



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES – UFMG
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ARTES

Alberto da Cunha e Silva Neto

O *MALOCORPO* DO ATOR
Diálogos entre processos de atuação e saberes de povos ameríndios

Belo Horizonte

2020

Alberto da Cunha e Silva Neto

O MALOCORPO DO ATOR

Diálogos entre processos de atuação e saberes de povos ameríndios

Versão Final

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli

Coorientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta

Belo Horizonte

2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

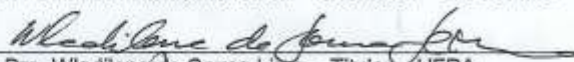
792.028 S586m 2020	Silva Neto, Alberto, 1969- O malocorpo do ator [manuscrito] : diálogos entre processos de atuação e saberes de povos ameríndios / Alberto da Cunha e Silva Neto. – 2020. 219 p. : il. Orientador: Fernando Antonio Mencarelli. Coorientador: Ernani de Castro Maletta. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia. 1. Teatro – Pará – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Índios – Ritos e costumes – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Maletta, Ernani, 1963- III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.
--------------------------	--

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno
ALBERTO DA CUNHA E SILVA NETO - Número de Registro 2016700356.

Título: "O MALOCORPO DO ATOR: DIÁLOGOS ENTRE PROCESSOS
DE ATUAÇÃO E SABERES DE POVOS AMERÍNDIOS"



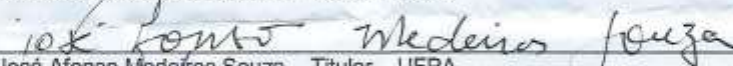
Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador – EBA/UFMG



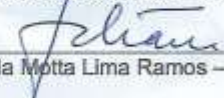
Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima – Titular – UFPA



Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro – Titular – UFPA



Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza – Titular – UFPA



Profa. Dra. Tatiana da Motta Lima Ramos – Titular – UNIRIO

Belém, 08 de fevereiro de 2020.

Para meu filho Pedro, com muito amor.

AGRADECIMENTOS

A Cacá Carvalho, ator a quem considero um mestre em nosso ofício e devo tanto de meu aprendizado no teatro e na vida, pela generosidade como sujeito desta pesquisa;

A Claudio Barros, ator com o qual também tive encontros artísticos enriquecedores, pela generosidade como sujeito desta pesquisa e pela disponibilidade para a apresentação à banca da poética *Pachiculimba*, a qual integra esta tese;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Mencarelli, pela sabedoria, sensibilidade, compreensão e afeto com que conduziu minha orientação acadêmica;

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Ernani Maletta, pelas profícuas orientações na fase inicial desta pesquisa;

À Prof^a. Dr^a. Mônica Ribeiro, pelas enriquecedoras contribuições por ocasião do exame de qualificação desta tese;

Aos Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro, Afonso Medeiros, Marton Maués e Kauan Amora, e à Prof^a Dr^a Tatiana Motta Lima, por me darem a honra de integrar a banca examinadora desta tese (os dois últimos na qualidade de membros suplentes);

A meus colegas da turma do DINTER UFMG-UFPA, pela troca enriquecedora de conhecimentos durante os encontros nas disciplinas que cursamos neste doutoramento;

Ao Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel, pela cordialidade e atenção dispensadas a mim e a meus colegas na coordenação deste DINTER via PPGARTES da UFPA;

À Prof^a. Msc. Vera Pimentel, pela colaboração na revisão e formatação desta tese;

A meu pai Eduardo Araújo e Silva (*in memoriam*) e minha mãe, Sandra Maria Arêas Araújo e Silva, pelo apoio incondicional à minha escolha pelo teatro como ofício;

E, com muito amor, admiração e respeito, à querida amiga e interlocutora no teatro, Prof^a. Dr^a. Wlad Lima, por ser, desde sempre, minha grande orientadora na arte e na vida.

“Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir.”

(Fernando Pessoa, Livro do Desassossego)

RESUMO

Esta tese apresenta noções de *malocorpo* do ator, quando em estado de atuação cênica, a partir do silogismo criado pela junção das palavras maloca e corpo. O termo é oriundo de estudos na área da antropologia e corresponde à habilidade dos xamãs da etnia Marubo em convidar outros seres (não apenas humanos) para habitá-los durante seus rituais xamânicos. A pesquisa foi desenvolvida buscando estabelecer diálogos entre processos de atuação e saberes de povos ameríndios. O resultado foi uma escrita organizada em duas partes. Na primeira, o estudo se estende através de espetáculos protagonizados pelo ator e pedagogo paraense Cacá Carvalho, entre 1978 e 2018, quando o *malocorpo* do ator é identificado e compreendido como um princípio recorrente nessas escrituras cênicas pessoais elaboradas por este ator. Na segunda, o estudo se detém especificamente sobre o processo de atuação do ator paraense Claudio Barros no espetáculo-cerimônia *Pachiculimba* (2017), uma criação do grupo paraense Usina, com direção deste pesquisador e coatuação de Cláudio Melo. Nesse caso, o objetivo é o de reconhecer novas configurações de *malocorpo* neste processo, a partir da herança sobre atuação transmitida por Cacá para esses criadores, durante encontros artístico-pedagógicos realizados em Belém do Pará, desde 1987. Os referenciais teórico-filosóficos de primeira grandeza convocados para subsidiar esses diálogos abrangem as teorias da cena (com ênfase na atuação cênica como ato de conhecimento, segundo Jerzy Grotowski, e na dimensão ontológica do fazer teatral, de acordo com Jorge Dubatti; uma teia conceitual da Filosofia da Diferença, dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (rizoma, devir, virtualidade, imagem-tempo); outra teia conceitual com base na corrente antropológica do perspectivismo ameríndio, sobretudo a partir de estudos dos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro, Pedro Cesarino, Carlos Fausto e Els Lagrou (predação, peitopensar, *encorporação*, *malocorpo*). Como principal resultado, esta pesquisa aponta a configuração de novas teatralidades ao compreender os processos de atuação cênica menos como ato de tornar-se algo ou alguém a ser alcançado pelo ator e mais pela habilidade deste de *estar com* outros em si, a fim de criar um campo virtual de multiplicidades quando em ato poético. Nesse sentido, esta tese pretende contribuir para os estudos sobre atuação ao apresentar concepções de leitura para a arte de ator, fundamentadas em ontologias oriundas das culturas de povos primitivos das Américas.

PALAVRAS-CHAVE: *Malocorpo*; Ator; Atuação cênica; Saberes indígenas.

ABSTRACT

This thesis presents notions of the actor's *malocorpo*, when in a state of scenic performance, from the syllogism created by the junction of the words *maloca* and body. The term comes from studies in the field of anthropology and corresponds to the ability of Marubo shamans to invite other beings (not only humans) to inhabit them during their shamanic rituals. The research was developed seeking to establish dialogues between processes of action and knowledge from Amerindian peoples. The result was a writing organized in two parts. In the first, the study extends through shows performed by Pará actor and pedagogue Cacá Carvalho, between 1978 and 2018, when the actor's malibody is identified and understood as a recurring principle in these personal scenic writings elaborated by him. In the second, the study focuses specifically on the process of acting about Pará actor Claudio Barros in the ceremony-show Pachiculimba (2017), a creation of Pará Usina group, directed by this researcher and coordinated by Cláudio Melo. In this case, the objective is to recognize new configurations of malibody in this process, based on Cacá's inheritance of acting to these creators, during artistic-pedagogical meetings held in Belém do Pará, since 1987. The first theoretical-philosophical references that support these dialogues encompasses the theories of the scene (with an emphasis on scenic acting as an act of knowledge, according to Jerzy Grotowski, and the ontological dimension of theatrical doing, according to Jorge Dubatti; a conceptual web of philosophers' Difference Philosophy). Gilles Deleuze and Félix Guattari (rhizome, becoming, virtuality, image-time), another conceptual web based on the anthropological current of Amerindian perspectivism, mainly from the studies of anthropologists Eduardo Viveiros de Castro, Pedro Cesarino, Carlos Fausto and Els Lagrou (predation, breast, *malocorpo*) As a result, this research configuration of new theatricalities by understanding the acting processes less as an act of becoming something or someone to be achieved by the actor and more for the actor's ability to be with others in themselves in order to create a virtual field of multiplicities when in action poetic. In this sense, this thesis intends to contribute to acting studies by presenting reading conceptions for actor art, based on ontologies derived from the cultures of primitive peoples of the Americas.

KEYWORDS: Malocorpo; Actor; Scenic acting; Indigenous knowledge.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Cacá Carvalho e Antunes Filho, durante ensaios de <i>Macunaíma</i> : Relação entre aprendiz e mestre	38
Figura02 - Composição visual da antológica cena do bloco de carnaval: abrigando o teatro nacional.....	40
Figura 03 - Aspecto da composição física de Cacá Carvalho para <i>Beró</i> , em <i>Meu tio, o Iauaretê</i> (1986)	49
Figura 04 - Registro de um momento de ensaio de <i>O homem com a flor na boca</i> , numa estação de trem em Pontedera, em agosto de 1993	62
Figura 05 - Aspecto do casaco entregue a Cacá por Rafaello e utilizado como peça de figurino: veículos	70
Figura 06 - Aspecto da encenação sombria de Roberto Bacci para <i>A poltrona escura</i> (2004)	75
Figura 07 - Cacá Carvalho usa pratos para construir a imagem de um rato, animal que inspirou sua criação em <i>2x2=5</i>	92
Figura 08 - Como Laertes em <i>Hamlet</i> : ator aprendiz	99
Figura 09 - Eu (o 2º de pé, da esquerda para direita) e Claudio Barros (o 6º de pé, da esquerda para a direita) compondo o elenco de <i>Hamlet</i> , sob a direção de Cacá Carvalho (o 1º de pé, da esquerda para a direita): experiência de aprendizado determinante para nosso futuro encontro, no grupo USINA.....	101
Figura 10 - Nani Tavares (esq.) e Valéria Andrade em <i>Parésqui</i> (2006)	114
Figura 11 - Claudio Barros em <i>Solo do Marajó</i> (2009).....	116
Figura 12 - Claudio Barros em <i>Pachiculimba</i>	118
Figura13 - <i>Ator-performer</i> Claudio Barros mimetiza uma bacabeira: a busca em ser com o outro, em <i>Pachiculimba</i>	129
Figura14 - Aspecto da expressão do <i>ator-performer</i> Claudio Barros no momento em que mimetiza o pé de Arara, durante o ato de vestir peles vegetais, no espetáculo-cerimônia <i>Pachiculimba</i>	130
Figura 15 – Claudio Barros ativa um corpo-escuta para mimetizar passarinhos, em <i>Pachiculimba</i>	145
Figura 16 – Em <i>Pachiculimba</i> , vestido com a peça de crochê tecida por ele mesmo, Claudio Barros veste a saia de crochê na bacabeira, usando uma das peças tecidas pela sua avó materna Marieta	154
Figura 17 – Peças de crochê	166
Figura 18 – Grafismo indígena.....	166
Figura 19 – Em torno da fogueira entoando canto ancestral: em busca da mitologia pessoal	173

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 REFERENCIAIS TEÓRICO-FILOSÓFICOS DE PRIMEIRA GRANDEZA.....	16
2.1 Processos de atuação como ato de conhecimento.....	16
2.2 Uma abordagem conceitual deleuzo-guattariana.....	23
2.3. Perspectivismo ameríndio: saberes de povos indígenas	27
PARTE I – PREDUÇÃO E MALOCORPO EM PROCESSOS DE ATUAÇÃO DE CACÁ CARVALHO.....	34
3 ESPETÁCULOS INICIATÓRIOS: O COMEÇO DA AVENTURA.....	34
3.1 No princípio, Antunes: O nascimento de cacá-macunaíma.....	34
3.2 Meu tio, o Iauaretê: O Devir-Onça do ator.....	44
4 EXPERIÊNCIAS COM MALOCORPO: UMA JORNADA	58
4.1 Predação e Malocorpo em o Homem com a flor na boca.....	60
4.2 Predação e Malocorpo em a poltrona escura	73
4.3 Predação e Malocorpo em <i>umnenhumcemmil</i>	85
4.4 A ampliação do Malocorpo em $2x2=5$ – o homem do subsolo	88
PARTE II PREDUÇÃO E MALOCORPO NO PROCESSO DE ATUAÇÃO DE CLAUDIO BARROS EM PACHICULIMBA	98
5 CACÁ CARVALHO E GRUPO USINA: ARTE DE ATOR COMO ALIANÇA.....	98
6 PACHICULIMBA: NOVAS CONFIGURAÇÕES PARA O MALOCORPO	119
6.1 <i>Vestir pele vegetal</i> como fonte de <i>Malocorpo</i> do ator.....	119
6.2 <i>Vestir pele animal</i> como fonte de <i>Malocorpo</i> do ator	141
6.3 <i>Vestir pele indígena</i> como fonte de <i>Malocorpo</i> do ator	152
7. ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	178
REFERÊNCIAS	185
ANEXOS	190

1 INTRODUÇÃO

Assim como ocorre em minha dissertação de Mestrado¹, esta tese se debruça sobre a arte de ator, aspecto central de meu interesse pelo teatro desde o início. Naquela oportunidade, elegi quatro processos de atuação vividos por mim em Belém do Pará, num intervalo de treze anos (entre 1990 e 2002), movido pela ambição de compreender, na elaboração de um corpo teórico, o percurso daqueles processos criativos como fonte para a construção de saberes sobre meu ofício – o aprendizado através dos processos de atuação.

Quando comecei a pensar numa pesquisa para o doutoramento foi inevitável revisitar os aspectos conclusivos daquela investigação. Ao fazê-lo, deparei-me com certo argumento no qual me referia à importância dos parceiros de criação com os quais compartilhamos nosso fazer. E, embora aquilo fosse conteúdo da última página daquela escrita, eu convocara uma derradeira citação para dialogar com minhas reflexões. Trata-se de um escrito de Eugenio Barba² sobre a noção de herança em nossa arte. Se naquele momento a referida citação fornecia ares conclusivos para meu pensamento, desta feita a convoco na direção inversa: servir de disparadora para novas questões, estabelecendo o sentido de continuidade desta pesquisa em relação àquela. Ei-la:

Somos todos filhos do trabalho de alguém. Podemos nos iludir de não ter tido mestres, de que nenhuma personalidade nos influenciou, e afirmar com orgulho que nossa originalidade nutriu-se do ensinamento anônimo e democrático das escolas de nossa civilização industrial. Ou então podemos reconhecer em algumas pessoas a origem daquele caminho que nos levou até nós mesmos e que os outros chamam de “biografia profissional”. (BARBA, 2006, p. 116)

Pensar em pessoas nas quais consigo reconhecer a origem do caminho que me levou a mim mesmo remete, especialmente, a um homem de teatro cujos encontros artístico-pedagógicos comigo, embora intermitentes – eles aconteceram durante as vindas dele a Belém para ministrar oficinas ou dirigir espetáculos dos quais participei como ator –, me proporcionaram inquietações inesgotáveis e permanentemente renovadas no modo de pensar os processos de atuação em teatro, que me fazem reconhecer nele uma fonte de ensinamentos altamente significativa. Estou falando aqui do ator, diretor e pedagogo, natural de Belém do Pará, Carlos Augusto Carvalho Pereira – o Cacá Carvalho.

¹ SILVA NETO, Alberto da Cunha. *Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como forma de aprendizado* (PPGARTES/ICA-UFPa, 2012). Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Karine Jansen; Coorientação: Prof^ª. Dr^ª. Wlad Lima.

² Diretor italiano que, em 1964, fundou o Odin Teatret, sediado na Dinamarca. Um dos mais importantes pensadores do teatro na atualidade e autor de várias publicações na área das artes cênicas.

Quando cito esse artista como fonte, não significa que anseio por reproduzir o teatro praticado por ele, mas sim fazer algo a partir daquilo que foi compartilhado comigo. Portanto, não se trata aqui de assimilar procedimentos operativos a serem aplicados como uma espécie de método, mas sim de compreender um longo percurso que já se estende por mais de três décadas, envolvendo a transmissão de saberes acerca de princípios com os quais ele opera um modo singular de praticar o teatro, e do qual eu faço uma também singular apropriação.

Depois de fazer uma oficina para atores de Cacá em 1987, aos 17 anos, fui dirigido por ele pela primeira vez, três anos depois, em 1990, na montagem do grupo Experiência³ para *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, realizada num casarão localizado no mercado do Ver-o-Peso. Mas, o grande divisor de águas que alteraria a minha compreensão do teatro veio a partir da participação como ator dirigido por Cacá na montagem de *Hamlet – Um extrato de nós*, a partir da obra de William Shakespeare, realizada pelo grupo Cuíra⁴, em 2002.

Mais que o espetáculo em si, no qual eu atuava o personagem Laertes, a pedra de toque que transformou significativamente minha maneira de pensar e praticar a arte de ator foi o processo criativo proposto por Cacá àquele elenco. A criação partiu de uma série de tarefas individuais, batizada de *Manual de Cavalaria*, cujo objetivo era gerar uma matéria prima de ordem pessoal, a partir das histórias de vida e observações do mundo de cada um. Teatralizado na sala de trabalho, esse material tomou forma de estruturas de ações físicas, a partir das quais o diretor se alimentou para tecer uma escritura cênica coletiva, sobre a qual fez recair a palavra do dramaturgo inglês. Não se interpretava Shakespeare, mas se utilizava discurso e ação do personagem para tornar cada atuação um depoimento sobre si mesmo.

Aquele processo mereceu estudo da pesquisadora paraense Wlad Lima⁵, que resultou em sua dissertação de mestrado defendida pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e depois publicada em livro pelo grupo Cuíra com o título *Dramaturgia Pessoal do Ator* (2005). Trata-se de um olhar sobre o modo de pensar e praticar teatro de Cacá, no qual os atravessamentos entre referências pessoais do atuante e seus processos de atuação ocupam lugar central, e funcionam de disparadores para procedimentos operativos aplicados a cada um.

³ Um dos mais reconhecidos grupos de teatro do Pará. Fundado em Belém, no ano de 1969, ganhou projeção nacional no início dos anos de 1980, quando viajou por três anos seguidos pelo projeto Mambembão.

⁴ Grupo de teatro paraense fundado em 1984, por um grupo de atores que haviam acabado de deixar o grupo Experiência. Hoje é bastante atuante em Belém, possuindo uma sede própria no bairro da Cidade Velha.

⁵ Atriz, cenógrafa, encenadora e pesquisadora do teatro paraense, como passagem pelos grupos Experiência, Cena Aberta e Cuíra, entre outros. É professora titular da Universidade Federal do Pará, atuando na Escola de Teatro e Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes da instituição (PPGARTES).

É esta a principal interseção entre mim e Cacá Carvalho, conforme já prenuncia o breve relato a seguir, sobre meu percurso como diretor.

De fato, as criações cênicas do grupo paraense Usina – do qual fui um dos fundadores, em 1989, e que dirijo desde 2004 –, são o melhor testemunho de meu interesse central pelas relações entre processos de atuação e experiências de vida do ator. É possível identificar esse aspecto em pelo menos três processos criativos do grupo, que resultaram nos espetáculos *Tambor de água* (2004), *Parésqui* (2006) e *Solo de Marajó* (2009) – todos encenados e dirigidos por mim. Foi esse percurso que convergiu para a criação do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba* (2017), cujo processo constitui experimento poético deste estudo e ocupa nele lugar de destaque, conforme será explicado na sequência.

Tudo começou no início de 2004, dois anos após a experiência transformadora de atuar em *Hamlet – Um extrato de nós*. Decidido a desenvolver de maneira pessoal aqueles procedimentos propostos por Cacá, voltados ao que Wlad definira como Dramaturgia Pessoal do Ator, eu iniciei a pesquisa *Partitura gestual e corporal do Pará*. A intenção era reviver o procedimento de observações de rua para mimetizar ações cotidianas – desta feita, com ênfase no modo de agir do povo caboclo, que habita feiras, portos e outros espaços públicos, na capital paraense – a fim de elaborar um repertório de ações físicas para servir de matéria prima a uma futura escritura cênica. Eu e o músico Walter Freitas⁶ realizamos a pesquisa, cujo resultado foi uma encenação que prescindia do uso da palavra, na qual explorávamos percussivamente nossos corpos e uma cenografia feita de materiais orgânicos, para povoar a cena com relações entre seres humanos, míticos e elementais.

Decorridos dois anos dessa primeira experiência veio o espetáculo *Parésqui* (2006). Depois de assistir, em Belém, à encenação de *Café com Queijo*, do grupo LUME⁷, no qual atores imitam corpo e voz de pessoas idosas para narrar-lhes as histórias de vida, a atriz Valéria Andrade⁸ desejou utilizar aquela mesma técnica, batizada por aquele coletivo paulista de mímesis corpórea, para pesquisar o povo ribeirinho⁹; uniu-se à atriz Nani Tavares¹⁰ e, juntas,

⁶ Músico e compositor paraense muito respeitado por sua obra de fortes raízes amazônicas. Em 1988, lançou o álbum *Tuyabaé Cuaá* (Sabedoria dos Pajés), considerado até hoje uma referência para a música do Norte.

⁷ Grupo fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier e ligado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

⁸ Atriz, diretora, professora e pesquisadora paulista radicada em Belém desde 1990. Integra o núcleo de criadores do grupo Usina desde 1994, quando atuou no espetáculo *Fausto*, com direção de Beto Paiva. É Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA e cursa doutorado em Artes pela EBA/UFMG.

⁹ Termo utilizado para se referir às populações miscigenadas que habitam pequenos povoados à beira de rios.

¹⁰ Atriz formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Graduada em Filosofia (UFPA). Mestre em Artes pelo PPGARTES/UFPA, atualmente cursa doutoramento pelo mesmo programa. É professora da Escola de Aplicação/UFPA.

realizaram uma pesquisa na qual mimetizaram corpo e voz de oito pessoas de uma mesma família para depois narrar fragmentos das histórias delas.

Três anos depois de *Parésqui*, realizamos *Solo de Marajó* (2009), no qual o ator Claudio Barros¹¹ narra sozinho, sobre o palco vazio, oito histórias extraídas do romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir (1947)¹². O processo iniciou quando o atuante recebeu a tarefa de contar histórias pessoais equivalentes em temática a cada história do autor; depois de narradas, essas foram transformadas em uma sequência de ações capazes de contar as mesmas histórias sem o uso da palavra. Foram as ações que narravam histórias de vida do ator que serviram de matéria prima para aquela criação. Juntos, eu e o ator tecemos uma estrutura de ações, sobre a qual recaíram as palavras de Dalcídio. Mais tarde incluímos observações de rua feitas em Ponta de Pedras – a cidade onde é ambientado o romance.

A quarta e última criação do grupo Usina convocada para os estudos realizados para tese é o espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, que se integra nela como experimento poético. Foram quatro apresentações realizadas em outubro de 2017, no quintal de uma casa localizada no Distrito de Mosqueiro, uma ilha com praias de água doce distante uma hora do centro de Belém. Com dramaturgia e encenação assinadas por mim, dramaturgia e atuação de Claudio Barros, e também atuação e sonoplastia de Cláudio Melo¹³ *Pachiculimba* se originou de uma pesquisa de quatro anos sobre processos de atuação e saberes de povos ameríndios, constituindo-se num aprofundamento de princípios praticados desde os espetáculos anteriores, seja a utilização de atravessamentos entre histórias pessoais do ator e seus processos de atuação ou a observação cotidiana como forma de capturar extratos de vida.

É esse trajeto que compõe a estrutura desta tese, dividida em duas partes: a primeira, uma leitura de processos de atuação de Cacá Carvalho estreados entre 1978 e 2015, analisados aqui como um percurso rumo à prática de *malocorpo* do ator, a partir de diálogos com saberes dos povos ameríndios, a começar pelos espetáculos chamados nesta pesquisa de iniciatórios – *Macunaíma* (1978), *Meu tio, o Iauaretê* (1986) e *25 homens* (1988) – seguidos pelos espetáculos solo *O homem com a flor na boca* (1993), *A poltrona escura* (2003), *Umnenhumcemmil* (2012) e *2x2=5 – O homem do subsolo* (2015); a segunda, possibilidades de

¹¹ Ator e diretor natural de Belém do Pará que iniciou no teatro em 1976. Ao longo de uma trajetória que já ultrapassa quatro décadas, participou de espetáculos com grupos como Experiência, Cena Aberta e Cuíra. Desde 2009 integra o núcleo de criadores do grupo Usina, atuando em *Solo de Marajó* e *Pachiculimba*.

¹² Escritor paraense natural do município de Ponta de Pedras, na Ilha de Marajó, considerado o maior expoente do romance moderno regionalista do Norte. É autor de onze romances, além de poemas e contos.

¹³ Ator, diretor e arte-educador paraense, com passagem pelos grupos Tico-Tico no Fubá, Palha, Experiência e Tragicômica Cia., entre outros.

novas configurações para esses diálogos observadas na atuação de Claudio Barros no espetáculo-cerimônia *Pachiculimba* – o qual marca a culminância de uma trajetória do grupo Usina vivenciada ao longo dos últimos 15 anos, desde *Tambor de Água*, em 2004.

A questão que inicialmente se coloca diz respeito ao fato de que são consideravelmente complexas as maneiras como Cacá – cuja poética é fonte primordial deste estudo – conduz seus processos criativos, a fim de abrir canais possíveis para acessar os atravessamentos entre vida e cena. A começar pelo fato de que sempre abrangem as próprias circunstâncias de vida do artista no momento de cada processo criativo – as relações entre o lugar de onde ele é originário e os lugares nos quais ele está morando/vivendo em determinado momento, apenas para citar um exemplo. Trata-se aqui de aspectos os quais sempre estarão, inevitavelmente, amalgamados aos demais materiais colhidos, de naturezas as mais diversas, a fim de servirem de matéria prima para o trabalho de criação. Ressalte-se que, nesse percurso, as motivações, as fontes e os procedimentos de captura ou tratamento desses materiais são bastante singulares, a ponto de nunca se repetirem de maneira rigorosamente igual, embora dialoguem entre si: “O método é não ter método”¹⁴, afirma ele, preferindo se referir ao termo *aventura* para definir seus mergulhos na criação poética.

É imensa a dificuldade de elaborar um pensamento capaz de compreender a complexidade das ideias desse artista da cena sobre a arte de ator, as quais apontam para infinitas possibilidades e não cessam de se reinventar. Portanto, tudo aquilo que foi se configurando, no trajeto desta pesquisa, como conteúdo-conhecimento, capaz de apresentar uma concepção de teatro e processos de atuação segundo Cacá Carvalho, é acessado no decorrer de todo o corpo do desenvolvimento desta escrita, à medida que foram sendo convocados a dialogar com temas específicos, conforme cada passagem solicitava.

Em razão dessas questões, no que diz respeito às escolhas metodológicas para esta pesquisa, recorri à Cartografia. Conforme esclarecem Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, no ensaio *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*, a cartografia “pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos” (2010, p.17). Nessa direção, minha metodologia busca reverter o sentido tradicional de método, ou seja, “não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (*metá-hodos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” (*Idem*, p.17). Ainda segundo os autores, essa reversão define um *hódos-*

¹⁴ Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016.

metá, ou seja, “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto de pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (*Idem*, p.17). Assim, a cartografia compreende o conhecimento como algo que é construído a partir da experiência prática da investigação, tornando-se, portanto, oriundo deste próprio fazer e indissociável deste, na medida em que:

Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: *o know what* da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: *o know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o caminho metodológico. (PASSOS; BARROS, 2010, p.18)

Essa visão do conhecer indissociável do criar significa também dizer que, conforme afirmam Johnny Alvarez e Eduardo Passos em outro artigo do mesmo livro, chamado *Cartografar é habitar um território existencial*, é importante considerar que “o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevoo conceitual sobre a realidade investigada” (*Idem*, p.131), na medida em que “conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção” (*Idem*, p.131). Ainda de acordo com essa dupla de autores, “é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam” (*Idem*, p.131).

Se a aplicação do método cartográfico considera a habitação de um território existencial, pode-se deduzir que isso exige um processo de aprendizado do próprio cartógrafo, fazendo surgir um aprendiz-cartógrafo, que, por sua vez:

(...) numa abertura engajada e afetiva ao território existencial, penetra esse campo numa perspectiva de composição e conjugação de forças. Constrói-se o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado. Estar ao lado sem medo de perder tempo, se permitindo encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento. (*Idem*, p.137)

A escolha por essa abordagem metodológica em minha tese defende, também, um lugar de resistência na luta pela conquista e afirmação de territórios muito próprios das pesquisas em arte no âmbito das academias. Exemplo dessa atitude está na escolha por privilegiar, na primeira parte, o estudo de espetáculos de Cacá Carvalho os quais eu havia assistido e sido por eles afetado, de modo que o estudo não se desse de forma objetiva, a partir do distanciamento entre

pesquisador e objeto pesquisado, mas, ao contrário, buscasse nas formas de subjetivação a construção do ato de conhecer. O mesmo ocorre, resguardadas as diferenças quanto ao ponto de vista, no estudo sobre o espetáculo-cerimônia *Pachiculimba* – criação poética da qual sou participante na condição de dramaturgo e encenador. Essas escolhas me parecem bastante coerentes no âmbito de uma pesquisa que convoca como referencial teórico de primeira grandeza os saberes ameríndios, por meio dos quais os sujeitos, implicados com suas alteridades, conhecem por predação e aliança, em busca de saber, conforme citado em minha escrita, o *quem* das coisas. Em síntese, estou aqui a defender que todo artista-pesquisador é ele mesmo, potencialmente, sua própria metodologia.

Antes, porém, a título de introdução deste estudo sobre como os processos de atuação em diálogo com saberes indígenas podem constituir *malocorpos* para o ator, a fim de alimentar extratos de experiências vividas por cada um como fonte primordial para a atuação – questão que move esta pesquisa –, seguem algumas ideias que compreendo ocuparem lugar central para este artista da cena acerca dos processos de atuação. Tudo parte de estudos anteriores sobre sua poética para convocar uma teia conceitual centrada sobre a arte de ator, com trânsito entre os campos teórico e filosófico, ambos igualmente caros a este estudo, conforme se almeja justificar a seguir.

Compreender Cacá no contexto que se segue será útil para potencializar os diálogos a serem propostos entre concepções teórico-filosóficas sobre atuação cênica e saberes de povos indígenas originários das Américas, capazes de ativar um *malocorpo* do ator quanto em estado de atuação – em ato poético.

A seguir, sucede essa breve introdução, o primeiro capítulo, dividido em três seções.

2 REFERENCIAIS TEÓRICO-FILOSÓFICOS DE PRIMEIRA GRANDEZA

Este capítulo tem como objetivo apresentar as bases teórico-filosóficas que nortearam esta pesquisa, e está dividido em três seções. A primeira delas traz uma compreensão da ideia de teatro segundo Cacá Carvalho; a segunda, alguns conceitos-chave da chamada Filosofia da Diferença, a partir do pensamento dos filósofos Gilles Deleuze¹⁵ e Félix Guattari¹⁶; e finalmente a terceira, uma síntese das ideias que orientam a teoria antropológica conhecida como perspectivismo ameríndio.

2.1 Processos de atuação como ato de conhecimento

De acordo com o estudo de Wlad Lima, Cacá Carvalho acredita que “o ator seria um buscador de si, buscador de um encontro consigo mesmo” (LIMA, 2005, p. 79-80). Em suas experiências poéticas e pedagógicas, Cacá vê no ator a possibilidade de criar conexões “entre o seu cotidiano e seu fazer teatral”, para que “a vida, cotidiana e vivida, seja matéria prima para a cena” (Idem, p. 34). A estratégia para essa captura está “em uma série de induções, algumas radicalmente pessoais, com detalhamentos de diferentes naturezas e origens, muitas vezes conhecidos somente pelo próprio ator-criador” (Idem, p. 34), a fim de fazer associações com a cena:

Paralelo à construção dessa estrutura apresentável chamada espetáculo, eu tenho que ter um trabalho associativo como um discurso interior (...) é a fonte que alimenta uma coisa que eu discuto, que eu não sei o que é, chamada verdade, que seria a cênica. (Cacá Carvalho/ Depoimento ao SESC-SP)¹⁷

A escritura cênica resultante desse “discurso interior” a que se refere Cacá, o qual se apresenta inscrito em um material físico de natureza pessoal e intransferível gerado pelo atuante, é o que Wlad vai denominar, em seu estudo, de Dramaturgia Pessoal do Ator.

Paradoxalmente, Cacá, embora reconheça os extratos de vida como fonte, não associa esse processo com uma mera teatralização de experiências vividas, quando em processo criativo em parceria com um diretor. A esse respeito, diz o ator:

¹⁵ Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês. Estudou no Liceu Carnot e depois filosofia na Sorbonne, onde obteve o Diploma de Estudos Superiores em 1947. Foi vinculado aos denominados movimentos pós-estruturalistas, categorizações que o próprio Deleuze questionava pelo que trazem, ainda, da visão e luta pelo idêntico. Suas teorias acerca da diferença e da singularidade nos desafiam a pensar em temas como rizoma, ontologia da experiência, a virtualidade e a atualidade.

¹⁶ Félix Guattari (1930-1992) foi um filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês. Praticamente autodidata, não chegou a cumprir a burocracia de nenhum título universitário.

¹⁷ YOUTUBE. Disponível em www.youtube.com/watch?v=d2kMARO2mT0. Acesso: 20 out.2019

O que eu procuro apresentar diante da pessoa com quem eu trabalho – no caso, o diretor –, não vem do que ele me diz, nem tão somente do que está escrito no texto, como tampouco ou menos ainda – não sei dizer a medida –, de associações identificáveis ou identificatórias para comigo, mas vem de lugares fora de mim, de um repertório que precisa ser construído, que está num lugar qualquer que eu não sei onde é. Esse material vem de fontes que não são nunca nominadas, jamais citadas. Absolutamente nunca. O que é importante é que ele me diga a palavra que me interessa: eu acredito ou eu não acredito. (Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016)

Aqui chegamos a uma questão que, pela quantidade de vezes em que se manifesta durante o discurso desse ator sobre seu trabalho, certamente está no cerne de sua concepção sobre os processos de atuação: tudo aquilo com que Cacá opera tem como finalidade chegar a algo que permita a quem o assiste – seja um diretor ou, a seguir, o espectador – acreditar naquilo que ele está fazendo, porque “a construção do acreditar é a coisa mais difícil e os recursos que você usa para isso podem vir dos lugares mais absurdos”¹⁸.

Em muitos aspectos, o eixo desse pensamento de Cacá vai ao encontro de algumas ideias centrais sobre teatro segundo o diretor e pensador Jerzy Grotowski¹⁹, com quem o ator brasileiro teve uma aproximação e contato pessoal bastante significativo, apesar de nunca terem trabalhado juntos diretamente em processos criativos. Esse contato aconteceu a partir de 1988, na pequena cidade italiana de Pontedera, localizada na região da Toscana, quando inicia sua parceria com o encenador Roberto Bacci²⁰. A propósito, ambos reconhecem em Grotowski uma influência significativa quando assinam juntos um dos prefácios da edição brasileira de *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, revelando que tiveram o privilégio (nem sempre cômodo) de estarem próximos àquele homem, para eles “primeiro um colega, depois um amigo e, em um sentido muito especial, um mestre” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 11).

Quando Cacá propõe gerar material físico de trabalho a partir das vivências do ator é pertinente inferir que ele considera o corpo como depositório das memórias do vivido. Tal procedimento aproxima essa prática da noção de corpo-memória para Grotowski, no sentido de que “o corpo não *tem* memória, ele *é* memória” (*Idem*, 2007, p.173).

Ao longo de quatro décadas de pesquisa, constituída de diversas fases no âmbito do

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ O polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) é um dos mais influentes nomes do teatro mundial no Século XX. Fundou com Ludwik Flaszen, em 1959, o Teatro Laboratório, que dirigiu por dez anos. Abandonou o teatro de espetáculos e dedicou-se a pesquisas parateatrais até sua morte, explorando os deslizamentos entre arte e vida.

²⁰ Diretor, professor e pesquisador italiano. Foi o centro dirigido por Bacci (atualmente *Fondazione Pontedera Teatro*) que acolheu na Itália o artista polonês, em 1986. Lá Grotowski fundou o atual *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, onde desenvolveu aquela que considerou a última fase de suas pesquisas, chamada Artes Rituais ou Arte como Veículo, da qual Cacá foi também um privilegiado observador

teatro e fora dele, Grotowski experimentou inúmeros caminhos para ativar esse corpo-memória, usualmente a partir de processos cuja finalidade era desbloquear no corpo do ator ou participante tudo aquilo que impedisse a manifestação de seus impulsos vivos, capazes de escavar extratos de memória pessoal como fonte para um corpo-vida: “O que procuramos no ator? Indubitavelmente: ele mesmo”, afirma o diretor polonês logo na primeira página do estudo intitulado *Sobre a Gênese de Apocalypsis* (Idem, 2007, p. 181).

Referência fundamental acerca dessa ideia da busca do ator por ele mesmo, entre os inúmeros escritos produzidos por Grotowski sobre suas pesquisas, está em *O Performer*, redigido a partir de duas conferências proferidas por ele na Itália, em 1987 – apenas um ano após sua chegada ao país, onde fundou o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* e se radicou até morrer, em 14 de fevereiro de 1999. Não por acaso, tenho a lembrança nítida de Cacá Carvalho trazer a Belém e compartilhar conosco, ainda no início dos anos 1990, uma cópia desse texto traduzida para o português. Nele, o mestre polonês afirma que o *Performer* (grafado aqui com maiúscula, a fim de diferenciá-lo do termo *performer*, aquele utilizado no âmbito dos Estudos da Performance e das *performance arts*) é aquele que conhece em ato, através “do fazer, e não de ideias ou teorias”, ou seja, o “*Performer* é o homem de ação” (GROTOWSKI, 1988 *apud* MATRICARDI, 2016, p.3).

Em *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, Cassiano Sidow Quilici²¹ convoca as ideias de Grotowski para dialogar com elas acerca desses atravessamentos entre vida e teatro que, aplicados aos processos de atuação cênica, podem conduzir o atuante àquilo que chama de “cultivo de um trabalho do homem sobre si mesmo”, como via para “uma realização mais ampla de possibilidades de consciência” (QUILICI, 2015, p. 48). Esse caminho, segundo aquele mestre polonês, conforme argumenta Quilici, busca ultrapassar a linguagem rumo aos “fluxos vitais, os substratos orgânicos das ações”, a fim de “revelar a vida em cena”, mas não aquela “mediada pelos costumes, a vida filtrada pelo ambiente social e psicológico (...) mas a vida oculta e ‘bloqueada’ pelas convenções” (Idem, 2015, p. 59-60)

Assim, “atuar torna-se uma espécie de confissão (...) do próprio processo de transformação” (Idem, p. 81), “propondo um outro tipo de ‘espiritualidade’ que teria na arte o seu veículo” (Idem, p. 87). Sobretudo, na etapa final do percurso do artista polonês, quando

²¹ Professor livre-docente na área de Teorias do Teatro e da Performance pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (1981), mestrado em Antropologia Social no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas pela Universidade Estadual de Campinas (1992) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002).

operará uma espécie de inversão na perspectiva de Stanislavski²²:

Não é mais o ‘estado criativo’ do homem que deve estar a serviço do espetáculo. A arte do performer torna-se, ao invés disso, um veículo para algo maior: uma transformação profunda do sujeito, dos seus modos de perceber e agir. Nessa reviravolta, o trabalho do artista sobre si passa a ser o foco principal da pesquisa. (QUILICI, 2015, p. 80)

Em *Palavras praticadas – o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*, um estudo sobre as noções de ator e espectador a partir dos escritos desse artista, Tatiana Motta Lima²³ reflete acerca desse aspecto do trabalho sobre o atuante, oferecendo-nos uma compreensão tecida a partir da leitura que faz das principais ideias de Grotowski:

Não existe a ideia de um corpo de ator, um corpo da arte, separado ou diferente do corpo do homem/artista, separado de um corpo vivo. Não existe um corpo para servir à cena. Ao contrário, a cena é que pode servir como espaço potencializador para a vida do corpo, para a descoberta de um corpo-vida, (...) mas de uma vida excessiva, distinta porque mais visível, porque menos submetida à domesticação seja do corpo, das relações ou do pensamento cotidianos: uma vida do teu Homem. (MOTTA LIMA, 2012, p. 413)

A chave para acessar essa questão paradoxal proposta por Grotowski é compreender a noção de “teu Homem” para ele, a qual entrelaça as esferas da individualidade e da impessoalidade, de modo que:

Teu Homem – é, ao mesmo tempo, tu – “o teu homem” – e não tu, não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade de sua natureza: tu carnal, tu nu. E, ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história. (FLASZEN; POLASTRELLI, 2007, p.76 *apud* MOTTA LIMA, 2012, p.272)

O foco do artista nos processos de autoconhecimento não caracteriza, necessariamente, atitude individualista e egoica, sem consequências para o coletivo e o universal, mas, em sentido oposto, aponta uma infinitude possível ao olhar para dentro de si mesmo:

Se alguém se esforça na direção da verdade na sua própria vida, implicando aí sua carne e seu sangue, pode parecer que o que vai se revelar é exclusivamente pessoal, individual. Entretanto, não é o que ocorre de fato, há aqui um paradoxo. Se levarmos nossa verdade até o fim, ultrapassando os limites do possível e se essa verdade não se contenta só com palavras, mas revela o ser humano de maneira total então – paradoxalmente – ela encarna o homem universal com toda a sua história passada, presente e futura. Então é perfeitamente vão raciocinar sobre a existência – ou não – de um território coletivo do mito, do arquétipo. (GROTOWSKI, 1970, p.33-34 *apud* MOTTA LIMA, 2012, p. 273)

²² O ator, diretor e pedagogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938) é um dos mais importantes nomes do teatro mundial em todos os tempos. Fundou, em 1898, e dirigiu o Teatro de Arte de Moscou. Foi criador do Sistema, método para o ator que influenciou a arte da atuação no teatro e no cinema.

²³ Possui graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO (1991) e em Comunicação Social pela UFRJ (1990). Possui doutorado no Programa de Pós Graduação Em Artes Cênicas (PPGAC) pela UNIRIO (2008), com bolsa sanduíche concedida pela CAPES (2005-2006) na Paris VIII/MSH sob supervisão do Prof. Dr. Jean-Marie Pradier. Sua tese recebeu menção honrosa no Prêmio Capes de Tese 2008 e, em 2012, foi editada, na Coleção Estudos, pela Editora Perspectiva, com o nome *Palavras Praticadas, o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974)*. Desde 1994, é professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) atuando na graduação e na pós graduação (PPGAC).

Segundo explica ainda Motta Lima, à medida que o ator se aproxima de uma manifestação máxima de sua natureza individual, mais alcança também uma espécie de tu para além da psicologia, um tu experimentalmente “nós”, de caráter mais transcendente (MOTTA LIMA, 2012, p.273). Dessa forma, o território do desconhecido só poderia ser acessado por esse “ser outro”, ao mesmo tempo diferente da individualidade cotidiana, porém fortemente ligado a ela, ou seja, um ser *entre*, de modo que para Grotowski, era esse “nós/eu” ou nesse “mundo/eu” que parecia “ser capaz de empreender um processo real de conhecimento” (Ibidem, p. 274).

Essa questão relativa à alteridade se revelará, mais à frente, como um significativo viés para diálogos entre as teorias aqui apresentadas e os saberes dos povos indígenas.

Na esteira desse pensamento, há outro aspecto interessante que estaria ligado ao desenvolvimento do que Grotowski chama de “testemunha muda de si mesmo”, um tipo refinado de atenção através do qual o performer deve aprender a agir e ao mesmo tempo a observar-se, a fim de abrir portas para “outro modo de percepção do corpo, das ações e de si mesmo” (QUILICI, 2015, p. 59-60), numa relação com as tradições espirituais. Exemplo é a obra de George Gurdjieff²⁴, cujas ideias dialogam fortemente com as de Grotowski, segundo revela uma entrevista do mestre polonês publicada com o título sugestivo de *Uma espécie de vulcão*, a qual Ludwik Flaszen (2015, p. 371 -372) definiu como autorretrato²⁵. O cerne dessas interseções entre o pensamento de Gurdjieff e o de Grotowski parece estar no princípio de que “o homem não se conhece a si mesmo, de que *não é (...)*, isto é, não é o que pode e o que deveria ser” (OUSPENSKY, 1993, p. 29): “Não somos conscientes de nós mesmos no momento da percepção de uma emoção, um pensamento ou de uma ação. (...) Mas, ‘se me lembro de mim mesmo’, não olho mais simplesmente a rua (...) tenho duas impressões: uma da rua e outra de mim mesmo olhando a rua” (*Idem*, 1993, p. 219 – grifo do autor).

É notável a relação dessa ideia com algumas de Grotowski na fase Arte como Veículo: “*Somos dois. O pássaro que colhe e o pássaro que observa. (...) Ocupados em colher (...) esquecemo-nos de tornar viva a parte de nós que observa. Sentir-se observado por essa outra parte de si (a parte que está como se fora do tempo) dá outra dimensão. Há um eu-eu*”

²⁴ Convencido de que o conhecimento esotérico ainda estava preservado em sociedades tradicionais, o místico de origem grego-armênia George Ivanovich Gurdjieff (?-1949) percorreu ainda jovem a Ásia e desenvolveu um estudo do homem que depois dedicou-se a traduzir de forma inteligível ao mundo ocidental. Afirmava que, devido às condições anormais da vida moderna, nós não funcionamos mais de forma harmoniosa e, para reconquistar isso, devemos desenvolver nossas faculdades ou concretizar potencialidades latentes através de um trabalho sobre si

²⁵ Flaszen foi um dos mais importantes colaboradores de Grotowski e seu amigo íntimo durante toda a vida.

(GROTOWSKI *apud* FLASZEN, 2015, p.283 – grifo do autor)

Acontece que para Gurdjieff, “o conhecimento de si é uma meta muito elevada, mas muito vaga e remota” e, portanto, a grande meta do homem “deve ser o estudo de si”, cujo método fundamental é a “observação de si” (OUSPENSKY, 1993, p. 127-128).

Cúmplice da fonte dessas práticas-pensamentos, Cacá Carvalho parece cultuar como princípio de suas práticas tanto poéticas quanto pedagógicas o exercício do teatro como ofício²⁶ individual da busca de si. Nas palavras dele, a questão é “dar um tipo de painel da nossa profissão para um jovem hoje em dia, mas não para que ele faça o que eu faço; que ele faça o que for possível que ele faça porque é dele e será lindo porque é dele: pessoal”²⁷. Diz ele:

Roberto Bacci, nesse sentido, é a pessoa, dentro da minha trajetória de teatro, (...) desde que encontrei com ele pela primeira vez em 1988, [que] detonou isso, forte mesmo, e provocou uma mudança radical no modo de olhar o trabalho e talvez de fazer este trabalho. Porque não é um simples trabalho, é um trabalho antes de qualquer coisa em cima de mim, no teatro. (LIMA, 2005, p. 64-65)

Tudo isso inscreve Cacá Carvalho numa tradição de grandes artistas pedagogos do Século XX, que entendiam a formação do artista do palco como um caminho que implica transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual.

Vista por esse ângulo, a questão alcança “patamar não apenas estético, mas ontológico: a arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e agir humanos, de desvelar suas potencialidades mais altas (...) arte como parte do processo do homem de realizar sua própria humanidade” (QUILICI, 2015, p. 142).

Esse patamar ontológico a que se refere Quilici, e desejado por este pesquisador, amplia o campo de investigação desta pesquisa da esfera estrita das teorias do teatro para um diálogo entre estas e o teatro visto numa perspectiva filosófica.

Enquanto a filosofia em geral se ocupa com o conhecimento da totalidade do ser, em *O teatro dos mortos – Introdução a uma filosofia do teatro*, Jorge Dubatti (2016, p.25)²⁸ apresenta uma concepção para a filosofia do teatro como sendo aquela que, “focaliza o conhecimento de um objeto específico, circunscrito, delimitado: o acontecimento teatral”. De acordo com este autor:

Uma filosofia do teatro inclui e amplia o campo da estética teatral. Diferentemente da

²⁶ Aqui a noção de ofício se diferencia da relação meramente técnica com uma ocupação profissional, constituindo-se numa atitude ética e política frente a “um mundo onde vigora o modelo industrial de trabalho” (QUILICI, 2015, p. 89).

²⁷ Outro trecho do depoimento em vídeo de Cacá Carvalho ao SESC-SP. Fonte: YOUTUBE. Disponível em www.youtube.com/watch?v=d2kMARO2mT0. Acesso: 20 out.2019

²⁸ Professor universitário, crítico e historiador teatral argentino, nascido em Buenos Aires.

teoria do teatro, que pensa o objeto teatral em si e para si, a filosofia do teatro busca desentranhar a relação do teatro com a totalidade do mundo no conjunto dos outros entes, recuperando as prerrogativas de sua entidade filosófica que a teoria teatral não assume: a relação do teatro com o ser, com a realidade e os objetos reais, com os entes ideais, com a vida enquanto objeto metafísico, com a linguagem, com os valores, com a natureza, com Deus, os deuses e o sagrado etc. (DUBATTI, 2016, p.26)

Esse viés ontológico ultrapassa, também, a ideia do teatro como linguagem, restrito ao campo dos sistemas linguísticos, que o veem reduzido a estruturas de signos verbais e não verbais cuja finalidade seria construir uma cadeia de significantes rumo a uma compreensão semiótica. Para Dubatti (2016, p. 29), “se a semiótica é o estudo dos signos teatrais como linguagem de expressão, comunicação e recepção, a ontologia teatral é o estudo do teatro como acontecimento e produção de entes ou, ainda, o estudo do acontecimento teatral e dos entes teatrais considerados em sua complexidade ontológica”. Ao ultrapassar o campo dos fenômenos linguísticos, portanto, o teatro como acontecimento:

(...) é *experiência* e inclui a dimensão da *infância* presente na existência do homem. Isso implica uma superação da semiótica, como ciência da linguagem, pela Poética, como ramo da filosofia do teatro. Para a primeira, o teatro é um acontecimento de linguagem; para a segunda, um acontecimento ontológico. Por sua natureza convivial, o teatro é fundamentalmente experiência vivente: pela experiência, o teatro se reconecta com o real, com o fogo da *infância*, com o ente metafísico da vida. (Idem, p. 44 – grifos do autor)

Ainda segundo Dubatti, portanto, enquanto a poética (escrita com minúscula) constitui um conjunto de elementos que compõe o ente poético, organizado hierarquicamente por meio de procedimentos diversos, a fim de compor uma unidade material-formal, a Poética (escrita com maiúscula) se debruça sobre o estudo do acontecimento teatral a partir do exame de sua complexidade ontológica, de modo que:

Na cultura vivente, pela *poiesis*, o teatro constitui uma zona de experiência singular e favorece a construção de espaços de subjetividade alternativa. Desse modo, já não se fala de um teatro de representação ou de apresentação, conceitos funcionais na semiótica, mas de um teatro da cultura vivente, teatro como zona de experiência e teatro da subjetividade. Um teatro baseado no convívio. Em conclusão, a arte é uma via de percepção ontológica porque contrasta e revela níveis ou ordens do ser. (Idem, p.40 – grifo do autor)

Esse convívio, de que fala o autor, se refere à ideia de teatro como acontecimento convivial, na medida em que ocorre ao reunir corpos presentes, sem intermediação tecnológica, exigindo “a presença aurática das pessoas à maneira do ancestral banquete” (Idem, p.32), de modo que no teatro vive-se, sempre *com os outros*, quando vínculos são compartilhados. (grifo nosso).

Porém, não basta haver acontecimento para caracterizar que existiu teatro, na medida em que este depende daquilo que Dubatti chama de excepcionalidade do acontecimento, que

combina as ideias de originalidade, usado aqui no sentido de singularidade, e de maravilhamento, apontando àquilo que oferece uma experiência transformadora.

Entre os vários aspectos que esse autor apresenta como ângulos de observação do acontecimento excepcional, um dialoga de maneira potente com esta pesquisa: aquele em que a excepcionalidade do acontecimento se instaura pelo sentimento do numinoso, do sagrado e do metafísico. Para configurá-lo, Dubatti convoca o pensamento de Pompeyo Audivert para dizer que “o poético funda o mundo, revela a história e estabelece o homem em sua essência” e que, portanto, a arte seria “o nexos do homem com seu ser poético, com seu si mesmo mais vasto: seu ser outros” (DUBATTI, 2013, pp. 385-392, *apud* DUBATTI, 2016, p. 166), diz. Então, se o teatro é acontecimento e, para a filosofia do teatro, o ator é aquele que gera esse acontecimento, abre-se então espaço para o que Dubatti, numa significativa aproximação do estudo de Wlad Lima acerca do teatro de Cacá Carvalho já apresentado aqui, classifica como “dramaturgia de ator”, sobre a qual reflete na perspectiva de sua dimensão autoral:

Se a dramaturgia de ator é uma escritura com o corpo, no espaço e no tempo do acontecimento, essa escritura implica também uma leitura: a do próprio ator sobre os materiais dramáticos que ele produz. Um pensamento sobre a própria escritura. O ator escreve e lê sua própria escritura. (DUBATTI, 2016 p. 177).

Para Dubatti, esse ator que se auto-observa e produz pensamento sobre seu próprio fazer, torna-se um ator filósofo, qual seja, “aquele que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e seus saberes” (*Idem*, p. 180). Pertinente notar como esse pensador utiliza a mesma expressão “dramaturgia pessoal do ator” elaborada por Wlad.

Já que esta pesquisadora chegou a essa referida terminologia, do ponto de vista de sua abordagem teórico-filosófica, fortemente ancorada na noção do devir, revelou-se oportuno incluir também neste capítulo uma seção cujo propósito é o de embasar este estudo sobre a arte de ator também com esses referenciais oriundos do âmbito da Filosofia da Diferença, sobretudo a partir do conceito de rizoma, de autoria dos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari – do qual o devir (ou ruptura a-significante) é, na verdade, um princípio subjacente. É o que segue.

2.2 Uma abordagem conceitual Deleuzo-Guattariana

Wlad Lima defende que o princípio de devir pode ser aplicado ao trabalho do ator – ideia que conversa com todo o corpo de teorias sobre atuação já apresentados, cuja ênfase está

na busca de si pelo artista da cena por meio de suas experiências poéticas. Esse diálogo é capaz de se consolidar, segundo essa pensadora, naquilo que a noção de devir contém de possibilidade de desterritorialização das identificações de ordem pessoal do ator:

O trabalho do ator é esse jogo de desterritorializar-se. Ele quer encontrar uma linha de fuga à sua figura territorializada e apresentada como identificatória: a pessoa social do ator, que é uma de suas possíveis configurações territoriais. Ele tem a pretensão de, ao sair, se reterritorializar com uma outra configuração. O trabalho do ator é um jogo do devir. (LIMA, 2005, p.46)

De acordo com esse pensamento, ao invés de torna-se ou transformar-se em outra coisa – ocasião na qual a própria noção de devir deixaria de existir – a tarefa do ator consiste em conectar-se com outros corpos, a fim de ir-se configurando em algo que não é mais nem somente uma coisa (puramente ele mesmo) e nem outra (puramente o outro).

Como se pode notar, este estudo se apropria da teia conceitual deleuzo-guattariana, operando de maneira mais direta com o princípio do devir (com ênfase no devir-animal, devidamente acompanhado das noções subjacentes de predação e aliança), e os conceitos de imagem-tempo e imagem-cristal, relacionados às noções daquilo que seja atual e virtual.

O rizoma constitui um sistema conceitual para compreender como se configura o pensamento humano, de modo que se diferencia de uma concepção supostamente arborescente, a qual implicaria uma hierarquização indesejada neste contexto. A imagem para compreendê-lo é a de pequenas raízes que se espalham por uma determinada superfície, ampliando-se em todas as direções, ao invés de apenas na vertical. Nesse sentido, o rizoma corresponde a uma estrutura que deseja fazer rupturas a fim de gerar novas conexões, criando pontos de fuga. Wlad Lima, em sua dissertação de mestrado, compreende assim o rizoma:

Esses filósofos propõem que o pensamento, além da forma arborescente – que implica uma hierarquização – pode também configurar-se de outra maneira: o pensamento como rizoma, um pensamento que se faz múltiplo, que se quer com diferentes formas, que quer subtrair o uno da multiplicidade a ser construída. (LIMA, 2005, p. 43)

De acordo com Deleuze e Guattari (filósofos a que Wlad se refere), o rizoma possui seis princípios, entre os quais, o da cartografia, segundo o qual “não há nenhum modelo estrutural ou gerativo que justifique o rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.21 *apud* LIMA, 2005, p. 47) e, por essa razão, pode ser compreendido pela imagem de um mapa:

O Mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 22 *apud* LIMA, 2005, p. 49)

No princípio de ruptura a-significante (ou devir), Deleuze e Guattari propõem que a quebra de uma estrutura não signifique a destruição dela, mas, ao contrário, a possibilidade de encontrar outras conexões que, por sua vez, são capazes de construir ressignificações:

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (...) Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

Desde modo, podemos compreender o devir como uma ideia que recusa que uma coisa se torne outra, ou seja:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou deve chegar. Tampouco dos termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10 *apud* LIMA, 2005, p.46).

Para exemplificar essa ideia de núpcias entre dois reinos, Deleuze e Guattari (1995, p. 18 *et seq.*) usam a metáfora da vespa e da orquídea, a partir da relação entre esses dois seres vivos, para explicar que o animal se desterritorializa na sua função de contribuir para a reprodução da flor, ao mesmo tempo em que reterritorializa a orquídea ao transportar o pólen. Conclui-se daí que a vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade e isso faz com que exista um *devir-vespa* da orquídea, *devir-orquídea* na vespa.

No contexto deste estudo, conforme está largamente demonstrado no decorrer dos capítulos, torna-se significativo uma natureza particular de devir, a que Deleuze denominou devir-animal, do qual, inclusive, faz singular apropriação o perspectivismo ameríndio (a lembrar, a teoria antropológica que é o assunto da próxima seção deste capítulo). De acordo com Deleuze:

(...) se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente que o homem não devém “realmente” animal, como tampouco o animal devém “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa afirmativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir. (...) O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. (DELEUZE, 2012, p. 19)

Dessa assertiva pode-se deduzir que o devir não se constitui numa forma de evolução, pelo menos uma evolução a partir de uma relação de dependência ou filiação. E, a se considerar que o devir nada produz por filiação, pode-se dizer que ele é da ordem da aliança, que prescinde da relação de consanguinidade.

Numa perspectiva deleuzo-guattariana, compreender o devir como algo que não se resume a imitar nem a ser, coloca essa natureza para além de qualquer relação de dependência ou filiação, caracterizando o devir como algo da ordem da *aliança*, numa espécie de involução, entendida aqui como “essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com regressão”, já que no caso do devir “a involução é criadora” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.19). E, ainda, especificamente no caso do devir-animal do homem, abre-se a possibilidade para a ideia de que “estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma uma multiplicidade” (*Idem*, p.20). Portanto:

De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (*Idem*, p. 69 –grifo do autor)

Outro conceito que se revelou fundamental para este estudo é o da imagem-tempo deleuziana. Ao partir da noção de que o tempo é o “Todo”, mas não como conjunto fechado e sim aberto, mudança incessante por natureza. Quem esclarece essa ideia, em *O tempo não-reconciliado*, é Peter Pál Pelbart²⁹, outro estudioso do pensamento deleuziano.

Nessa obra, o autor traz à luz um excerto do filósofo francês para explicar que quando o tempo é pensado à luz do Todo, mesmo que aberto, à perspectiva cronológica e sucessiva substitui-se um plano insólito, o da coexistência temporal: “Não é mais o tempo como sucessão de movimentos e suas unidades, mas o tempo como simultaneísmo e simultaneidade” (DELEUZE, 1990, p.151 *apud* PAL PELBART, 2015, p. 7).

A partir dessa noção de tempo, Deleuze divide a imagem em dois tipos: a imagem-movimento, que remete à representação indireta do tempo, a partir do encadeamento sucessivo de imagens numa perspectiva cronológica; e a imagem-tempo, quando o tempo é apresentado de forma direta por imagens que instauram a presença de sua duração emancipada do movimento – não mais uma imagem indireta *do* tempo, mas a apresentação do tempo em estado

²⁹ Filósofo, ensaísta, professor e tradutor húngaro, residente no Brasil. Graduado em Filosofia pela Universidade Paris IV, é mestre pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, doutor em Filosofia, pela Universidade de São Paulo e livre-docente pela PUC-SP

puro, como forma imutável daquilo que muda. Nesse sentido, pode-se entender a imagem-tempo na perspectiva de uma forma da interioridade, na medida em que entra em relação com imagens-lembrança que suscita de uma profunda intuição vital:

A função vidente do olho faz com que o objeto percebido se amplie em circuitos cada vez mais vastos, entrando em relação com imagens-lembrança que ele suscita, correspondendo a planos cada vez mais profundos da realidade. Assim, o real entra em relação com o imaginário, o físico com o mental, o objetivo com o subjetivo, o *atual* com o *virtual*. Mas de tal maneira que esses pares tornam-se indiscerníveis, embora não sejam indistintos. (...) A imagem-lembrança não passa de uma atualização (presente) de uma virtualidade (lembrança pura) como passado, portanto ela *representa* um *presente* que foi, mas não o passado em si, o em si do passado. (PAL PELBART, 2015, p. 15)

Esse percurso leva Deleuze (2005, p. 103) a conceituar imagem-cristal, que ele compreende como “o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual”. O filósofo francês convoca a noção de tempo para Bergson, segundo o qual o passado coexiste com o presente que ele foi, de modo que o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. Diz Deleuze, citando Bergson:

O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual (...). Logo, cada momento de nossa vida oferece esses dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outra lembrança. (...) Aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será comparável ao ator que desempenha automaticamente seu papel, se escutando e olhando encenar. (BERGSON *apud* DELEUZE, 2005, p. 99-100- grifo do autor).

Não foi ao acaso que teóricos da teoria antropológica do perspectivismo ameríndio se apropriaram do pensamento pós-estruturalista e ancorado na chamada Filosofia da Diferença deleuzo-guattariana para explicar as complexas ontologias dos povos indígenas das Américas. De modo que, para fechar esse amplo espectro de referenciais teórico-filosóficos que ocupam lugar de primeira grandeza neste estudo, faz-se oportuno trazer à luz as ideias centrais desse instigante corpo de pensamento.

2.3. Perspectivismo Ameríndio³⁰: Saberes de povos indígenas

Os saberes dos povos da América indígena com os quais opero neste estudo estão justamente no âmbito do perspectivismo ameríndio, com ênfase na concepção de Eduardo Viveiros de Castro. Esse autor descreve uma noção encontrada entre diversos grupos

³⁰ Corrente da antropologia contemporânea que se interessa pelas ontologias dos povos indígenas das Américas e que conta com contribuições de antropólogos como o francês Philippe Descola e do brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, entre outros.

do continente americano constituída por uma visão cosmopolítica que imagina o universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, tanto humanos como não humanos (os deuses, os animais, as plantas, os mortos, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também objetos e artefatos), todos providos de um conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em síntese, de uma “alma” semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apreensão: os animais e outros não humanos dotados de alma “se veem como” pessoas e, portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível), existindo sob os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. Embora, note-se, a semelhança dessas almas não implique a homogeneidade ou identidade do que essas almas exprimem ou percebem, ou seja, o modo como os humanos veem os animais, os espíritos e outros personagens cósmicos, é profundamente diferente do modo como esses seres *os* veem *ese* veem. Os animais predadores, por exemplo, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como animais predadores (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43-44). Dessa forma, vendo-nos como não humanos, é a si mesmos – e a seus respectivos congêneres – que os animais e espíritos veem como humanos: eles se percebem como (ou se tornam) entes antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob uma aparência cultural – veem seu alimento, por exemplo, como alimento humano: os jaguares (ou onças) veem o sangue como cauim (cerveja de milho), enquanto os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado. Já seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos, etc.) são vistos como adornos ou instrumentos culturais; seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos) (*Ibidem*, p. 44-45). Aqui, portanto, a questão deixa de ser pensar como cada animal vê o “nosso” mundo, mas, antes, qual mundo cada animal vê: a isso chamamos multinaturalismo, no sentido de que não existe natureza dada, mas a constituição de múltiplas naturezas a cada ponto de vista de toda gente. Isso significa dizer que, a partir desta concepção, todos os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas e virtualmente pessoas, porque a qualquer momento podem se transformar em gente. Não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas de potencialidade ontológica. A “personitude” e a “perspectividade” – a capacidade de ocupar um ponto de vista

– são uma questão de grau, de contexto e de posição, antes que uma propriedade distintiva de

tal ou qual espécie. Cada ser é composto de uma pele (visível) e seus duplos (invisíveis), numa perspectiva que ultrapassa a dicotomia corpo/alma e o povoa de incessantes atravessamentos de toda ordem.

Um aspecto relevante para este estudo a ser ressaltado diz respeito ao fato de que está implícita nessa concepção de determinado modo de conhecimento, ou, antes, certo ideal de conhecimento. Tal ideal está, em certo aspecto, nas antípodas da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é “objetivar”; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto de modo a reduzi-la a um mínimo ideal – ou ampliá-la demonstrativamente em vista da obtenção de efeitos críticos espetaculares. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são concebidos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se reconhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Já os povos ameríndios são guiados pelo ideal inverso: conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, *daquele*; pois a questão é a de saber “o *quem* das coisas”. O conhecimento xamânico visa um “algo” que é um “alguém”, outro sujeito ou agente.

Estamos aqui diante de um ideal epistemológico que, longe de buscar reduzir a intencionalidade do sujeito a fim de obter uma representação mais objetiva do mundo, toma decisão oposta: o conhecimento verdadeiro visa à revelação de um máximo de intencionalidade, por via de um processo de “abdução de agência”, compreendendo cada evento como sendo, em verdade, uma *ação*, uma expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente (*Ibidem*, p. 50-51). Isso inclui objetos ou artefatos, na medida em que estes podem atingir estados de espírito, animal ou sua face humana.

Trata-se de ontologia ambígua: são objetos, mas contém intencionalidade de sujeitos, o que caracteriza o animismo, onde as “categorias elementares da vida social” organizam as relações *entre* os humanos e as espécies naturais, definindo assim uma continuidade de tipo sociomórfico entre natureza e cultura, fundada na atribuição de “disposições humanas e características sociais aos seres naturais”. O “modo anímico” é característico das sociedades onde o animal é “foco estratégico de objetivação da natureza e de sua socialização” como na América indígena, reinando soberano nas morfologias sociais desprovidas de segmentação interna elaborada (VIVEIROS DE CASTRO, *Op. Cit.* p. 361-362).

É interessante destacar, ainda, que o animismo pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não humana, ou seja, o intervalo entre natureza e sociedade é, ele próprio, social. Ao contrário, para efeito de entendimento por comparação, o naturalismo, afeito às concepções de mundo ocidentalizadas, está fundado no axioma inverso: as relações entre sociedade e natureza são elas próprias naturais. Com efeito, se no modo anímico a distinção natureza/cultura é interna ao mundo social, pois os humanos e animais acham-se imersos no mesmo meio sociocósmico – e, nesse sentido, a natureza é parte de uma sociedade englobante –, na ontologia naturalista a mesma distinção é interna à natureza – nessa outra perspectiva a sociedade humana é um fenômeno natural entre outros.

Se na ontologia naturalista a interface sociedade/natureza é natural: os humanos são organismos como os outros, corpos-objetos em interação “ecológica” com outros corpos e forças, todos regulados pelas leis necessárias da biologia e da física, ou seja, as “forças produtivas” aplicam as forças naturais, as relações sociais só podem existir no interior da sociedade humana. No animismo, por outro lado, a instabilidade está no polo oposto: a mistura de cultura e natureza presente nos animais, e não, como entre nós, a combinação de humanidade e animalidade que constitui os humanos; a questão é diferenciar uma natureza a partir do sociomorfismo universal.

Podemos também falar aqui em saberes *encorporados*, compreendendo *encorporação* –noção contrária à ideia de incorporação, no sentido de ser possuído por algo, quando uma coisa toma o lugar de outra –, como por em prática o conhecimento na criação contínua de um mundosignificante. Entretanto, para realizar as interseções entre esses saberes e os processos de atuação envolvidos nesta pesquisa vou operar com dois conceitos, a saber: predação e *malocorpo*. Passo, então, a uma breve conceituação de ambos, nesta ordem.

Na obra *Inimigos fiéis – história, guerra e xamanismo na Amazônia*, o antropólogo Carlos Fausto, ao abordar a perspectiva da predação, argumenta tratar-se do modo mais acabado de determinação do ponto de vista na relação entre entes dotados de agência e intenção. Outra vez o que temos aqui é menos a posição de uma distinção sujeito-objeto e mais a determinação de uma relação assimétrica entre os seres dotados de subjetividade. Assim, em vários grupos, não basta matar a caça para reduzi-la a condição de comida, mas um tratamento adicional para dessubjetivá-la: a predação é um ato subjugante, por meio do qual se determina quem detém o

ponto de vista em uma relação (FAUSTO, 2014, p. 537-538). Se o predador nega sua presa ao

mesmo tempo em que afirma, pode-se falar numa alienação passageira de Si, sua transmutação em outro, a fim de tornar-se plenamente Si. Tanto essa alienação passageira quanto essa alteração, contudo, não se traduzem como empatia, nem como abertura abstrata para a alteridade, mas como movimento de apropriação e controle de princípios subjetivos alheios. Trata-se um ato que envolve uma dialética de controle em que o predador se arrisca a alienar-se definitivamente:

A predação não implica, portanto, simples negação da perspectiva do outro e imposição da própria. Daí a ambiguidade tanto do xamã quanto do guerreiro: ao mesmo tempo em que controlam subjetividades outras – que tornam possível a reprodução da vida –, eles são afetados por elas. A relação é sempre ambivalente, pois não se pode neutralizar inteiramente a potência subjetiva do outro. Em sua ambiguidade, ele projeta o espectro da predação sobre o interior: o outro inteiramente controlado, completamente alienado e domesticado de nada serve. Para serem poderosos, xamãs e guerreiros não podem jamais controlar inteiramente seus xerimbabos, devendo garantir a condição subjetiva do outro e correr o risco de perder a sua. (*Ibidem*, p. 540-541)

São essas alianças com o não humano definidoras das condições intensivas na Amazônia, a partir da atitude de predação, que constroem relações de parentesco, cuja natureza é monstruosa porque estabelecida a partir de atitude hostil à verticalidade arborescente da filiação, herança ou consaguinidade. O que há são núpcias contranatureza, mútua predação, cooptação heterogenética, captura simbiótica, repredação ontológica onde a interiorização canibal – literal ou figurada –, nas quais o outro é condição de exteriorização de todo Eu, um eu que se vê autodeterminado pelo inimigo, isto é, *como* inimigo.

Em *Oniska – Poética do xamanismo na Amazônia*, Pedro de Niemeyer Cesarino³¹ apresenta um estudo etnográfico sobre as práticas xamânicas dos marubo do Vale do Javari, no estado do Amazonas. A concepção de cosmos para os marubo está dentro da visão perspectivista, no sentido de que pessoas implicam socialidades, deslocamentos, trajetos e posições, de modo que se trata aqui mais de multiplicidade e multiposicionalidade do que propriamente de univocidade ou totalidade (CESARINO, 2011, p. 33).

Uma pessoa pode ser compreendida como um ente ou uma singularidade, mas não como um indivíduo: um “bicho”, assim como um humano ou uma árvore, é a rigor uma configuração ou composição específica de elementos que o determinam e diferenciam. (...) O que chamamos de animal é compreendido pelo pensamento marubo como uma configuração composta, por um lado, de “seu bicho” (*awe yoîni*), “sua carcaça” (*awe shaká*) ou “seu corpo” (*awe kaya*) e “sua carne” (*awe nami*) e, por outro, de “sua gente/pessoa” (*awe yora*), isto é, o “seu duplo” (*awe vaká*), que é o dono (*ivo*) de seu bicho/carcaça/corpo. (*Ibidem*, p. 33-34).

³¹ Pedro de Niemeyer Cesarino é graduado em filosofia pela Universidade de São Paulo, mestre e doutor em antropologia social pelo Museu Nacional/ UFRJ. Desenvolve pesquisas em etnologia indígena, com ênfase em estudos sobre xamanismo, cosmologia, tradições orais, tradução e antropologia da arte. Atualmente, é professor do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, na área de pesquisa Antropologia das Formas Expressivas. É pesquisador do Centro de Estudos Ameríndios (CESTA/USP).

Conforme acontece com pássaros e outros animais, ocorre o que Cesarino chama de disjunção espacial, ou seja, os duplos desses entes não estão dentro do corpo/carcaça, mas fora dele, vivendo em suas malocas (*a vaká shovo shokorivi*), de modo que se estabelece uma replicação do espaço externo na dimensão interna, fazendo com que a maloca seja replicada para dentro, constituindo nosso “oco espiritizado” (*Ibidem*, p. 36). É nessa perspectiva que aparece a expressão “nosso oco espiritizado é uma maloca”, na qual o neologismo *espiritizar* quer se diferenciar da ideia ocidentalizada de “espiritualizar”, no sentido de significar um processo de transformação ou de alteração da pessoa, e não de elevação a um “outro” nível que seria considerado o espiritual como costumam conceber as concepções místicas ocidentais e as torções ontológicas dos neoxamanismos urbanos (*Ibidem*, p. 36). Assim, a maloca externa dos viventes vai então ser replicada (e fielmente) para dentro. *Noke shaki*, “nosso oco”, é uma expressão tão complexa quanto a sua correlata, *noke china* (“nosso peito” ou “nosso pensamento”). É daí que se origina a instigante expressão “nosso peitopensar” ou, na primeira pessoa, *e chinanama*, “em meu peitopensar”, a qual designa por sua vez uma dimensão localizada no peito, mas que não é, porém, o próprio peito (*shotxi*) ou o coração (*oiti*) físicos, mas algo como um espaçopensamento, “dentro do meu peitopensar” (*Ibidem*, p. 38). Estamos falando de um fenômeno no qual o oco-maloca é sede de multiplicidades, conforme explica Cesarino:

O xamanismo marubo não é um fenômeno de possessão: a pessoa vazia não é um cavalo ou médium para divindades, mas uma casa que recebe parentes; seu duplo que sai, assim como os que entram, não são entidades etéreas distintas de corpos concretos, mas corpos-duplos replicados em *n* posições. (*Ibidem*, p.137)

Exemplo dessa concepção é o *malocorpo*, neologismo criado a partir dos vocábulos maloca e corpo, e que remete à habilidade dos xamãs durante os rituais de tornar seus corpos uma casa que recebe os parentes. Na medida em que duplos se cindem, se constitui um campo virtual sociocósmico marcado pela ubiquidade, ou seja, os eventos passados no oco-maloca se dão simultaneamente no corpo/carcaça e fora dele. Quando o duplo sai de casa para visitar seus parentes, esses podem vir aqui nos visitar, de maneira que o corpo/carcaça é menos um espaço *dentro* do outro, mas a *partir* do outro (*Ibidem*, p. 138). Essa concepção se revela nos cantos *iniki*, objeto de estudo do autor (*Ibidem*, p. 144-145), dos quais cito aqui um exemplo:

não é perto
daquiaquela
morada
do antepassado homem só

do terreiro-espírito
daqueles galhos todos
dos mamoeiros-espírito
pra cá vim subindo
há tempos cheguei
na maloca dele
juntos cuidando vivemos
assim sozinho cantamos
os antes nascidos
no broto do tabaco-espírito
sozinhos se espiritizam
e juntos todos ficamos
em suas malocas
juntos cuidando vivemos
assim sempre foi

PARTE I – PREDACÃO E MALOCORPO EM PROCESSOS DE ATUAÇÃO DE CACÁ CARVALHO

3 ESPETÁCULOS INICIATÓRIOS: O COMEÇO DA AVENTURA

O conceito de *malocorpo* do ator se constitui, conforme é desenvolvido nesta tese, como um modo singular de busca pela verdade cênica, por meio de uma estrutura permeável de ações elaborada e executada de modo consciente, a partir de materiais diversos extraídos de vivências pessoais, de modo que permita ao atuante *estar com* outros entes quando em estado de atuação, tornando-os habitantes de seu corpo-maloca.

No que se refere aos processos de atuação de Cacá Carvalho, objeto específico de estudo nesta Parte I, noções desse conceito irão se manifestar plenamente apenas a partir de suas atuações para espetáculos-solo criados na Itália, em parceria com Roberto Bacci – a saber, a já citada trilogia criada a partir da obra de Luigi Pirandello³² e mais aquele inspirado na novela de Fiódor Dostoiévski³³.

Porém, três espetáculos nos quais Cacá atuou anteriormente são apresentados como anunciações primordiais ou prenúncios desse *malocorpo*: *Macunaíma* (1978), a partir do romance homônimo de Mário de Andrade³⁴; *Meu tio, o Iauaretê* (1986), a partir de conto homônimo de João Guimarães Rosa³⁵ (ambos criados e estreados no Brasil, embora tenham desenvolvido posteriormente trajetória internacional); e finalmente *25 homens* (1988), a partir do conto *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, de Plínio Marcos³⁶, cuja estreia aconteceu já na Itália, sob a direção de François Kahn³⁷, o qual só depois viria a ser apresentado em nosso país.

Essas três criações, por razões que são defendidas nesta seção, podem ser considerados espetáculos iniciatórios de Cacá, a partir de um termo cunhado pelo próprio ator durante as entrevistas concedidas para esta pesquisa, conforme definição também apresentada a seguir.

3.1 No princípio, Antunes: O Nascimento de Cacá-Macunaíma

³² Luigi Pirandello (1867-1936) foi um dramaturgo, poeta e romancista italiano. Foi um grande renovador do teatro, com profundo sentido de humor e grande originalidade. Foi vencedor do Nobel de Literatura em 1934

³³ Fiódor Dostoiévski (1821-1881) foi um escritor russo autor de romances considerados obras primas da literatura universal, como *Os irmãos Karamázov*, *Crime e castigo* e *O idiota*, entre outras.

³⁴ O paulista Mário de Andrade (1893-1945) foi escritor, poeta, ensaísta, crítico literário, folclorista e musicólogo. É considerado um dos nomes mais importantes do movimento modernista brasileiro.

³⁵ O mineiro João Guimarães Rosa (1908-10=967) foi escritor, diplomata, novelista, romancista e contista. É considerado por muitos o maior escritor brasileiro do século XX e um dos maiores de todos os tempos.

³⁶ O paulista Plínio Marcos (1935-1999) foi um importante ator, diretor, dramaturgo e escritor brasileiro.

³⁷ François Kahn é ator, diretor e pedagogo francês. Publicou o livro *O jardim*, em que relata e reflete sobre sua experiência como colaborador na fase parateatral de Jerzy Grotowski, entre meados dos anos de 1970 e 1980.

*É preciso dizer-lhe que tua casa é segura
Que há força interior nas vigas do telhado
E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo
E que tens uma esteira
E que tua casa não é lugar de ficar
Mas de ter de onde se ir.*

(Max Martins, Para ter onde ir)

Numa noite chuvosa, ao sair de algum ensaio ocorrido nas imediações da Praça da República, localizada no coração de Belém do Pará, o ator que ainda atendia pelo nome artístico de Carlos Augusto Carvalho – embora àquela época utilizasse o pseudônimo de Normélia Grey porque precisava esconder da família sua atividade teatral –, corria para se abrigar no famoso Bar do Parque, quando ouviu alguém lhe chamar. Era o célebre poeta paraense Ruy Paranatinga Barata³⁸.

Boêmio inveterado, Ruy era frequentador assíduo daquele lugar, conhecido reduto da classe artística da cidade, localizado em plena praça, ao lado do centenário Teatro da Paz³⁹. O poeta era padrinho de Carlos Augusto, cuja mãe, D. Etelvina, fora empregada doméstica na casa da família Barata, lugar onde o menino foi espectador atento de inúmeras noitadas regadas a muita conversa sobre literatura e música, sempre protagonizadas por artistas e intelectuais paraenses de primeira grandeza. Hoje, é esse ator brasileiro reconhecido pela sua trajetória, que atende pelo nome artístico de Cacá Carvalho.

Naquela noite, sob as bênçãos da tradicional chuva belenense, Cacá ouviu do velho Ruy um conselho que, juntamente com as opiniões de outras pessoas importantes, seria determinante na sua trajetória: “Meu filho, se é teatro que você quer fazer, então você precisa ir embora daqui, ou vai ficar atravessando de um lado a outro da rua e não chegará a lugar nenhum”, sentenciou o poeta, sob o olhar atento do jovem, àquela altura na faixa dos 20 anos.

Pouco tempo depois, aquele rapaz obedeceria a seu padrinho e partiria para São Paulo, em busca de realizar o sonho de seguir profissionalmente a carreira de ator.

Já na capital paulista, foram inúmeras as tentativas de conseguir um lugar ao sol, todas frustradas, a tal ponto que Carlos Augusto desistiu e comprou a passagem de ônibus para retornar a Belém.

Dali a dois ou três dias, ele estaria na estrada que o traria de volta a sua terra natal, de

³⁸ Natural da cidade de Santarém (PA), Ruy Paranatinga Barata (1920-1990) foi poeta e letrista. Publicou os livros Anjo dos abismos, A linha imaginária e Antilogia (póstumo). Em parceria com o filho músico Paulo André Barata, é autor de clássicos da música popular paraense como Foi assim, Porto Caribe e Pauapixuna.

³⁹ Casa de espetáculos em estilo neoclássico construída no Século XIX e inaugurada em 1878.

maneira possivelmente definitiva. Porém, foi quando aconteceu algo inesperado, que resultaria numa extraordinária guinada na vida daquele jovem artista paraense.

Certo dia, durante um passeio com amigos a uma casa de praia, localizada no município paulista de Itanhaém, na Baixada Santista, que servia como despedida daquele paraense que voltaria para casa, Cacá reparou que, enquanto todos se divertiam, a amiga e atriz Regina Estevão permanecia por horas concentradíssima na leitura de certo livro. Ao indagar a moça sobre a razão de não se juntar ao grupo na diversão, ouviu dela que estava estudando aquele romance porque, no dia seguinte, faria um teste de seleção para o elenco de um espetáculo de teatro que seria criado a partir daquela obra literária. O livro que ela tinha em mãos era o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. E o referido teste que a amiga atriz faria seria para a histórica montagem⁴⁰ a ser dirigida por Antunes Filho⁴¹. Como a amiga estava bastante nervosa para o teste, pediu a Cacá que a acompanhasse. Ele ainda não sabia, mas ao decidir atender ao pedido dela, o jovem paraense daria um passo gigantesco rumo a se tornar um artista notório na cena brasileira contemporânea.

Os testes aconteciam no teatro São Pedro, cujas cadeiras estavam lotadas de candidatos ao elenco da futura montagem. Cada artista era avaliado individualmente ao subir ao palco e apresentar uma cena inspirada em fragmentos da obra literária, sob o olhar atento de uma banca avaliadora liderada por Antunes, mas que tinha como membros nomes de peso da arte nacional como Naum Alves de Souza e Murilo Alvarenga, entre outros.

Sentado na plateia, Cacá se surpreende ao avistar o amigo Amauri Perassi iniciar seu teste. Inquieto, achando que ele não estava indo bem, do lugar onde estava gritou “Porra, Amauri, o cara tá puto!”. A atitude impulsiva interrompeu o teste e resultou numa dura repreensão pelos membros da banca: “O senhor não está inscrito? Espere sua vez”, alguém lhe disse (não lembra quem, mas afirma ter certeza de que não foi Antunes). “Eu não estou inscrito pra nada, mas não é assim que faz”, respondeu. “E por acaso o senhor sabe como é que faz? Quem você acha que é?”. Cacá recorda que começou ali uma coisa violenta, que provocou grande burburinho e uma grande chacota dirigida a ele. O ator descreve como se sentiu: “Aquilo tocou num ponto meu que realmente me deixou envergonhado e nasceu uma raiva e um desafio. E esses ingredientes juntos me levaram a dizer que voltaria dali a alguns minutos para fazer o

⁴⁰ Célebre montagem teatral de Antunes Filho e Grupo Pau-Brasil para o romance modernista homônimo de Mário de Andrade, cuja estreia aconteceu no dia 15 de setembro de 1978, no Teatro São Pedro (São Paulo).

⁴¹ Antunes Filho (1929-2019) foi diretor teatral e é considerado um dos maiores nomes do teatro nacional. Criou o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), escola e grupo que dirigiu até a sua morte. Seu trabalho é fortemente ligado à renovação estética, política e cênica do teatro brasileiro surgido nos anos 1960 e 1970.

teste”⁴².

Tomado por aquela mistura de vergonha e indignação, Cacá pegou uma folha de papel com um trecho do livro e saiu sozinho dali, porém decidido a dar uma resposta no palco. Contou que subiu uma escada e chegou a outro teatro contíguo, que depois descobriria ser o teatro São Pedrinho, onde começou a ensaiar, sozinho. Ele revela os sentimentos que o tomavam naquele instante:

Ali eu comecei a memorizar, improvisar, dizer aquele texto e foi nascendo um negócio motivado pela gargalhada, pela *tiração* de sarro, pelo desafio, pela vergonha, pela raiva, e talvez por um ingrediente que era saber que eu não tinha nada a perder, porque tinha um bilhete de passagem de volta a Belém para o dia seguinte. (...) Era uma coisa emotiva, uma necessidade de por tudo *pra* fora, de ter perdido tudo, ter desistido de tudo, enfim. (*Ibidem* – grifo nosso)

Quando voltou e subiu ao palco para realizar o teste, relata não lembrar bem o que fez, mas, movido que estava por aquele misto de ódio e vergonha, apresentou alguma coisa cujo resultado foi tão surpreendente para a audiência, que foi bastante aplaudido por aquelas centenas de pessoas. Quando o som das palmas cessou, alguém da banca perguntou “E a música?”. “Que música?”, perguntou, sem saber que o teste incluía, além da cena baseada no fragmento do livro, entoar alguma canção. Cacá lembra que a única que lhe veio à cabeça no momento foi *Parabéns pra você*. Quando terminou de cantar, houve outra ovação ainda mais forte que a primeira. Antunes Filho, então, levantou-se, subiu ao palco, pôs a mão no ombro daquele rapaz ainda incrédulo e disse algo como “Venha comigo, meu filho”. Já sentados frente a frente num dos camarins do teatro – Cacá recorda ter sido o mesmo que viria a ser utilizado por ele durante meses de temporada, já como protagonista da antológica montagem – o ator se lembra do diretor ter lhe perguntado: “Quem é você? Você tem ideia do que acabou de fazer naquele palco?”. Essa conversa inicial se estendeu por mais alguns minutos, até que Antunes explicou ser preciso voltar para continuar assistindo aos testes, mas pediu para Cacá aguardar uma pessoa da produção que viria falar com ele. O resultado foi um convite para jantar com Antunes naquela noite.

Convencido a adiar a viagem de volta para Belém, algumas semanas depois o jovem paraense já ensaiava diariamente com um grupo de, inicialmente, quarenta atores, selecionados entre os mais de 700 – soube desse número apenas algum tempo depois – que iniciaram aquele processo seletivo, do qual resultaria o elenco escolhido para atuar aquela montagem. Em pouco tempo, sua antológica atuação como Macunaíma o tornaria um ator reconhecido no Brasil e no mundo. E aquele bilhete da passagem de ônibus que o traria de volta para Belém deve ter sido

⁴² Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017.

vendido para alguém ou mesmo ido parar numa lixeira qualquer de São Paulo, cidade na qual Cacá acabou por se radicar e vive até hoje.

Começava ali um longo processo de aprendizado e formação decisivos tanto para o homem quanto para o artista Cacá Carvalho. Em *Hierofania – O teatro segundo Antunes Filho*, Sebastião Milaré, um dos mais proeminentes documentaristas e estudiosos da obra desse importante diretor brasileiro, reconta o episódio do teste de Cacá e, logo a seguir, traz um depoimento do ator paraense bastante revelador, da maneira como Antunes contribuiu para a formação dele naquele momento. Diz Cacá, no livro de Milaré:

Antunes começou a cuidar de mim, pra que eu não fosse embora (...) Ele me levava ao MASP, pra me dizer que isso é impressionismo, isso é expressionismo, a diferença entre isso e isso... Então, a minha relação com ele foi uma relação de mestre com discípulo, mas no sentido da formação inteira. (MILARÉ, 2010, p.48 - grifo nosso)

Somada a outros tantos ingredientes que se lhe apresentaram naquele processo criativo, essa relação de mestre e discípulo com Antunes de que fala Cacá foi tão marcante, a ponto dele mesmo definir aquele processo criativo para a montagem como um “espetáculo iniciatório”, cunhando um termo o qual ele mesmo se incumbiu de explicar o sentido pessoal que possui:

Quando eu falo iniciatório neste caso, talvez seja o equivalente a altamente significativo, iluminador. São aquelas coisas que naquele momento te abrem um horizonte desconhecido e que iluminam uma possibilidade outra, possibilidade essa que altera o comportamento, o pensamento (...) porque te dá um reconhecimento de algo potente que você pode desenvolver. Que reforça o percurso e requalifica o sentido. (Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017).



Fig. 01 - Cacá Carvalho (à esq.) e Antunes Filho, durante ensaios de *Macunaíma*: relação entre aprendiz e mestre.

Fonte: Acervo pessoal de Cacá Carvalho

A fim de compreender melhor a relevância desse processo vivido por Cacá como protagonista do espetáculo *Macunaíma* para a posterior anúncio do *malocorpo* do ator em

seus processos de atuação, há que se deter um pouco aqui sobre a obra literária e, posteriormente, sobre aquela encenação nela inspirada.

Segundo argumenta David George (1990) em *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*, o emblemático romance modernista escrito por Mário de Andrade (1977), quando visto à luz das ideias de Mikhail Bakhtin – grande teórico russo cujas teorias ficaram conhecidas nos anos de 1920 por criticar o formalismo decorrente das teorias linguísticas de Ferdinand Saussure –, destaca-se ao valorizar em sentido amplo elementos das culturas populares, bem como se colocar na contramão da estética burguesa e colonialista presente no campo da literatura geral sobre os mitos, as narrativas de cunho folclórico e as epopeias.

De fato, o escritor brasileiro bebeu nas fontes populares ainda vivas em seu país e lançou mão de uma miríade de modos folclóricos nacionais, como o carnaval e manifestações diversas no contexto da cultura nordestina, para construir uma genuína rapsódia à brasileira, constituindo uma espécie de carnavalização da grande epopeia europeia. Explica esse autor:

A rapsódia brasileira costura uma teia complexa de mito/história, incorporando os conceitos etiológicos, as lendas, as fábulas e as fontes antropológicas e arqueológicas. Dessa maneira, fazem-se retroceder as fronteiras da história nacional para além da procedência colonial, estendendo-se ao reino da mitologia indígena. Ao romper as barreiras entre mito e história, o autor dá ênfase às origens extraeuropeias do Brasil. Partindo da ideia de paródia carnavalesca, a estrutura epopeica se torna uma maneira eficaz de descolonizar concepções de arte, ontologia e história nacionais. Ao destronar o legado colonial com sua imitação grotesca da “língua de Camões”, Mário de Andrade não produz uma paródia apenas negativa; pelo contrário, tenta renovar a linguagem literária e redefinir a realidade de seu país. Nesse sentido, carnavalizar significa abrasileirar. (GEORGE, 1990, p. 48-49).

A encenação de Antunes para a obra de Mário tornou essa carnavalização a essência do espetáculo e reafirmou a concepção do personagem central como mito da nacionalidade brasileira, parodiando a ideia clássica de herói para satirizar valores oficiais. Fiel à verdadeira natureza da fábula marioandradiana, o diretor transforma em matéria cênica todo o universo elaborado pelo romancista com base no imaginário popular (MILARÉ, 2010), com ênfase em elementos caros a este estudo, como é o caso das culturas indígena e afro-brasileira:

Fiel à estrutura rapsódica do texto original (...) aparece uma série de modos folclóricos. O espetáculo, na sua totalidade carnavalesca, na sua recriação lúdica da realidade, anula com a paródia o mundo do poder. Com os rituais indígenas e neo-africanos – a macumba –, expressa-se a filosofia cósmica das festas tradicionais, baseada na repetição mítica e nos momentos de crise e ruptura. Contra o eterno ciclo do poder repressivo – militar, político, eclesiástico –, opõe-se o ciclo popular das mudanças eternas. (*Ibidem*, p. 65-66).



Fig.2 - Composição visual da antológica cena do bloco de carnaval: *abrasileirando* o teatro nacional.

Fonte: Acervo pessoal de Cacá Carvalho

Como abordagem processual coerente aos propósitos daquela criação, Antunes Filho e o Grupo Pau-Brasil desenvolveram a encenação de *Macunaíma* por meio de um trabalho coletivo. Na verdade, a origem do projeto foi uma ideia apresentada pelo diretor à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, de realizar um curso para jovens atores e atrizes utilizando o romance como base para os exercícios, podendo resultar numa montagem cênica da obra. Tudo isso feito com o objetivo de dar àquele elenco elementos para criar, no contexto do desejo de Antunes voltado a uma pesquisa sobre meios mais adequados a serem aplicados ao intérprete teatral brasileiro, àquela época ainda bastante sujeito às técnicas importadas e, portanto, estranhas à sua realidade cultural. Exemplo que corrobora essa abordagem era o conjunto de exercícios e laboratórios sobre o universo indígena, nos quais, além das danças e hábitos cotidianos das aldeias, se procurava compreender profundamente a própria noção de tempo para os índios (MILARÉ, 2010).

De acordo com Cacá, cuja idade à época era de apenas 23 anos, tudo aquilo se caracterizava como um sistema de produção, no qual a função do elenco era prática e objetiva, centrada no fazer. O dia-a-dia era conduzido de maneira que cada um dos capítulos do romance inspirava os mais diversos exercícios cênicos de improvisação, a partir dos quais o diretor extraía material para a elaboração dramática e a composição do espetáculo em si.

Entre esses exercícios, um deles, citado por Milaré, me parece bastante oportuno para reforçar o elo entre mim e Cacá apresentado nesta tese, no sentido da aliança a partir de uma formação prática que resulta num modo de pensar teatro. Trata-se do exercício de atravessar uma porta imaginária para entregar a alguém uma flor, que parece ter raízes *stanislavskianas* e cujo objetivo, segundo Cacá, “era limpar os gestos, já que o *desenho* devia ser muito limpo e claro” (*Ibidem*, p.49). Trata-se, rigorosamente, do mesmo exercício que me lembro de Cacá ter aplicado aos atores e atrizes paraenses naquela primeira oficina que fiz com ele em Belém, durante a ação pedagógica *Experimenta que eu gosto*, promovida pelo Grupo Experiência em 1987 – ano em que comecei a fazer teatro. Essa referência pode parecer pontual, mas revela-se esclarecedora acerca da herança de que falo, quando eu nem tinha consciência dela.

No processo de *Macunaíma*, aquele conjunto de procedimentos de preparação para a montagem e ensaios, realizados sempre em longos períodos de trabalho diário com duração nunca menor que 12 horas, incluía, além dos exercícios de interpretação, aulas de voz e técnicas corporais; palestras de historiadores, sociólogos e literatos abordando os temas tratados no romance; trabalho musical com Murilo Alvarenga e laboratórios de criação cenográfica com Naum Alves de Souza, entre muitos outros.

Porém, ainda que lhes fosse proporcionado vivenciar toda essa riqueza de processo, não era possível àqueles jovens atores e atrizes compreenderem plenamente a dimensão tanto da obra literária que inspirava aquela criação cênica, quanto do próprio espetáculo que nascia ali e viria a se tornar um marco do teatro brasileiro. Isso fica evidente no seguinte depoimento de Cacá:

Enquanto eu fazia, eu só era homem de ação, eu não era homem de ação que reflete sobre a ação que está sendo feita. Então talvez hoje eu consiga ter um pouco mais de noção do valor de tudo aquilo, porque ali nós apenas éramos a manifestação pura da flor da juventude, onde você é. Então aquele discurso não era consciente. Não dava pra exigir consciência da profundidade de todas as camadas que o compunham. (Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017 – grifo nosso)

Numa curiosa sincronicidade, do mesmo modo como acontece na ficção de Mário de Andrade – na qual o personagem protagonista parte da floresta amazônica para São Paulo – o ator Cacá, que partira de sua Belém do Pará natal para tentar a vida de artista naquela mesma capital, agora ganhava o mundo vestindo a pele do índio que, de certa maneira, ele também era, ainda é e sempre será, como ser originário do povo da mesma floresta. Nascia ali uma atuação cênica que o futuro revelaria tão essencial na gênese do ator Cacá Carvalho a ponto de ele declarar, passados mais de 40 anos daquela estreia: “Talvez eu tenha começado a praticar

inconscientemente e depois o processo de consciência desse pensamento se deu com o decorrer do tempo, mas começou com Antunes”⁴³.

E aqui se estabelece mais uma sincronicidade espantosa entre ator e personagem: na obra de Mário, a busca de Macunaíma, que determina sua viagem, é movida por questões relacionadas à consciência, ao mesmo tempo em que tangencia as referências da saga do herói mítico Ulisses, na Odisseia. É o próprio Cacá quem descreve essas relações, cunhando um termo que o liga umbilicalmente ao personagem, criando no seu imaginário uma associação entre as ações concretas de Macunaíma narradas no romance e ações metafóricas que ele próprio possa ter praticado no ato de partir de sua terra original em busca de algo:

Macunaíma, após matar a mãe, parte para São Paulo. Ele mata quem o gerou. Cacá mata quem o gerou? Deixa quem o gerou. Então, naquele momento, Cacá-Macunaíma deixa a consciência lá [em Belém] e diz “eu vou a São Paulo e volto pra encontrar minha consciência”, e ele vai. No livro, Macunaíma planta a consciência na Ilha de Maratapé e vai, dizendo “eu vou deixar minha consciência aqui e vou sem consciência para São Paulo”. E depois de deixar a consciência ele vem para São Paulo e aqui ele se perde. E quando ele volta pro seu lugar ele é devorado. Esse é o retorno à Ítaca na odisseia dele. Por isso que, pra mim, ir para Belém é sempre complicadíssimo. (Entrevista Cacá Carvalho – 15 de agosto de 2018 – grifo nosso)

Têm sido inúmeros os intermitentes retornos de Cacá a sua Ítaca-Belém – alguns dos quais tive o privilégio de testemunhar e participar ativamente, como aprendiz –, e creio que esse depoimento dele explique substancialmente o sentido que esses retornos periódicos representam em sua busca de si, nesse percurso de construção de sua própria consciência como artista e como ser humano, a qual ocupa lugar central em sua trajetória.

De volta ao papel de Antunes nesse processo, vale ressaltar que, atualmente, a consciência desse percurso é tão determinante, que permite a Cacá declarar de modo definitivo: “Até hoje, quando eu me mexo, é princípio de Antunes Filho se mexendo”⁴⁴.

Não é nenhum exagero dizer que Macunaíma habita Cacá Carvalho desde sempre; jamais saiu de seu corpo. Como ele mesmo disse, trata-se de um ser Cacá-Macunaíma.

O importante, porém, é que no momento daquele processo criativo, ainda que se tratasse do fruto de um trajeto “inconsciente”, estimulado ao mesmo tempo pelo processo proposto por Antunes e pela sua própria intuição como ator, Cacá já começava a acionar fontes de experiências pessoais que podem muito bem ser compreendidas como prenúncios ou anunciações do trabalho de buscador de si, o qual viria a desenvolver mais tarde e está no centro de uma concepção atual de teatro e da arte de ator, segundo revela esse artista:

⁴³Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016

⁴⁴Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017.

Eu tinha que responder [às solicitações do processo criativo] e o que respondia era tudo o que eu tinha sido até aquele momento: o cara de Belém, o menino que brincava ali na [travessa] 14 de Março, tudo o que eu lia embaixo da cama da minha mãe, naquele cantinho onde eu gostava de ficar. Tudo o que eu pensei ali naquele lugar, ainda pequeno. (...) Tudo o que eu era ali era, antes de mais nada, toda a minha história que chegou até ali e toda a minha história é tudo o que eu tinha feito, visto, vivido, chorado, amado, deixado em Belém. (*Ibidem*)

Esse universo lúdico da infância, a que se refere Cacá como sendo uma das principais fontes pessoais acionadas naquele processo criativo, parece bastante adequado quando se sabe que o objetivo era atuar, cenicamente, o emblemático anti-herói nacional cuja gênese é oriunda de uma obra literária que se assenta numa estrutura de rapsódia modernista inspirada nos elementos mágicos das mitologias ameríndias e afro-brasileiras, na qual os personagens – sobretudo o protagonista – não se cansam de brincar e fazer traquinagens mágicas, como se virar ou desvirar em pessoas, bichos e coisas (GEORGE, 1990).

Ao se referir à infância, Cacá se reconecta com o fogo essencial da vida, segundo aquela noção de Dubatti para o teatro como acontecimento ontológico. Nesses depoimentos sobre o universo das fontes que o alimentavam ali para dar conta daquela missão, Cacá vai mais além e, mergulha ainda mais profundamente em extratos sinestésicos e repletos de vínculos afetivos das mais diversas naturezas e matizes, edificando um complexo contexto de referências capazes de dar uma boa noção daquilo que é capaz de, conforme o modo como for trabalhado e desenvolvido, se tornar alimento para aquela escritura cênica resultante do processo de atuação, que foi apresentada aqui como uma dramaturgia pessoal do ator:

O que acontece é um fenômeno que tem a ver com aquele lugar [Belém], as histórias que me formaram ali (...) e acabam gerando um material que vem com uma qualidade que eu não sei se é artística, mas é uma qualidade de natureza (...) porque tem um fundamento terrível, que é do teu lugar, que é dos cheiros que te compõem, das fomes e dos prazeres, dos beijos, dos abraços, dos olhares trocados e enviesados dentro do seio da família, e do seio da cultura de tudo o que você é, dos abandonos que você fez, dos encontros que você teve, das mortes que você enterrou, das vidas que você ajudou a trazer. É uma maluquice esse caldeirão, quando isso não é tratado exoticamente, quando isso é tratado como um material único porque é só meu. Como é único o seu. (Entrevista Cacá Carvalho – 15 de agosto de 2018).

A se considerar a natureza da obra literária de Mário de Andrade e da concepção cênica que Antunes Filho cria a partir dela – sobretudo no que diz respeito a esse abasileiramento do mito que ressalta as culturas indígenas como uma das fontes primordiais da nossa identidade nacional –, toda a herança do ator Cacá Carvalho como amazônida, representante da cultura cabocla que predomina nessa floresta, foi tanto imprescindível quanto determinante para que ele pudesse ativar aquele já citado Cacá-Macunaíma.

É precisamente nessa perspectiva, que considero o processo de atuação de Cacá em *Macunaíma* como primórdio de *malocorpo* do ator, já que as características da literatura original e da cena dela derivada convocaram o homem da floresta que habita esse ator, tanto em sua natureza externa (ele possui traços fisionômicos e compleição física quem apontam forte identificação com os povos indígenas) quanto em sua natureza interior, muito embora ela ainda não tivesse ali, conforme revelam seus depoimentos.

Naquele tempo, Cacá ainda não possuía a intencionalidade de acionar essas referências de forma consciente, ou seja, ainda não havia desenvolvido essa concepção de teatro e da arte de ator como buscador de si mesmo, a qual se revelaria depois.

Portanto, é possível afirmar que existe uma potência para processos de atuação como *malocorpo* na construção de Cacá-Macunaíma, porém ainda não se pode dizer que tenha existido ali a prática de um *malocorpo* do ator. Isso ocorre por se tratar de uma noção que passa, segundo minha proposição, por um processo no qual o ator tem consciência e opera de modo intencional com o material de trabalho oriundo de sua herança pessoal, a fim de desenvolvê-la como uma escritura cênica sob a forma de estrutura permeável, a fim de *estar com* seus parentes cuja configuração é de naturezas diversas (pessoas, lugares, acontecimentos), ao *convidá-los* para habitar seu corpo/maloca quando em estados de atuação.

Essa mesma questão, observada sob o ponto de vista do pensamento de Dubatti, mostra que Cacá, à época da atuação em *Macunaíma*, entre 23 e 27 anos, ainda não era o ator filósofo o qual viria a se tornar e que hoje, efetivamente, é.

Embora ele tenha consciência de que o ator em estado de atuação precisa sempre ser o homem de ação – aquele que conhece em ato –, atualmente também é capaz de refletir sobre a ação que realiza e a natureza de ser que se torna, fazendo-se consciente do discurso cênico sobre o humano que produz com suas atuações, o qual ali ainda não compreendia: “Só o meu corpo sabia que aquele era o momento em que eu poderia reestruturar ou reencontrar tudo aquilo que me fez sair do meu lugar”⁴⁵, revela.

3.2 *Meu tio, o Iauaretê: O Devir-Onça do Ator*

***O pensamento do animal, se pensamento houver,
cabe à poesia.***

(Jacques Derrida, O animal que logo sou)

⁴⁵ Entrevista Cacá Carvalho – 15 de agosto de 2018

Assim como ocorreu em *Macunaíma*, a atuação de Cacá Carvalho no espetáculo *Meu tio, o Iauaretê*, de 1986, também pode ser compreendido como iniciatória, no sentido do papel que teve no percurso de construção da pessoa do ator, a partir de encontros com coisas e pessoas altamente significativas. O primeiro desses valiosos encontros, segundo Cacá, foi com a obra literária de Guimarães Rosa, o que suscita uma breve apresentação tanto da poética roseana em si, conforme foi desenvolvida neste conto pelo escritor, quanto de estudos literários acerca das características formais e estilísticas dessa literatura que inspirou aquela criação cênica e seu próprio processo de atuação.

Publicado pela primeira vez na revista *Senhor* (Rio de Janeiro, março de 1961) e republicado em *Estas Estórias* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1969), o conto de Guimarães Rosa, *Meu tio, o Iauaretê* representa, para muitos estudiosos da obra do autor mineiro, o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa. No ensaio *A linguagem do Iauaretê*, publicado originalmente no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo no dia 22 de dezembro de 1962, Haroldo de Campos argumenta que, ao narrar, em forma de um longo monólogo-diálogo – o diálogo é pressuposto, porque só o protagonista interroga e responde –, a história de um onceiro vivendo sozinho nas gerais, que passa a se afeiçoar dos felinos antes caçados por ele e começa a matar pessoas como uma onça, Rosa faz com que seja a própria palavra que incorpore a metamorfose. Segundo explica Campos:

O onceiro picado de remorsos pelas “pinimas” (onças pintadas) e “pixunas” (onças pretas) que matara, (...) acaba, arrastado por sua própria narrativa protéica, transformando-se em onça diante dos olhos do seu interlocutor (e dos leitores). (...) A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor (CAMPOS, 1974, p. 62)

Quando é a palavra literária (e não a história) que irrompe em primeiro plano, configurando o personagem e a ação, não há um descritivismo na linguagem do Iauaretê em que a arte imita a realidade. Trata-se de uma espécie de ação cenarizada na própria linguagem. Em síntese, pode-se dizer que Rosa opera um oncear mimético à gestualidade e às sonoridades da onça, produzindo aquilo que alguns críticos vão denominar de “oncificação” da língua. Mas, ainda assim, nesse momento extremo, a linguagem mantém distância (ainda que mínima) em relação a si mesma. Em outras palavras, pode-se falar do “oncear” da linguagem, mas não que o sujeito-narrador virou onça.

Essa ideia é reiterada em *Literatura e animalidade*, obra na qual Maria Esther Maciel define essa abordagem como a ficção animalista de Guimarães Rosa, capaz de proporcionar um “trespassamento das fronteiras entre os mundos do humano e do não humano, por meio dos

devires e das metamorfoses” (MACIEL, 2016, p. 23). Ao fazê-lo, ela reflete sobre o fato de que essa abordagem do escritor brasileiro pode ser um caminho de reconexão do homem com suas essencialidades na contramão do pensamento racionalista cartesiano, na medida em que “foi precisamente pela negação da animalidade que se forjou uma definição de humano ao longo dos séculos no mundo ocidental, não obstante a espécie humana seja, como se sabe, fundamentalmente animal” (*Ibidem*, p. 16). Ainda segundo essa autora:

A Guimarães Rosa não interessava apenas escrever *sobre* os animais, convertê-los em simples construtos literários, mas também procurou abordá-los como sujeitos dotados de sensibilidade, inteligência e conhecimentos sobre o mundo. Seu olhar sobre a outridade animal, como atestam inúmeras narrativas de sua autoria, está atravessado por um compromisso ético e afetivo com esses viventes. E é nesse sentido que ele pode ser considerado o maior animalista da literatura brasileira do Século 20. (*Ibidem*, p.69)

Trata-se aqui, portanto, da possibilidade de que, atraídos pela estranheza da linguagem dos outros animais em relação à nossa, possamos buscar a experiência de passar àquela outra margem e alcançar a esfera da alteridade animal, podendo extrair daí um saber possível, a partir da ação de permitir nosso reencontro com “algo do qual fomos arrancados, mas que está dentro de nós” (*Ibidem*, p. 101).

Todo esse pensamento se afeiçoa fortemente às ideias do também filósofo Jaques Derrida, citadas por Maciel na mesma obra, sobretudo no que diz respeito aquilo que ele chama de “efeitos de subjetividade” e se contrapõe conceitualmente à noção de sujeito – conceito que, segundo ele, foi “construído historicamente” e “se configura como uma rede de exclusões” (Idem, p. 118). Trata-se, aqui, do sentido da conexão do ser humano com camadas mais profundas de sua própria humanidade, na trilha de pensamento que levou Derrida a um apurado processo de desconstrução do humanismo ocidental de base logocêntrica, especialmente em *O animal que logo sou*, obra na qual este autor pondera que:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (DERRIDA, 2011, p. 31)

Bem a propósito dos saberes de povos ameríndios apresentados neste estudo, ao citar o próprio conto *Meu tio, o Iauaretê*, Maciel afirma que o trânsito do personagem do onceiro de Rosa entre os mundos do humano e do não humano pode se aproximar daquilo que Deleuze e Guattari definem como devir-animal, no sentido de se tratar de algo que não determina, como acontece nas metamorfoses convencionais, “uma mudança física do sujeito, mas sim um

trespassamento de fronteiras, que leva o homem para além da subjetividade humana, abrindo-o para formas híbridas de existência” (MACIEL, 2016, p.73).

Quem corrobora esse pensamento é Benedito Nunes⁴⁶, em *Bichos, plantas e malucos no sertão roseano*, que integra a publicação *Benedito Nunes: A Rosa o que é de Rosa – Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa*, ao explicar que na obra roseana a natureza, por ser exterior e interior ao mesmo tempo, alcança o dimensão de um todo vivo que se externaliza em formas animais e vegetais tanto quanto se internaliza na força dos mitos, de maneira que “os bichos e as plantas não são apenas naturais, mas seres pervasivos que a nós aderem e que em nós se instalam” (NUNES, 2013, p. 279). Dentre os bichos que percorrem a obra de Rosa preponderam os muares (bois, burros e cavalos), assim como os passarinhos de várias espécies. No caso dos primeiros, esses se destacam nos contos *O burrinho pedrês* e *Conversa de bois* – ambos, presentes em *Sagarana*. Os segundos, por sua vez, aparecem em *São Marcos*, da mesma coletânea. Porém, nada se compara ao mergulho que Rosa opera no que diz respeito ao limite entre os mundos animal e humano como com as onças presentes em *Meu tio, o Iauaretê*, que o narrador “ocupa, falando a um visitante em longo pseudomonólogo, no qual se transforma no tio, lhe reinventando a possível e imaginária linguagem” (*Ibidem*, p. 287-288).

É assim que Rosa incorpora formas poéticas ao tecido narrativo, assim como no reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura, vinculando o narrador ao papel de “contador”, o que contribui deveras para nos remeter à função mítica da literatura. Deste modo, é também pela recorrência à oralidade, correspondente a um dos traços mais significativos da literatura modernista de um Mário de Andrade, que Rosa promove uma dissolução do dualismo tão corrente entre os autores regionalistas tradicionais, nos quais o linguajar dos personagens contrasta com o tom erudito dos narradores, em busca de atingir uma fusão dessas linguagens na tentativa de atingir o mágico (SIMÕES, 1988).

No caso específico dessa narrativa, isso acontece porque o onceiro, em que pese a profunda convivência com as onças e a interação dele com esses animais, assume as características deles e se transforma num matador de homens, ou seja, torna-se um homem-onça – ressalte-se, entretanto, a importância crucial do hífen nessa expressão, já que o homem continua homem, mesmo incorporando características do animal, como cheiro, unhas grandes e braveza, através do contágio. Como já mencionado, a metamorfose referida aqui aparece na linguagem

⁴⁶ O paraense Benedito José Viana da Costa Nunes (1929-2011) foi um filósofo, professor, crítico literário e escritor brasileiro. Foi um dos fundadores da Faculdade de Filosofia do Pará, depois incorporada à Universidade Federal do Pará, e da Academia Brasileira de Filosofia. Também foi um dos fundadores do grupo Norte Teatro Escola, que mais tarde daria origem à atual Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

do onceiro, na medida em que o zoomorfiza por meio da desarticulação das palavras e uso de onomatopéias em profusão, totalmente alheias ao léxico humano (MACIEL, 2016, p.72), conforme se pode verificar neste excerto que corresponde ao final do conto roseano, quando a desarticulação da linguagem é levada ao extremo:

Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo, não, me mata não... Eu – Macuncôzo...
Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...
Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araãã...
Uhm...
Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2015, p.190)

Quando, munido dessa compreensão de devir-animal como matilha, daquilo que esses filósofos chamam de núpcias antinatureza, ou seja, nada mais que “a verdadeira natureza que atravessa os reinos” (*Ibidem*, p. 23), em afinidade com aquela noção de cooptação heterogenética de que fala Viveiros de Castro, num atravessamento xamânico entre os reinos do humano e do animal.

Vejamos, então, o que acontece na atuação de Cacá Carvalho nesse espetáculo, realizado a partir do conto homônimo de Guimarães Rosa, cuja estreia nacional aconteceu em outubro de 1986, no Teatro Payol, em São Paulo. A adaptação para teatro era de Walter George Durst, a direção de Roberto Lage e Paulo Gorgulho completava o elenco protagonizado por Cacá.

Originalmente, era um projeto de Cacá em parceria com Antônio Abujamra, que o dirigiria. Mas na última hora “Abu” (apelido entre os amigos) aceitou uma proposta de trabalho nos Estados Unidos e não participou da criação.

Lembro que tive o privilégio de assistir a esse espetáculo todas as noites da temporada realizada no Teatro Margarida Schivasappa, em Belém, e se constitui até hoje, juntamente com a atuação de Rubens Corrêa⁴⁷ em *Artaud!*⁴⁸, como as duas experiências mais marcantes no que diz respeito ao impacto causado por um ator no artista da cena iniciante que eu era. Tenho muito viva na memória, como se sentado na poltrona daquela plateia ainda estivesse, a sensação de testemunhar a metamorfose física que tornava a figura humana de Cacá verdadeiramente um ser que parecia capaz de, a qualquer momento, ultrapassar a barreira que nos separa de uma fera, ou de nossa natureza de fera que permanece contida pelo comportamento socialmente construído.

Quando se refere ao modo como a desarticulação da palavra proposta por Rosa foi

⁴⁷ Rubens Alves Corrêa (1931 - 1996) foi ator e diretor matogrossense. Constrói o Teatro Ipanema onde, tendo Ivan de Albuquerque como parceiro e sócio, desempenha a maior parte dos papéis de sua carreira e procura refletir as questões da arte e da sociedade contemporâneas

⁴⁸ Espetáculo solo atuado por Rubens Corrêa, com direção de Ivan de Albuquerque.

traduzida na cena, Cacá fala⁴⁹ no buscar por uma desforma física, não apenas a desforma da palavra, com seu corpo, mas buscando infinitas ressonâncias entre a sonoridade das palavras e a potência em produzir sons a partir dos elementos cênicos, como metáfora possível da desarticulação do raciocínio lógico vivenciada pelo personagem roseano:

Eu tentava trabalhar e levar pro espetáculo o barulho das madeiras que no fogo faziam seus barulhinhos. A água que fazia ebulição, a fumaça, o terçado ritmicamente usado com as madeiras, em relação às palavras, o uso do terçado batendo nas costas, nas pernas, nas outras partes do corpo, no chão, provocando ritmo e contrarritmo em relação ao que é dito e ao que é não-dito. O uso das unhas no corpo e no tecido e na coisa... o uso das folhas... todos os materiais que em torno de mim estavam... de todo o aparelho interno e não somente esse externo, e mais o discurso, e mais as paroxítonas, as proparoxítonas, oxítonas, eu não saberia dizer, e hoje também não me sinto confortável em enunciar isso, principalmente usando essa palavra que eu acho desgastada, que não traduz, chamada partitura. Ora, o texto se “desmembrar”... é porque se desmembra a vida, é porque ele se embriaga, perde a noção do raciocínio lógico, se é que ele tem um raciocínio lógico como o outro personagem entende; o lógico dele é um e com a bebida ele quer ficar alegre, como ele diz, ficar alegre talvez seja ficar fora do eixo, talvez seja querer sair como uma onça, talvez seja comer t..., talvez seja se desumanizar. (Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016 - grifos nossos)



Fig.3 - Aspecto da composição física de Cacá Carvalho para *Beró*, em *Meu tio, o Iauaretê* (1986). (Fonte: Blog du Bóis. Acesso pelo link <http://blogdobois.blogspot.com/2010/05/caca-carvalho-o-jamantha-dirige-o-homem.html>).

⁴⁹ Optou-se por preservar, especialmente nesta seção (embora essa escolha esteja em parte presente no corpo desta tese), a íntegra dos depoimentos, contendo rigorosamente as hesitações e gaguejos inerentes à fala do entrevistado, a fim de promover intencionalmente uma aproximação entre essa e a natureza de desmembramento da linguagem proposta na obra literária na qual a criação do ator estudado aqui é inspirada.

Em termos de concepção espacial, a encenação partiu de uma ideia originalmente trazida à equipe de criadores pelo próprio Haroldo de Campos, que foi colaborador durante uma etapa do processo de criação do espetáculo. Segundo ele, o personagem vivia numa condição de aprisionamento existencial no que diz respeito à sua relação com aquilo que entendemos como civilização – sobretudo o mundo ocidental, conforme explica Cacá:

Ah, sim, teve outro departamento muito importante no trabalho, pra composição: foi a questão do tempo, lembro muito bem. Quando numa reunião que eu não estava presente, o ensaio comigo havia acabado, os criadores ficaram reunidos, e eu estava me trocando pra ir embora, e escutei o Marcinho [Márcio Medina] falar assim, “Dentro desse saco o tempo não está preso, o tempo passa”, porque era uma preocupação que surgiu no Roberto [Lage], que era essa coisa de como é que eu faço com essa coisa que tem no texto, que toda hora ele diz que está amanhecendo, tem uma passagem de tempo no texto. (...) E aí nasceu uma coisa, que eu não sei como foi dito exatamente, mas seu Haroldo [de Campos] falou algo como: “O mundo é controlado por alguém, ele tá no fundo de um saco, e esse alguém sacode o mundo como quer, faz com que quem está lá dentro perca a cabeça, perca o dia, perca a referência do dia e de noite. Beró é um homem preso num lugar que quer sair, por isso que ele fugiu”. E aí foi incrível ouvir isso, eu estava no banheiro, e ali... eu nunca disse pra ninguém, mas ali fez sentido *pra* mim. Que ele disse como se o mundo todo ficasse na mão de alguém, sacudido, e nós ficávamos lá nesse mundo, sacudido, e nós não tínhamos autonomia, e Beró também queria sair desse saco, sair desse mundo, e por isso que ele deixou e foi viver nesse lugar, procurar sair da civilização. (Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016)

Ao incorporar cenicamente a metamorfose em onça do onceiro de Guimarães Rosa no espetáculo *Meu tio, o Iauaretê*, ou seja, tornar físico o *onçar* literário da poética rosiana, o ator Cacá Carvalho vivencia uma experiência de conhecimento pela personificação, a meu ver afim aos princípios presentes na visão ameríndia. Mais que isso, ao metamorfosear-se em onça, *onçar-se*, Cacá experimenta ultrapassar a fronteira da visão naturalista, colocar-se na perspectiva do animal predador, mas que na concepção perspectivista se vê como gente, e aos humanos como animais de presa. Diante de tal zona de indiscernibilidade podemos fabular que o vemos em cena é tanto o ator mergulhando em seu devir-onça como ato de mimese da obra rosiana, quanto uma onça deixando revelar, através da figura humana do ator, a imagem da gente que ela tem de si própria, segundo o perspectivismo. Não há imitar ou tornar-se, existe apenas o devir-onça de Cacá. Essa oncificação do ator constrói uma zona de indiscernibilidade, habitando aquilo que Viveiros de Castro chama de *fundo do socialidade virtual*, considerando que, na América indígena, “o outro, em suma, é primeiro de tudo um afim” (CASTRO, 2002, p. 416). Trata-se de um,

Pré-cosmos dotado de *transparência absoluta*, na qual as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda se ocultavam reciprocamente. Ali, muito longe de qualquer indiferenciação originária entre humanos e não-humanos – ou índios e brancos etc. -, o que se vê é uma *diferença infinita*, mas *interna*, a cada personagem ou agente (ao contrário das diferenças *finitas* e *externas* que

codificam o mundo atual). Donde o regime de metamorfose, ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, digamos, é um bloco de afecções humanas em figura de jaguar ou um bloco de afecções felinas em figura de humano é rigorosamente indecível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados), não um “processo” de “mudança” (uma transposição extensiva de estados) (*Ibidem*, 419)

Ao alcançar esse ponto, Cacá vivencia, no sentido de personificar no corpo, a experiência daquilo que, segundo ele, “a coisa” que Guimarães Rosa estruturou por trás daquela estrutura poética de desarticulação da linguagem, que encanta: a revelação do “homem-bicho, a natureza, a força dela, o instinto primeiro, a manifestação da coisa fora da estrutura da civilização”⁵⁰. É isso que, segundo o ator, mostra como o personagem quebrou e abandonou as leis que regem a sociedade no que diz respeito aos princípios e códigos morais exceto os dele próprio.

Em *Meu tio, o Iauaretê*, é pela via da desrazão passageira daquele oniceiro em sua embriaguez, na qual o escritor mineiro põe por terra as dicotomias de base racionalista e promove uma desconstrução do discurso hegemônico da racionalidade e da lógica ocidentais, que o ator vivencia uma experiência de conhecimento ao tomar o ponto de vista daquilo que deveria ser conhecido: um ser na fronteira entre humano e não humano, nosso devir-animal.

Trata-se aqui, portanto, da possibilidade de que, atraídos pela estranheza da linguagem dos outros animais em relação à nossa, possamos buscar a experiência de passar àquela outra margem e alcançar a esfera da alteridade animal. É daí que podemos extrair um saber possível, a partir da ação de permitir nosso reencontro com algo do qual fomos arrancados, mas que, de algum modo, está dentro de nós.

Numa perspectiva deleuziana, compreender o devir como algo que não se resume a ser, coloca essa natureza para além de qualquer relação de dependência ou filiação, caracterizando o devir como algo da ordem da *aliança*, numa espécie de involução, entendida aqui como “essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com regressão”, já que no caso do devir “a involução é criadora” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.19).

Estamos falando aqui daquilo que esses filósofos chamam de nupcias antinatureza, ou seja, nada mais que “a verdadeira natureza que atravessa os reinos” (*Ibidem*, p. 23), em afinidade com aquela noção de cooptação heterogenética de que fala Viveiros de Castro, num atravessamento entre os reinos do humano e do animal vivido pelo ator. Já são nítidos, nesse

⁵⁰ Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016.

contexto, os prenúncios de *malocorpo* do ator.

3.2. 25 *Homens*: Domar a Onça-Cacá

O homem é um animal vestido.
(Luigi Pirandello, *O humorismo*)

Em 1988, dois anos após a estreia de *Meu tio, o Iauaretê*, Cacá Carvalho viveria outro acontecimento que, se não pode ser considerado mais significativo que sua entrada para o elenco da montagem antológica de *Macunaíma*, possivelmente ombreie com aquele em alguns aspectos. Trata-se da ida à Itália para apresentar esse espetáculo adaptado do conto de Guimarães Rosa em um festival de teatro realizado na pequena Pontedera, quando o ator brasileiro foi assistido em cena, por mais de uma vez, por nomes como Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli, Eugenio Barba, François Kahn e Roberto Bacci.

Bacci, à época, era diretor do então *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera* (atual *Fondazione Pontedera Teatro*) – aquele mesmo no qual Grotowski, a convite daquele diretor italiano, havia fundado seu *Workcenter*, em 1986.

Aquele inesperado encontro – Cacá revela que, à época, ainda conhecia pouco sobre o trabalho daqueles homens – seria o ponto de partida para um futuro convite ao ator brasileiro de trabalhar naquele centro gerido por Bacci e determinaria fortemente os rumos mais significativos de seus processos de atuação, com ênfase em espetáculos-solo dirigidos por aquele encenador italiano. Tanto é verdade Cacá mesmo define como “um trabalho de Roberto Bacci sobre mim, no teatro”. Esses espetáculos-solo, que até hoje permanecem em repertório, sempre foram ensaiados e apresentados primeiramente na Itália e, depois, no Brasil. Porém, o primeiro deles, criado no mesmo ano da primeira passagem de Cacá pelo país europeu, teve direção de Kahn e, no âmbito deste estudo, se constitui no terceiro e último espetáculo iniciatório de Cacá, nos quais experimentou os prenúncios de *malocorpo*, exatamente como já acontecera com *Macunaíma* e *Meu tio, o Iauaretê*.

O convite para levar a atuação de Cacá sobre a obra rosiana à Itália nasceu a partir de uma intermediação protagonizada pela atriz brasileira Celina Sodré que, por já haver trabalhado com Grotowski e ter sido assistente de Bacci, ainda mantinha fortes vínculos com o centro e aquele núcleo de criadores e pesquisadores. Contribuiu, também, o fato de Barba ter tido a oportunidade de assistir a *Meu tio, o Iauaretê* quando Cacá esteve em cartaz no Teatro Payol, em São Paulo, e o diretor italiano tinha vindo ao Brasil com um dos espetáculos do Odin Teatret,

grupo dirigido por ele, para ser apresentado ao público brasileiro no Teatro Sérgio Cardoso, também na capital paulista.

Alguns dias depois das apresentações em Pontedera, Cacá se lembra de ter ido assistir a um espetáculo numa praça e, ao final, ter sido cumprimentado por Grotowski, que naquela oportunidade estava acompanhado por Pollastrelli, ocasião em que ambos manifestaram significativa curiosidade pela atuação daquele ator brasileiro de passagem pela Itália.

Após alguns poucos dias, o grupo de artistas e técnicos brasileiros responsáveis pela pequena temporada italiana de *Meu tio, o Iauaretê* retornou ao Brasil. Bem depois, já passados alguns meses, Cacá foi assistir a um espetáculo de Kahn, com quem houvera conversado bastante quando da visita à Itália e que, segundo ele, havia gostado muito do espetáculo e, sobretudo, da atuação dele. Franio (o apelido carinhoso de François entre os amigos e parceiros de trabalho mais próximos) acabou por se hospedar na casa de Cacá, o que permitiu que o diálogo se intensificasse e terminasse pelo ator francês convidando o brasileiro a retornar à Pontedera para realizar algum trabalho, com a providencial anuência de Bacci e, ao que tudo indica, com o conhecimento de Grotowski.

Meses depois, sob a direção de Kahn, Cacá estrearia, em italiano, o espetáculo *25 homens*, adaptado de um conto de Plínio Marcos chamado *Inútil pranto e inútil canto pelos anjos caídos*, o qual narrava o episódio verídico do suicídio coletivo de 24 presos numa cadeia de São Paulo, do qual restara um único sobrevivente.

A importância iniciatória da criação deste espetáculo está num aspecto oposto àquele para o qual apontam *Macunaíma* e *Meu tio, o Iauaretê*. Isso ocorre em razão de que aquelas duas criações constituíram processos de atuação cuja contribuição para a poética de Cacá Carvalho foi, em boa medida, no sentido de apontar para um mergulho universo de algumas das raízes mais profundas da cultura brasileira, potencializando – cada qual a sua maneira e por caminhos diferentes –, essa natureza marcante de homem latino e as características amazônidas deste ator, dotado de fortes traços indígenas e caboclos oriundos dos povos da floresta.

Em contrapartida, a primeira criação dele feita em solo italiano tinha por trás dos procedimentos operativos adotados uma estratégia de tentar conter certo ímpeto virtuosístico presente até ali e que resultava numa espécie muito singular de *alfabeto* físico e vocal, com base nos referenciais estéticos daqueles mestres europeus. Segundo revela o próprio Cacá, eles possuíam “uma curiosidade pela força cênica, movida por um tipo de técnica que era daquele espetáculo”, no caso, *Meu tio, o Iauaretê*, mas que estava longe de ser a que ele sempre praticara. Na verdade, de acordo com Cacá, a visão que todos lá tiveram foi, em certa medida,

exótica:

Acredito que a primeira impressão foi bastante folclorizada, porque não vamos desconsiderar que era final da década de 1980, não havia ainda internet e eram restritas as informações que chegavam de Brasil, de Amazônia, de floresta, de teatro brasileiro. (...) Então tinha, entre aspas, essa visão exótica desse camarada índio que veio da floresta. Eu me lembro de ter mostrado foto da minha mãe e eles perguntaram “Mas é uma índia?” E eu respondi que não podia dizer que ela fosse uma índia, nem que ela não fosse, porque o DNA indígena está ali presente, como está em mim, entende? (Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016)

A partir dessa visão preliminar, baseada nas primeiras impressões, o ponto de partida concebido por aqueles homens com uma visão completamente distinta de teatro e de ator, terminou por apontar uma direção que pode ser entendida como uma tentativa de – bem guardados certos cuidados com o risco de leituras distorcidas para esta expressão –, “domar” seu temperamento cênico sem traí-lo ou, muito menos, anulá-lo. Ao contrário, pretendeu-se trabalhar sobre ele, mas apontando novos caminhos, até porque “ninguém em Pontedera trabalha sem considerar o histórico e a fonte de onde vem essa água que jorra” (*Ibidem*).

Pode-se assim dizer, portanto, que o primeiro processo de atuação vivido na Itália teve por propósito fundamental “domar” aquela onça-Cacá, a fim de vislumbrar o desenvolvimento de novas possibilidades expressivas e poéticas para o ator brasileiro, a partir da matéria pessoal e singular que ele trazia inerente aos seus processos de atuação cênica – coisa que, conforme se pretende demonstrar nesta seção, de fato aconteceu.

Em parte, esse processo se deu em função de uma contingência relacionada ao idioma. Embora tenha ensaiado, durante um tempo, a adaptação da obra de Plínio Marcos em português, a apenas dois meses da estreia já agendada – por algum motivo cujo propósito Cacá até hoje não sabe ao certo –, houve uma decisão, ao que tudo indica, com participação direta de Bacci, Pollastrelli e Grotowski, de que a estreia do espetáculo fosse com o texto falado em italiano, idioma no qual o ator brasileiro recém-chegado não pronunciava uma só palavra. Essa reviravolta no processo tanto surpreendeu quanto desafiou Cacá, que já havia pré-memorizado o texto em português ainda antes de deixar o Brasil (memorizado no sentido da estrutura, já que ainda nem havia a adaptação da obra para o palco). Resultou que o conto de Plínio Marcos foi primeiramente traduzido para a língua italiana pelo brasileiro Maurício Pavone de Castro, à época residente em Milão, mas que foi a Pontedera por duas vezes e concluiu a tradução em apenas uma semana. Cacá, então, recebeu 16 páginas em italiano para memorizar e a solicitação de apresentar as cinco primeiras perfeitamente memorizadas num prazo máximo de uma semana. Porém, ele se sentiu tão desafiado pelo processo que, dos 28 dias combinados para que apresentasse a memorização do texto completo, precisou de apenas dez para cumprir a missão.

Curioso foi o processo utilizado por Cacá para cumprir tal desafio: ele pedia que lhe lessem o texto naquela língua estrangeira para ouvir a pronúncia correta de cada palavra e, imediatamente, escrevia num papel “em português” o equivalente àquela sonoridade que escutava. Ou seja, a estratégia para memorizar em italiano foi escrever de próprio punho num idioma que correspondia a uma grafia dos fonemas daquele idioma. Cacá revela se tratar, interessante ressaltar, do mesmo procedimento utilizado pelos atores do Teatro-Laboratório de Grotowski, quando precisavam fazer apresentações de seus espetáculos em outros idiomas que não o polonês das montagens originais – usualmente em inglês.

O resultado desse processo com a palavra a ser impostada na cena era a necessidade de um cuidado, de uma qualidade de atenção, que por si só já determinava uma natureza contida, assim como a presença do que Cacá define como uma espécie de policiamento interno, que exigia dele ficar atento à qualidade da pronúncia, a fim de não denunciar sua falta de familiaridade com o idioma italiano, conforme ele mesmo descreve:

O fato de eu estar fazendo com um palavrado – porque nem era uma língua ainda –, que não era meu, fazia com que existisse um vigilante dentro de mim controlando se por acaso eu tinha enunciado corretamente, porque eu não dominava a língua, eu só tinha algum conhecimento sobre como dizer, (...) não tinha como voltar, não tinha repertório pra corrigir. (*Ibidem* – grifo nosso)

Para exemplificar como se dava a experiência, Cacá faz uma comparação curiosa com crianças que atuam como guias turísticos, falando apressadamente textos decorados; caso sejam interrompidas com uma pergunta, se perdem e precisam voltar ao início.

Acontecia então que, não sendo capaz de raciocinar em italiano, por não conhecer absolutamente o idioma, Cacá precisava encontrar associações possíveis de natureza externa ao discurso do texto que fossem capazes de, ao contrário daquele procedimento da repetição vigiada do que havia sido memorizado, gerar um fluxo orgânico que tornasse crível sua presença cênica. Uma dessas associações veio na forma de uma narrativa de sua história de vida desde o seu nascimento. Enquanto o espectador ouvia, em italiano, a história adaptada para a cena a partir do conto escrito por Plínio Marcos, em que se narrava a tragédia verídica de 25 homens, encarcerados numa cela de São Paulo, onde mal caberiam oito pessoas, o ator brasileiro estava “dizendo” um discurso interior que começava com algo como “Meu nome é Carlos Augusto Carvalho Pereira, nascido em Belém do Pará no dia 24 de abril de 1953, filho de Acácio etc.”. Tal discurso se constituía, juntamente com inúmeras outras narrativas paralelas, outras formas de fonte a partir de uma dramaturgia pessoal e prenúncio – desta vez por outra via – da ideia de um *malocorpo* do ator, conforme se configuraria futuramente nos processos de atuação deste artista da cena.

Em termos de associações pessoais, o exercício imaginativo de Cacá parece não se esgotar. É o caso das sinapses que estabelece entre a situação do personagem com a vida do ator no momento daquela criação, revelando uma concepção de atuação cuja experiência sempre procura ultrapassar a ideia de interpretar algo ou alguém de natureza ficcional:

Havia ali uma relação com minha história, meu presídio interno, os presos que habitam em mim, como era o caso de eu estar ali num tipo de presídio também, em Pontedera, sem ninguém conhecido, com outros presidiários que eu não sabia quem eram, mas que haviam cometido outros crimes que estavam pagando ali e sei lá, entende? Quando eu voltei [ao Brasil] para fazer em português, finalmente, depois de um tempo, era o presídio todo que estava dentro de mim. Então ali era o contrário: o conforto com o meu idioma é que passou a ser um problema, porque ele poderia me dar uma confiança, uma tranquilidade, que é péssima. Isso tudo era condição de trabalho, mais do que personagem. Então, o que é um personagem? Ele não existe. O que existe, pra mim, são as condições concretas em que o trabalho acontece. (*Ibidem* – *grifo nosso*)

Juntem-se a isso outras formas de policiamento que estavam presentes no trabalho de Cacá naquele espetáculo, sempre com o objetivo de trazer a maior contenção possível para sua atuação cênica. Uma delas já era determinada logo de início pelo próprio espaço ficcional daquela encenação, o qual, por ser uma cela que abriga um prisioneiro, propunha uma lógica que exigia do ator a execução de pouquíssimos movimentos. Não por acaso, ele atuava a maior parte do tempo sentado numa cadeira com as mãos apoiadas sobre uma mesa à sua frente, e permanecia acorrentado a ela – o que reduzia imensamente o limite físico de suas ações. Para Bacci, na leitura de Cacá, é como se o ator brasileiro possuísse um corpo que eles chamavam de intuitivo, no sentido de que não parecia dominar um grau de elaboração do que fazia suficientemente desenvolvido. Cacá está convencido de que aquilo tinha “a mão e o pensamento do *seu* Grotowski”⁵¹, e está fortemente relacionado à trajetória que o levava ali:

Eu já falei que em *Macunaíma* eu não tinha consciência, eu era; cheguei aqui fazendo *Meu tio, o Iauaretê*, onde eu também só era. Então me pegaram e me “prenderam”, ao me obrigar a, em sessenta dias, falar em uma língua em que eu não sabia o que estava dizendo, praticamente imobilizado, porque eu não tinha um gesto extra, mas sem perder nada, com tudo dentro. Preso, literalmente; não domesticado, mas preso. (Entrevista Cacá Carvalho – 15 de agosto de 2018)

Interessante perceber a estratégia adotada com esse ator, a fim de proporcionar a manifestação de temperamentos cênicos outros, sem que, para isso, precisasse lançar mão de teorias. Na verdade, precisamente em sentido contrário, essas descobertas vinham por meio do estímulo a essas percepções de novos caminhos possíveis no puro ato de fazer, a se considerar a enormidade e diversidade de tarefas concretas de que ele precisava dar conta em estado de atuação. Além disso, havia outras formas de controle, conforme descreve o próprio Cacá:

⁵¹Entrevista Cacá Carvalho – 15 de agosto de 2018.

Outro policial era a atenção que eu tinha que ter ao outro personagem em cena, que no caso era o Humberto [referência ao ator brasileiro Humberto Brevilieri, que naquela primeira versão do espetáculo atuava um carcereiro silencioso, personagem que depois foi representado por outros atores]. Outro era a atenção que me foi pedida para esse homem polido, limpo, cabelo engomado, roupa bem passada, com pouquíssimos movimentos, com um sorriso enigmático de quem conta com um conhecimento de algo que os outros não dominam e talvez se choquem, mas que para ele sai com total controle, embora esteja num ambiente degradante e convivendo, conforme o tempo passa, com um acúmulo de doenças, de fedor, de desespero, de choro, do ódio, que vão criando uma degradação moral e física que parece não afetá-lo porque, não vamos esquecer, eu precisava cancelar não minha história artística, mas aquele meu alfabeto físico e vocal que tinha um temperamento cênico muito particular e diferente das referências deles. Ou seja, como trabalha com um temperamento outro que existe em você, que não aflora frequentemente, mas que você pode usar recursos para fazer aparecer. Porque, não vamos nos esquecer, aqueles 25 homens que estavam lá se tornaram feras a ponto de, não se aguentando mais, se incendiarem e morrerem, com exceção de um. Então eles viraram também bestas feras. E como essa besta-fera se manifesta, mas que não seja a outra? [faz aqui referência ao homem-onça que ele atuava em *Meu tio, o Iauaretê*] (*Ibidem*).

Todas essas experiências vividas já no primeiro processo criativo na Itália fazem com que Cacá reconheça, hoje, o caráter de iniciação também daquele trabalho – embora a partir de estímulos de naturezas diferentes em relação aos dois espetáculos iniciatórios anteriores –, na medida em que lhe abria portas para outras maneiras de utilizar suas características oriundas de referências fortemente pessoais. “Quando eu te falo que Pontedera é realmente a grande virada, é porque todo este discurso que eu estou falando aqui, antes não tinha”, resume. (*Ibidem*)

Minha experiência como espectador de *25 homens*, apresentado em Belém com atores e espectadores colocados juntos dentro do palco do Teatro Margarida Schivasappa, corrobora o sentido que esse trabalho possui para Cacá. Eu, que tinha como única referência desse ator a atuação impactante em *Meu tio, o Iauaretê*, lembro-me de ter ficado bastante intrigado ao testemunhar aquele mesmo ator de uma composição gestual e vocal tão intensa, dessa feita atuar de forma absolutamente contida, com gestos lentos, delicados, medidos, controlados, como se estivesse fazendo uma oração, imbuído do estado físico e emocional de quem habita o interior de um lugar sagrado como um templo religioso qualquer, ou coisa semelhante.

Ali, estou certo de que intui – ainda que me fosse impossível compreender –, que alguma coisa bastante significativa em termos de mudança havia começado na trajetória desse ator com o qual, até aquele momento, eu ainda não havia tido o privilégio de trabalhar, mas já provocava em mim uma espécie de fascínio – esse mesmo encanto que me trouxe até aqui, dedicado a estudá-lo em buscar compreender de que forma, nessas três últimas décadas, tornou-se referência tão forte e significativa a ponto de reconhecer nele um mestre.

4 EXPERIÊNCIAS COM MALOCORPO: UMA JORNADA

O trabalho em parceria com o encenador Roberto Bacci, que já se estendia por aproximadamente três décadas até o encerramento desta pesquisa, é outro divisor de águas dos mais significativos na trajetória artística e de vida de Cacá Carvalho. A primeira aproximação entre eles se dá naquela chegada do ator brasileiro à Pontedera, em meados de 1988, para a temporada de *Meu tio, o Iauaretê*. Porém, a relação de troca mútua, em que um reconhece no outro um parceiro de criação essencial, se concretiza cinco anos depois, com a montagem de *O homem com a flor na boca*, em 1993. Esse encontro marca, também, o início de uma longa fase de estudos movida por ambos sobre a obra literária de Luigi Pirandello, resultando na trilogia que até hoje permanece no repertório desses artistas. O valor e a importância dessa dupla troca tornam-se evidentes e inquestionáveis quando Cacá declara: “Meu encontro maior com Pontedera, o meu grande encontro que se desenvolve a cada dia, é com uma pessoa sem a qual eu não faria absolutamente nada: Roberto Bacci”⁵².

Para Cacá, a passagem da fase iniciatória – composta de três espetáculos cujas dramaturgias são oriundas de nomes significativos da literatura brasileira e da discussão de assuntos ligados a aspectos essenciais da cultura nacional –, para a obra de um dos maiores nomes da literatura europeia, como é o caso inequívoco de Pirandello, foi certamente um ponto de partida determinante para um deslocamento de foco nas fontes onde este ator ‘bebeu’ para prosseguir em sua busca pessoal e singular na prática do teatro. Isso ocorre sem que ele perca algo que está na base de suas escolhas literário-dramatúrgicas: o mergulho vertiginoso nas questões do humano, independentemente das origens geográficas e culturais de toda e qualquer escritura escolhida, ou que lhe caia nas mãos:

Quando você se embate com uma obra literária, seja em forma de romance, de conto, de novela, de dramaturgia teatral ou de poesia, me interessa saber o que ela toca, e se o que ela toca põe um dedo num ponto que é o profundo do homem, no contexto que for. Aliás, o contexto não é tanto o caso, será depois. Mas o importante é se toca a essência, a alma do homem. Se eu percebo que toca, então eu me interesso e a minha perseguição passa a ser de que modo eu vou apelar para que canais, quais mecanismos, quais ferramentas, o que pode ser feito com meus parceiros de trabalho para que eu componha o que possa talvez representar isso que eu percebi, acredito que estava na obra e que precisa ser tocado *na obra, da obra com a obra*. (Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016).

A poética pirandelliana discute identidade e consciência dentro do jogo de aparências que aprisiona os homens e oculta os abismos da alma, características reveladas no riso amargo

⁵² Entrevista Cacá carvalho – 15 de agosto de 2018.

que o autor lança contra as convenções sociais e o verniz da hipocrisia (RIBEIRO, 2010).

Numa curiosa confrontação com os instintos mais puros do homem ligados à natureza presentes em *Macunaíma* e em *Meu tio, o Iauaretê*, identifica-se na obra de Pirandello a imagem do homem como um animal vestido, segundo diz Carlyle em seu *Sartor Resartus*, conforme cita J. Guinsburg em *Pirandello – Do Teatro no teatro* (2009, p. 176). Aqui, nota-se uma explícita referência ao vestiário como forte elemento da cultura burguesa, da qual o escritor italiano foi agudo observador, numa atitude cuja verdadeira finalidade era a de escavar a fundo a natureza humana, com todas as suas vicissitudes e idiossincrasias; ser capaz de perceber na mais inexplicável das atitudes a dor que se mantinha oculta, os desejos inconfessáveis, as pulsões reprimidas, o que de mais íntimo e obscuro habita o homem, e que, inexoravelmente, o impulsiona a seu destino final: a morte (RIBEIRO, 2010).

Como ocorre na literatura de Guimarães Rosa, a obra do escritor italiano também aborda os impulsos e instintos animais do homem, com a diferença de que na narrativa pirandelliana evidencia-se uma luta entre esses e o modelo social e cultural de determinado tempo e lugar. Ou seja, trata-se de uma poética movida, em larga medida, pelo contraste entre impulso vital e comportamento social, numa tentativa de libertação da realidade que aprisiona o ser humano por meio da destruição das leis, das convenções e da ordem estabelecida.

A respeito dessas questões, na emblemática obra *O humorismo* Pirandello afirma, trazendo à tona questões que mais à frente irão iluminar as escolhas dramáticas presentes neste estudo – sobretudo no que diz respeito ao tema da consciência, o qual atravessa e tece uma narrativa singular a partir das fontes dramáticas com as quais Cacá dialoga nos últimos quarenta anos:

Em certos momentos de silêncio interior, em que nossa alma se despoja de todas as ficções habituais, e nossos olhos se tornam mais agudos e mais penetrantes, nós vemos a nós mesmos na vida, e a vida em si mesma, quase em uma nudez árida, inquietante; nós nos sentimos assaltados por uma estranha impressão, como se, em um relâmpago, se nos aclarasse uma realidade diversa daquela que normalmente percebemos, uma realidade vivente para além da vista humana, fora das formas da humana razão. Lucidamente então a compaginação da existência cotidiana, quase suspensa no vazio desse nosso silêncio interior, se nos aparece privada de sentido, privada de escopo; e aquela realidade diversa nos parece horrenda em sua crueza impassível e misteriosa, pois todas as nossas costumeiras relações fictícias de sentimentos e de imagens se cindiram e se desagregaram nela. O vazio interno se alarga, transpõe os limites de nosso corpo, torna-se um vazio ao nosso redor, um vazio estranho, como um arresto do tempo e da vida, como se o nosso silêncio interior se aprofundasse nos abismos do mistério. Com um esforço supremo procuramos então readquirir a consciência normal das coisas, reatar com estas as relações costumeiras, reconectar as ideias, voltar a nos

sentir vivos como antes, ao modo habitual. Mas a essa consciência normal, a essas ideias reconectadas, a esse sentimento habitual da vida não nos é mais possível dar fé, porque sabemos enfim que constituem um engano nosso para viver e que por debaixo há alguma outra coisa, com a qual o homem não pode defrontar-se, se não ao custo de morrer ou de enlouquecer. (GUINSBURG, 2009, p.170)

Acredito que, de maneiras diferentes, essas questões centrais apontadas por Pirandello estão presentes nas obras que se constituíram como pontos de partida para a trilogia cênica realizada por Cacá Carvalho com Roberto Bacci e os demais criadores, composta pelos espetáculos *O homem com a flor na boca*, *A poltrona escura* e *Ummenhumcemmil*.

Destes, seguindo a lógica de estudar os processos de atuação de Cacá a que tive oportunidade de assistir, a atenção deste estudo se concentra mais sobre os dois primeiros, ambos apresentados e assistidos por mim em Belém – embora o terceiro seja também analisado, na medida em que isso se tornou necessário para complementar algumas questões acerca de sentidos possíveis para experiência do ator em atuar os três, juntos.

4.1 Predação e Malocorpo em o Homem com a Flor na Boca

Acostuma-te à ideia de que a morte para nós não é nada, visto que todo o bem e todo o mal residem nas sensações, e a morte é justamente a privação das sensações. A consciência clara de que a morte não significa nada para nós proporciona a fruição da vida efêmera, sem querer acrescentar-lhe tempo infinito e eliminando o desejo de imortalidade.

(Epicuro, Carta sobre a felicidade)

Em 1993, sete anos após a criação de *Meu tio, o Iauaretê*, Cacá Carvalho estreia atuando em *O homem com a flor na boca*, sua primeira experiência com a direção de Roberto Bacci.

Esse espetáculo foi concebido a partir da obra de Luigi Pirandello, com dramaturgia de Stefano Geraci⁵³ e cenografia de Márcio Medina⁵⁴. O mesmo núcleo de criação permaneceria durante todo o período que compreende a construção de três espetáculos inspirados na literatura do mestre italiano, mantidos em repertório até a conclusão desta tese.

Naquele momento, já havia uma versão da mesma obra, também dirigida de Bacci, atuada pelo italiano Dario Marcontini. Segundo o ator brasileiro, trata-se de concepções cênicas que, ao mesmo tempo, constituem e não constituem um mesmo espetáculo, na medida em que

⁵³ O italiano Stefano Geraci é dramaturgo e professor. É autor da dramaturgia dos espetáculos da trilogia Pirandello e de *2x2=5 – O homem do subsolo*, a partir da obra de Fiódor Dostoiévski.

⁵⁴ O paulista Márcio Munhóz Medina é cenógrafo e figurinista. É colaborador constante de várias companhias e um dos diretores de arte mais requisitados em São Paulo a partir da década de 1990. Assina cenografia e figurino dos espetáculos solo de Cacá Carvalho desde *Meu tio, o Iauaretê*.

trabalham com dois atores possuidores de diferentes corpos e diferentes culturas, de modo que Bacci, como diretor, “soube adequar cada jaula ao animal que iria habitá-la”⁵⁵.

Originalmente, trata-se de uma novela de Pirandello, depois transformada pelo próprio autor em peça de teatro para dois atores – embora nas duas versões cênicas de Bacci tenha havido a supressão do interlocutor, e o ator fale diretamente aos espectadores. A obra narra a trajetória de um homem que descobre uma doença terminal e decide viver excepcionalmente cada instante de vida que lhe resta. Há um momento próximo ao final daquela dramaturgia em que o personagem de Pirandello expõe claramente sua condição, quando inclusive se revela na obra o sentido da metáfora da flor na boca:

Mas é a vida, é a vida... Só a ideia de perdê-la... Principalmente quando se sabe que é uma questão de dias. Olhe aqui, meu senhor. O senhor consegue enxergar esse meu lindo tumor violáceo? Sabe como ele se chama? Tem um nome dulcíssimo, é mais doce que um caramelo. Chama-se Epitelioma. Repita comigo, você verá como é doce. EPTELIOMA. É a morte! A morte passou e espetou-me essa flor na boca e me disse: Fica com ela, meu filho, que eu volto *pra* te buscar dentro de oito ou dez meses. (Dramaturgia de Stefano Geraci – grifo nosso)

A meu ver, toda a narrativa pirandelliana se constitui a partir dessa perspectiva do fim da existência com a qual o personagem convive em seu universo íntimo e pessoal, fazendo-o e mergulhar em profundas reflexões acerca de sua humanidade e as dos outros. Antes, porém, de revelar explicitamente sua condição, o personagem dá pistas dessa ao seu interlocutor, relativizando a importância de problemas banais da vida cotidiana quando postos em face de questões mais fundas, como é o caso da presença da morte:

(...) nesse momento é do senhor que me ocupo. E saiba que eu também não tenho o menor prazer pelo trem que o senhor perdeu, pela sua família que lhe espera em veraneio, ou pelos aborrecimentos que eu consigo imaginar no senhor. Tantos. O senhor nem pode imaginar. Mas dê graças a Deus que são apenas aborrecimentos meu amigo. Há quem tenha coisa pior. Eu estou lhe dizendo que eu preciso me agarrar com a imaginação à vida, mas sem nenhum prazer, sem nenhum interesse, ou melhor, apenas para sentir-lhes o tédio, para imaginar o quanto é tola e vã a vida, que ninguém se preocupe em acabá-la. Isso é para o senhor gravar bem. Com provas e exemplos contínuos, implacavelmente. (...) Porque existe uma coisa, que nós não sabemos do que é feita, mas sentimos como uma angústia aqui na garganta... É o gosto da vida, o gosto da vida que não se satisfaz... Que não se deixa satisfazer. Porque a vida no ato próprio de vivê-la é tão ávida de si mesma que ela não se deixa saborear. (Dramaturgia de Stefano Geraci)

Logo no início do excerto acima é possível perceber que, em certo momento, o personagem faz referência a um trem que seu interlocutor houvera perdido, revelando que a situação dramática desenvolvida na peça se passa, originalmente, numa estação ferroviária.

⁵⁵ Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017

Faço esse destaque porque o lugar onde o autor localiza sua narrativa acabou por determinar uma aventura para o ator, vivida a partir de um procedimento operativo pessoal – ou seja, não originado de qualquer proposição da direção ou de quaisquer outros criadores –, cuja importância se revelou central para os resultados que a atuação cênica dele alcançaria.

Explico melhor: embora naquele momento não houvesse, da parte dos criadores, nenhuma intenção – e, menos ainda, qualquer espécie de compromisso de ordem estética – no sentido de manter a encenação fiel àquele lugar determinado pela obra literária, o ator Cacá, conhecedor daquela informação, passou a ir sozinho para as estações de trem italianas da cidade de Pontedera, onde fica o centro no qual estavam acontecendo os ensaios. Seu objetivo era abordar transeuntes e passageiros com o próprio texto da peça – já previamente memorizado e sempre falado em italiano –, a fim de observar-lhes a reação diante do drama do personagem, cujo discurso o localizava precisamente naquele lugar.



Fig.4 – Registro de um momento de ensaio de *O homem com a flor na boca*, numa estação de trem em Pontedera, em agosto de 1993.
Foto: Piergiorgio Castellani.

Em consequência dessa escolha de levar a literatura de Pirandello ao encontro da vida em estado bruto que servira de inspiração ao autor, Cacá viveu experiências bastante ricas e potentes, algumas das quais depois vieram a se tornar altamente significativas para a criação dele. Uma delas, porém, ocupa nesse percurso um lugar especial e, poder-se dizer, único. Ao analisar o conteúdo dos depoimentos de Cacá sobre o processo criativo para construir sua atuação em *O homem com a flor na boca*, torna-se nítido um momento em particular, de valor bastante significativo, que foi o encontro de Cacá com um senhor – naquela circunstância, um

passageiro no mesmo vagão em que o ator viajava para realizava sua aventura. Ao lembrar aquele encontro, Cacá descreve assim suas primeiras sensações:

Um desses encontros foi esse estranho homem que me deu a mão. No primeiro momento ele pegou tão violentamente no meu... perto do meu pulso, no braço, assim... eu pensei que ele fosse me agarrar, me chamar e... ou chamar o... alguém na próxima estação e me prender. Ou me dar uma porrada. Porque foi... foi com uma força que eu não sei descrever, mas eu nunca senti uma força daquela. Não foi força... não foi força de... de quem faz exercício de força, por favor, não é isso... foi com uma força estranha, de quem se agarra em alguma coisa. Mas no momento eu não entendi que foi isso. E estava parando o trem. Mas eu fiquei apavorado porque eu jurei que ele tinha me segurado e o trem estava parando e ele queria me chamar, fazer eu descer pra me levar pro guarda que fica nas estações. E ele falou “Prego, prego, prego”. Mas ali eu fiquei estranhando, porque ele não... não disse “Prego, prego”, quer dizer “Por favor, por favor”, como quem diz, “Vem aqui que eu vou te mostrar que você vai preso com o guarda, você tá achando o que, seu filho da puta?” Não tinha isso. Como tinha outras pessoas descendo, várias pessoas na porta, antes de abrir, eu não sabia se saía, se não saía, eu estava sozinho, e eu fui. Eu não sei porque, eu resolvi acompanhar esse homem, desci na estação. E a primeira coisa que ele me fez foi me abraçar. (Entrevista Cacá Carvalho –16 de outubro de 2016 – grifo nosso)

Atente-se a vários elementos presentes nessa narrativa. Em primeiro lugar, para o fato de que, embora se possa esperar que parta do ator em estado de aventura a tomada de atitudes a fim de propiciar condições para uma aproximação e tentativa de interação com as pessoas, nesse caso especificamente – conforme fica evidente no testemunho de Cacá –, aconteceu justamente o contrário: a atitude que levou ao encontro partiu daquele desconhecido passageiro de trem. Pode-se inferir que, por alguma razão, as ações e o discurso do ator naquele momento provocaram naquele senhor a atitude descrita anteriormente, de segurar com força o braço de Cacá até conseguir tirá-lo do trem, para então, inesperadamente, abraçá-lo. Não por acaso, a percepção que o ator teve daquela significativa experiência se apresenta pelo que nela houve de inesperado, imprevisível: Cacá se refere a uma força jamais sentida antes, e, logo a seguir, fala em força estranha, para depois complementar seu relato explicando que decidiu acompanhar aquele homem, naquele instante, sem saber exatamente o porquê daquela sua atitude. Todos esses aspectos convergem para revelar que aquela vivência, embora desejada e cultivada pelo ator de forma consciente pela escolha daquele procedimento operativo, alcançou o território do imponderável. Note-se, ainda, que o encontro é percebido pelo ator pela via do corpo, ou seja, na dimensão da experiência entre aquelas duas corporeidades em contato, sobretudo quando ele se refere ao momento em que aquele senhor o segura pelo braço como o elemento detonador para a instauração de acontecimento tão significativo. Ressalta-se, porém, que alguma compreensão do que se passou ali se constituiu depois, na medida em que o relato do ator dá conta de que, no momento, ele não entendia o que se passava.

As dificuldades de Cacá com a língua italiana naquela época – ele ainda aprendia o idioma, que agora já domina fluentemente – se somam ao conjunto de condições criadas ali para que a comunicação entre ambos se estabelecesse por vias menos predominantemente racionalistas; no caso, a dificuldade momentânea em conseguir falar corretamente e compreender bem o italiano. Ao invés de ser uma dificuldade a mais, esta se revelou, em sentido contrário, uma aliada, a se considerar que abriu outros canais de percepção a serem vivenciados naqueles instantes breves:

E aí ele disse, aí ele me contou a história dele, sentado no banquinho da estação, sabe? E foi um momento... eu não entendi palavra por palavra mais da metade do que esse homem possa ter me dito, porque eu não tinha vocabulário para ouvi-lo e entender, não tinha. Mas eu entendi por outra língua, que tava dentro do olho dele, por essa coisa do “eu acredito”, no modo que ele me dizia e falava (*Ibidem*).

Quando o ator se refere à atenção voltada para os aspectos de corporeidade de seu interlocutor, atentando muito mais ao que aquele homem *era* do que os sentidos literais daquilo que ele *dizia*, a fim de compreender aquela presença como a manifestação de uma “outra língua”, pode-se inferir que se estabelece ali uma troca fluida daquilo que poderia denominar, no âmbito desta pesquisa, como extratos de humanidade, conforme é percebida e descrita por Cacá aquela experiência. Acredito que, nesse sentido, uma questão central se revela na forma como, ao rememorar o encontro, o ator tateia na busca por compreender aquilo que se manifesta naquele homem por trás da aparência exterior que ele apresenta, ou seja, da forma como se comporta, intuindo que nisso poderia residir uma qualidade bastante significativa daquele encontro:

(...) aquele homem, quando eu o encontrei, a coisa que mais me impressionou nele era o conteúdo daquele homem, que eu não sabia o que era, mas tinha alguma coisa nele que era particularmente forte, e aquilo me atraía, ou seja, o que estava atrás ou dentro daquele homem, não era o seu aspecto, não era o seu comportamento que me atraía (Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017).

A partir daí desenvolve-se, por ocasião de minha proposição desta pesquisa a Cacá Carvalho, um processo de atualização, por parte dele, da memória daquelas tão longínquas quanto íntimas vivências. Alcançou-se um nível bastante sutil e profundo no processo de descrever a captura *in loco* dos aspectos de humanidade aflorados ali por aquele sujeito, através das sutis intenções que poderiam estar sendo disparadoras invisíveis das ações visíveis nele, criando notáveis atravessamentos em mão dupla entre conteúdo e forma. Acredito que isso fique suficientemente evidenciado neste excerto do relato do ator:

E a coisa é embaralhada, naquele homem, eu falo, por ações, gestos e comportamentos que tentam esconder que seja percebido, ou que procuram escapatórias e de repente esquecem e são flagrados como uma coisa que sai de dentro e que bate, e bate de

dentro, e vê ‘olha, olha’. E nele eu fiquei depois... depois que eu estava arrastado pelo brilho de alguma coisa que estava atrás daquele olhar, eram esses, esses estranhos movimentos, numa parte do rosto, um constante levar a língua pra um ponto de dentro da boca, um passar a mão no lábio e cheirar disfarçadamente [risos], e quando se dirigia a mim pra falar alguma coisa meio que colocava a mão na frente do ar que saía entre eu e ele, como se aquele ar não... como se ele não quisesse... eu sei lá o que era, na época eu não sei se eu tinha isso tudo pensando ao mesmo tempo, agora eu consigo pensar mais elaboradamente (*Ibidem*).

Em razão de estar atravessado naquele momento também pelo conteúdo da obra literária que lhe servia de indução, Cacá faz uma observação a partir da percepção instantânea daquela vivência que, no íntimo, estabelece uma associação com a já conhecida condição do personagem de Pirandello: “(...) era essa coisa estranha que eu detecto pelo brilho daquele homem, que eu não conseguirei jamais, pelo menos até esse estágio da minha vida ter, que era a consciência final, que dá um brilho particular” (*Ibidem*).

Numa sincronicidade espantosa, a percepção de Cacá revela o fato de que aquele senhor que lhe cruzou o caminho da existência provavelmente possuía uma doença grave localizada na região da garganta, onde havia um curativo – talvez até um tipo câncer –, condição física praticamente idêntica à do personagem da narrativa pirandelliana. Ou seja, aquele senhor que agarrou com uma força estranha o braço de Cacá dentro do trem e o levou para fora carregava consigo exatamente o gosto da vida na garganta, como diz o personagem da peça, conforme já citado. A aventura de Cacá o levou ao encontro de uma experiência viva de presença da consciência final da existência em estado puro, matéria prima cuja equivalência poética ocupa lugar central na obra literária que lhe servira como disparadora para aquele processo de criação.

Voltando ao fato de que a possibilidade desse encontro surgiu por meio da atitude daquele passageiro, em pleno vagão de escolher o ator, ao tomá-lo pelo braço, pode-se considerar que o desejo de conhecer o outro determinado originalmente pelo primeiro sujeito (no caso, o ator) o teria colocado no caminho da atitude disparadora daquela troca humana oriunda da ação do segundo sujeito (no caso, o passageiro até então desconhecido). Ou seja, o que se estabeleceu ali foi uma espécie de mútua empatia, processo no qual o ator e o passageiro do trem se sentiram, em algum nível, atraídos pela humanidade um do outro.

Acredito ser possível estabelecer diálogos entre essa chave aqui apresentada para compreender aquele acontecimento com a noção de predação. A partir das lentes perspectivistas, o que se configurou ali pode ser interpretado como predação sob a forma de uma dupla captura; num sentido metafórico trata-se de capturar e, ao mesmo tempo, indiscernivelmente, ser capturado. O doravante chamado ator-predador, ao procurar dessubjetivar-se de si e impregnar-se da subjetividade do outro para conhecê-lo, acabou por ser capturado por este mesmo outro,

representado pelo agora nomeado passageiro-presas.

Outro aspecto complementar é o fato de uma troca humana tão significativa ter sido gerada a partir do encontro entre dois sujeitos que jamais haviam se visto na vida, o que corrobora para uma leitura desse acontecimento como configuração de relações de parentesco pela ordem da aliança, na medida em que não existem relações de filiação ou consaguinidade, em que pesem as profundas afinidades que contaminam a relação.

De acordo com a mesma linha de raciocínio, o que aconteceu ali pode ser compreendido como um processo de cooptação heterogênic, realizada pelo ator em estado de criação, com vistas a se contaminar pelo ato de *estar com* o outro numa busca que podemos associar com aquele estado das alienações passageiras de si para a transmutação em outro, a fim de criar possibilidades de tornar-se plenamente Si.

A potência latente que aquele encontro significou para o trabalho pode ser compreendida em sua plenitude, quando se sabe que toda aquela humanidade mutuamente capturada ali se tornaria a base para o processo de construção do ator. Isso é resumido no trecho do depoimento de Cacá, em que revela que o modo como seu passageiro-presas gesticulava, o modo que tinha mão na direção do rosto, o modo como passava a mão no pescoço dele – tudo isso material físico fundamental para aquela sua atuação cênica.

Na tentativa de ser predador daqueles conteúdos muito singulares através dos quais a vida aflorava por todos os poros daquele passageiro-presas, o ator-predador inicia seu processo de apropriação criativa daquele material. Nesse momento, o desafio dele enquanto criador passa a ser descobrir como aquelas humanidades do outro *são* nele, constituindo algo que habita o *entre* si e o outro, e que, portanto, não é mais nem uma coisa nem outra em sentido puro, mas sim a busca pela instauração das núpcias entre dois reinos.

Essa preocupação de Cacá é observável no modo como ele, ao descrever a experiência, compara os primeiros resultados daquilo que está fazendo na sala de trabalho como tentativa de trazer para seu corpo aquilo que fora capturado, com a própria memória da coisa em si, ou seja, as qualidades de humanidade daquele outro sujeito, conforme se manifestaram à sua percepção, tornando-se consciente do abismo entre ambas:

Aquilo não era um movimento, aquilo era uma ação de defesa, aquilo era uma ação necessária, aquilo era uma barreira entre dois mundos, e aquilo que depois começou a me chamar a atenção era uma coisa viva, depois de um tempo você começa a levar, não tendo a força do conteúdo, a caricatura pra sala. Você entende? Ou seja, um gesto vazio e não a ação cheia, o gesto vazio, e então ele vai ficando miseravelmente pobre. Ele vai ficando mendigo, pedindo pelo amor de Deus, Roberto [Bacci, diretor] me dá

alguma coisa pra eu me alimentar porque eu preciso viver aqui, porque o que eu trouxe é precioso, mas ainda não sei dar a riqueza que eu encontrei, se você não tem um parceiro de sala que perceba que aquilo deve ter vindo já que tá insistindo tanto naquele particular, que aquele particular deve ter alguma qualidade que não está ainda aparecendo quais estratégias você vai usar para que aquilo ganhe uma dimensão que se não é a da origem é a tua equivalente, que seja evocativa. (*Ibidem – grifo nosso*)

Observa-se que a natureza do devir é aqui corroborada quando o ator fala em algo que não é a origem – a própria qualidade de ser daquele homem –, mas encontra uma forma de equivalência que se torne evocativa. Ou seja, de algum modo capaz de convocar a aquilo em sua natureza original para estar ali, juntamente com a natureza original do ator, que por sua vez não deixa de existir. É nesse sentido que se pode falar aqui menos em transformar-se, metamorfosear-se ou tornar-se efetivamente outro, e mais em *ser com o outro*: trata-se de compreender os processos de atuação como ação do ator a fim de devir-outros em si.

Mas, um único acontecimento não seria jamais suficiente para abarcar a diversidade de referências necessárias para alimentar o ator naquele processo de elaboração de sua atuação, a fim de compreendê-lo como um devir multiplicidade de humanidades, a partir de minha interpretação para este excerto do relato de Cacá:

É, as fontes é tudo, tudo compõe esse negócio que a gente chama vida. É claro que esse homem é altamente significativo, mas não foi só ele porque em cada trabalho você tem tanta referência que alimenta, tem uma que é altamente marcante, forte, fonte que não esgota fácil, sabe? Está ali sempre dando água, sempre te alimentando, tá... e que ela precisa ser preservada, raramente falada, raramente citada, raramente dita, porque ela é uma fonte sua, que dizer não encontra apoio teórico talvez, e as escrituras, porque ela é totalmente experiência pessoal e mais do que isso, ela não, não... Pouquíssimas pessoas podem compreender a profundidade, o quase místico daquele momento, sabe? E corre o risco de você banalizá-la, tornar-se um mecanismo operativo, sendo que o mecanismo operativo está à disposição da aventura. (*Ibidem*)

Esse passageiro-caça de que falamos, conforme Cacá descobriria alguns minutos depois, chamava-se Rafaello. A revelação aconteceu no desdobramento do encontro que começou dentro do trem e terminou na casa do passageiro-caça. E aquele desfecho reservava uma surpresa: um presente dado por aquele homem a Cacá, que viria a se tornar um acontecimento também altamente significativo dentro de tudo o que aquele encontro já representava como fonte para aquela criação. Cacá narra assim aquele momento:

E não mais que duas quadras depois daquela estação, na cidade de Tempoli, mora num predinho muito estranho, ou morava – com certeza morava – esse homem. E ele, sem dizer uma palavra, ele me deu um copo d'água – eu bebi essa água enquanto olhava essa casa, posso descrevê-la nos mínimos detalhes... aquela casa, a sala, né... porque não passei dali – ele me deu o casaco dele, que era muito grande pra mim na época. (Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016)

O que acontece é que aquele inesperado presente dado a Cacá por Rafaello tornou-se peça fundamental do figurino do ator no espetáculo, que ele atua há mais de 25 anos.

Isso permite inferir que, tal como um pajé, que veste a pele de algum animal a fim de adquirir-lhe as habilidades, o ator veste a roupa daquele homem que capturou e devorou, para adquirir-lhe as qualidades de humanidade por predação, ou seja, capturar o animal daquele homem. Testemunho disso é o fato de que o momento da doação da vestimenta é caracterizado por profunda identificação entre a condição existencial do homem e do personagem de Pirandello, a ponto de alcançar uma zona de indiscernibilidade entre realidade e ficção, conforme relato de Cacá:

Porque eu devo ter tocado... não é eu devo ter tocado... como tocou a porra de eu fazer aquilo, dizer... eu me lembro que eu falei pra ele o fragmento, dizia assim, *ééé... ééé...* : “Olha aqui, você sabe como se chama?”, foi esse pedaço que eu disse pra ele, “Você sabe como se chama essa mancha que eu tenho aqui? Chama-se epiteloma”. E eu vi ali, só depois que eu fui perceber, que ele acreditou que eu também tinha um, sabe? E quando eu disse pra ele que eu era um ator e que eu ia fazer um personagem sobre isso, expliquei com meu italiano, sei lá como que eu devo ter dito pra esse homem, então quando ele me disse aquilo ele falou “Então isso aqui é pro senhor. É um modo do senhor ficar comigo.” Foi assim. E eu nunca mais o vi. (*Ibidem*)

Quando o passageiro-caça declara que levar aquela peça de roupa é um modo de Cacá ficar com ele, trata-se de um discurso que contém, ainda que de forma inconsciente, a noção de uma aliança que se estabelece por meio de cooptação heterogenética, constituindo um caso exemplar das núpcias entre dois reinos, conforme diz Deleuze. Nesse contexto, o objeto casaco, a meu ver, torna-se o instrumento de evocação a ser operado pelo ator, quando em estado de atuação, a fim de convocar para *estar com ele* a humanidade de um anteriormente inominado sujeito, mero passageiro comum de um de trem, mas agora um homem nominado Rafaello, o animal capturado pelo ator-predador.

Mais interessante ainda é identificar que aquele acontecimento da doação e da escolha de vestir aquela *pele* gerou um procedimento operativo que ampliou a experiência: além do casaco, cada parte do figurino vestida por Cacá em cena pertenceu a alguma pessoa com a qual ele, de alguma forma, estabeleceu relações de aliança. É o caso, por exemplo, de outra peça de roupa (desta vez uma calça de lã) que pertencia ao pai de um italiano amigo do ator, cuja condição de saúde era terminal, mas que, embora já estivesse bastante abatido, aceitou o convite para assistir ao espetáculo. É dele a calça que Cacá veste em cena, constituindo a captura de outra qualidade de humanidade que, assim como foi o caso do encontro com Rafaello, possui a característica significativa de estabelecer atravessamentos entre duas existências marcadas no momento pela expectativa do fim – a do pai do amigo do ator e a do personagem ficcional pirandelliano.

A relação com esses objetos que se tornam veículos para os devires-animais em sua atuação é objeto de reflexão do ator:

Posso te falar de tudo, da meia, de quem é... Hoje em dia não é mais a mesma, mas ela pareceu aquela que com o tempo se deteriorou. Porque tem uma questão chamada tempo. Quando você me pergunta o que é vestir essa roupa hoje, ela não tem mais o mesmo sabor, porque o tempo modifica o sabor das coisas, não é? Mas ela tem a história dela, então ela tem um valor histórico. Mas ela sempre é evocada cenicamente. Este senhor, e de onde esse elemento vem, esse elemento-objeto vem, ele em determinadas ações do espetáculo, ele é exposto, de uma forma que pra mim tem esse movimento, esse gesto, essa ação [ele gesticula, demonstrando], ou seja, começou com um movimento, virou um gesto, virou uma ação, referente a uma coisa: isso aqui é dele, em momentos que eu uso, você entende? Então eu exibo, arrumo e tento arrancar, e essas ações nasceram por causa daquele encontro. Não é que evoco todas as vezes que eu visto. Não. Aquilo virou material de trabalho. Não vamos sacralizar como se fosse coisa que não é. Não é por aí. Isso que é feito, as experiências que eu, particularmente, independente de diretor, de companheiros de trabalho e tudo, me submeto, e me faço corpo, presença e... vou, pra fazer, é porque eu preciso, porque eu tô roubando, o...tentando encontrar materiais para que eu me alimente, não para que eu faça homenagens. E nem para torná-los sagrados, mas para torná-los altamente... ou reconhecer que eles são altamente significativos. São veículos. Aquilo me liga com a coisa, me leva a ela. Quando você está tocando naquilo, mas não só naquilo, está tocando por aquilo também, por outra coisa também, são infinitos valores que não estão explícitos, mas estão implícitos. E servem de ferragem da coluna. Não são nem a aparência da coluna, estão dentro. (*Ibidem*).

Quando faz esse relato no qual descreve cada objeto de vestuário com os quais se relaciona em estado de atuação, atualizando aquelas presenças oriundas de momentos de contato vivenciadas em tempos passados diferentes, Cacá nos permite conjecturar acerca da capacidade que esses objetos-veículos possuem de adensar no presente da cena todas as sensações inerentes àqueles momentos de dupla-captura por predação. Isso equivale a dizer que ocorre uma atualização dessas alianças feitas por meio de cooptação heterogenética, atualizando os diversos tempos passados de cada encontro num presente adensado, virtualmente habitado de duplos, constituindo uma noção de imagem-cristal.

Aqui fica evidente a negação aos recursos de natureza psicológica ou de base emocional na maneira de acessar os contatos quando da predação, potencializando-se a concretude do procedimento operativo, a fim de presentificar no ator a experiência do ato predatório em si, que Cacá procura desenvolver durante o período de ensaios.



Fig. 5 - Aspecto do casaco presenteado a Cacá por Rafaello e utilizado como peça de figurino: um “veículo”.
Fonte: Acervo pessoal de Cacá Carvalho.

Mobilizado pela rememoração do ato de vestir a roupa do sujeito vítima da predação, Cacá compreende que o processo de trazer para habitar seu corpo o animal daquele outro começou como um movimento, depois passou a ser um gesto, até finalmente tornar-se ação. Ao raciocinar assim, o ator está fazendo com o pensamento o mesmo movimento que levou da mera imitação daquela forma “mendiga” rumo ao seu conteúdo imanente – uma ânima que a torna plena de sentido. Começar pela imitação da forma, mesmo em toda a sua precariedade, é o caminho para encontrar o conteúdo original do passageiro-caça e manifestá-lo em suas equivalências, materializadas no corpo do atuante em devir-animal.

Entre tantas equivalências acessadas pelo ator-predador por meio do uso das peças de figurino, outro caso revela-se bastante singular nesse processo. Isso está relacionado à busca por uma música para cantar na abertura do espetáculo, como na versão anterior, conforme explica Cacá: “E tocava uma música quando entrava Dário Marcontini: ele cantava um pedaço de *Caruso*, um clássico italiano. Eu não podia cantar *Caruso*. (...) Eu dizia *não, nunca Caruso. Por que Caruso?* E aí testava uma música, testava outra música do Brasil.” (*Ibidem*)

Em certo momento dessa procura por uma música brasileira que talvez pudesse representar o equivalente do que era *Caruso* para a cultura tradicional italiana, uma amiga brasileira de Cacá que morava na Itália contou que certo compositor e músico brasileiro bastante reconhecido dentro e fora do país estava fazendo shows na Itália naquela época, mais precisamente na cidade de Florença – eis aqui mais uma sincronicidade notável. O nome daquele notório artista brasileiro levou o ator a lembrar de uma música em especial e intuir que poderia ser cantada por ele na abertura da versão brasileira do espetáculo. Cacá levou a canção para a sala de trabalho e a apresentou ao diretor, que a achou linda.

O ator brasileiro revela o que aconteceu a partir dali: “(...) aí eu fui atrás, e esta música era de um grande músico que estava fazendo um concerto dois dias depois em Florença, chamado Antônio Carlos [Brasileiro de Almeida] Jobim, e a música é [ele canta a melodia] *Eu sei que vou te amar, por toda a minha vida eu vou te amar*. (...)” (*Ibidem*)

Cacá conta que foi ao lugar onde Tom Jobim se apresentava, chamado Hotel Savoy, localizado na Praça da República de Florença, e conseguiu vê-lo de longe, cercado por uma multidão. Como não conseguiu falar com ele, precisou passar a noite em claro até a manhã do dia seguinte, quando finalmente pode encontrar com o maestro antes da partida dele para o aeroporto. O ator brasileiro descreve assim a reação de Tom, ao saber do que se tratava:

(...) ele falou “Que coisa linda que você está fazendo” e aí ele me disse “A música é sua e eu vou dar um presente pra você; use na sua peça se você quiser” (...) Ele me deu uma camisa branca e eu resolvi usar em cena. Eu fico embaralhado quando eu falo. (...) Que é o figurino do espetáculo. Depois ela não coube mais em mim, mas é uma réplica absoluta do mesmo tecido. (Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017)

Em suma, ao atuar em *O homem com a flor na boca* Cacá Carvalho também veste a pele do devir-animal de Tom Jobim – um dos mais importantes artistas da música brasileira e, indiscutivelmente, um compositor cuja obra ecoa Brasil afora e alhures. É como se o ator vestisse a pele do imaginário de uma matilha chamada povo brasileiro. A meu ver, esse acontecimento específico amplia o sentido da predação, na medida em que o ator convoca para sua atuação e opera subjetivamente com tudo aquilo que ele carrega na memória acerca do incomensurável valor artístico e cultural que a obra daquele maestro representa.

Em seu relato, Cacá enumera as demais peças de roupa usadas como parte do figurino naquele espetáculo, dando pistas de outros laços de aliança estabelecidos:

(...) a meia do espetáculo é uma meia marrom até hoje, ela é rasgada do lado esquerdo, bem aqui, eu troquei a meia do espetáculo no dia que o pai do Marcinho [Márcio Medina, cenógrafo e companheiro de Cacá há muitos anos] morreu. Os sapatos que eu uso no espetáculo, eu os uso até hoje, são os mesmos sapatos, os mesmos, mesmos... a única coisa que foi colocada foi uma sola de borracha que tem agora, não é mais a mesma sola, porque é todo furado, ele é italiano... é... tem uma mulher que tem um restaurante peixe em Pontedera, a Fiorela que o marido dela era um camarada incrível, depois ele foi embora... não, não foi ele quem meu deu, ele me deu uma outra coisa que eu uso no espetáculo que é o lenço. (*Ibidem*)

E foi nesse processo de reativação da memória que o ator começou a refletir sobre sentidos possíveis para cada uma das peças de roupa que vieram para o trabalho:

(...) elas não somam nada pro espetáculo, você dirá, somam... somam, mas isso vem de antes, vem de antes de Pontedera, não posso achar que isso veio só do Roberto, isso foi reafirmado muito, cada vez mais, particulares que são de outros valores que você precisa ter num espetáculo, no trabalho, você precisa encontrar outras histórias no meio da história, sabe... (...) precisa de uma outra coisa que eu diga... nem que seja

um paninho pra eu encostar que não quer dizer nada no espetáculo, mas eu sei que através daquele paninho tem uma coisa qualquer outra, e que ninguém nunca sabe... é meu (...) tem que ter um particular que não é do ambiente, tem que ter algo que é entre você e você, que te conecta com outra coisa, que não é só naquele momento que você se conecta com alguma coisa pouco antes de você entrar em cena que você pede ajuda de alguém, ou então... sabe esse tipo de outra ligação que você normalmente faz? São ligações que estão concretas ali, sabe... que está numa luz que você pede por favor, bota uma luz aqui só pra quando eu passar... porque você sabe que não está passando naquela luz, está passando também no sentido que tem aquela luz, que tem aquele pano, é como se você naquele não tocasse o objeto, mas o sentido do objeto. A mesma coisa com o texto, você não diz a palavra, você trabalha com o sentido da palavra, pro espectador ele tem que ouvir a palavra, mas você... tem o sentido da palavra que é muito maior do que a palavra. (*Ibidem*)

Em outro momento do relato, Cacá amplia as possibilidades para o ator quando revela que a concretude do objeto que serve de disparador é apenas relativa:

E esse elemento é um elemento perturbador, é um elemento que altera tudo, fundamental, que pode ser real, como o caso do seu Rafaello e desses elementos que eu disse, ou pode ser fantasioso, mas altamente significativo. Fruto da tua imaginação que faz com que o “eu acredito” apareça. (*Ibidem*)

Ao construir seu figurino a partir da combinação de diversas peças de vestuário coletadas nos processos de predação, nos quais tinha por objetivo adquirir-lhes as habilidades, o ator torna sua figura cênica a representação simbólica dessa forma de matilha que é o devir-animal. Nesse caso, a matilha do ator-predador são as suas pessoas-caças, materializadas em peças de roupa que lhes pertenceram, ou seja, o devir-multiplicidade-das-caças do ator-predador é real, sem que seja real a caça que ele devém. As pessoas-caças se tornam presenças concretas, na medida em que se atualizam no ato do ator-predador de vestir-lhes as qualidades de humanidade, em face das suas virtualidades. Rafaello é uma presença virtual no imaginário do ator que se atualiza quando este, em estado de atuação, veste o casaco-pele.

Todo esse processo evidencia o quanto ator procura fora de sua territorialização a matéria para se contaminar. Já quando o ator leva o resultado de sua predação para a sala de trabalho, o processo pode ser compreendido como uma reterritorialização em forma de criação poética, das qualidades de humanidade capturadas do passageiro-caça.

A maneira como esses materiais – representados nesse processo pelos objetos em forma de peças de vestuário componentes do figurino do ator –, se combinam e são organizados numa estrutura a ser apresentada em forma de espetáculo, constitui a noção de leuzo-guattariana de mapa, na medida em que é aberto a múltiplas entradas, que pode ser seccionado num lugar para constituir ressignificações. É nessas linhas de fuga, nessas bordas entre as qualidades de humanidade do passageiro-caça e do ator-predador que esse artista da cena se reconstitui como sujeito.

Cacá escolheu como lugar para essas predações o espaço cotidiano equivalente àquele da obra ficcional. Ali, contaminou-se e levou esse material para a sala de trabalho, partindo da forma oca em busca de preenchê-la com o conteúdo da experiência, para alcançar uma qualidade de presença que habita o *entre* suas qualidades de humanidade e as de suas pessoas-ças, constituindo um processo de desterritorialização de suas identificações pessoais.

Ao contrário do que ocorrera nos chamados espetáculos iniciatórios, nos quais Cacá ainda não tinha consciência do uso de materiais oriundos de experiências pessoais, pode-se dizer que os procedimentos operativos para a captura por predação das inúmeras humanidades identificadas no processo criativo desse ator para compor sua atuação em *O homem com a flor na boca* já constituem uma noção de *malocorpo* do ator, na medida em que se deram de maneira consciente. O ato de colecionar peças de vestuário capazes de servir como veículos para o ator das alianças heterogenéticas construídas foi o modo encontrado por Cacá para, sempre que entrar em cena, *estar com* os outros dos quais se apropria por aliança e contágio.

A primeira experiência em parceria com Roberto Bacci na criação de um espetáculo no qual protagoniza uma atuação solo constitui também a primeira vez em que este ator experimenta um processo de atuação cênica no qual faz *malocorpo*, ao utilizar veículos poéticos por meio das quais convoca *outros* para habitar junto com ele seu corpo-maloca.

4.2 Predação e *Malocorpo* em a *Poltrona Escura*

Há uma herança de nós para nós mesmos.
(Louis Jouvet, *O comediante desencarnado*)

Passada exatamente uma década da estreia de *O homem com a flor na boca*, Cacá Carvalho e Roberto Bacci trouxeram a público sua segunda criação a partir da obra literária de Luigi Pirandello, *A poltrona escura*, espetáculo no qual Cacá narra sozinho uma adaptação para o palco das novelas *Os pés na grama*, *O carrinho de mão* e *O sopro*.

A encenação de Bacci se edifica sobre um palco quase completamente vazio, exceto por cortinas negras que circundam o espaço de atuação, uma cadeira e uma poltrona – esta última, um elemento que assume função poética central. A poltrona, inclusive, foi tema de uma palestra de Ferdinando Taviani⁵⁶ realizada durante o processo. Nela, foi apresentada a ideia de que, mais que um simples objeto, uma poltrona representa a presença de alguém. Essa leitura possui forte

⁵⁶ O italiano Ferdinando Taviani é professor da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Aquila. Em 1980, foi um dos fundadores da ISTA – Escola Internacional de Antropologia Teatral.

identificação com a ontologia animista característica dos povos ameríndios. Conforme já foi explicado, o animismo se opõe ao naturalismo por entender que os objetos e seres *inanimados* contêm intencionalidade de sujeitos e onde as categorias elementares da vida social organizam as relações *entre* os humanos e as espécies naturais. Define-se, assim, uma continuidade de tipo sociomórfico entre natureza e cultura, fundada na atribuição de disposições humanas e características sociais aos seres naturais, de acordo com princípios perspectivistas. Contaminado por essa forma de ver a questão, Cacá revela como essa noção animista relacionada ao *ser* poltrona alimenta seu imaginário criativo:

A poltrona tem um valor afetivo muito grande. Nas nossas casas, ou nas casas mais antigas, existe a poltrona de uma pessoa, a qual você vê cada vez que olha pra aquela poltrona vazia. Então, ela é uma extensão de alguém. E como uma extensão de alguém, é como se ela te repreendesse; é como se ela te desse conselhos; é como se ela te fizesse cobranças, aplausos, se divertisse com você; é como se ela te chamasse para te dar carinho. Uma poltrona é muito mais que um objeto, então. (Depoimento de Cacá Carvalho em vídeo disponível no link <https://youtube/2VvOUaXnVro>)

Esses exemplos escolhidos por Cacá como “funções” da poltrona em relação a alguém (repreender, aconselhar, cobrar, aplaudir, divertir, acarinhar) não são citados ao sabor do acaso – muito pelo contrário, inclusive. Tudo aquilo que sai dele em forma de discurso acerca dessa questão já prenuncia, conforme será objeto de reflexão nesta seção, que o elemento a atender pelo nome de poltrona, no caso particular dessa criação, atua predominantemente – embora existam outros – como equivalente à presença do pai do ator, abrindo novas possibilidades para novas noções de *malocorpo*.

Ainda de acordo com o que explica Cacá, a escolha do adjetivo *escura* para o título desse espetáculo, estabelece relação com elementos estéticos e a natureza temática das novelas escolhidas para servir de fonte dramaturgica, unidas por certa qualidade de humor:

As três novelas que compõe a dramaturgia desse espetáculo têm como características uma fundamental que as uniu: todas têm uma poltrona como objeto e todas têm um humor muito particular, um humor cáustico, um humor corrosivo, um humor que não tem piedade da tua pele, então é um humor escuro. Por isso a poltrona, no caso, é escura. (*Ibidem*)



Fig.6 - Aspecto da encenação sombria de Bacci para *A poltrona escura* (2003)
Fonte: Acervo pessoal de Cacá Carvalho.

A primeira história, a partir da novela *Os pés na grama*, narra a relação entre um filho e o pai dele, que ficou viúvo e começa a perder espaço no ambiente doméstico, quando Pirandello coloca em questão o choque entre gerações, na perspectiva de uma vida que está apenas começando em contraste com outra que começa a caminhar para o fim:

Agora, realmente, a coisa mais viva nele é a curiosidade de ver como será a sua casa; como eles a transformarão; onde o botarão para dormir. A cama de casal já foi levada embora. Talvez numa caminha? Ah! Naquela do filho. A caminha, agora, para ele. E o filho, amanhã, numa cama de casal, ao lado da mulher, estendendo o braço. Ele, na caminha, o braço o estenderá no vazio.

Está todo entorpecido e com uma grande confusão na cabeça e a sensação agora daquele vazio, dentro e fora de si. O entorpecimento do corpo vem do estar sentado há muito tempo; se faz um esforço pra se levantar, está certo que com aquele vazio todo agora se levantaria leve como uma pluma; ele não tem mais nada dentro de si, reduzida ao nada toda a sua vida. Pouca diferença entre ele e esta poltrona aqui. Ao contrário, esta poltrona pode parecer satisfeita sobre as suas quatro pernas; enquanto ele não sabe mais onde botar os seus pés, nem o que fazer com as suas mãos. (Dramaturgia de Stefano Geraci)

O autor italiano aborda a questão do ciclo de vida que tem que se completar, então o homem vira uma poltrona deslocada de um lugar para o outro porque está atrapalhando:

Não lhe deram nem o quartinho onde antes dormia o filho; mas um outro, quase escondido, ao lado do quintal, com a desculpa de que ali ficaria mais afastado e livre para fazer o que quisesse, com os melhores dos seus móveis, colocados de um jeito que ninguém poderia pensar que aquele era o quartinho onde antes dormia a empregada. Nos quartos da frente entraram móveis novos, e nova decoração, até luxo de tapetes. Não tem mais nenhum rastro dos seus velhos hábitos na casa toda renovada; e também os velhos móveis, os seus, nos quartinhos escuros onde foram largados, assim como agora estão arrumados, parece que não sabem como se entender entre si. (*Ibidem*)

Não é o caso de que a família esteja tratando mal esse homem; convive-se, mas sabendo que pouco a pouco ele está indo para esse canto, aquele mesmo onde nas casas de família se depositam os móveis e utensílios que não servem mais. Então, o que se vê é um ser humano, pouco a pouco, deixando de ser o centro da situação e precisando aprender a conviver com isso de uma forma natural, muito embora cruel.

Já a segunda narrativa, também cruel, a partir da novela *O carrinho de mão*, conta a história de um advogado muito bem sucedido. Competente, possuidor de muitos clientes, que confiam a ele a vida, a honra, a liberdade. Mas trata-se de um homem que, no seu íntimo, jamais consegue ter paz porque se sente sufocado pela rotina de trabalho:

Estão confiados a mim, a vida, a honra, a liberdade, e os haveres de inúmeras pessoas que me assediam de manhã à noite para obter conselhos meus e a minha assistência; estou sobrecarregado também de outros altíssimos deveres públicos e particulares, tenho mulher e filhos, que muitas vezes não sabem comportar-se como deveriam e que por isso precisam ser continuamente refreados pela minha autoridade severa, pelo exemplo constante da minha obediência inflexível e infalível a todas as minhas obrigações, cada uma mais séria do que as outras, de marido, de pai, de cidadão, de professor de Direito, de advogado. Uma das minhas obrigações mais sérias é não perceber o cansaço que me oprime, o peso enorme de todos os deveres que me são e me foram impostos, não ceder minimamente ao pedido de um pouco de distração que a minha mente cansada de tempos em tempos reclama. A única distração que posso me conceder, quando me sinto vencido pelo cansaço causado por um trabalho a que me dedico há tempo, é a distração de entregar-me a um novo trabalho. (*Ibidem*)

Um dia, voltando para casa, sentado à janela de um trem, com o olhar absorto numa paisagem que se lhe passava sempre despercebida, esse sujeito de repente olha para fora e acontece alguma coisa que o faz, de repente, começa a se enxergar: não naquilo que ele é, mas naquilo que ele poderia ser. Então ele começa uma reflexão de que não vive a própria vida, mas sim a vida que se vê como que condenado a viver: mulher, filho, trabalho, clientes, de modo que não tem pausa pra si:

Não pensava no que via e não pensei em mais nada: fiquei, por tempo incalculável, como que numa suspensão vaga e estranha e ao mesmo tempo clara e plácida. Aérea. O espírito já quase se alienara dos sentidos para uma lonjura infinita onde apenas percebia, sem saber como, com uma delícia que não lhe parecia sua, o barulhinho de uma vida diferente, não sua, mas que poderia ter sido sua, não aqui, não agora, mas lá, naquela lonjura infinita, uma vida remota que talvez tivesse sido sua, não sabia como nem quando; de onde soprava, leve, a recordação indistinta, não de atos, não de aspectos, mas quase de desejos dissipados antes de nascidos; juntamente com uma dor de não ser, angustiosa, vã, e, no entanto cruel, talvez aquela dor que sentem as flores que não puderam desabrochar; enfim, o fervilhar de uma vida que era pra ser vivida, lá longe, longe, onde se esboçavam sobressaltos e palpitações de luz; e que não havia nascido. (*Ibidem*)

Ao chegar à sua casa, paralisado diante da porta de entrada, vê suas inquietações existenciais se intensificarem:

Pavorosamente, de repente, se me impôs a certeza de que o homem que estava diante daquela porta com a pasta de couro debaixo do braço, de que o homem que habitava

ali, naquela casa, não era eu, jamais tinha sido EU. Tive a súbita revelação de ter estado sempre ausente daquela casa, da vida daquele homem, e não só, mas realmente ausente de toda e qualquer vida. Eu nunca tinha vivido; não estivera nunca dentro da vida, quero dizer, de uma vida que pudesse reconhecer como minha, desejada por mim e sentida como minha. Até mesmo o meu próprio corpo, a minha figura, como naquele momento me aparecia, assim vestida, assim arrumada, me pareceu estranha a mim; como se alguém me tivesse imposto e combinado àquela figura para me obrigar a movimentar-me dentro de uma vida não minha, para me obrigar a cumprir aquela vida da qual eu estivera sempre ausente, na qual agora, o meu espírito se dava conta de não se ter nunca encontrado, nunca, nunca! Quem fizera assim aquele homem que me representava? (*Ibidem*).

Ele precisa se desafogar disso em alguma coisa, então dirige sua atenção para uma cadela que habita a casa, e começa não a tratá-la mal, mas a brincar com aquele animal de forma diferente das outras pessoas, segurando-a pelas patas traseiras e fazendo-a andar alguns passos como se fosse um carrinho de mão – imagem que inspira o título dessa novela. Então é apenas quando está trancado no escritório, longe dos olhares alheios, que ele finalmente se desafoga, para depois voltar a vestir o personagem que ele sempre foi para os outros, durante toda sua vida.

A terceira história, a partir da novela *O sopro*, é a mais metafísica de todas. É praticamente uma sequência das duas, as quais possuem exemplos de desajustes estranhos e meio absurdos, e isso gera uma situação em que um homem não aguenta mais a própria vida ordinária. Até que pensa que bastaria um sopro para levar a vida embora, quando faz um gesto de juntar o polegar e o indicador da mão direita e sopra, e descobre que essa ação possui o poder de aniquilar qualquer pessoa à sua frente:

Rompendo a multidão e com os dois dedos na frente da boca, assoprava, assoprava sobre todos aqueles rostos fugitivos, sem escolher e sem olhar pra trás e verificar se aqueles meus sopros produziam o efeito já duas vezes experimentado. Se estiverem fazendo efeito, quem poderia me responsabilizar? Eu não era o senhor de ter aqueles dois dedos na frente da boca e de soprar neles para o meu prazer inocente? Quem podia acreditar seriamente que um poder assim inaudito e terrível existisse naqueles dedos e no sopro que eu emitia somente neles? Era ridículo admitir e podia passar somente como uma brincadeira infantil. Então era isso! Eu brincava, só. E na boca, a minha língua já tinha secado como uma cortiça de tanto soprar, e já não tinha mais fôlego na ponta dos meus lábios, quando cheguei no fim da rua. Se aquilo que eu tinha experimentado hoje duas vezes era verdadeiro, oh Deus, devo ter matado, assim brincando, brincando, mais de um milhão de pessoas. (*Ibidem*)

Até o momento em que resolve fazer isso diante do espelho, se finaliza, e passa a ser o ar que todos nós respiramos. O discurso subjacente é de que nós nos alimentamos desse ar que soprados e que pode trazer o fim de tudo.

Essa “finalização” do personagem ocorre a partir de um fragmento literário responsável por um dos momentos mais sublimes que tive a oportunidade de testemunhar como espectador, ao longo de tantos processos de atuação de Cacá Carvalho os quais presenciei. Ao final do

espetáculo, o ator se posta por trás da poltrona, apenas o rosto visível ao olhar do público, quando assistimos à sua imagem ir desaparecendo numa lentidão absurdamente bela e comovente, enquanto imposta as seguintes palavras:

Eu me assoprei. Eu me entrevi por um instante naquele espelho, com uns olhos que eu mesmo não sabia como olhar, assim tão fundos quanto aqueles no rosto de um morto; depois, como se o vazio me tivesse engolido, ou uma vertigem me tomado, eu não me vi mais; toquei o espelho, estava ali, na minha frente, eu via, mas eu não estava; toquei a cabeça, o tronco, os braços; eu sentia sob as minhas mãos o corpo, mas não o via mais e nem via as mãos com as quais eu o tocava; mas eu não era cego; via tudo, a rua, as pessoas, as casas, o espelho; um ímpeto me tomou, frenético, de me jogar naquele espelho em busca da minha imagem assoprada, desaparecida; e enquanto eu estava assim contra o espelho, uma pessoa, saindo da loja, me atropelou e imediatamente eu o vi pular para trás horripilado e com a boca aberta para um grito de doido que não saía de sua garganta: tinha esbarrado em alguém que devia estar ali, mas que não estava, não tinha ninguém: surgiu em mim então, uma forte necessidade de dizer que eu estava ali; "A epidemia!" E com um empurrão no peito, o abati. Enquanto isso, a rua que tinha sido bagunçada por aqueles que antes tinham fugido e que agora, com os rostos de fantasmas estavam voltando atrás, certamente incitando todos a me procurar, enchia-se de gente que de cada parte, brotava, transbordante, como uma fumaça densa de rostos que me sufocava; mas mesmo pisoteado por aquela multidão, podia andar, abrir um sulco com o sopro sobre meus dedos invisíveis. "Epidemia! Epidemia!" Não era mais eu; finalmente agora eu entendia: eu era a epidemia, e todas larvas, então, todas larvas as vidas humanas que um sopro leva embora. Quanto durou aquele pesadelo? Toda noite e parte do dia tentei sair daquela multidão, e no final livre também do aperto das casas da cidade horrível, me senti no ar do campo, agora eu também, ar. Tudo era dourado pelo sol; não tinha corpo, não tinha sombra; o verde era tão fresco e novo que parecia nascido naquele instante, e era tão meu, que me sentia tocado por cada fio de grama movido pelo toque de um inseto que pousava nela; me sentia voando com um voo quase de papel, destacado, deduas borboletas brancas apaixonadas; e como se verdadeiramente agora fosse uma brincadeira, um sopro e vou embora, e as asas destacadas daquelas borboletas caíam leves no ar como os pedaços de papel; mais adiante, sentada debaixo de uma árvore, uma jovenzinha vestida com uma roupa de tule azul celeste com um grande chapéu de palha enfeitado de rosinhas; pestanejava; pensava, sorrindo com um sorriso que a transformava numa imagem da minha juventude; talvez não era outra coisa na verdade que uma imagem que permaneceu ali da vida, enfim sozinha na terra. Um sopro e foi! Comovido até à angústia de tanta doçura, ficava ali invisível, segurando a respiração, olhando-a de longe; e o meu olhar era o ar que a acariciava sem que ela o sentisse. (*Ibidem*)

A descoberta dessas novelas com tamanha dimensão existencial representou para Cacá um ultrapassamento da referência que possuía de Pirandello, mais ligada ao que define como “clichês que o tempo e a história que todos os que conhecem transmitem”⁵⁷ a respeito da obra desse escritor italiano, tais como a peça *Seis personagens à procura de um autor*, entre outros.

O ator revela que, após os contatos com autores do quilate de Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Plínio Marcos e até Miguel Cervantes (citando outro espetáculo do qual participou em Pontedera, depois da experiência com *25 homens*, o qual não integra este estudo), precisou de um longuíssimo tempo estudando e buscando uma aproximação com esse “outro”

⁵⁷ Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016

Pirandello, diferente daquele que anteriormente conhecia. Ele descreve esse momento, sempre na perspectiva desse percurso ligado a uma busca de si mesmo:

Quando eu, entre aspas, me encantei, me apaixonei, foi porque ele [Pirandello] só tocava na essência humana, de ponta a ponta. E eu descobri mediatamente que, com essas três novelas, eu poderia dar mais um passo me conhecendo enquanto Cacá, ou isso que apelidaram de Cacá. O modo como eu faria esse crescimento seria convivendo com a realidade desse homem, que ali se transformava em mais um companheiro meu de trabalho. Eu iria me aproximar dele e deixar ele se aproximar de mim criando uma estrutura de associações que eu sabia que não poderiam ser pessoais, porque não dá certo. Por um lado, vem uma coisa, e isso é inevitável, mas se você se apoia nisso você está ferrado. (Entrevista Cacá Carvalho – 16 de outubro de 2016)

Quando Cacá se refere a associações que não podem ser pessoais, ele se refere àquelas associações que desconhece quando inicia um novo processo de atuação, mas que estão fora dele – embora inevitavelmente estabeleçam vínculos com seus extratos de vida. E aqui, mais uma vez, observa-se como as circunstâncias concretas das condições de trabalho, tal como a questão da relação com o idioma italiano no processo criativo de *25 homens*, são determinantes para Cacá, muito mais do que qualquer procedimento operativo ou método de criação previamente conhecido e aplicável ao novo processo.

Na época em que ele e Bacci iniciaram os ensaios de *A poltrona escura* coincidiu com o fato de que Eugenio Barba instala-se em Pontedera para um período de vivência com os atores e atrizes do Odin Teatret, com duração de aproximadamente trinta a quarenta dias e, nesse período ocupava todo o espaço físico daquele centro de pesquisa por praticamente todas as horas do dia. Como Cacá, naquela época, ainda morava na casa de Bacci, os ensaios foram transferidos para lá – mais precisamente para o quarto que o brasileiro ocupava. Acabou que, durante os ensaios da primeira novela, cuja trama está centrada nas relações familiares – conforme revelam as citações –, o primeiro indutor foi a geografia da casa (no sentido da disposição dos cômodos) de Roberto Bacci, de acordo com a descrição de Cacá:

Nós fomos ensaiar o espetáculo neste meu quarto de dormir. Então, quando na primeira novela, eu tinha que dizer “Foram chama-lo lá no quarto”, estando já concretamente num dos quartos daquela casa, eu usei o quarto do Roberto, que era o último, então minha ação apontava para a porta que leva ao caminho para o quarto dele, de modo que, além de ajudar na memorização do texto, foram-se criando as associações com a geografia do lugar. Então, a casa da primeira novela era exatamente a casa onde eu ensaiava, de Roberto Bacci. (*Ibidem*)

Aconteceu, porém, que durante esse período de ensaios de *A poltrona escura* – aqui, mais uma vez, pode-se observar como as circunstâncias concretas da vida vivida são determinantes nos processos de atuação deste ator – Cacá precisou inesperadamente vir a Belém, para acompanhar pessoalmente um evento familiar importante. E foi nesta vinda à sua cidade natal, durante a estada na casa de seus pais – a mesma na qual passou a infância e que

está na base daquelas memórias citadas por ele quando do período de ensaios para *Macunaíma*, ocorrido quase três décadas atrás em relação àquele tempo presente – que nasceu uma das mais significativas associações e, conseqüentemente, fonte de *malocorpo* para aquele processo de atuação. O elemento central dessa revelação foi nada menos que a cadeira do pai de Cacá, “Seu” Acácio, que imediatamente estabeleceu profunda relação com aquela ideia da poltrona como um objeto que não é apenas um objeto, por representar sempre a presença de alguém – nesse caso, muito longe de ser um alguém qualquer:

Na casa do meu pai tinha a cadeira do meu pai, que existe até hoje. E quando olho para aquela cadeira, não vejo aquela cadeira, vejo meu pai. Naquela época ele ainda não havia morrido. Nessa época, nós já tínhamos tido uma conversa sobre o título do espetáculo, que se chamaria *Poltrona Escura*, a partir daquela palestra do Ferdinando [Taviani] onde a poltrona é uma extensão da pessoa, e quando a pessoa não está mais ela continua na poltrona. Ou seja, a poltrona *É* a pessoa. E esse raciocínio do Nando foi absolutamente fundamental. Ele foi uma espécie de Haroldo de Campos nesse trabalho, entende? (*Ibidem* – grifo nosso)

Quando faz essa comparação entre Taviani e Campos, Cacá ombreia a contribuição daquele amigo italiano com a participação desse escritor brasileiro à época do processo de *Meu tio, o Iauaretê*, 20 anos antes. Foi a partir desse ato de descortinar um novo horizonte para aquela criação que Cacá viveu uma experiência marcante, a ocupar lugar central no processo de atuação para *A poltrona escura*, da qual permanece a memória de detalhes e sensações térmicas, visuais, espaciais e também afetivas, vividas naquele momento:

E, estando [hospedado] na casa de meu pai, um dia eu cheguei e estava – nunca vou esquecer – um calor infernal, e tinha um ventilador enorme. Lembro que as palhetas do ventilador eram azuis e quando girava era aquele azul que se mexia. Branco, azul, uma coisa assim. E meu pai estava deitado no sofá da sala, pegando aquele vento, e eu sentei na cadeira dele, que ficava ao lado. E fiquei. A cadeira dele balançava assim, muito pouco. Quando eu fiz esse ato de sentar lembrei imediatamente da conversa com o Nando [Fernando Taviani] e àquela altura nós já tínhamos quase finalizado a segunda e íamos entrar na terceira história. E quando eu sentei me veio o texto todo e as associações foram a geografia da casa de meu pai e minha mãe. Coube ali aquele tipo de associação. E eu fiquei arrepiadíssimo. Faltavam dois dias para eu vir embora. E eu lembro que eu não queria sair daquela casa, para que eu pudesse fazer uma investigação das infinitas possibilidades que ela me daria, não tão somente enquanto associação de natureza de vida, mas enquanto geografia, que poderia me ajudar enquanto lugares a serem tocados. Então existe também a associação, não do ponto de vista emotivo, mas da cadeira, do valor da cadeira. Claro que com o passar do tempo, e a morte do meu pai, ressignificou essa associação, você entende? Realimenta, dá outro significado. Aí você percebe que ela não é boa nesse momento, porque ela está cheia de impressões e sensações nesse momento, ainda muito em carne viva, aí então essa geografia tem que ser deixada de lado, já que nesse caso ela pode não ser estímulo para mover e sim para paralisar. (*Ibidem*)

É revelador o testemunho de que a morte do pai, ocorrida alguns anos após essa experiência, quando o espetáculo permanecia (como ainda permanece) em repertório, não potencializa de maneira profícua a associação com a geografia da casa dos pais do ator, no

sentido de que uma determinada emoção cênica advinda dos sentimentos provocados pela perda familiar seja capaz de tornar sua atuação mais rica artisticamente. Na verdade, segundo nos revela com toda segurança esse artista da cena em seu relato, acontece exatamente o inverso: as emoções verdadeiras possivelmente provocadas pela morte do pai *não servem* ao propósito da representação, sob o risco de agir para bloquear a fruição das associações que, embora possuam fontes pessoais, são de caráter predominantemente concreto, de modo que não pertencem ao universo abstrato e impalpável dos aspectos meramente emocionais.

Mais uma vez, fica evidente que as associações buscadas por Cacá para servir de alimento a seus estados de atuação na busca por torná-los críveis ao espectador, embora acessem fontes internas, precisam se configurar em estímulos muitas vezes externos a ele, a fim de que possam efetivamente cumprir seu papel enquanto extratos de dramaturgias pessoais do ator capazes de criar *malocorpos* em estado de atuação. Ou seja, o pai, a mãe e outros parentes dele estarão habitando seu corpo-maloca no momento em que as associações com a geografia da casa de sua infância estiverem regendo o imaginário de suas ações, mas esse processo não se constitui através de nenhum vínculo estritamente emotivo entre o ator e seus familiares, seja em que nível for. As associações precisam ser concretas para se tornarem eficazes veículos – para usar mais uma vez o termo cunhado por ele mesmo na tentativa de definir o papel desse alimento do qual precisa sentir fome a fim de saciar suas atuações.

Esses veículos que nascem de processos de elaboração de Cacá servem para ligá-lo aos infinitos valores que permanecem implícitos (no caso específico deste exemplo, a teia de afetos que o une a sua família em Belém), mas que precisam se manifestar de forma explícita por meio de uma coisa que ele define como “lógicas de trabalho”. Para criar uma imagem simbólica capaz de ilustrar essa ideia, esse ator usa como exemplo trilhos em paralelo de onde partem, simultaneamente, vagões os quais representam as diversas associações que são elaboradas e acionadas em níveis os mais diversos. Exemplo disso são os múltiplos espaços imaginários que alicerçam as ações físicas de Cacá num mesmo excerto de cena, como os lugares da estação de trem e consultório médico, no caso da atuação em *O homem com a flor na boca*; ou a geografia da casa dos pais em Belém juntamente com a geografia da casa de Roberto Bacci, em Pontedera, num tempo em que também era sua casa, na Itália.

Some-se a isso a compreensão que o passar do tempo (não podemos esquecer que estamos falando de espetáculos apresentados publicamente ao longo de muitos anos, décadas até) altera o valor das associações, sejam elas de quais naturezas forem. Isso serve para o casaco de Raffaello ou a cadeira do pai de Cacá, assim como para as geografias dos espaços físicos reais

que serviram de alimento a esses processos de atuação, conforme explica esse ator, sob a forma de uma avalanche de impressões, conjecturas, ideias acerca de seu próprio processo criativo:

O espaço tem vários lugares, chamemos assim. Agora eu trabalho com a lógica de quem estava na rua e agora não estou mais na rua e estou trabalhando com a lógica de quem está sentado num consultório médico; agora estou trabalhando com a lógica de quem está numa estação encontrando alguém, e depois estou com a lógica de quem está sendo perseguido pela polícia: são várias lógicas que são do espaço ligado à dramaturgia, lógicas de associação do ator. Ali é o quarto da mulher, não ali não é o quarto da mulher agora; esse mesmo lugar agora é a entrada do personagem que vem trazendo o caixão do quarto, agora é o corredor, visto que as geografias espaciais são mutantes a cada parágrafo, elas ganham outras lógicas comportamentais e vocais, porque agora, ao ser o corredor de um hospital você não pode falar com a mesma emissão de quando estava, há um minuto, na rua, porque cada geografia requer lógicas físicas e vocais específicas. Então são mais que internos e externos que se relacionam para gerar o como você se expressa (...) Para o espectador o espaço é vazio; pra mim não é. (...) Relacionados ora a experimentos vividos no processo criativo, ora a experiências vividas, de todas as vidas que eu vivo, da vida nos trens em que eu entrei, da vida vivida do Cacá, da vida sonhada do Cacá, de toda a vida extraída das literaturas que eu possa ter lido, de filmes que eu vi; um reservatório que faz a grande biblioteca-Cacá, que é uma verdadeira Babel. Como é a de qualquer pessoa, que lá dentro como impressão digital, que você reserva, resgata e usa a seu favor se ela for eficaz, ou abandona quando ela não for mais eficaz; coisas que com o passar do tempo já não tenham o mesmo valor, tem outros agora, mas aquele valor que já teve tá no DNA do percurso de vida que teve comigo, entende? Ele não existe como a mesma coisa *ad eternum*, porque nada é assim. Nem aquela cadeira do meu pai que está na minha casa há décadas é a mesma. (Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017)

Quando Cacá se refere ao fato de que objetos como o casaco ou a cadeira do pai não são mais os mesmos, é perfeitamente possível associar essa visão do ator à ontologia animista, no sentido de que ele está atribuindo uma dimensão de existência, pela natureza de transformação, àquilo que a ontologia naturalista considera como coisas inanimadas. Porém, há outro aspecto específico do processo criativo de Cacá para *A poltrona escura* que dialoga com o animismo de maneira ainda mais surpreendente.

Aqui houve uma aproximação com o que ocorreu em relação ao idioma italiano durante o processo de atuação em *25 homens* (quando Cacá memorizou o texto a partir das sonoridades pelo fato de não falar praticamente nenhuma palavra naquela língua, determinando com isso aspectos concretos que foram centrais naquela criação). Dessa vez o artista brasileiro já possuía alguma familiaridade com o italiano, embora seu repertório fosse ainda consideravelmente “pequeno e mal explicitado, porque vinha misturado com uns acentos e uns sotaques que criavam um ruído no entendimento”⁵⁸.

Embora em outro momento na relação pessoal com outra língua e, conseqüentemente, com outra cultura, sobre a qual precisava agir cenicamente, Cacá sentia necessidade de ter, mais

⁵⁸ Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017.

do que nunca, referências concretas que o conduzissem a certo estado de tranquilidade e segurança. Essa necessidade decorria da preocupação de que aquilo que ele iria emitir vocalmente não criasse no espectador italiano um ruído, provocado pelo estranhamento em relação à pronúncia de um estrangeiro. Essa necessidade provocou no ator uma determinada atitude, que ele descreve assim:

Eu precisaria ter uma geografia cênica concretíssima, onde o território no qual eu transitaria concretamente – não imaginativamente – fosse muito concreto; o universo das emissões de palavras fosse conhecido nas suas minúcias porque têm ciladas da língua italiana que são totalmente diferentes das ciladas para um italiano tendo que aprender a falar na língua portuguesa, como a famosa *dopia* italiana [quando as sílabas com consoantes dobradas possuem fonemas diferentes das sílabas que possuem apenas uma consoante]. Isso fez nascer em mim um antagonista que eu precisava dominar, fundamental e rico, porque me colocava cada vez mais concreto, atento a um perigo, a fim de que esse antagonista virasse um parceiro para criar uma relação de interesse e de entendimento entre mim e o outro. (*Ibidem* – *grifo nosso*)

Ocorreu, então, que esse fator acabou gerando no ator um comportamento físico que procurava quase que de maneira intuitiva descrever com gestos para reforçar ou afirmar com a máxima clareza o que estava sendo dito. De acordo com Cacá, ao perceber isso, Bacci passou a estimular num limite preciso para que não virasse algo meramente redundante, no sentido de tornar a ação ilustrativa, como “uma forma física para estimular a compreensão do outro, como se uma necessidade atávica fizesse quase movimentos complementares para que o outro percebesse, para facilitar o esclarecimento” (*Ibidem*). Eis que esse jogo entre as proposições do ator no desespero de se comunicar claramente e a percepção das possibilidades cênicas disso pelo diretor fez nascer algo que depois, conclusivamente – embora isso em momento algum tenha sido pensado racionalmente –, se parecesse com uma poltrona falando.

Numa perspectiva puramente animista, na qual o ator alcança condição de objeto e atribui a ele potência expressiva através de uma capacidade de agência, do mesmo modo com o fazem os povos indígenas ameríndios na sua relação com as *coisas* que em nossa ontologia naturalista consideramos como inanimadas, a poltrona tornou-se “uma força capaz de se expressar vocalmente para ser clara e, fisicamente, num limite para não ser ilustrativa” (*Ibidem*).

Do ponto de vista dos procedimentos operativos adotados pelo ator, a partir do estado de desespero no qual “às vezes você faz coisas que nunca faria (...) o grande desafio virou a grande salvação” (*Ibidem*).

A respeito dessa atuação fundada em gestos que beiram a ilustração daquilo que está sendo narrado, porém sem recair na descrição pura, a pesquisa identificou tratar-se, mais do que uma forma cuja utilização se revelou adequada àquele espetáculo especificamente, do percurso de elaboração de uma linguagem para o ator, desenvolvida na parceria criativa entre

Bacci e Cacá.

Pude constatar a concretude desse processo ao assistir, já em 2018, dois espetáculos solo realizados por Cacá com direção de Roberto Alvim⁵⁹ e inspirados nas narrativas de terror *Drácula*, de Bram Stoker, e *O médico e o mostro*, de Robert Louis Stevenson, nas quais os processos de atuação de Cacá se servem largamente dessa gestualidade que enfatiza aquilo que está sendo narrado, sem propriamente ilustrá-la. O lugar disso que vimos chamando de dramaturgia pessoal do ator, capaz de gerar o *malocorpo* em estado de atuação, nasce do modo como as questões da emissão da palavra e as geografias do espaço ecoam naquela zona do corpo, retomando a ideia de *peitopensar*:

Tudo habita aqui, tem associação nessa região. [Toca com as mãos a zona da bacia, da lombar] A questão é: qual dessas referências me ajudam a estimular determinados pontos cruciais, que pedem que se seja materializado, mas materializado não simplesmente o fazer, mas uma matéria estranha que seja ingrediente de trabalho, uma matéria não concreta, que não está escrita pelo Pirandello, não está no figurino, não está no cenário. Ela está nessa zona e não basta ser algo concreto que seja relativo, ou seja, igual àquele sentimento ou àquele fato exato, porém algo que seja equivalente ou análogo. Que tem uma força, que são energias que precisam se encontrar pra gerar uma outra coisa: que é eu na Itália, eu na aventura, eu me afirmando ali, a minha distância, a história em si, o que aquela história tem a ver comigo ou não tem, essas coisas todas que ecoam em mim e que me levam a outros lugares, que eu não saberia te dizer quais são, quais foram naquele momento que estreou e quais são hoje. Permeia, tem que permear, alimentar, deixar viva a coisa todo dia. Espaços vazios que vão sendo preenchidos e fazendo nascer outros espaços vazios. É um organismo. (Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017)

Há muitas questões reveladoras nesse testemunho de Cacá. A primeira delas refere-se ao fato de que, para esse ator, a ideia de uma dramaturgia pessoal não se restringe a reproduzir um sentimento vivido ou as ações de um fato ocorrido em sua vida ordinária, porém algo equivalente ou análogo a ponto de permitir associações. Compreendo que essas equivalências ou analogias de que ele fala necessitam confrontar a matéria pessoal que o ator carrega em si com as circunstâncias concretas do tempo presente e vivido, entre as quais Cacá enumera algumas ligadas à sua nova experiência num país estrangeiro, que o coloca distante de suas origens culturais. Trata-se de uma estrutura elaborada, sim, mas permeável, no sentido de que precisa se manter aberta para operar com tudo que cerca o ato poético, do contrário “não tem aventura, tem fórmula, e essa dita fórmula não existe” (*Ibidem*), afirma ele.

Compreender a lógica de trabalho desse ator nessa perspectiva reafirma, a meu ver, uma atitude menos racionalista, no sentido de acionar de maneira consciente e sistemática, referências pessoais específicas (emoções experimentadas, fatos vividos) para servir esta ou

⁵⁹ Roberto Alvim é diretor e dramaturgo. É um dos fundadores do Clube Noir, em São Paulo. Em 2019 aceitou convite do presidente Jair Bolsonaro para ser Secretário de Cultura do Governo Federal.

aquela ação ou momento de atuação. Observa-se um imenso e complexo emaranhado de blocos de sensações permeáveis pelo ato poético em si, um devir-multiplicidades capaz de criar um espaço livre e receptivo para aquilo que nessa pesquisa recebe o nome de *peitopensar*: mais uma vez afirma-se a máxima de que o ator é aquele que conhece em ato, através do seu corpo em estado de atuação.

4.3 Predação e *Malocorpo* em *Ummenhumcemmil*

Também os defeitos dos outros são horríveis espelhos.
(João Guimarães Rosa, *Ave palavra*)

Embora não integre em profundidade este estudo, por não estar incluído no critério que estabeleci de investigar mais detidamente os processos de atuação de Cacá Carvalho a que tive a oportunidade de assistir como espectador, o terceiro e último espetáculo que compõe a trilogia criada, a partir da obra de Luigi Pirandello, chamado *Ummenhumcemmil*, possui alguns aspectos que merecem citação aqui, para que se possa concluir esse capítulo, aproximando sua conclusão de um raciocínio que apenas um olhar sobre o percurso dos três espetáculos permite: o processo da construção da consciência humana proposto pelo autor italiano. Essa encenação é baseada no romance homônimo *Um, nenhum, cem mil* – a escolha de juntar o título numa só palavra foi particularmente dos criadores da cena.

Segundo revela Cacá, a decisão de fazer *Ummenhumcemmil* partiu de uma observação de Alessandro D'amico⁶⁰, que assistira ao espetáculo *A poltrona escura*, durante uma temporada na Universidade de Roma, à época diretor do Museu Pirandelliano de Cultura e herdeiro da obra de Luigi Pirandello, por ele ser casado com Maria Luiza Pirandello, neta do escritor.

Alessandro já havia assistido muitas coisas feitas para teatro a partir daquela obra literária, mas, de acordo com Cacá, ao assisti-lo viu “alguma coisa” que o fez se aproximar bastante de toda a equipe de criadores (Bacci, Geraci, Medina) e o tornou um grande colaborador do processo de encontro de Cacá com a obra de Pirandello a partir dali. Anos depois, essa parceria com Alessandro proporcionaria a Cacá viver uma experiência extraordinária e rara: apresentar *A poltrona escura* na casa e no estúdio de trabalho onde viveu e morreu Luigi Pirandello, usando a mesa dele, a máquina de escrever dele, tocando nos livros da biblioteca dele, para uma plateia formada por nomes significativos da cultura italiana nas

⁶⁰ Filho do jornalista, crítico e teórico de teatro italiano Silvio D'amico (1877-1955).

áreas da crítica literária e linguística, entre outros. Naquele dia, o quarto onde viveu e morreu Luigi Pirandello foi o camarim do ator brasileiro, com todas as fotos de Marta Abba, sua atriz e mulher, o Prêmio Nobel, o guarda-roupa com o fardão do Prêmio Nobel, a cama de solteiro do jeito que ele deixou.

Foi a partir daquele encontro que surgiu outro convite de Alessandro, para que Cacá apresentasse parte do espetáculo na casa dele, para que sua mulher, Luiza, vitimada por uma doença terminal, pudesse assistir. A apresentação aconteceu na manhã do dia seguinte, segundo conta Cacá, com a neta de Pirandello numa cadeira de rodas, ladeada por duas enfermeiras e mais uns poucos convidados. Naquela oportunidade foi apresentada apenas a segunda parte do espetáculo, a partir de *O carrinho de mão*, após a qual Luiza teria se revelado encantada a tal ponto que presenteou a equipe de criadores com nada menos que a última página datiloscrita pelo próprio autor daquela novela apresentada. O resultado de tudo isso foi a proposta de Alessandro para que o trabalho de Cacá, Bacci e Geraci sobre Pirandello terminasse com uma criação cênica a partir de um romance do autor. O ator explica a razão da escolha de *Um, nenhum, cem mil*:

Então, optou-se por esse romance que eu sempre gostei e queria que se fizesse, que é desse homem que se cancela, que pra mim seria o espetáculo final que eu faria. É a história desse homem que cancela sua identidade de Moscarda, que não quer mais, cancela sua história, cancela sua família, cancela seu nome e fica sendo um que num lugar servindo aos outros, limpando, comendo a comida mais simples que tiver, sem receber ninguém, isolado: ele não era mais um, ele não era mais nenhum, ele chega a um ponto em que ele era cem mil, ele está na memória de todos, ele está como o vento que sopra aqui e ali. (*Ibidem*)

O percurso de construção dramatúrgica para a criação do espetáculo *Umnenhumcemmil* foi mais radical na abordagem daquela obra literária do que o foram os processos semelhantes correspondentes às duas montagens anteriores a partir de Pirandello. Nesse, houve uma subversão à estrutura do romance, que narra a trajetória do personagem de forma linear, enquanto no palco ele começa contando uma história já ocorrida.

Tudo acontece num espaço em princípio difícil para o público de compreender qual é, até que se percebe ser um hospício em dia de visita – daí a justificativa para os seis espectadores que são conduzidos pelo ator ao espaço de representação, a cada sessão. A narrativa, portanto, se constrói a partir das memórias de um interno daquele lugar materializadas na presença daquelas pessoas que ele desloca.

Com a escolha dessa obra, a partir dessa descrição da leitura que Cacá tem do personagem central do romance, pode-se chegar a uma interessante compreensão do sentido que os três espetáculos criados a partir da obra de Pirandello conseguem edificar: a ideia da

trajetória do próprio homem que, durante décadas, tem essa obra literária como objeto de estudo sobre si mesmo, e como esse longo percurso o conduz a uma reflexão profunda sobre a prática teatral para além do próprio teatro:

No final, a gente fazendo os três, você pode ter esse painel que, primeiro, é de um homem que traz em si um mal incurável [*O homem com a for na boca*]; segundo, um homem que perde sua identidade maior, que é a do pai; depois um homem que não tem acordo com a sociedade, este advogado que vive em desarmonia total com o ambiente de trabalho, quem ele é quem ele não é; depois o homem que, desentendido com a estrutura, começa a soprar em todo mundo e sobre si mesmo, para ali virar vento [*A poltrona escura*]; terceiro esse homem que volta acabando com sua estrutura familiar e com a sua história para virar nada [*Ummenhumcemmil*]. Embora não tenha sido pensado, ao fazer os três eles começaram a me alterar enquanto estruturas de trabalho dirigidas pelo Roberto Bacci, e isso começa a criar uma coisa que acontece no ato de fazer teatro; não pode ficar na frente, mas ela alimenta ou dá sentido a ir todo dia fazer. Então nesse momento reforça, dá um salto grande de qualidade ao ator, ao artista, mas principalmente ao homem que faz. E eu acho que é daí que nasce a grande mudança de pensar o que é feito, que eu não posso dizer que não vinha vindo, e isso também não é objeto de meus estudos com o Roberto, porque isso são deduções de quem vive a experiência de fazer. (...). Dizendo assim parece um romancezinho de vida de Cacá Carvalho no teatro, mas não tem nada disso porque não foi pensado assim, foi se escrevendo assim, foi se necessitando e se resolvendo assim; a gente pode hoje dar uma romanceada, criar uma relação entre uma coisa ou outra, mas nãofoi como... é como uma vida, que você olha pra trás e fala assim: Nossa, quanta pegada eu deixei! (*Ibidem*)

Aqui, Cacá finalmente se revela como um ator filósofo, no sentido proposto por Jorge Dubatti, na medida em que reconhece que o sentido edificado ao longo do trajeto com os processos de atuação, a partir da obra de Pirandello, significa um salto para o homem que o artista da cena habita, capaz de gerar um exercício de pensamento acerca daquilo que se faz. Constata-se um discurso sobre a prática pessoal completamente diferente daquele nos tempos dos espetáculos iniciatórios, quando o ator apenas *era*, enquanto aqui o ator é aquele que faz e, fazendo, assim como o legítimo *Performer* grotowskiano que conhece em ato, Cacá Carvalho torna-se capaz agora de se interrogar e, conseqüentemente, interrogar o mundo a partir de suas práticas e seus saberes; é um ator que escreve e lê sua própria escritura. Como ele mesmo afirma: “Através do teatro eu me sinto evoluindo na consciência das coisas que me compõem” (*Ibidem*). Na sua prática atual, portanto, pode-se afirmar que esse ator ultrapassa o fazer teatral como mera representação do mundo, mas, antes, o constitui como prática humana em relação com a totalidade do mundo e com a natureza do ser, alcançando sua dimensão ontológica, porque nutrida pela relação profunda com o fluxo da própria vida, sobretudo na sua dimensão sagrada, espiritual:

Porque a coisa é feita de desmoronamentos e construções, tem uma constante renovação. Não tem cura. Ajuda a realimentar pra continuar suportando, talvez, levando de uma forma menos dolorida. Serve para que você encontre mecanismos de dizer coisas que normalmente você não pode dizer, então você diz através daquele

texto, a através daquele encontro, naquele lugar, naquela situação, naquele momento. Então é uma ferramenta que mexe com a coisa mais importante, não nominada até agora e que é difícil de falar: a alma. Tudo isso que foi falado até agora não existe se não tiver a alma atrás. Mas, como é que se desenha, como é que se encontra, que cor ela tem, como ela é, que língua ela fala? Como é que eu encontro a alma de Pirandello ou Dostoiévski? Está onde, nas entrelinhas da narrativa? O teatro tem cura? Não, nada tem cura. Acaba, tem que acabar, ou não continua. E isso não é fácil de entender, nem de aceitar. Ainda me falta conhecer mais, porque tem muito mistério. O negócio é cheio de mistério, infinitamente. Tudo isso que você agora está considerando uma aventura Cacá é infinitamente pequeno perto da coisa toda. Sim, eu sou um ator, mas cada vez menos. Eu tenho certeza cada vez mais que eu sou menos. Hoje eu acho que é assim. Não pensava assim. Foi nascendo, porque eu sou resultado também de um monte de coisa que eu encontrei, que eu convivi, mas que também me levou a ficar sozinho pensando coisas, que foi formando tudo isso que é hoje uma máquina de pensar esse negócio assim; equivocado, sim, mas é meu. Tenho me fechado, talvez? Sim. Mas nasci fechado, sozinho, encontro gente, tenho percursos com gente, demorados, mas sozinho. Mas, isso não é solitário, porque habita muita gente. Esse negócio [toca o próprio peito com as mãos] é cheio, uma loucura, um tumulto. (*Ibidem*)

É visível como esse discurso de Cacá traduz um processo de aprendizado e construção pessoal vivenciado no percurso de criação e atuação dos três espetáculos que compõem essa trilogia inspirada na obra de Pirandello, entre 1993 e 2019 (quase por alcançar três décadas, portanto). De fato, o tempo de uma vida, pode-se dizer. A partir de diferentes veículos (peças de vestuário, móveis-objeto, geografias espaciais, memórias de lugares de afeto) esse ator veio encontrando estímulos concretos para acionar cenicamente o “eu acredito” no espectador e, assim, vir tecendo lentamente uma verdadeira busca de si, sob a orientação de seu mestre Bacci – esse diretor dedicado a estimular o encontro do homem Cacá consigo mesmo, por meio de seus processos de atuação testemunhados pelo companheiro de criação. Isso fica evidente, por exemplo, quando o ator brasileiro em seu discurso, mais de uma vez, se refere a si próprio pelo seu nome batismo, ao invés de usar o nome artístico. Quando assim o faz, quero crer que o seja para afirmar a trajetória do homem que está por trás do artista a quem ele se refere: o Carlos Augusto Carvalho Pereira, no qual habita também Cacá Carvalho.

Isso demonstra o quanto os atos poéticos através do teatro efetivamente se tornaram capazes de ativar nele um corpo-vida – uma vida excessiva, distinta da cotidiana porque não submetida às convenções e às domesticações de toda ordem. Se quisermos, trata-se aqui do não-tu, como máscara para os outros, mas sim o tu-irrepetível individual, na totalidade de sua natureza carnal porém desnudo do *si*, como sempre buscou Grotowski.

4.4 A ampliação do *Malocorpo* em $2x2=5$ – *O Homem do Subsolo*

***A cada fim, seu recomeço:
um brotono galho morto.***
(*Max Martins*)

Após concluir a longa experiência de encenar a obra de Luigi Pirandello – embora os três espetáculos resultantes desse percurso permaneçam em repertório após quase três décadas decorridas da estreia do primeiro deles, de modo que o exercício do ator não se esgota nesses processos de atuação – Cacá Carvalho, Roberto Bacci e sua equipe de criadores se debruçaram sobre a literatura de outro grande escritor de reconhecimento mundial: Fiódor Dostoiévski. O resultado foi que, depois de ser apresentado em Pontedera, na Itália, marcando a comemoração dos 40 anos do *Teatro della Toscana*, teve estreia brasileira no SESC Santo Amaro, no dia 14 de março de 2015, o espetáculo *2x2=5 – O homem do subsolo*, criado a partir da novela *Memórias do subsolo*, o terceiro livro escrito pelo celebrado autor russo. Essa mudança de fonte para a criação dramaturgica, entretanto, é menos considerável na essência quanto pode parecer à primeira vista. Isso ocorre porque, embora evidentemente se caracterizem por inúmeras qualidades distintas, as literaturas de Pirandello e Dostoiévski possuem em comum uma característica fundamental para mover esses criadores da cena teatral: a investigação da consciência humana como objetivo primordial de quaisquer escritores escolhidos como “parceiros” de trabalho.

De acordo com Heitor O’dwyer de Macedo em *Os ensinamentos da loucura – A clínica de Dostoiévski: Memórias do subsolo, Crime e Castigo, O duplo*, num estudo feito à luz das ideias de Sigmund Freud, o homem do subsolo vive isolado numa espécie de porão e consumido por um incorrigível ódio ao mundo e à natureza humana que possui um caráter altamente autodestrutivo; ele goza do seu *des-ser*, no sentido de que “a ausência de amor-próprio possibilita pensar com agudeza os movimentos mais sutis que habitam o outro”, de modo que “se desprender de si e deixar que caiam os vínculos do amor-próprio são coisas que pressupõem uma forte base existencial” (MACEDO, 2014, p. 4), embasando um discurso que recusa a racionalidade consciente de base platônica e, portanto, ocidentalizada, como critério de verdade do ser, abrindo portas para um encontro com extratos do inconsciente:

Eu não soube ser nada de nada: nem mau, nem bom, nem herói, nem inseto. E agora passo os meus dias aqui nesse meu cantinho, zombando de mim mesmo, consolado pela maligna e inútil certeza de que uma pessoa inteligente não pode se tornar de fato alguém na vida. Só se torna alguém na vida quem é imbecil.
Agora eu tenho é vontade de contar a vocês como é que eu não consegui me tornar nem ao menos num inseto. Eu juro senhores: ter muita consciência das coisas, saber demais, é uma doença. Realmente é uma doença. E eu insisto nisso. (Dramaturgia de Stefano Geraci)

Ainda segundo argumenta Macedo, esse funcionamento psíquico da personagem dostoiévskiana é regido pelo que Freud identificará como processos primários do inconsciente,

permitindo uma compreensão desse homem numa perspectiva do comportamento universal do ser humano. É por essa via que Dostoiévski irá defender sua concepção da prevalência do inconsciente em relação à racionalidade, de modo que “a verdade de um sujeito se situa fora dos sistemas explicativos do mundo” (*Ibidem*, p. 16), como se a própria ideia de loucura pudesse ser o recurso último para que o ser humano possa preservar sua humanidade. Sobre esse contexto temático, o autor tece a seguinte reflexão:

A ameaça de um ideal que não se enraíza na sensibilidade é tratada por Dostoiévski de modo frontal e obsessivo. É seu combate contra o racionalismo capitalista da cultura europeia e contra os efeitos dessa ideologia no funcionamento psíquico do sujeito: a racionalização, o funcionamento racionalizante do pensamento capaz de justificar tudo. (*Ibidem*, p. 20)

Essa questão fica evidenciada pelos criadores quando observamos a escolha do título do espetáculo, no qual o nome da novela é precedido pela equação matemática $2x2=5$, aparentemente ilógica se considerarmos os padrões dessa ciência. Ocorre que essa escolha poética se justifica por ser imprescindível negar a racionalidade como fonte da vida, conforme revela o herói *dostoievskiano* em seu discurso, presente na dramaturgia do espetáculo:

O homem, não há dúvida, ama abrir seus caminhos, atingir suas metas, mas por que também ama apaixonadamente a destruição e o caos? Sendo assim, não seria talvez por que ele tem medo de atingir a meta, mesmo desejando isso, porque ela a ama só de longe? Essa tal meta, se me entendem, não deverá ser portanto “dois mais dois igual a quatro”, uma fórmula lógica e racional, científica e de fato aquele dois mais dois igual a quatro que não é mais vida, meus senhores, mas o princípio da morte. (como um rato, inquieto, até finalizar em frente ao público) Dois mais dois quatro, para mim, é uma coisa insolente. Dois mais dois quatro está aí como um fanfarrão se coloca no meio do nosso caminho com as mãos na cintura e cospe na nossa cara. Concordo que dois mais dois quatro seja uma coisa excelente, (montando os dedos da mão em cinco, com prazer) mas então talvez dois mais dois cinco seja uma coisa graciosa. Enquanto eu estiver vivo, que me cortem a língua se eu contribuir com um só tijolinho na gloriosa edificação do dois mais dois quatro! (Dramaturgia de Stefano Geraci)

Aqui podemos notar uma notável aproximação entre as poéticas de Dostoiévski e Pirandello. Confinado no seu isolamento do mundo, o homem do subsolo vai romper, a seu modo, com os códigos sociais, de maneira análoga de como agem de maneira recorrentemente antissocial as personagens pirandellianas narradas nos espetáculos atuados por Cacá. Essa aproximação é bastante reveladora desse deslocamento de um comportamento humano padronizado pelas regras sociais, como um mote considerado bastante significativo para esse artista na definição das literaturas que servirão de fonte para as dramáticas de seus espetáculos. Indo além, pode-se estender essa concepção também para os escritores escolhidos antes de Pirandello – sobretudo Guimarães Rosa e o processo de *desumanização* de seu oniceiro Beró, personagem central do conto *Meu tio, o Iauaretê*. Em outras palavras, exatamente como

faz o célebre escritor brasileiro, os europeus Pirandello e Dostoiévski – embora por vias distintas – se opõem ao racionalismo materialista que impera na concepção de ser humano no mundo ocidental, numa tolerância infinita com os aspectos do *inumano* que, afinal, todo ser humano contém dentro de si.

Para citar um exemplo significativo, percebe-se que, se é transformando-se em onça que o personagem de Guimarães Rosa se animaliza no contexto de uma narrativa ambientada no sertão brasileiro, no caso da personagem de Dostoiévski, recolhida ao subsolo do ambiente urbano, a comparação se estabelece com outro animal, bastante comum nas grandes cidades: o rato. A ideia é construir uma metáfora cujo propósito seja ressaltar a natureza degradada e excludente desse ser humano, a ponto de que ele pode ser facilmente comparado a um animal dessa natureza, cuja prática é se esgueirar e se esconder para constituir a radiografia de uma solidão abissal que alcança o monstruoso:

É estúpido, mas talvez um homem normal seja, de fato, estúpido. Se tomarmos, por exemplo, agora a antítese desse homem normal, veremos que ele se põe a girar diante daquele muro, tanto que vai parecer um rato, não um homem. E o principal é que ele mesmo se considera um rato, assim, sem que ninguém lhe pergunte nada! Eu insisto nisso! Venha ver agora, então, esse rato em ação. Digamos que ele se sinta ofendido e queira se vingar. A maldade nele se acumulará. O desejo de vingar-se do mal que recebeu começará a lhe arranhar a alma no modo mais doloroso possível. Já um homem normal, na sua inata estupidez, considera a vingança uma questão de justiça. Ao contrário, o rato negará que se possa falar de justiça. (abre a gaveta e pega os “pratos orelhas”) Esse rato desventurado já terá tido tempo de acumular a sua volta, sob a forma de dúvidas e de problemas, uma espécie de um lodo fétido. Aqui, em seu buraco, ofendido, o nosso rato cairá em uma fria, venenosa e eterna maldade. O nosso rato desventurado poderá até começara se vingar (ação de garfos e facas, serve o queijo), mas aos poucos, aos bocadinhos, ali (faca na mão pra frente) no escuro do seu buraco, incógnito, sem acreditar sequer no seu direito de se vingar nem em um eventual sucesso de tal vingança. Sabendo desde o início, que todas as tentativas de vingança vão lhe causar um sofrimento enorme, cem vezes maior do que aquilo que lhe provocou tal ofensa (comendo), que muito provavelmente, nem imagina o que provocou. Até no seu leito de morte o nosso rato “ofendido” continuará a remoer tudo isso na sua memória. E em todas essas situações sem saída, em todo esse veneno de decisões tomadas irrevogavelmente e de arrependimentos que surgem menos de um minuto depois, tudo isso consiste exatamente naquele estranho gozo a que eu me referia. (Dramaturgia de Stefano Geraci).

Conforme se pode verificar na descrição das rubricas de ações que acompanham o texto, o ator não apenas cita o animal, como o representa cenicamente utilizando dois pratos como se fossem as orelhas do roedor, construindo a figura de um homem-rato.



Fig. 7 – Cacá Carvalho usa pratos para construir a imagem de um rato, animal que inspirou sua atuação cênica em *2x2=5 – O homem do subsolo*, a partir da obra de Fiódor Dostoiévski. Fonte: Veja SP.⁶¹

As escolhas de Cacá por personagens da literatura que, independentemente da origem do contexto cultural de seus autores – sejam eles latinos ou europeus, por exemplo –, apontam para as fronteiras do humano no sentido de subverter a concepção eurocêntrica do sujeito dotado de uma personalidade sob a forma de “eu”, se coaduna com a abordagem da construção de *malocorpos* nos processos de atuação desse ator, já que essa ideia está ancorada nos pressupostos perspectivistas de sujeito numa perspectiva relacional.

Uma característica literária que contribui para essa ampliação do *malocorpo*, no sentido de que a fala desse personagem é representativa de uma noção mais ampla de consciência humana, reside no fato de Dostoiévski ser considerado o criador do romance polifônico, cuja característica fundamental é a voz do herói sobre si mesmo e o mundo ser tão plena quanto a palavra do próprio autor nos romances comuns.

De acordo com Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, a fala do personagem possui extraordinária independência na estrutura da obra, como se soasse ao lado da voz do escritor, dotada de valor e poder plenos, o que significa dizer serem insuficientes conexões do tipo temático-pragmáticas de ordem material e psicológica no mundo de

⁶¹ VEJA SP. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/2-x-2-5-o-homem-do-subsolo/>. Acesso em 22 dez. 2019

Dostoiévski. Essas conexões pressupõem a objetificação dos heróis no plano do autor, ou seja, “relacionam e combinam as imagens acabadas de pessoas na unidade do mundo percebido e interpretado em termos de monólogo e não a multiplicidade de consciências iguais, com seus mundos” (BAKHTIN, 1981, p. 3).

Aspecto semelhante se revela no entendimento de Vyatcheslav Ivanov, em seu ensaio *Dostoiévski e o romance-tragédia*, citado por Bakhtin, quando o primeiro define o realismo dostoievskiano como algo que não se baseia no conhecimento, no sentido da objetificação do conhecido, mas naquilo que chama de “penetração”, estabelecendo também forte aproximação com ideias perspectivistas, como aquela citada por Els Lagrou quando fala numa etnia que entende o eu como “o outro do outro”:

Afirmar o “eu” do outro não como objeto, mas como sujeito, eis o princípio da cosmovisão de Dostoiévski. Afirmar o “eu” do outro – o “tu és” é tarefa que, segundo Ivanov, devem resolver todos os heróis dostoievskianos para superar seu solipsismo ético, sua consciência “idealista” desagregada e transformar a outra pessoa em sombra da realidade autêntica. A catástrofe trágica em Dostoiévski sempre tem por base a desagregação solipsista da consciência do herói, seu enclausuramento em seu próprio mundo. (IVANOV *apud* BAKHTIN, 1981, p. 5-6)

Um determinado viés na leitura dessa obra permite considerar que, toda vez o homem do subsolo se manifesta, é como se fosse a própria consciência humana que falasse; ele é um, mas sua voz é plural e altamente representativa de questões inerentes à condição humana, ao subsolo que habita o interior de todo ser humano. É precisamente nesse aspecto que creio estar a fonte para que Cacá Carvalho possa, ao realizar um processo de atuação a partir desse discurso, ampliar a noção de *malocorpo* do ator, ideia que se materializa no momento em que esse artista da cena, ao se referir à experiência de criação desse trabalho declara: “eu é um monte”.⁶² Evidentemente que toda fala de um personagem ficcional é potente para ser a expressão do humano, porém há elementos capazes de permitir a compreensão de que, no caso específico dessa obra de Dostoiévski, essa questão ganhe contornos de uma significativa dilatação, ou seja, a fala desse sujeito habita inexoravelmente o íntimo de cada um de nós.

A considerar o objetivo inerente à poética de Cacá no que diz respeito à ideia de que se configure como uma fala do humano, essa amplitude do alcance da voz do homem do subsolo, possibilita inferir que essa criação permitiu (e permite) a esse ator tomá-la como um espaço possível de personalização de seu discurso pessoal, através da voz do personagem que ele representa: “Não sou eu, mas é meu”, ratifica, ele, essa ideia (*Ibidem*).

Se durante a trilogia pirandelliana houve a investigação da consciência no contexto de

⁶² Entrevista Cacá Carvalho – 15 de agosto de 2018

“um tipo de desentendimento social e um grau de estranheza com o todo que não chega a esse isolamento de subsolo, porque ainda se relaciona socialmente e, portanto, é uma solidão que ainda cabe no ambiente social” (*Ibidem*), na abordagem da poética dostoiévskiana o homem – o qual Cacá entende como uma continuidade dos outros –, reaparece agora completamente isolado do ambiente e da vida social, habitando metaforicamente o subsolo do humano. Nas palavras de Cacá, “é do útero, da coisa que não convive fora, foi pra um dentro”. (*Ibidem*)

Nesse sentido do isolamento, tornam-se bastante factíveis as associações entre os processos de atuação de Cacá em *2x2=5 O homem do subsolo* e *Meu tio, o Iauaretê*, quando o personagem Beró também se configura como um ser humano que opta por um determinado nível de recusa dos códigos sociais estabelecidos, até alcançar uma forma de isolamento na mata, ao torna-se aquele devir-onça e habitar uma fronteira entre homem e bicho. Enquanto neste, um habitante das zonas rurais do sertão brasileiro adentra os confins da mata para torna-se homem-onça, naquele, um habitante dos ambientes urbanos das grandes cidades europeias adentra os confins de um subsolo, metáfora daquele que se fecha em si mesmo. Mais que isso, as associações entre as duas criações foram intencionalmente estabelecidas por ambos os criadores, a ponto de Cacá revelar que, em certo momento da atuação, emite uma voz gutural que funciona como uma espécie de citação daquela criação, nesta. A razão, ainda segundo explica o ator, é de que seu processo de atuação a partir da novela de Dostoiévski marca o encerramento de um ciclo na parceria entre Cacá e Bacci, por razões ligadas a mudanças na configuração política da Fundação Pontedera. Isso representa uma significativa perda de autonomia na gestão, fato que dificulta manter os permanentes deslocamentos de Cacá à Itália como aconteceu nessas três décadas. Por isso, ambos tiveram a ideia de intencionalmente acrescentar a esse processo de atuação do ator brasileiro uma citação – embora não explícita –, daquele espetáculo que se constituiu, afinal, numa espécie de cartão de visitas de Cacá à Pontedera.

De volta ao espetáculo *2x2=5*, a representação do homem do subsolo como um rato não é a única associação com bichos que fez parte desse processo de atuação de Cacá.

Na busca pelo corpo desse homem do subsolo, certa vez o ator teve uma revelação quando visitou uma exposição do artista visual italiano Rosso Fiorentino⁶³ e viu uma pintura dele que retratava um homem que sugeria a figura de um porco. Naquela oportunidade, Cacá estava acompanhado de Bacci e, imediatamente, a partir da intuição do ator de que havia ali

⁶³ Conhecido como Il Rosso (O ruivo), Rosso Fiorentino (1494-1540) foi um pintor e decorador italiano nascido em Florença, um dos expoentes do movimento conhecido como Maneirismo

uma referência significativa para o trabalho, ambos começaram a considerar a possibilidade de usar aquela imagem como indutora para a construção dos pontos de partida físicos para a atuação de Cacá como homem do subsolo. O resultado disso é que, desde o momento em que adentram as plateias onde o espetáculo $2x2=5$ é apresentado, os espectadores se deparam com a imagem do corpo obeso do ator em cena, já propositalmente seminu a fim de revelar as dobras de gordura, deitado em cima de uma mesa que compõe o cenário, como se fosse um porco no matadouro. Essa concepção se coaduna perfeitamente com a ideia de que esse homem possui um corpo tão sedentário quanto antissocial.

Da mesma maneira que ocorreu em *Meu tio, o Iauaretê*, a desforma física e das ações foi um dos motes iniciais para disparar o processo criativo de Cacá. A diferença é de que naquele – compreendido por ele como experiência iniciatória –, o processo se deu de forma mais intuitiva, enquanto que neste, vivenciado após uma longa trajetória na qual o percurso de autoconhecimento foi se intensificando, o ator filósofo que vem se tornando já revela ser capaz de fazer uma leitura consciente de como os extratos pessoais com as quais edifica sua poética encontram eco em sua fisicalidade.

Portanto, retoma-se aqui, aquela noção perspectivista de peitopensar, porém desta feita com um valioso testemunho de Cacá Carvalho sobre uma determinada zona do corpo, que nada tem de fisiológica, mas antes possui uma natureza análoga a essas formas de pensar as experiências acumuladas das quais se serve para ativar seus processos de atuação. Segundo afirma intuir Cacá, trata-se de uma zona no corpo onde nascem os impulsos físicos correspondentes aos estímulos originários de uma qualidade de matéria que estaria situada na base da coluna próximo ao cóccix e toda aquela região do ventre, embora as tentativas de explicar sua localização exata esbarrem numa condição de indiscernibilidade. Porém, é certo que se trata de uma zona capaz de ser fonte de determinadas coisas que viram valores, uma espécie de ponto estranho que conecta tudo e é tão grande que armazena todo o vivido, proporcionando um ato de peitopensar nesse ator.

Quando alcançada, essa experiência pode subverter a lógica das relações entre os corpos mental, emocional e físico que está na base da nossa compreensão acerca do funcionamento do nosso organismo:

É toda uma zona concreta do teu corpo de onde se impulsiona algo. Eu digo: não vem da cabeça e não vem do coração. Vem de um ponto que guarda como se fosse um depósito de memórias e um depósito de histórias que estão em você, um lugar imenso que guarda todos os valores que te formam, sustentam tudo o que é Cacá Carvalho, tudo o que é cada um de nós. E é daquele lugar ali que vem os impulsos que saem, que levam você a pensar “estavam em mim e eu não sabia”. Eu não acredito que isso esteja no coração: um músculo; nem no cérebro: uma esponja. É uma zona qualquer

muito profunda que é claro que acaba sendo todo o corpo, mas ali é o centro que reverbera tudo. Nós cuidamos muito da cabeça e do coração, mas da verdadeira fonte nós não cuidamos. Eu acho que as coisas que são guardadas na memória não é nessa parte aqui que estão [toca a cabeça com as mãos], estão num ponto outro. Eu toco nelas, mas eu não toco aqui [toca outra vez a cabeça] eu toco num ponto qualquer que é uma fonte, é um lugar que não é na memória, mas num eixo de todo o organismo Cacá. (Entrevista Cacá Carvalho – 14 de fevereiro de 2017)

Ao analisar as palavras do ator, revela-se nitidamente algo cuja base é completamente física – no sentido de uma concretude sentida –, mas ao mesmo tempo parece não ser, alcançando uma espécie de virtualidade que ultrapassa a atualidade material do corpo. Ainda ao refletir sobre isso, Cacá revela que a sensação concreta ao ativar essa zona não acontece em todos os momentos que está em estado de atuação, “mas quando acontece é um grau de plenitude, uma coisa tão rara que chega a ser milagroso” (*Ibidem*).

Ele faz questão de enfatizar que jamais pode ser confundido com a noção de incorporação, tal como acontece em algumas religiões, e tenta explicar a experiência de um modo no qual seu discurso pessoal abre espaço para significativas associações com minha tese, de que esse ator pratica *malocorpo* quando em estado de atuação: “É uma visita remota, como uma espécie de sopro que passa e traz todos, tudo de uma vez, todo um tempo, toda uma história, toda uma vida, toda uma coisa, e depois passa. É como um alento para você ter apoio *pra* alcançar outros lugares”. (*Ibidem* – grifo nosso)

Essas associações se tornam ainda mais contundentes quando Cacá reflete sobre os sentidos que possuem para ele atuar o homem do subsolo, concluindo que pouco a pouco também foi assumindo essa característica de um recluso. Porém, a ideia ampliação do *malocorpo* se revela quando ele se refere a muitas pessoas que pertencem a um círculo de relações mais amplo nas quais identifica essa natureza de comportamento:

O alimento vem de pessoas que você conhece no espectro todo da sua vida, e que foi detectando pelo cheiro ou pelo olhar estarem assumindo o subsolo. Amigos que você encontrou que tinham uma perspectiva de futuro, que você previa que seriam uma coisa e quando os encontra você pensa e se pergunta “cadê aquele cara que eu conheci, como é que chegou nisso?”. É o subsolo de todo mundo que te cerca.

[De repente, dirige o olhar a um homem sentado numa das mesas do restaurante onde acontecia esse momento da entrevista.] Eu não conheço aquele senhor que está sentado ali, mas aquele homem de cabelo grisalho, vestido com aquele paletó de couro, tem um subsolo atrás dessa casca de parede que ele enverniza pra sair de casatodos os dias. Como um móvel de si mesmo, tá cheio de gaveta, repleto de tanta coisa que ele nem se dá conta porque talvez ele nem olhe. Mas [refere-se ao personagem] este homem do subsolo olha. Então quando você me pergunta o que tem de gente nessa maloca eu te falo que ela está lotada (Entrevista Cacá Carvalho – 15 de agosto de 2018).

Diferentemente de processos de atuação anteriores, nos quais as fontes acionadas parecem ser mais específicas ou estarem mais restritas às memórias de uma ambiência familiar

ou de relações mais pessoais desse ator, fica evidente nesse depoimento que nesse processo específico a experiência se mantém, porém se amplia e se torna capaz de alcançar uma abrangência maior enquanto referências com as quais o ator opera em estado de atuação.

Essa compreensão fica evidente quando o próprio Cacá discorre sobre como procedeu em relação à busca pessoal de matéria prima para servir de base a essa criação, revelando que desta feita se serviu de maneira consciente de fontes externas àquilo que pertence à esfera íntima de sua constituição enquanto sujeito, em que pesem as associações pessoais:

Este trabalho, diferente dos outros, não é só um trabalho do quanto eu estou cheio de coisa que compõe meu subsolo, mas de quantos subsolos eu detecto. Então tem referências gestuais, modos de se comportar, de falar, de pegar objetos, que não são meus, mas que são quase homenagens a determinados perfis que me compõem. Então fazer esse homem do subsolo é trabalhar com todos aqueles que me formam, ampliar para coisas que não são só as minhas, mas que são eu também na medida em que eles estão aqui dentro, habitando. É uma convivência, um estar junto com. Por isso nunca falo que é um monólogo, porque é habitado. Então não sou eu que me desloco, somos nós. (*Ibidem*)

Ao fazer *malocorpo* em seus processos de atuação, carregando outros consigo quando se desloca com seu corpo-maloca, conforme seu próprio testemunho, Cacá alcança o patamar de outras teatralidades no que diz respeito à arte de ator: atuar cenicamente significa *estar com* uma multiplicidade de entes, não apenas humanos, do mesmo modo que ocorre nas ontologias dos povos ameríndios. Mas, neste último processo, a noção de *malocorpo* se amplia abrindo a possibilidade de alcançar um “nós/eu”, ou um “mundo/eu”, o que permite encarnar o homem universal, o território coletivo do mito e do arquétipo, ampliando as formas de conhecimento do humano: o *tu* que encarna todos os outros.

PARTE II PREDACÃO E MALOCORPO NO PROCESSO DE ATUAÇÃO DE CLAUDIO BARROS EM PACHICULIMBA

5 CACÁ CARVALHO E GRUPO USINA: ARTE DE ATOR COMO ALIANÇA

Antes de adentrar o estudo da mais recente criação poética do grupo Usina, objeto central de estudo nesta segunda parte, convém historiar como se deu a significativa influência de Cacá Carvalho sobre mim, seja como ser humano ou como artista – não necessariamente nessa ordem, já que essas duas instâncias estão profundamente imbricadas nessa natureza de trabalho. Se na primeira parte Cacá foi estudado estritamente em seus processos de atuação, desta feita o interesse recai sobre sua atuação na função de diretor-pedagogo, a qual eu considero determinante para os caminhos trilhados por este coletivo paraense sob minha direção artística, nos últimos 15 anos. Trata-se de um reconhecimento da aliança que se estabelece, a partir do modo particular desse artista da cena compreender a arte de ator.

Essa influência se originou, conforme expliquei já na introdução desta tese, por meio dos encontros pedagógicos e processos de atuação nos quais fui dirigido por Cacá Carvalho, em Belém, desde 1987. Foram precisamente essas experiências de troca intensa entre mestre e aprendiz, acima de qualquer outra (embora tenham existido várias, também bastante relevantes), que se tornaram referência central para o trabalho que desenvolvi depois, como diretor e encenador do grupo Usina, a partir de 2004 – sobretudo nos espetáculos *Tambor de Água* (2004), *Parésqui* (2006), *Solo de Marajó* (2009) e, mais recentemente, *Pachiculimba* (2017).

Refiro-me aqui principalmente a subjetividades acionadas por meio de memórias das trajetórias de vida ou de observações do mundo, capturadas pelo olhar sensível do ator, constituindo assim matéria também pessoal. Todas essas singularidades postas em movimento por cada ator nos processos de atuação servem de fonte a uma escritura de ações que irá contaminar todos os demais elementos do espetáculo cênico, entre os quais a própria dramaturgia verbal, que dá conta da palavra na cena.

Por ocasião do ato de revisitar essa trajetória no âmbito desta pesquisa, percebi que a noção de *malocorpo* do ator, lente sob a qual li (e leio) os processos de atuação de Cacá, também já estavam presentes nas atuações dos atores e atrizes desta fase do grupo Usina, embora até o momento ninguém jamais os houvesse nominado assim, evidentemente.

Por se tratar de procedimentos operativos dos quais me apropriei, primeiramente, de maneira muito pessoal como ator, acredito ser importante relatar e refletir um pouco sobre

aquelas experiências vividas em meus próprios processos de atuação, para que depois possa analisá-las conforme foram compartilhadas e, a seguir, vieram a se tornar, em alguns casos, objeto de apropriação por outros atuantes, nos processos dirigidos por mim no grupo Usina, conforme mencionei.

Quando digo que a montagem de *Hamlet – Um extrato de nós*, em 2002, foi um divisor de águas nesse processo, tenho plena consciência do que estou afirmando. O que estou querendo dizer é que, caso não houvesse participado daquela criação, talvez nada do que foi produzido pelo grupo Usina sob minha direção, nos últimos 15 anos, houvesse existido. Para esclarecer melhor essa afirmação, vou me deter aqui um pouco mais profundamente sobre aquele processo de atuação vivenciado sob a orientação de Cacá.

Durante aquela montagem de *Hamlet* tive a oportunidade de assimilar que o procedimento operativo composto de um conjunto de tarefas individuais para cada atuante chamado de *Manual de Cavalaria* pode proporcionar, a cada atuante, um modo bastante pessoal de organizar e acionar seu repertório; assim como compreendi que eles tornam-se intransferíveis, na medida em que nenhum outro ator poderá acionar a fonte geradora das ações – aquilo que lhes determina a intenção e lhes atribui sentido. A fim de tornar mais clara essa assertiva, explico a seguir os caminhos através dos quais construí minha dramaturgia pessoal a partir da condução de Cacá Carvalho a fim de elaborar minha atuação como o personagem *Laertes*, o que foi também objeto de estudo durante minha pesquisa de mestrado.



Fig.8 - Como Laertes, em *Hamlet*: ator aprendiz.
Foto: Miguel Chikaoka, (2002)

É crucial iniciar lembrando que aquele caminho da criação de um repertório codificado de ações, a partir de diversos indutores, tem por finalidade construir na cena uma realidade inventada, conforme define Wlad Lima. Essa realidade corresponde à compreensão da arte como artifício, o que, no que diz respeito ao ator, está relacionado à elaboração da partitura de ações – embora Cacá atualmente prefira o termo “estrutura”. Mas, por trás dessa ideia, ao buscar matéria prima para essa construção em suas próprias experiências de vida paradoxalmente está, conforme veremos a seguir, a possibilidade do ator se conectar com sua essência.

Trata-se, portanto, de um caminho através da artificialidade no qual a fonte é a verdade do ator para chegar à manifestação plena da vida no próprio instante presente em que se opera cada atuação. Isso toca o conceito de representação, cujo propósito é realizar ações concretas de ordem pessoal, para que, ao observar essas ações orgânicas, o espectador possa tornar-se capaz de enxergar nelas as ações do personagem ficcional que está sendo representado pelo ator.

Vejamos no que se constitui a ideia de atuação como representação, segundo explica o ator e diretor Luís Otávio Burnier (2001, p. 23 – grifo do autor)⁶⁴:

O ator que não *interpreta*, mas *representa*, não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas *ações físicas*. Essa diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra *representar*, o ator ao *representar* não é outra pessoa, mas a *representa*. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo.

De acordo com Burnier, essa abordagem é capaz de preparar o ator para mostrar sua criação diversas vezes sem depender de uma preparação psicológica:

A noção da *representação*, no contexto específico do teatro, pode também ser entendida como *re-presentar*, ou seja, apresentar e reapresentar a cada noite, ou, melhor ainda, “apresentar duas vezes numa mesma vez” (BARBA, 1990, p. 63 *apud* BURNIER, 2001, p. 23), dilatando suas energias e suas ações, desenvolvendo um *corpo dilatado* (DECROUX, 1963, p. 66 *apud* BURNIER, 2001, p. 23), criando ou induzindo o espectador a criar algo entre eles.

Dessa maneira, a atuação com base na representação passa a ser um exercício para o ator menos ligado às questões psicológicas, porém cada vez mais próximo das sensações físicas durante a execução de suas ações corporais e vocais:

Despreocupado com a coerência psíquica ou emotiva do personagem, o ator *mostra* o que será *lido* pelo *espectador*. (...) A preocupação do ator é mais com a coerência dos impulsos de suas ações, com a *organicidade* com a qual elas se articulam. (...) É o “viver segundo a precisão de um desenho” de Meyerhold. (MEYERHOLD, 1973, tomo I, p. 245 *apud* BURNIER, 2001, p. 24 – grifo do autor)

⁶⁴ Luís Otávio Burnier foi ator e diretor. É um dos fundadores do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (LUME), ligado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no Estado de São Paulo.

A abordagem proposta por Cacá em *Hamlet* foi, portanto, a da atuação como representação, que corresponde à noção da cena teatral como uma realidade inventada. Conforme será apresentado nesta seção, a noção de representação, de acordo com as ideias desse diretor, parte daquilo que atualmente ele define como *subsolo* do ator, a saber, todo o repertório pessoal que será utilizado como matéria prima para representar, quando for o caso, um personagem ficcional. Desta forma, pelo viés de determinado referencial teórico, a atuação cênica como representação dialoga significativamente com a ideia dos processos de atuação como devir outros em si, de modo que está na base daquilo que nesta pesquisa atende pelo nome de *malocorpo* do ator.



Fig.9 - Eu (o 2º de pé, da esquerda para direita) e Claudio Barros (o 6º de pé, da esquerda para a direita) compondo o elenco de *Hamlet*, sob a direção de Cacá Carvalho (o 1º de pé, da esquerda para a direita): experiência de aprendizado determinante para nossos futuros encontros, no grupo USINA.
Foto: Miguel Chikaoka (2002)

Para explicar essa noção de realidade inventada, proposta pela direção como um dos princípios para a construção das atuações na montagem de *Hamlet* (entendida por mim como um dos princípios do diretor), torna-se oportuno convocar aqui a metáfora das flores de plástico, utilizada por Cacá durante o processo, recorrendo a meu próprio relato, durante entrevista à Wlad e publicada em seu livro:

Um dia ele nos perguntou assim: “Se a gente fosse colocar ali, no nosso espaço de ensaio, um vaso com doze margaridas, sendo seis verdadeiras e seis falsas, e a gente todo dia que chegasse aqui, durante um mês, fosse lá e ficássemos cinco minutos

olhando o vaso, que ia acontecer?” Claro que em trinta dias umas iam estar podres e as margaridas de plástico iam estar iguaizinhas. (LIMA, 2005, p.82)

Com essa imagem, que era algo muito particular e interno daquele processo, Cacá pretendia nos fazer refletir sobre a essência da atuação. Trata-se, na verdade, de um raciocínio que nos leva a compreender a atuação como flores de plástico e não como flores de verdade, na medida em que as últimas são perecíveis enquanto as primeiras são perenes, duradouras. De maneira análoga, portanto, o ator não deve construir sua atuação com base em emoções verdadeiras ou impulsos momentâneos, que a qualquer momento podem “morrer”; ao contrário, deve edificar seu trabalho com base em uma estrutura que ele seja capaz de executar sempre que quiser e, a partir dela, imprimir uma verdade cênica à sua atuação.

Cabe aqui um importante esclarecimento. Compreendida de maneira superficial, a metáfora das flores de plástico pode levar à ideia de que o ator deve atuar de maneira simplesmente falsa, artificial, sem conexão com a vida humana. Pensar assim é um engano. Na interpretação pessoal que faço dessa metáfora, as flores de plástico são artificiais, sim, porém podem ser tão perfeitas a ponto de se confundirem com as de verdade, ou, se preferirmos, tornarem-se cenicamente verdadeiras aos olhos de quem vê. É possível compreender esse raciocínio de modo a pensar que a “estrutura elaborada” poderá funcionar como estímulo de algo que, uma vez ativado, sirva para que o ator possa alcançar um fluxo de verdade no momento da sua atuação, conforme referendam meus referenciais teóricos.

Existe um episódio ocorrido durante um dos ensaios de *Hamlet* que ilustra muito bem o direcionamento que o diretor Cacá Carvalho procurava dar aos atores, desde o início do processo, para que abandonassem uma abordagem mais interpretativa, de natureza psicológica, e procurassem se concentrar na ideia de representação, que equivale, conforme disse Burnier, àquela coerência dos impulsos de suas ações.

Certo dia, Cacá propôs um exercício em duplas, que começava com um ator de pé e outro deitado no chão. A orientação era a seguinte: ao comando dele, cada ator que estava de pé deveria puxar aquele que estava deitado à sua frente de um determinado ponto da sala até outro. Fiz o exercício com o Cláudio Barros. Eu estava de pé e, ao iniciar minha ação, comecei a imaginar que aquele corpo era o do personagem *Hamlet*, que havia morrido tragicamente, de modo que executei a ação de puxar o corpo como se estivesse sofrendo com aquela perda, ou coisa parecida. O diretor interrompeu e perguntou que diabos eu estava fazendo. Tentei argumentar, mas era tarde. Depois compreendi que, induzido pela noção de ator como intérprete que habita fortemente nosso imaginário, tentei interpretar um personagem ao invés de realizar

o comando do exercício, que consistia simplesmente em puxar um corpo de um lugar para outro.

Dizendo de outra maneira, eu busquei referências psicológicas para realizar aquela ação ao invés de me concentrar na dimensão física concreta daquele ato, que é o de perceber como funciona minha musculatura no momento de mover um corpo que tem um determinado peso, quais músculos são acionados, o quanto custa fazê-lo, para então simplesmente reagir a esse esforço, assim como deixar a sensibilidade aflorar para perceber os estados físicos concretos a que esse esforço pode estar me conduzindo.

Em outro momento do processo, Cacá outra vez utilizou uma estratégia para mostrar ao elenco o quanto o puro racionalismo está à espreita do ator durante o processo de criação. Quando fazíamos um exercício coletivo com música, que consistia em descobrir movimentos livremente a partir de cada um dos diferentes indutores sonoros, de repente, ao ouvir uma música muito lenta, que mais parecia um lamento triste, nos percebemos (todos, sem exceção) já sem realizar nenhum movimento, como se estivéssemos anestesiados ou adormecidos. Um de meus relatos revela como percebi aquele momento:

O elenco inteiro entrou numa coisa absolutamente mental, deixou de fazer qualquer ação. E quando ele parou, nós estávamos todos próximos da parede como quem está fora do espaço pensando sobre aquilo lá e não sendo. Só “eu penso, penso, penso e já não sou mais nada. Eu sou uma criatura que reflete sobre o teatro”. (*Idem*, p.110)

Todos esses exemplos servem para discutir, também, a questão da construção de sentido. Cacá costuma sempre repetir que os atores frequentemente incorrem no equívoco de tentar representar para o espectador o sentido que determinada cena poderia ter, ao contrário de se ocuparem de simplesmente agir. É isso que leva, não raro, aos clichês ou às representações exacerbadas. Foi precisamente o que aconteceu no primeiro exemplo citado ainda há pouco. Quando eu, ao atuar, quero “demonstrar” a emoção ao carregar o corpo, eu posso estar privando o espectador de construir esse sentido para aquele meu ato em sua própria imaginação, enquanto eu deveria estar ocupado exclusivamente em realizar fisicamente a ação. Até porque, como sempre lembra também o Cacá, como acontece na vida, o sentido do teatro só aparece no fim.

A proposta de atuação apresentada ao elenco de *Hamlet*, portanto, era partir do repertório individual de ações físicas geradas através de estratégias de indução do diretor, para atuar cada personagem com base na ideia de representação, a partir de uma dramaturgia pessoal, que Wlad Lima definiu como “uma escrita cênica construída por cada ator a partir de uma série de induções, algumas radicalmente pessoais, com detalhamentos de diferentes naturezas e origens, muitas vezes conhecidos somente pelo próprio ator-criador” (*Idem*, p.135).

O próprio Cacá Carvalho também explica o que compreende desse conceito, fazendo

referência aos materiais que, segundo seu pensamento atual, corresponde ao que chama de *subsolo* do ator, e cuja finalidade é ser operacionalizado a fim de constituir a dramaturgia pessoal:

Eu acho que o que aparece para o espectador, que ele reconhece ou acredita ser aquilo que ele entende ou entenderá como personagem e que se chamará ou Hamlet ou Ofélia ou outra coisa, é o resultado (...) de uma combinação de uma série de materiais, de histórias que (...) vêm de naturezas as mais diversas, vêm de material tirado na sala de trabalho, nas relações entre eles, (...) vêm desta coisa que é analogias ou associações possíveis pessoais que eles possam recorrer para utilizar como um motor (...). Este conjunto deve ser operado por cada um. Este trabalho é o que eu chamo de dramaturgia pessoal do ator. (*Idem*, p. 85)

Em outra reflexão, o diretor revela como raciocina para compreender a estrutura elaborada artificialmente, não como a própria atuação em si, mas como uma base capaz de ativar outra coisa, que poderá vir a se tornar uma atuação viva:

A dramaturgia de cada um, ou seja, como eu vou escrever isso tudo em mim, em cena, fora de cena, é para o ator ficar vivo durante esse período de duração desse espetáculo de uma hora e vinte. Essa dramaturgia, essa estrutura, essa escrita deve ser rigorosa e todos os dias passada, não como garantia de que funcionará, porém como garantia, talvez de, uma vez ativada, vir a provocar alguma coisa no momento, no dia, naquela hora, para aquele público, casa cheia ou vazia, que possa ser considerada teatro. Possa ser considerada personagem, possa ser considerada, enfim, Hamlet. (*Idem*, p. 85)

Para compreender melhor como se constrói uma dramaturgia pessoal do ator é preciso conhecer o conjunto de procedimentos propostos pela direção com o nome de *Manual de Cavalaria*, o que explico a seguir.

Para que cada atuante pudesse construir sua matéria prima, o diretor propôs uma série de tarefas práticas batizada de *Manual de Cavalaria*, que resultou num repertório individual codificado de ações, capaz de servir de base para a elaboração da dramaturgia pessoal de cada ator ou atriz. As tarefas consistiam em fazer observações de rua, trazer histórias pessoais de vida, escolher quatro pontos do espaço e criar deslocamentos entre eles, trazer objeto pessoal que tivesse relação com o trabalho, compor música para o trabalho, fazer desenhos sobre o personagem, fazer desenho sobre o trabalho como um todo, escolher trecho da peça que representassem o personagem, escolher trecho da peça que representassem o trabalho como um todo e fazer observações de outro ator do elenco.

Ao considerar os aspectos específicos desta pesquisa, pretendo me deter nas duas primeiras tarefas: fazer observações de rua e trazer histórias pessoais de vida. Minha opção deve-se ao fato de que compreendo essas duas tarefas como aquelas que foram fundamentais para a elaboração das ações que constituíram o repertório individual daqueles atuantes. Aplicadas na construção das cenas, segundo a proposta de Cacá Carvalho, esse repertório individual de cada um deveria se transformar numa atuação que não fizesse nenhuma

abordagem psicológica dos personagens de Shakespeare, capaz de levar o ator a se sentir como se fosse o próprio personagem agindo. Em sentido oposto, a intenção era construir uma estrutura pessoal.

A ideia seria contaminar as ações cênicas dos personagens com a centelha de vida que emana das ações pessoais lembradas ou da observação da existência concreta de outras pessoas, tornando esse material uma espécie de testemunho de vida do ator. De acordo com esse pensamento, ao invés de transformar-se em outra coisa (um personagem ficcional, por exemplo), quando a própria noção de devir deixaria de existir, a tarefa do ator consiste em conectar-se a outro “corpus”, a fim de ir-se configurando em algo que não é mais nem somente uma coisa (ele mesmo) nem outra (o personagem).

No caso do processo de *Hamlet*, cada elemento do *Manual de Cavalaria* foi um desse “corpus” para que o ator pudesse estabelecer com ele um acontecimento, agenciando seu corpo com outro corpo (considerando que nessa teoria agenciar “é estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior”) (*Idem*, p.50). É nesse sentido, ainda segundo a autora, que havia um *devir-Laertes* em minha atuação no espetáculo *Hamlet – Um extrato de nós*, assim como acontecia com os outros integrantes do elenco na relação com seus respectivos personagens *shakespereanos*.

Foi com essa noção que abordei aquela minha criação, na busca de criar um *devir-Laertes* a partir de observações de rua e história pessoais de vida. Portanto, se havia um *devir-personagem*, pode-se dizer, com base nos referenciais teóricos de primeira grandeza desta pesquisa, que houve predação feita pelo elenco durante o processo criativo daquele espetáculo, bem como uma produção de conhecimento por *encorporação*, resultando em *malocorpos* de atores e atrizes, embora esses diálogos entre processos de atuação e saberes dos povos ameríndios não fizesse parte da experiência poética daqueles artistas.

A partir de meus depoimentos coletados pela pesquisadora nas entrevistas para sua pesquisa, tornei-me, segundo ela mesma explica, um ator guia, ou seja, aquele cujo pensamento estrutura um raciocínio que orienta a pesquisadora na abordagem de outros criadores pesquisados. Esses depoimentos tornam-se, portanto, no contexto de minha pesquisa, rastros a serem revisitados para estimular minha reflexão sobre as experiências pessoais vividas e o aprendizado pessoal sobre a atuação decorrente daquele processo.

No contexto específico do processo criativo do grupo Cuíra, Wlad Lima também explica de que maneira funcionava a dinâmica desta atividade:

Esta tarefa consistia em capturar criaturas na rua. O ator saía pelas ruas, buscando alguém que, de alguma maneira, chamasse sua atenção, suficientemente, para desejar

seguí-la, capturá-la. Ir às ruas, circular entre as matilhas, se contagiar, encontrar-se nas multiplicidades. (LIMA, 2005, p.91)

Em momentos dos ensaios determinados pela direção, o resultado das observações era mostrado pelos atores, um de cada vez, de preferência da maneira como foram observados, ou seja, preservando os mínimos detalhes, sem nenhuma preocupação do ponto de vista da representação. Aqui é possível identificar que o diretor Cacá aplica a este elenco procedimentos operativos semelhantes àqueles descritos em seus processos de atuação citados na primeira parte desta tese, sobretudo no que diz respeito à noção de predação como fonte de *malocorpo*. Pode-se citar como exemplo bastante representativo aquele encontro com Rafaello, numa estação de trem italiana, que alimentou o processo de atuação dele em *O homem com a flor na boca*, contribuindo para desenhar uma pedagogia da cena que dialoga fortemente com a experiência pessoal dele em suas próprias atuações cênicas.

Mas, se engana quem pensa que se tratava de uma matéria-prima “natural”, apenas porque supostamente vinha diretamente do espaço da vida cotidiana. Sobre esse assunto, lembro que, num certo dia, ao observar o exercício de um colega que demonstrava uma de suas observações de rua, dirigi-me ao Cacá, que estava ao meu lado, e comentei: “Incrível como está natural!”. Ele riu e retrucou: “Isso não tem nada de natural!”. Compreendi que ele estava se referindo ao fato de que, embora estivesse próximo do que fora observado pelo ator na vida cotidiana, o que estava sendo mostrado ali já era fruto de interpretação pelo artista com vistas a ser representado, revelando o interesse dele na captura de algumas características daquela pessoa mais que outras. Por essa razão, aquilo que fora mostrado já estava artificializado justamente pelo simples ato de ter sido organizado para ser mostrado. O que o ator tentava, ali, era se aproximar ao máximo da naturalidade do que fora observado, tentando “roubar-lhe” um extrato de vida.

Outra matéria utilizada pelo Cacá na construção do espetáculo foram histórias de vida de cada ator ou atriz. Essas histórias eram ativadas, principalmente, através da música, pois diariamente passávamos cerca de duas horas fazendo um exercício que consistia em ouvir música em volume muito alto. Ao fazê-lo, deveríamos deixar que o corpo começasse primeiramente a pulsar esse som e depois, gradualmente, ir deixando que, impulsionados pelo ritmo, nossos corpos comessem a narrar, somente através de movimentos corporais, histórias pessoais que poderiam ter se passado em qualquer momento de nossas vidas (fosse naquele mesmo dia ou há muitos anos). A orientação mais importante é que elas fossem concretas para o ator – ideias subjetivas deveriam ser descartadas.

Foi assim, portanto, que as tarefas individuais de fazer observações de rua e trazer

histórias pessoais de vida foram ponto de partida para promover o agenciamento de cada ator ou atriz com esses outros corpos, a fim de gerar atuações cênicas que podem ser compreendidas como um devir. Para demonstrar melhor como funcionam esses procedimentos criativos, passo agora a uma reflexão crítica de meu processo criativo para construção de uma dramaturgia pessoal que resultasse na construção de um devir-*Laertes*.

Meu primeiro exercício de observação relatado foi “um cara que eu observei de costas e não fazia nada” (LIMA, 2005, p.92). Ao descrever aquela experiência, referindo-me à sutileza dos pequenos gestos observados naquela pessoa, notei que talvez jamais interpretasse daquela forma uma personagem tradicionalmente construída na sala de ensaio, e revelei uma descoberta importante: “(...) eu acho que sempre que a gente vai pra cena a gente pensa em fazer coisas fortes, teu personagem *tem* que ser forte, presença forte; muitas vezes a máxima delicadeza pode ter uma força vital, bruta, assim como o não fazer é intrigante”. (*Idem*, p.92)

É interessante observar como a necessidade de trazer uma observação feita na rua, ao invés de seguir o caminho a que estamos acostumados na criação, pode servir para provocar uma revisão bastante positiva de alguns daqueles vícios que vamos construindo durante nossa trajetória. Neste caso, eu poderia me referir à ideia equivocada que fixei de que a cena é sempre lugar do excesso de movimentação ou da exacerbação das qualidades de energia, que podem levar ao excesso de tensão muscular. Foi importante descobrir a força de não fazer nada ou de utilizar qualidades de energia mais sutis, às quais, definitivamente, não estamos habituados.

O importante para o processo, porém, é capacidade do ator de buscar “uma conexão entre a observação de rua e a busca de si” (*Idem*, p.93), conforme fica explícito nesse outro fragmento de meu depoimento, no qual também faço referência ao aprendizado que esta forma de praticar o teatro representa para a vida: “(...) O ato de observar alguém, fazendo este trabalho, faz com que você, o tempo inteiro, esteja consciente de si. (...) Se você como ator desenvolve esse trabalho, a ponto de que na vida, você esteja sempre enxergando, você está consciente de si.” (*Idem*, p.94)

No sentido objetivo de produzir matéria prima para a construção da cena, a observação de rua também é bastante valiosa. Com o tempo, depois de algumas observações, comecei a perceber que um pequeno gesto “roubado”, por meio de um ato de predação, de alguém numa feira ou num ponto de ônibus pode ativar de forma criativa a sensibilidade e a imaginação do ator. Ao mesmo tempo, isso constitui rica fonte de matéria humana, na medida em que “tu podes partir de um pequeno momento daquela pessoa e construir a vida dela toda” (*Ibidem*) já que, “a partir da observação do ator, de quinze minutos da vida dessa pessoa, a gente começa a inventar

uma infinidade de possibilidades para o que essa criatura é” (*Ibidem*), buscando uma espécie de conhecimento *encorporado*, obtido por atos de predação.

O desafio, porém, é o momento de transpor essa observação, reduzida a uma determinada partitura de ações, para a cena, de forma a servir às ações do personagem a ser representada. Uma dessas transposições tornou-se notável para mim durante o processo. Trata-se da observação que fiz de um rapaz que entrou no cinema Ópera e se masturbou para outro homem; parte desse repertório de ações depois acabou sendo utilizado na construção das ações do personagem *Laertes* durante o velório do rei. A experiência foi enriquecedora menos pela incoerência entre os lugares e as situações reais e ficcionais, e mais pela forma como busquei plasmar as ações de um noutro. Percebi que o objetivo de focar apenas no caminhar do homem observado direcionava minha atenção para a dimensão física e orgânica concreta do momento, em detrimento de abordagens psicológicas do tipo “o que *Laertes* está sentindo enquanto permanece neste velório?”. O grande desafio é “como o ator agencia, isto é, estabelece um acontecimento entre esta criatura e uma das cenas da dramaturgia de Shakespeare” (*Idem*, p. 95). Tento entender esse processo:

No início é um hospício, sei lá, como é que tu vais lidar com as duas realidades ao mesmo tempo? Que espaço, que lugar é aquele *pra* mim quando eu estou fazendo? É o cinema Ópera? É aquela atmosfera com pessoas que estão ali por um motivo específico? E isso é colocado na cena pela direção num outro contexto que não é só o da dramaturgia do Shakespeare, é também muitas outras coisas *pra* cada um. Aí, tu tens a concretude da história e tu colocas aquilo dentro de uma outra situação e como é que tu vais fazer um jogo de saber como transformar aquilo na medida da lógica da situação? Sem perder originalmente o que teria de orgânico naquilo? De comportamento físico, de sensação física que a tua imaginação se ativa e começa a penetrar um pouco na vida daquele cara? Quando eu observei o cara eu observei um ombro largado, um caminhar, um peso. E aí isso é concreto. (*Ibidem*)

Quando me refiro a essas sensações físicas provocadas em mim pela observação daquele corpo, tais como “um ombro largado, um caminhar, um peso”, é porque foram exatamente esses os aspectos que capturei e nos quais tentava me concentrar durante o exercício de construção da cena do velório. Era interessante perceber o quanto a simples execução da minha observação de rua já alterava meu próprio corpo, e, ao mesmo tempo, me dava informações precisas, concretas, de como poderia vir a ser o corpo daquela personagem em construção, um devir-corpo que atende pelo nome de *Laertes*. Sendo mais específico a esse respeito, as sensações que eu ativava em meu corpo, capturadas do andar daquele homem, me ajudaram a perceber a firmeza e o peso que poderia trabalhar em meu devir-*Laertes*, já que este personagem, na lógica da dramaturgia shakespereana, apesar de jovem, é um guerreiro, ou seja, possui um corpo preparado para lutar, para enfrentar um duro combate.

Porém, olhando por outro ângulo esse processo, podemos perceber que aquilo que eu

levo para a cena, conforme já expliquei ao falar no princípio do devir, ao mesmo tempo em que não é mais puramente meu corpo também não é mais puramente o corpo do homem observado. Esse “acontecimento entre corpos”, como define Wlad, é o que afinal detona a possibilidade de um devir-*Laertes* em minha atuação:

É curioso, porque nesse caso do cinema, as minhas sensações pessoais se misturaram, um pouco, com a do cara que eu *tava* observando e a construção, que eu levei pra lá, já foi misturada. Na verdade, nunca vai ser eu ou o outro, mas sim como aquilo é em mim. Como eu sou aquilo. (*Idem*, p. 96)

Em outro momento do processo, durante a construção de cenas a partir das histórias de vida induzidas pela música, percebi como o ator pode se trair ao tentar “interpretar” o sentido. Exemplo disso aconteceu comigo, quando comecei a contar uma história muito forte, que naquele momento poderia ser tocante, mas acabei extrapolando os limites e desaguei num sofrimento sem fim, seduzido pela possibilidade de demonstrar a capacidade de atuar com “forte emoção”. Durante algum tempo do exercício, minha estratégia enganou a mim mesmo, mas, em nenhum momento, ao diretor, que passou por mim dizendo baixinho: “Tu não vales nada!”. O que, de fato, não valia nada para o processo era um ator que ficava “interpretando” a si mesmo sofrendo, ao invés de deixar apenas que seu corpo pudesse, por meio da ativação da lembrança daquele momento, deixar que a memória corporal, quem sabe, ativasse impulsos orgânicos. É o próprio Grotowski que reflete sobre essa condição no trabalho do ator:

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007)

Vários fragmentos de minhas histórias de vida foram utilizados, aos pedaços, na construção das partituras de ações físicas de *Laertes* em diversas cenas do espetáculo. Uma delas, por exemplo, que corresponde originalmente a uma corrida por um campo de futebol, na adolescência, foi transformada na célula base para as corridas leves como brincadeira de criança, que aconteciam na cena de *Laertes* com Ofélia.

Algumas vezes, porém, uma mesma ação era desdobrada, a partir de determinados estímulos do diretor, em duas ou mais “versões”, com variações em elementos do movimento tais como velocidade ou intensidade. No caso da ação da corrida, uma variante dela foi utilizada em um momento dramático completamente oposto àquele alegre e jovial encontro dos irmãos, no caso, a cena em que *Laertes* investe furioso contra o rei. Originalmente, a ação era a mesma, mas usada com formas diferentes em situações distintas.

No caso da segunda forma, inclusive, associei outra história, com uma lógica totalmente

diferente da primeira. Dessa maneira, o ator começa a perceber que cada célula de seu repertório de ações pode se multiplicar, dando origem a um material de trabalho incomensurável, e a construção da cena passa a ser, nas minhas próprias palavras durante aquele processo, procurar momentos em que isso serve aqui e isso serve ali, ou seja, começar a estabelecer combinações dessas coisas, como se fosse a montagem de um gigantesco quebra-cabeças.

Não raramente, as histórias de vida selecionadas pelo diretor eram utilizadas em situações dramáticas que não tinham nenhuma relação aparente com a lógica da dramaturgia pessoal. Exemplo disso foi um relato em forma de ações que fiz de uma simples brincadeira doméstica com meus cães, que se transformou na ação de *Laertes* enfurecido perseguindo o rei. A isso associei outra memória forte, da imagem de meu avô paterno que não conheci aparecendo para mim numa janela, como um fantasma. Era isso que eu ator imaginava quando *Laertes* olhava, estupefato, a figura ameaçadora do rei. O espanto para mim era equivalente (e por isso servia) ao estado de meu devir-*Laertes*. Aqui, reconheço que trouxe meu avô para habitar meu corpo-maloca, fazendo *malocorpo* em estado de atuação ao atravessar fronteiras entre diferentes estados de existência. Em determinado momento, na verdade, você já não sabe mais se está fazendo uma coisa ou outra. É nesse momento, acredito eu, que se configura o devir, na medida em que existe uma conexão entre ambas as ações – o atual e o virtual entremeando-se infinitamente.

Outra experiência fundamental ocorreu na cena do enterro de Ofélia, quando comecei a perceber que, naquele momento, *Laertes* deveria estar em estado emocional bastante alterado. Lancei-me ao desafio de construir a cena assim, e consegui realizá-la conforme desejado durante toda a temporada. Essa cena acontecia depois de um longo tempo no qual eu permanecia fora do palco, depois de uma saída violenta e desesperada de *Laertes* que, depois de saber do assassinato de seu pai, descobre que a irmã morrera afogada. O que fiz foi tentar manter, nos bastidores, o mesmo impulso físico da saída de cena anterior, e ir transformando-o, com o foco centrado na respiração alterada, no estado que queria alcançar na cena seguinte. Resultava quase sempre numa emoção verdadeira, mas que havia sido estimulada de maneira consciente pela via das sensações físicas concretas, já que a emoção chamada pelo ator em seu trabalho tem um destino diferente das emoções com as quais ele lida fora do palco, porque se são motivos artísticos que levam o ator à emoção, tudo o que lhe é próprio está, nesse momento, sendo emprestado para outros fins, que não os seus fins pessoais.

Com essa experiência, portanto, percebi que existem situações na atuação em que “a emoção é verdadeira, mas a situação na qual se coloca é ficcional” (*Ibidem*), embora, naquele

caso, nem sempre a emoção verdadeira se manifestasse. Certa vez, perguntei ao Cacá sobre isso e lembro-me dele ter respondido que o importante é que o ator nunca dependa da emoção verdadeira. “Mas se ela vier?”, perguntei. “É um presente para o ator”, ele respondeu.

Esse contato com o repertório pessoal de ações físicas em *Hamlet* foi (e até hoje tem sido) um aprendizado fundamental para mim, inclusive largamente utilizado em processos de criação posteriores, nos quais dirigi outros atores. Porém, no processo de criação daquele espetáculo, em 2002, acredito que não tive tempo suficiente de amadurecer no meu próprio corpo a montagem proposta pelo diretor, na qual as ações “devem receber um novo valor, devem transcender o significado e as motivações para as quais elas foram originalmente compostas pelos atores” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.162), numa arte que consiste em “colocar ações num contexto que faz com que elas se desviem de seu significado implícito” (*Idem*, p.162).

Por tudo isso, em determinado momento comecei a compreender e definir essa experiência criativa como se eu fosse uma espécie de *ator-frankenstein*, ou seja, aquele que percebe nitidamente possuir, para uma determinada cena, uma ação concreta que alcança apenas uma parte do corpo, mas não sabe ainda o que fazer o com restante dele. Embora eu compreenda, segundo afirma o professor Joel Martins, que “o indivíduo criativo está especialmente disposto a admitir complexidade e mesmo desordem nas suas percepções sem se tornar ansioso quando se defronta com o caos produzido” (*Idem*, p.194), e “muitas vezes, o início deste caminhar é captado como uma sensação de confusa estranheza” (*Idem*, p.173) acredito que a brevidade do tempo de duração dos ensaios de *Hamlet* (cerca de 50 dias) tenha me privado, em parte, de assimilar a contribuição desses procedimentos para trazer organicidade ao trabalho do ator. De fato, a utilização de extratos de vida capturados aos pedaços de mim mesmo ou de outras pessoas é capaz de transferi-los para as ações ficcionais construídas. Mesmo sutis, posso afirmar que aquelas ações se tornam eficazes nessa finalidade artística porque acionam não apenas a vida que pulsa naquele que é observado, mas também um estado desperto de consciência do ator, que poderá levá-lo a novas descobertas pessoais.

Por essa razão, acredito que alcancei alguns bons momentos em cena, mas, em geral, meu devir-*Laertes* me parecia desconfortável a mim mesmo, longe da organicidade e dos extratos de vida a que nos propusemos a fazer germinar com aquele trabalho.

O aprendizado proporcionado pela compreensão do processo foi (e ainda é) muito mais importante que o resultado cênico que, como ator, eu pude apresentar ao público naquele espetáculo. Mais importante, porém, tem sido a possibilidade de aplicar aqueles ensinamentos sobre conhecimentos *encorporados* em tantos futuros processos criativos.

Apesar do valioso aprendizado técnico gradualmente adquirido por mim nesse processo de criação dirigido por Cacá Carvalho, o contato com esse diretor (ainda que de forma

intermitente) abriu portas para outro nível de conhecimento sobre a arte do ator, que está relacionado ao próprio sentido do fazer teatral.

Esse artista da cena acredita no teatro como instrumento para que o ser humano que o pratica possa alcançar o que chama de corpo-da-essência, um estado de organicidade plena que abarca a totalidade do ser, mas que o processo de formação cultural vai separando em corpo e essência: “Para Cacá, o teatro talvez possa ser o espaço onde a voz desta consciência, ou o corpo desta consciência, se manifeste. No teatro, talvez o ator viesse a ser, não mais um corpo separado da essência, e sim, o corpo-da-essência.” (LIMA, 2005, p.80) No caso do processo de criação de *Hamlet – Um extrato de nós* esse princípio fica explícito não apenas na aplicação do *Manual de Cavalaria* como método para gerar a dramaturgia pessoal dos atores e atrizes, como também no próprio subtítulo do espetáculo, no qual o termo “extrato” (que na cultura amazônica refere-se à ideia de essência) aponta para uma busca dos criadores pela sua verdade essencial.

Com suas estratégias, o diretor pretende que o ator “rememore suas experiências de vida em experimentos de cena” (*Idem*, p.52) a partir de “pequenos recortes tirados do baú da memória, mas com o olhar do presente” (*Idem*, p.34). Essa atitude de Cacá de acreditar num teatro “que possa servir não simplesmente para o homem ser aquele elemento que provoca a ilusão” (*Idem*, p.81), mas que possa ser “o lugar onde o ator possa crescer, possa continuar no processo que é viver para conhecer” (*Idem*, p.81) o aproxima muito das ideias de Antônio Januzelli⁶⁵ (o Janô). Ao citá-lo em seu estudo, Wlad Lima destaca que a contribuição dele está nas reflexões sobre o “papel do ator como autor cênico, para tornar-se homem de teatro no sentido pleno, isto é, aquele que vivencia as funções de seu ofício como um todo” (*Idem*, p.35). Essa busca de Janô o levou ao que denomina de “teatro da personalidade”, ou seja, aquele teatro que “nasce desta urgência do ator em explorar o seu ‘texto pessoal’ como substância dramática” (JANUZELI, 1996, p.86 *apud* Wlad Lima, 2005, p.35).

Há alguns anos, em participação nos eventos que resultaram na publicação *A teatralidade do humano*, Januzelli reiterou seus princípios ao afirmar que “o exercício do homem-ator é sempre sobre sua humanidade” (2010, p.327) para tornar possível com sua arte “atingir a universalidade do humano de que somos conscientemente ou inconscientemente detentores” (*Idem*, p.311). “Não representar, mas *expor-se*” (*Idem*, p.327), resume. Trata-se, portanto, de uma visão muito semelhante àquela que conheci através do contato com Cacá Carvalho, e que tornou também um princípio gradualmente incorporado ao meu fazer teatral.

⁶⁵ Ator, diretor e professor. É doutor em Artes Cênicas aposentado pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Posso afirmar que esse modo de conceber o sentido de ser ator e praticar o teatro assimilado através do contato com Cacá tornou-se tão ou mais importante para mim que o aprendizado de questões técnicas ligadas a essa arte que este diretor me proporcionou ao me dirigir em três espetáculos, num período de 12 anos. Entretanto, é importante destacar que ambos os ensinamentos não foram aprendidos somente nos períodos de ensaio, durante essas montagens.

Com efeito, entendo que se quando participei do processo de criação de *Hamlet* eu tivesse ainda uma visão semelhante sobre o ator como aquela que tinha no processo anterior, dificilmente teria conseguido me apropriar de maneira tão significativa do aprendizado sobre dramaturgia pessoal do ator que a condução do diretor me proporcionou. Isso significa dizer que minhas conquistas concretas como atuante aconteceram muito mais nos períodos entre esses processos, sobretudo pela minha capacidade de me tornar um “bom ladrão” desses ensinamentos para aplicá-los por conta própria em outros processos criativos sem a presença do mestre, reinventando-os de maneira íntima e pessoal. Em outras palavras, Cacá Carvalho tornou-se um mestre para mim também pelas suas ausências, quando me obrigou a me apropriar sem medo daquilo que ele me oferecia durante nossas esporádicas (porém intensas) trocas artísticas. Isso me faz lembrar uma frase de Eugenio Barba publicada no livro *A terra de cinzas e diamantes*, no qual narra seu aprendizado com Jerzy Grotowski: “Como se o mestre não fosse aquele que se revela para desaparecer” (BARBA, 2006, p. XVII).

Ao observar atentamente minha trajetória é possível identificar processos criativos nos quais, a partir das provocações de Cacá Carvalho trilhei caminhos que revelaram descobertas pessoais altamente significativas para a maneira como conduziria os processos de atuação em meu fazer teatral, sobretudo a partir de *Hamlet – Um extrato de nós*. E é em *Tambor de Água* (2004), que reconheço um embrião dessas questões. Depois de experimentar histórias de vida e observação cotidiana como matéria-prima para o ator, durante a montagem da versão do grupo Cuíra para *Hamlet*, de Shakespeare, decidi dar seguimento pessoal a essa investigação.

Por meio de uma bolsa do Instituto de Artes do Pará (antigo IAP, atualmente Casa das Artes), pesquisei as gestualidades e sonoridades cotidianas do povo caboclo, em busca de um repertório de ações que servisse de repertório à escritura cênica do ator. Foi a partir desse mote que construímos, eu e o ator e músico Walter Freitas, um espetáculo sem o uso da palavra, no qual explorávamos percussivamente nossos corpos e uma cenografia feita de materiais orgânicos diversos, povoando o espaço com a representação de seres humanos, míticos e elementais. Depois de tocarmos esse tambor, as experiências seguintes não seriam tão radicais nessa direção, mas beberiam na fonte inesgotável daquela ruptura com a natureza dramática de

tradição literária, mimética e aristotélica que caracterizava o teatro que eu fizera até então, predominantemente (embora tenha havido raras e profícuas exceções).

Dois anos depois dessa primeira experiência chegamos a *Parésqui*. O espetáculo foi criado em 2006, num processo que durou nove meses. Ele também é resultado de uma bolsa de pesquisa em artes cênicas do IAP proposta pela atriz e professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA Valéria Andrade. Após assistir ao espetáculo *Café com Queijo*, do grupo LUME, no qual atores imitam corpo e voz de idosos da zona rural de várias regiões brasileiras, para narrar cenicamente suas histórias de vida, Valéria resolveu utilizar aquela mesma técnica (que o LUME chama de *mimesis corpórea*) para, inicialmente, pesquisar mulheres ribeirinhas que viviam na Ilha do Combu, em frente a Belém.

Essa vontade logo se encontrou com os desejos de Nani Tavares, atriz formada pelo Curso Técnico em Ator da ETDUFPA. Naquele momento, ela acabara de voltar a Belém justamente depois de participar de uma oficina de *mimesis corpórea* com o LUME. Juntas, ambas realizaram aquela criação, fazendo *malocorpo* do povo ribeirinho do Pará.



Fig 10. Nani Tavares (esq.) e Valéria Andrade em *Parésqui* (2006).
Foto: André Mardock (2006)

Observa-se, portanto, que o disparador daquilo que depois se conheceu como um espetáculo teatral chamado *Parésqui*, não foi uma obra de literatura dramática ou de qualquer outro gênero, mas, antes, o desejo de duas atrizes de capturar corpos e suas vivências. Acredito que essa matéria viva no corpo do ator em estado de representação seja o nível primordial de comunicação no teatro. No processo de criação de *Parésqui* é, de fato, a partir da captura de corpos, que, no decorrer do processo, elas vão imitar durante muito tempo as ações físicas de

cada pessoa observada, e só depois transcrever os depoimentos para então mimetizar as vozes e sobrepor as sonoridades ao corpo imitado e, portanto, recriado. Ou seja, a palavra transcrita, já transformada em fala pelo ator recaia nessa criação sobre as ações previamente construídas, de maneira semelhante ao que ocorrera durante a criação de *Hamlet*, quatro anos antes.

Outro aspecto interessante de registrar quanto a esse procedimento operativo é o fato de que esse movimento, inverso àquele em que o ator parte dos sentidos do texto para as ações, é muito útil para lembrar ao ator que, muitas vezes, o corpo contradiz o que está sendo dito. A propósito dessa reflexão, certas vezes tenho a impressão de que vivemos uma concepção de teatro em que os atores parecem esquecer que palavras mentem. E o quanto o corpo fala. Nesse sentido, partir das ações pode inibir aquelas armadilhas que fazem o ator recorrer a clichês ou modelos esvaziados de sentido para ilustrar as palavras de um texto.

Retomo o processo de *Parésqui* do momento de minha chegada, convidado pelas atrizes, para exercer as funções de encenador e diretor. Dali em diante nós tínhamos (atrizes e diretor) uma tarefa comum: partir da matéria prima gerada na pesquisa para construir a cena. E, mais uma vez, tudo partiu das atrizes. Foram elas que selecionaram, entre os inúmeros fragmentos contendo os depoimentos daquelas pessoas, aqueles que seriam ponto de partida para nossa dramaturgia verbal. Mas, quero enfatizar, isso só aconteceu quando já tínhamos uma base orgânica no corpo das atrizes e nos julgávamos preparados para escolher os assuntos de que queríamos falar. Em *Parésqui*, portanto, a matéria prima dramatúrgica (no sentido estrito da palavra) são depoimentos daquelas pessoas capturados pelas atrizes, e que só são impostados na cena a partir da existência de um corpo construído previamente, agenciador de ações concretas, pronto para abarcar a fala no jogo vivo de tensões entre texto e ação. Nesse sentido, as duas atrizes acionavam, em cena, um devir-povo ribeirinho, produzindo assim um conhecimento incorporado e fazendo *malocorpo* durante seus respectivos processos de atuação naquele espetáculo.

Três anos depois veio *Solo de Marajó*, que diferentemente do que ocorreu em *Parésqui*, o primeiro indutor para a criação do espetáculo foi a literatura; mais especificamente, o romance *Marajó*, o segundo dos onze publicados pelo escritor marajoara Dalcídio Jurandir. Tudo começou quando o ator Claudio Barros (vejam, preciso destacar aqui, outra vez: o processo é movido, estartado, por desejos, vontades ou necessidades pessoais do ator) me convidou para dirigir-lhe num espetáculo a partir da obra de Dalcídio. “Meu avô Eimar Tavares lia Marajó pra mim, e queria partir dessa obra”, contou-me. Aceitei o desafio.

Depois que eu, Claudio e Carlos Correia Santos⁶⁶ escolhemos fragmentos do romance, decidimos que o espetáculo narraria cinco histórias extraídas da obra. Assim, não haveria a preocupação em abarcar a fábula do romance. Mais tarde, ampliamos para oito as histórias, mas preservando as formas da encenação. O interessante, porém, de comunicar aqui é como se deu, a partir da seleção desses fragmentos literários, a criação da cena. Mais uma vez (embora não pelo mesmo caminho), não fizemos da palavra o indutor mais importante do ator. Quando decidimos os fragmentos literários que iríamos utilizar, o ator tratou de memorizá-los fora do local de trabalho, enquanto nós, deixando o romance de lado nos ensaios, passamos a construir um quadro de indutores, no qual as referências do autor a sons, cheiros, luminosidades, objetos e lugares começaram a ser transformadas pelo ator em ações corporais. Ao mesmo tempo, dei-lhe a tarefa de contar histórias pessoais, uma equivalente em temática a cada história do autor, de forma que, depois de narradas foram transformadas em uma sequência de ações, capazes de narrar as mesmas histórias sem o uso da palavra.

Foram essas ações que narravam histórias de vida do ator, somadas às imagens e ações criadas a partir dos indutores extraídos da obra literária, que serviram de matéria prima para a criação atoral, e, conseqüentemente, para toda a concepção cênica do espetáculo. O processo se deu assim: juntos, eu e o ator tecemos uma partitura de ações, sobre as quais recaíram as palavras de Dalcídio. Vejamos, portanto, que neste caso, mesmo sendo o ponto de partida inicial do processo uma obra literária, a direção tratou de, assim como ocorreu em *Parésqui*, evitar que os sentidos estritos contidos na palavra induzissem diretamente a criação do ator.



Fig. 11 - Claudio Barros em *Solo de Marajó* (2009): *malocorpo* do ator a partir da obra de Dalcídio Jurandir.
Foto: JM Conduru Neto (2009)

⁶⁶ Escritor e dramaturgo paraense, com diversos livros de poemas e romances publicados.

Mais recentemente, quando incluímos as três novas histórias, acrescentamos ao processo do ator a observação de corpos cotidianos em Ponta de Pedras, a mesma cidade que serve de cenário ao romance. Isso aproxima bastante esse processo da *mimesis corpórea* em *Parésqui*, embora desta vez tenhamos optado, a rigor, por não utilizar os procedimentos propostos pelo LUME, mas que indubitavelmente constitui também uma experiência de *malocorpo* do ator semelhante àquela vivenciada no processo anterior do grupo Usina.

Porém, neste, uma coisa curiosa aconteceu, e isso só foi percebido por mim quatro anos depois de estrearmos *Solo de Marajó*. Mesmo buscando a forma épica desde o início – até porque a encenação coloca o ator como narrador das histórias sozinho no palco vazio, embora este esteja povoado pelo imaginário desse ator –, comecei a perceber que, vitimados pela formação de tradição dramática, construímos uma cena em que o ator dava muita ênfase às atmosferas dramáticas na *ânima* dos personagens, o que enfraquecia as narrativas. Foi quando começamos a trabalhar na minimização das caracterizações e na diminuição da manifestação dos estados dos personagens na figura do narrador e na própria narração – embora tenhamos preservado momentos em que isso propositalmente acontece, e, quando ocorre, ganha notável força cênica.

Esse relato a respeito das mudanças recentes na cena de *Solo de Marajó* apenas reafirma nossa visão de que não existe espetáculo acabado. Ao contrário, estamos cada vez mais percebendo a cena como espaço vivo, em constante recriação e reinvenção. Nesse sentido, a dramaturgia verbal, assim como todo e qualquer elemento do espetáculo, está sempre passível de transformação. Nossa prática tem mostrado que podemos, sem medo, cortar falas ou ações minutos antes de uma apresentação, e não temos mais dúvidas sobre o quanto essa prática tem se revelado valiosa para manter nosso teatro vivo.

Em 2013, quatro anos depois da estreia de *Solo de Marajó*, eu e Claudio Barros, parceiros oriundos da experiência com Cacá em *Hamlet* e que prosseguira no solo no qual eu o dirijo, iniciamos uma nova pesquisa, desta vez voltada para saberes de povos ameríndios. Quatro anos depois, 2017, a partir de um prêmio da Bolsa de Pesquisa da Casa das Artes, iniciamos uma nova criação cênica do grupo USINA, que resultou no espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*. A restrição em adotar o termo específico de *espetáculo* para definir a natureza cênica de *Pachiculimba* deve-se à ambição dos pesquisadores-criadores de alcançar uma poética que se coloque numa zona de fronteira entre as características mais tradicionais do teatro e novas teatralidades, sobretudo no que diz respeito ao ultrapassamento da predominância das

formas miméticas e da cena como ficcionalização, que ocupam lugar central na tradição ocidental.

Neste espetáculo-cerimônia, o *ator-performer* experimenta a possibilidade de vivenciar um processo de xamanização ao se deixar atravessar pelo lugar e pelos seres que o habitam (plantas, bichos, astros, fenômenos naturais), mais na perspectiva da produção de presença que da construção de sentido. Essa abordagem de atuação é denominada aqui *vestir peles*.



Fig. 12 – Aspecto do ambiente natural onde Claudio Barros atuou em *Pachiculimba*.
Foto: Alberto Silva Neto (2017)

Ao colocar o *ator-performer* na condição primária ancestral do ser humano no planeta (os pés fincados na terra e sob a abóboda do céu, pleno deste paradoxo a determinar sua verticalidade essencial) esse processo criativo abriu portas para experiências de natureza indígena. Isso ocorreu pela via da mimetização de formas vegetais, animais e indígenas, fazendo brotar o referido diálogo entre as práticas do ator-performer e do xamã, líder espiritual cuja natureza se define pela capacidade que possui de transitar entre essas diversas formas de manifestação a que poderíamos classificar como *não humanas*, conforme já foi fundamentado. É sobre esse processo de atuação de Claudio Barros que me debruço agora.

6 *PACHICULIMBA*: NOVAS CONFIGURAÇÕES PARA O *MALOCORPO*

Este capítulo, destinado ao estudo do processo de atuação de Claudio Barros no espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, está dividido em três seções, às quais correspondem diferentes momentos no percurso da referida criação poética no que diz respeito à produção de *malocorpo* do ator em estado de atuação cênica, a saber: *Vestir* pele vegetal (referente à mimetização de plantas), *Vestir* pele animal (referente à mimetização de sonoridades de passarinhos) e, por fim, *Vestir* pele indígena (referente à mimese de povos ameríndios).

6.1 *Vestir Pele Vegetal* como fonte de *Malocorpo* do Ator

Sabedoria pode ser que seja estar uma árvore.
(Manoel de Barros)

Quando iniciamos o trabalho com as ações físicas para a criação do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, propus como ponto de partida um único exercício, bastante simples, que no decorrer do processo revelou ser a fonte primária daquilo que identificamos depois como a “mimese das espécies vegetais” (conforme definido no segundo e último relatório apresentado à Casa das Artes, com data de 15 de setembro de 2017). Foi esse procedimento que deu origem à primeira parte de nossa poética cênica, quando o *ator-performer*⁶⁷ Claudio Barros se “arvorizava” ao mimetizar espécies vegetais do quintal, enquanto impostava alguns poemas de Manoel de Barros ou fragmentos destes – agora não mais, já que essas palavras viriam posteriormente a ser retiradas da dramaturgia verbal da, conforme esta se configura na sua forma atual, decisão movida por razões sobre as quais me deterei mais adiante.

No primeiro dia de trabalho, ainda na sala da casa-chácara (já que só depois de alguns meses passamos ao quintal, onde o espetáculo-cerimônia aconteceria), solicitei ao ator-performer que realizasse o exercício, mais tarde batizado de *Devir*, e que descrevi assim, conforme registrado em meu diário de criação, com data do dia 03 de março de 2017: Passar da posição deitado à de pé sem interromper o fluxo de movimento, com máxima fluência, no maior tempo possível. A descrição está acrescida da observação de que não deveria haver preocupação com a percepção da testemunha, apenas do próprio corpo. Era clara a intenção de dilatar o tempo de duração da ação. A primeira execução durou cerca de 50 minutos. O resultado foi um

⁶⁷ A opção pelo uso do termo ator-performer ocorre pelo fato de reconhecer que este artista da cena, no contexto específico de seu processo de atuação no espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, habita uma zona de fronteira entre a experiência de ator construída durante mais de 40 anos e a nova condição de performer.

movimento quase imperceptível ao olhar humano. No outro dia – a conversa sobre o trabalho acontecia sempre na manhã seguinte – meu diário registra nossa percepção de que o exercício sugeria a existência de um ponto no corpo que parecia ser a fonte dos movimentos, e que batizamos de “olho d’água”, na medida em que remetia ao lugar de onde brota o movimento, até o momento em que convoca a musculatura exterior, ou seja, aquilo que se torna visível ao observador. A dilatação intencional do tempo para a realização dos movimentos parecia proporcionar ao *ator-performer* novas qualidades de percepção sobre a fonte das ações físicas no corpo.

Meses mais tarde, no segundo relatório à Casa das Artes já citado acima, classificaríamos esse exercício do Devir como um exemplo de “movimento na imobilidade aparente”, expressão potente que se desdobrava de uma série de descobertas vividas ao longo do percurso de exploração desta ideia, e que nos remeteram, posteriormente, às aproximações entre humano e vegetal e, conseqüentemente, no vislumbre de um devir-vegetal do *ator-performer*. Em nossa criação, posso dizer que esta foi sua primeira pele.

Vestir essa pele vegetal através do exercício da dilatação da ação, conforme registrado em meu diário com data do dia 05 de março de 2017 era rico em descobertas para o atuante e desafiador para a atenção do observador. A pesquisa revelou que foi precisamente esta dupla percepção a responsável por abrir as primeiras portas para as almejadas outras teatralidades, a partir de dois campos perceptivos distintos: o primeiro, da ordem do *ator-performer*, voltado para a internalização da experiência no corpo pelo adensamento das qualidades de energia, em busca da dilatação desta presença no ambiente e nos seres que o habitam; o segundo, da ordem da encenação, nascido da experiência perceptiva da ação do *ator-performer*, mas concretizado na forma de conceber a cena a fim de proporcionar ao espectador-testemunha a possibilidade de uma experiência de dilatação da consciência acerca da natureza ao seu redor e dos seres que a habitam. Revelou-se uma reconexão telúrica do ser humano, por meio da vivência de um ato poético, com o planeta que habita.

Além das reflexões sobre estes dois caminhos opostos e complementares, cujo estudo corresponde à primeira seção deste capítulo, eu apresento em seguida outra abordagem para o ato de *vestir* a pele vegetal no *ator-performer*. Essa segunda parte está relacionada mais especificamente ao papel que esses procedimentos tiveram como iniciadores do processo de atravessamentos entre ações e impositação da palavra, nesta criação. O indutor literário central foi a poética de Manoel de Barros, cuja aproximação com a simplicidade da vida rústica apontou na direção de uma fábula do *ator-performer* que parte do homem habitante do ambiente natural

rumo ao processo de xamanização, por meio da desconstrução semântica até o desmantelamento sintático da linguagem verbal.

A primeira indução que permitiria chegar ao exercício do devir como procedimento inicial dos processos de atuação do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba* tem origem nos objetivos apresentados por ocasião da proposição do projeto ao Prêmio de Pesquisa e Experimentação Artística da Casa das Artes, intitulado *Teatro como terra de imagens-tempo*. Segundo explica o item de metodologia do projeto, a ideia central do estudo tem assento teórico-filosófico no conceito de imagem-tempo, de Gilles Deleuze, que:

Ao referir-se à ideia do tempo como forma pura, com ênfase no adensamento de sua duração, o diferencia da noção de tempo-movimento – aquela que o atrela o tempo à perspectiva cronológica, linear e, portanto, aristotélica”. Pode-se acrescentar que, se a imagem-movimento, aquela que predomina na narrativa tradicional, corresponde a uma *representação indireta* do tempo, ou seja, percebemos o tempo por meio de acontecimentos que se sucedem nele, de forma cronológica, de outro lado, no caso da imagem-tempo, instaura-se a *apresentação direta* do tempo, de forma que, pela dilatação radical do movimento, tem-se a impressão de uma suspensão do tempo, ou, antes, de sua manifestação em estado puro (PELBART, 2015, p.8-9).

Enquanto no primeiro caso temos um exemplo de *cronos*, no segundo predomina uma natureza de *aión*, a qual corresponde não a ideia de um tempo linear, mas, ao contrário disso, a configuração de um adensamento em forma de uma espécie de emaranhado de tempo.

Se pensarmos acerca das implicações desse pensamento nos processos de atuação, ali já aparece como questão central a ambição de ativar no *ator-performer* estados ligados à dilatação temporal da ação como fonte possível para a dilatação de seus estados de consciência, conforme explica o último parágrafo daquele mesmo item, no referido projeto:

Será pelos procedimentos de dilatação da experiência temporal de suas ações físicas e vocais que o ator-performer buscará, nesta pesquisa, alcançar estados alterados de percepção capazes de proporcionar a investigação de novas possibilidades na elaboração de estruturas cênicas como base às narrativas verbais, sem recorrer aos princípios poéticos usuais na tradição ocidental de nosso fazer teatral. (Excerto do projeto de pesquisa *Teatro como terra de imagens-tempo*, submetido ao Prêmio Pesquisa e Criação Artística da Casa das Artes, em 2017).

Já durante o trabalho prático, em meu diário com data do dia 06 de março de 2017, sob o título de Reflexões sobre o trabalho – 1ª semana, registrei um conjunto de questões que foram fundamentais para mover aquela criação quanto se tornaram, posteriormente, para o desenvolvimento desta seção. Tudo nasceu de uma experiência que vivenciei como espectador de um momento de trabalho com o exercício do Devir. Eu observava atentamente o *ator-performer* executar a ação, que me causava a sensação de aparente imobilidade, quando desviei a atenção dele por alguns segundos em direção à chama de uma das velas que queimava no

canto da sala de trabalho e, quando retornei ao *ator-performer*, para meu espanto, percebi que ele estava já numa posição diferente daquela em que meu olhar o deixara. Foi como se, pela constatação do deslocamento efetuado naquela fração de tempo, o movimento subitamente me saltasse aos olhos, à minha percepção. Naquele momento, me dei conta que experimentávamos algo nos processos de atuação semelhante ao que ocorre em muitos fenômenos de nossas vidas cotidianas, como a contemplação de um crepúsculo ou de um relógio de parede, por exemplo: não *vemos* o movimento do sol ou do ponteiro das horas, no entanto sabemos que se movem. E, mais importante – ou crucial – aqui é que o mesmo acontece com os seres vegetais: nossa percepção diz que estão inertes, embora saibamos que permanecem em movimento constante, já que realizam movimentos imperceptíveis ao olho humano durante o decorrer do dia, possuem uma seiva que corre dentro de seus organismos e estão sempre crescendo, embora também muito sutilmente se a referência for ainda as nossas possibilidades na dimensão da percepção ordinária. Dizendo de outro modo, muita coisa ao nosso redor apenas aparenta estar parada quando, de fato, absolutamente nada está.

Três dias depois, com data do dia 09 de março de 2017, transcrevi no diário um trecho do livro *Estética da Desaparição*, de Paul Virílio, no qual esse filósofo francês convoca o conterrâneo Gaston Bachelard, e que reproduzo aqui, já que lança luzes sobre essas questões:

A ideia de um tempo que teria apenas a única realidade do instante, segundo Bachelard, só poderia estabelecer-se com base na inconsciência na qual permanecemos de nossa velocidade própria num mundo inteiro dedicado a lei do movimento e, por isso mesmo, criador da ilusão da inércia. (VIRÍLIO, 2015, p. 111)

Dessas reflexões, surgiram questões para a criação tal qual: como criar/elaborar estruturas de movimento capazes de proporcionar ao espectador o espanto desta *redescoberta* acerca de nossas limitações na percepção do real, ultrapassando essa “ilusão de inércia” que predomina em nossa concepção da realidade? E, posteriormente, ainda: como justapor a palavra impostada pelo ator-performer a estas estruturas, sem recorrer às formas miméticas? Foi daí, precisamente, que nasceram as estruturas de mimetização das plantas do nosso quintal, e que correspondem, portanto, à experiência do *ator-performer vestir* pele vegetal. Preliminarmente, foi interessante analisar como esta noção do movimento na imobilidade aparente atravessa milênios do conhecimento humano, desde a sabedoria milenar de grandes mestres do hinduísmo até expoentes da contemporânea filosofia ligados ao movimento pós-estruturalista (como o já citado Deleuze). Antigos pensadores hindus, por exemplo, compreendiam o movimento como um aspecto da realidade fundamental: o “Absoluto” ou simplesmente “Aquilo”, como chamavam ao que não poderia ser nomeado. O raciocínio é que, como toda atividade provém

do movimento, a essência deste há de ser intrínseca ao “Absoluto”, conforme explica o Iogue Ramacharaca numa passagem de *As doutrinas exotéricas das filosofias e religiões da Índia*:

E assim formularam a ideia de que o movimento essencial absoluto era o segundo aspecto do AQUILO – mas em sua concepção desse absoluto movimento essencial consideravam-no como constando de um grau tão infinito de força e número de vibrações que, por todo pensamento humano, devia ser considerado como absoluto repouso – Movimento sem movimento, consistente de vibração de tão alto número e grau que até o mais elevado pensar consciente da humanidade havia de concebê-lo como estando absolutamente em repouso, como nos parece estar parada uma roda que gira muito velocemente. (RAMACHARACA, 1978, p. 35)

Observei uma interessante aproximação entre esse adensamento vibratório de que fala o Iogue Ramacharaca e as reflexões contemporâneas de David Lapoujade acerca da ideia de duração em Henri Bergson – para quem, por exemplo, a sucessão de badaladas de um sino é, antes, uma série de sons que nos causa emoção funda de forma confusa antes de ser compreendida tal qual um número ou uma simples sequência sonora, como uma ideia que podemos representar. Segundo Lapoujade, de acordo com o que acredita Bergson, para além dos significados superficiais a que nos remete a sonoridade de um sino (anúncio de evento festivo ou religioso, passagem das horas, etc.) existe algo mais:

Mais profundamente, existe uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e “vibrando interiormente”. (...) Na profundidade, não somos mais “seres”, mas sim vibrações, efeitos de ressonância, “tonalidades” de diferentes frequências” (LAPOUJADE, 2013, p.11).

Dessa forma, à concepção bergsoniana de “eu da superfície” sobrepõe-se o “eu da profundidade”, análogo de uma natureza vegetal capaz de acumular energia de que são dotadas – ao contrário da natureza animal, que a gasta em movimentos:

De forma obscura, o eu da profundidade sente se acumular nele esses movimentos virtuais e aumentar essa exigência; ele não deixa de ter analogia com o vegetal de *A evolução criadora*, que acumula, através das suas sínteses passivas, uma energia oriunda de elementos minerais tirados da atmosfera, da terra e da água – mas que ele nunca converte em movimento para si mesmo. Nele, o movimento permanece virtual e só se atualiza no animal. Formadas de moléculas muito complexas que guardam, em estado potencial, uma quantidade considerável de energia química, [as plantas] constituem uma espécie de explosivos que só esperam uma faísca para pôr em liberdade a energia armazenada. (LAPOUJADE, 2013, p. 43)

Foi a partir dessas reflexões que surgiram alguns desdobramentos práticos para o processo, conforme registro em meu diário, ainda no mesmo dia 06 de março de 2017: escolher espécies do jardim e mimetizar-lhes as formas, texturas, flexibilidade e outros elementos.

Mais tarde, utilizei termos afins à jardinagem para propor etapas ao processo de mimetização das formas vegetais, conforme descrito a seguir:

- Germinação (para a descoberta de novas espécies a mimetizar);

- Crescimento (para as descobertas de variações possíveis nos movimentos);
- Florescência (para o aperfeiçoamento sutil das mais variadas qualidades destes);
- Podagem (para descobrir como fazer rupturas na fluência das ações);
- Paisagismos (para a elaboração de estruturas de ações/ laboratórios poéticos).

Cinco dias depois do início destes procedimentos, em 11 de março de 2017, meu diário traz o registro, acerca do depoimento do *ator-performer* sobre a experiência da mimetização das plantas nesse período, de uma sensação de “respeito” para com elas, que se traduz num “desejo de ser fiel a elas”, além da percepção de que os “canais de fluxo de vida ficam cada vez mais claros”. E encerra com a compreensão de que aquele exercício se constitui em algo que significa “mais que aparentar”.

No dia seguinte, 12 de março de 2017, durante as reflexões sobre o trabalho da noite anterior, o diário registra, também acerca das percepções do *ator-performer*, que havia um paradoxo entre as sensações da parte do corpo abaixo da pelve, com “pés duros, presos, pernas pesadas, em bloco”, enquanto que do quadril para cima havia “um frescor, solto, muito à vontade”. E termina com a descrição de “sensação de mergulho no abismo”. No mesmo dia, minhas observações como encenador sobre o trabalho com a mimese das espécies vegetais se referem a “perceber como fazer a apropriação das sensações físicas aprendidas” e que o trabalho “não deve ter preocupação em ser figurativo”.

Foi quando aconteceu um episódio curioso e riquíssimo para o processo. Ao iniciar o exercício do Devir, Claudio deitou-se ao chão e lá permaneceu. Como ele tinha a liberdade de começar no tempo que quisesse, esperei pacientemente. Por várias vezes me perguntava se já havia ou não iniciado o movimento na imobilidade aparente, mas não conseguia identificar. Só depois de muito tempo (não tenho ideia ao certo de quantos minutos durou) pude perceber que o ator havia adormecido sem iniciar o exercício. Percebemos, naquele momento, que vivíamos um processo criativo em que nos permitíamos a liberdade de vivenciar a experiência de transitar entre os estados de vigília e sono (ou seria sonho?). Em outras palavras, aos poucos abandonávamos a perspectiva do processo de atuação com ênfase na representação-figuração de imagens, mas nas experiências *subterrâneas* do *ator-performer*, oportunamente tomando aqui como metáfora a ideia de subsolo do ator que Cacá Carvalho utiliza atualmente para se referir ao conjunto de matéria pessoal a ser agenciada para compor o estado de atuação. Ambição pela prática de um teatro capaz de tornar *visível* algo da esfera do *invisível*.

O procedimento da mimese das plantas acontecia a partir da observação atenta pelo *ator-performer* durante o dia, enquanto ele exercia sua tarefa de cuidar pessoalmente do quintal da

casa-chácara, e se completava à noite, quando as observações eram postas em prática, ou seja, incorporadas. No entanto, para que se possa compreender melhor esse momento tão crucial enquanto semente original para toda aquela criação e, mais especificamente, para o processo de atuação de Claudio Barros, é bastante oportuno trazer à luz o depoimento desse *ator-performer* acerca do universo imaginário que o nutriu naquele momento em que iniciava, primeiramente, o ato de cuidar do quintal, origem de todo o processo de vestir pele vegetal, tal como se configuraria depois:

E coincidiu eu estar no momento lendo sobre a vida de Buda num trecho de um livro, não lembro o nome agora, que falava sobre o jardim onde Buda nasceu, da coxa da mãe, que era o Lumbini. Aí depois eu li muito sobre esse jardim, e essa primeira coisa foi definida em minha cabeça: que a minha ação principal era transformar aquele lugar em Lumbini. E seguindo uma prática que era do amanhecer ao entardecer, era essa a prática, parando para tomar água, comendo, mas era... tinha uma dinâmica, tinha um rigor, então tudo o que era feito e foi feito muita coisa. Até chegar ao jardim lindo que ficou teve um processo de construção, de transformação, e aí era isso, não era outra coisa, eu e concentrava unicamente nisso. (Entrevista Claudio Barros – 03 de janeiro de 2019)

Compreender esse universo imaginário proposto pelo *ator-performer* é fundamental para que se possa chegar às conexões que o testemunho dele, influenciado que estava por nossos estudos acerca dos saberes de povos ameríndios, estabelece, desde o início de nossa investigação, destes com os processos de atuação cênica, sobretudo no que se refere à compreensão de que os seres vegetais são dotados de agência, ou seja, possuem uma gente que os habita (ou são virtualmente pessoas), de acordo com a visão perspectivista, conforme é possível identificar neste outro excerto da fala de Claudio:

A escolha do lugar foi fundamental *pra* que tudo acontecesse, a casa no Mosqueiro, o jardim que era árido e que era um lugar com resto de construção, placas de cimento. O jardim, enfim, era um lugar em que os vegetais já estavam lá, mas estavam cobertos por um abandono, por um aspecto de abandono mesmo, o lugar estava abandonado, e tudo misturado com o resto da construção da casa, era um lugar bem árido, bem... não era um lugar cuidado, né, querido? Então quando se decidiu que era ali, foi uma espécie de o lugar dizendo *pra* mim ‘nós que te escolhemos’, ‘cuida da gente’, então desde o primeiro momento houve esse diálogo. (*Idem*)

Aquela vivência também lançou o *ator-performer* numa experiência com processos menos racionais no percurso da pesquisa, tocando as esferas de outras dimensões no fazer:

E aí foi nesse processo muito concentrado de trazer coisas, de revirar a terra, de produzir mudas, de podar, de abrir buracos, de remover placas de cimento, de enfim... abrir buracos e... foi nisso, nessa... trazendo plantas do jardim da minha prima, transformando essas mudas em múltiplas mudas que povoaram vários lugares depois desse jardim enfim. E aí eu comecei a perceber que, depois de um tempo, eu não sei quanto tempo, não me relacionava com o tempo que... não sei por quanto tempo, não tenho ideia, tu debes ter porque tu anotaste tudo, eu comecei a perceber que nessa ação contínua de transformar aquele lugar no Lumbini, eu comecei a perceber que existia ali uma vontade, um encaminhamento, uma ordem, uma inteligência que conduzia tudo aquilo que não era eu, não era eu que fazia aquilo, não era eu que fazia aquilo não, eu fazia, estava consciente que estava fazendo, não estava incorporado em nada [risos], mas tinha

uma dinâmica, uma lógica no movimento das coisas acontecerem dentro daquele lugar, daquela... um lugar grande, eu vi a casa toda, tinha lá pra trás, né, então tinha uma lógica de corte, de poda, de tira, de põe, de abre, de fura, de enfia, de agora pendura, que era a lógica que era só sintonizar com aquele lugar e isso ia dizendo, agora limpa aqui, saca ali, tira aqui, agora vai... e não corta agora, não é a hora, tem a... o lugar ia se dizendo, chegou uma hora que eu era só um executor, isso é incrível, a primeira vez que eu falo isso, eu acho que não tem nada de espiritual isso e tem tudo de espiritual. (*Idem*)

Essas reflexões de cunho estritamente pessoal atingem, a meu ver, um ápice significativo no momento em que Claudio assume um discurso que o iguala ao indígena na sua relação com a natureza, no sentido não de habitá-la, conforme acontece na ontologia ocidental, mas compreender-se como parte indissociável dela:

Na construção do Lumbini, era determinante pra mim, observar na construção do jardim, observar as plantas, eu tive a oportunidade de vê-las se desenvolvendo, elas mudaram de aspecto, elas mudaram de forma, elas cresceram, ou elas morreram, ou elas foram replantadas, ou elas foram, enfim... plantas que eram tiradas de lugar e elas não gostavam daquele lugar e tinham que ser transportadas pra outro, então tinha ali um movimento acontecendo que pra mim era muito importante observar cada plantinha daquela, daquele lugar, cada árvore, cada tronco, cada ser daqueles, observar cada detalhe do que acontecia a cada momento e levar essa observação... muito difícil... pra um lugar que é inatingível, que você consegue talvez se conectar, eu acho até que é muita pretensão, mas se conectar com esse movimento imperceptível, é uma coisa que é... a palavra não vem porque não tem como traduzir, mas é perceber no lidar, no cuidar, no deixar que uma coisa que o que era vida volte pro chão e ver esse movimento, isso aconteceu de uma maneira muito... você não vê esse lugar, no entanto você está nele, mais do que isso você é ele, você pertence a esse movimento invisível que também todo o jardim que foi construído, todo o Lumbini que foi construído, ele também foi construído nesse movimento, por isso que eu fiquei com a sensação de que ele estava lá, eu só era o jardineiro, só, só limpava, tirava, transformava, enterrava, era só isso que eu fazia, pra tá bonito, mas as coisas na verdade eram impulsionadas nesse lugar, nesse contínuo, nesse movimento contínuo que não altera o ritmo, que não... é ali, então é perceber isso, foi essa a grande experiência, que o jardim ele é contínuo, ele tá ali e essa percepção lá no jardim alimentava o trabalho porque no jardim era o jardineiro que percebia que as coisas aconteciam nesse lugar, assistia dentro, que eu estava lá junto com eles, eu não era um espectador, somente, enquanto construíam o Lumbini, não, eu era o Lumbini, eu conheço cada mancha do cajueiro, cada uma. (*Idem*)

Em seguida, explica como a tarefa pessoal de criar o Lumbini num quintal em Mosqueiro passou a estabelecer relações desta com o exercício praticado com seu próprio corpo, dentro da casa:

O nosso trabalho sobre o tempo, o movimento, esse trabalho dentro da casa foi alterando a minha percepção no lidar, no construir desse Lumbini e essa alteração ia transformando o trabalho da casa também. As duas coisas começaram a dialogar: a experiência do trabalho interno, da noite, eu levava essa experiência pra relação dessa construção e dessa condução livre, essa condução invisível que havia lá, uma coisa ia alimentando a outra. (*Idem*)

No primeiro momento, as mimetizações abstraíam, por assim, dizer, a ideia de decurso temporal, ou seja, o ator iniciava sua apropriação de cada espécie vegetal procurando reproduzir

a imagem que capturava dela enquanto forma aparentemente fixa. Depois, aos poucos, acrescentamos os movimentos de nascer e definir a cada espécie mimetizada.

O *ator-performer* reflete sobre a maneira como percebeu esse diálogo entre o trabalho físico com o exercício do Devir iniciado na sala da casa e a experiência, que já acontecia de forma concomitante, de cuidar das plantas no quintal:

Então... aí chegou o momento que o trabalho foi só *pro* lado de fora, a gente deixou de trabalhar dentro da casa e começou a ocupar somente o jardim mesmo. Esse é um momento muito especial porque abandona uma espécie de busca, de pesquisa no corpo do ator, lá dentro, que era uma espécie de exercício muitíssimo importante, mas quando passa tudo lá pra fora, que a gente fica lá fora é como se a condução não fosse exatamente a condução de uma cena, não, ela... a relação com aquelas pessoas, elas viraram pessoas, e aí foi necessário um trabalho de abandono, de não existência, e aí essa não existência, esse abandono tinha que ser contínuo, eu tinha que a cada momento, a cada segundo, a cada... sem essa noção de cada momento, cada segundo, nada, era permanente, era a necessidade de eu estar me provando a ilusão da minha existência e eu ter que mostrar isso, ter que viver, ter que ser isso vinte e quatro horas, diante daquele lugar, diante daquelas pessoas que estavam ali, provar a minha não-existência assim, estar ali e não estar ali. (*Idem*)

Neste ponto é interessante observar que a experiência com o exercício inicial do Devir realizado dentro da casa possui uma base física concreta que não tinha, por assim dizer, nenhum suporte no espaço da invenção que alimentasse o universo imaginário do ator-performer. Ali, se tratava de uma vivência com o corpo concreta, através da qual nós descobrimos e iniciamos a exploração das possibilidades de dilatação do movimento que, por sua vez, gerava outras coisas possibilidades perceptivas. Mas, quando passamos definitivamente ao quintal e começamos a estabelecer a relação com as plantas, o *ator-performer* que antes era direcionado a uma investigação de si através das sensações provocadas em seu corpo pela dilatação do movimento passou a ter um aporte imaginário fincado na atitude de “imitar” as plantas, o que determina o instante exato no processo da pesquisa no qual começamos a explorar o ato de *vestir* a pele vegetal.

Fato é que quando abandonamos o trabalho no interior da casa e decidimos, a partir dali, trabalhar apenas fora, no espaço do quintal (coisa que não foi absolutamente previamente pensada), as consequências dessa atitude para a pesquisa se revelaram muito maiores do que poderíamos imaginar.

Dentro da casa, pelo fato do ator estar trabalhando sozinho na imitação das formas vegetais, observadas durante o dia, a ação possuía um caráter de representação simbólica da planta do quintal, já que acontecia num espaço vazio onde não havia plantas. Ou seja, o *ator-performer* representava um vegetal simbolicamente, por meio de aspectos similares às características vegetais, tais como o tempo da dilatação do movimento que leva à impressão de

imobilidade aparente. Porém, quando saímos de dentro da casa e fomos para o quintal, ocasião em que o *ator-performer*, ao contrário de expressar poeticamente as formas vegetais através de seu instrumento, passou a estar verdadeiramente com essas gentes que antes estava representando, se estabeleceu uma alteração significativa na experiência da representação. Isso ocorreu pelo fato de que, por estar no lugar e por se relacionar antes de qualquer coisa com esse estar, Claudio Barros começa a se concentrar na relação, no ser por meio do *estar com*, ao invés de ser no parecer: o processo de atuação alcança uma perspectiva relacional, ou seja, uma noção de eu que não é eu, que não é sujeito porque não é indivíduo no sentido do indivisível, mas o que é você passa a ser o que você é com alguém e não mais um sujeito isolado, independente ou dotado de uma consciência isolada. O *ator-performer* não mais representa o pé de arara, por exemplo, mas ele é *com* o pé de arara, bem como com o cajueiro, com a bacabeira e com todas as outras espécies vegetais daquele quintal. Subitamente, habitar o mesmo espaço que as plantas naturalmente reconfigurou e proporcionou um novo salto ao processo de atuação: a relação deixou de ser apenas de *incorporação*, mas passou a incluir cenicamente o próprio encontro vivo entre *ator-performer* e os seres vegetais por ele *incorporados*. Eu compreenderia depois que seria essa nova configuração do estado de atuação a permitir a primeira aproximação daquele processo de atuação com saberes de povos ameríndios – pensamento que elaboro a seguir. Para facilitar a compreensão, porém, é oportuno descrever brevemente como acontecia o espetáculo-cerimônia cuja poética cênica serviu de base a este estudo, e é exatamente isso que faço a seguir, com a maior riqueza possível de detalhes.

Para a encenação de *Pachiculimba*, naquilo que diz respeito à forma final que tomou a atuação de Claudio Barros criada a partir do procedimento de mimetização das formas vegetais, cinco plantas do quintal da casa-chácara Paraíso eram predadas e *incorporadas* pelo atuante, nesta ordem: um pé de arara jovem (espécie de árvore não frutífera de grande porte plantada por mim, ainda em forma de muda), uma pequena palmeira, um pé de abiu de porte médio, uma imensa bacabeira (árvore da família das palmeiras semelhante ao açazeiro, que dá um fruto chamado bacaba) e, por fim, um cajueiro. Essas mimeses correspondiam às ações físicas do *ator-performer* na primeira parte da encenação.

Durante as apresentações públicas acontecia assim: os vinte participantes saíam do centro de Belém de van para uma viagem que durava aproximadamente 1h15min, até serem recebidos por mim no portão de entrada, quando desembarcavam e eram convidados a escolherem um lugar no quintal onde aconteceria o espetáculo-cerimônia. Depois que se acomodavam em cadeiras, bancos e esteiras de palha dispostas ao chão, em torno de um círculo

de terra batida com oito metros de diâmetro, semelhante ao piso das malocas indígenas de etnias amazônicas e terreiros de festas populares da região, assistiam à chegada do *ator-performer*. Ele vinha empurrando um carrinho de mão, em cujo centro havia um vaso com um pequeno pé de avenca, ladeado por peças coloridas de crochê, e alguns candeeiros – artefatos à base de querosene usados para iluminar as casas na zona rural. O *ator-performer* vestia apenas uma pequena tanga branca e o acompanhava minha cadela vira-lata chamada Bambu. Claudio Barros se aproximava lentamente do círculo, por um pequeno caminho de areia branca, entoando baixinho uma canção. Era recebido pelo segundo atuante, Claudio Melo, que exercia a função de aprendiz daquele que chamávamos de seu mestre e executava a sonoplastia do espetáculo-cerimônia. Ao som de um sino, o *ator-performer* entrava no círculo, estacionava o carrinho e iniciava a mimese das plantas a partir de uma relação direta com elas, corpo a corpo, partindo sempre de uma posição inicial para executar o movimento do Devir (aquele já descrito como procedimento que buscava a imobilidade aparente) até que seu corpo tomasse forma e qualidade de energia semelhante à da espécie mimetizada.

Essa foi, naquele processo, a primeira vivência que tivemos de aproximação entre a prática do atuante e saberes indígenas: ao *encorporar* as espécies vegetais, o *ator-performer* atualizava seu devir-vegetal, alcançando uma espécie de dimensão humana do ser da árvore, ou a *gente* da árvore, como acreditam os povos ameríndios. Ali, numa dimensão ontológica, compreendo que já se tratava de outra perspectiva de sujeito – ser *com o outro* – e, portanto, outra natureza de ser que, poeticamente, se manifestava.



Fig.13 - Claudio Barros mimetiza a bacabeira: a busca de ser *com o outro*, em *Pachiculimba*. Foto: Alberto Silva Neto (2017).

Isso aparece manifesto nos depoimentos do próprio *ator-performer*, conforme registra meu diário já do dia 02 de abril de 2017, quando ele diz que a experiência com a mimese ou, se preferirmos, o ato de *encorporação* do pé de arara “era quase espiritual”.

Segundo Claudio, na relação com os vegetais que alimenta o imaginário dele, a dilatação se estrutura com a tentativa de que as células dele se transformem em fibras do corpo interno daquela planta. Ele relata que começa a imaginar e a sentir suas células sendo transformadas, sendo reestruturadas; perdendo a forma oval e ganhando uma forma talvez mais fibrosa, como se a minha musculatura fosse se esticando e cada célula, cada átomo, fosse se transformando numa fibra. A coisa se dá num nível molecular na imaginação do *ator-performer*. Mas ele revela que não fica satisfeito só em imaginar; quer sentir isso no próprio corpo. Então ele provoca na sua musculatura essa transformação de célula para fibra.

Eu não posso esquecer como a minha relação com o pé de arara foi se tornando cúmplice. Existia ali uma troca, uma comunicação entre eu e ela que era muito impressionante. Tanto que eu não falo sobre isso, não toco nesse assunto, porque são coisas da minha intimidade de relação com aqueles seres. Tem um respeito por isso, e o silêncio às vezes é pelo respeito. Porque ali eu estabeleci com alguns vegetais, no caso do cajueiro também, relações muito próximas das relações humanas, que eu tenho com as pessoas. Então eles eram uma *gente* num sentido muito concreto. Sinto saudade. (Se emociona.) Era incrível: quando eu chegava em frente ao pé de arara ele estava aberto *pra* mim. Como se os poros dela estivessem abertos, eu via. Ela era *gente*. Foi quando chegou nesse nível de relação que eu consegui entender de uma maneira muito concreta como o índio se percebe na relação dele com a mata. É aquilo que ele sente. O mesmo acontecia quando eu me relacionava com o cajueiro. Era como se ele esperasse o momento de me acolher. Era concreto isso. Eu sentia não apenas na minha imaginação, eu sentia na minha pele esse abraço. Eu era abraçado mesmo. Tinha força no abraço. Assim era a minha relação com os vegetais e isso foi construído na dinâmica da feitura do Lumbini. Foi ali que tudo isso começou a acontecer, que a comunicação começou a viver aquilo que virou. (Entrevista Claudio Barros – 25 de setembro de 2019)



Fig. 14 - Aspecto da expressão do *ator-performer* Claudio Barros no momento em que mimetiza o pé de Arara, durante o ato de vestir peles vegetais, em *Pachiculimba*. Foto: Alberto Silva Neto (2017)

Era essa experiência profunda do *ator-performer*, quando manifestada, que permitia um mergulho na vivência do espectador-testemunha. A aparente ausência de movimento daquele projetava a atenção deste para a paisagem e, conseqüentemente, para a dilatação de sua percepção e de sua própria consciência daquilo que estava a sua volta. Ao mesmo tempo em que, se concentrasse a atenção no corpo do atuante, existia a possibilidade de aquele acúmulo de movimentos virtuais armazenados em estado potencial (como propõe Bergson), agora já no corpo de um devir-vegetal, o remetesse também a uma experiência perceptiva capaz de deslocá-lo da experiência da presença humana de base naturalista. Ou, se preferirmos, da experiência de uma compreensão reducionista do que seja a natureza humana do corpo e de suas potencialidades, no que diz respeito à relação com a percepção do tempo.

Essas reflexões encontram fonte potente para diálogo nos relatos de Kuniichi Uno sobre sua experiência como espectador do performer Tanaka Min, quando revela estar “diante de um corpo que vivia em outro tempo, um tempo geológico no qual um corpo biológico lentamente despertava (...) como se retraçasse o tempo imenso de evolução que a espécie humana realizara um dia” (UNO, 2012, p. 52). Mais adiante, esse autor completa suas impressões com uma visão que, a meu ver, dialoga de forma oportuna com minha proposição da experiência de projeção da presença do *ator-performer* nos seres que habitam o lugar do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, podendo proporcionar com isso a dilatação da percepção do espectador-testemunha da realidade para além da experiência da esfera da vida cotidiana:

Eu descobri o corpo na imensidão do tempo que o atravessava, que o preenchia. Não captei somente a presença de um corpo desconhecido, mas o tempo fora da dimensão que tornou possível a evolução da vida, ou ao menos todas as evoluções do corpo humano sem forma, aberto sobre o tempo infinito não humano, aberto aos animais, às plantas, aos minerais, às moléculas, ao cosmos. (*Idem*)

Tal experiência, creio, contém a potência de proporcionar ao espectador-testemunha (outra vez em aproximação com o conceito deleuziano de imagem-tempo), uma percepção que aqui se ocupa não exatamente das imagens reveladas em primeiro plano, mas daquilo que se passa entre elas, bem como, de forma análoga, não da percepção do movimento que aparece, mas do próprio tempo que subjaz a ele “com todos os seus aspectos de petrificação, de coagulação, de cristalização, de decomposição” (*Idem*, p. 52), ou seja, de qualidades diversas de adensamento. Acredito ser esse deslocamento possível na percepção do espectador-testemunha das imagens ou dos movimentos em si para uma percepção do tempo em estado puro, provocado aqui pelo *ator-performer* em estado de atuação, que abre espaço para outras teatralidades possíveis. Trata-se de uma qualidade de cena afeita aos saberes ameríndios por

aquilo que proporciona no sentido da diluição das distinções entre a natureza humana e a de outros seres, rumo àquilo que o perspectivismo entende como personificação da natureza como ato de conhecimento.

De volta ao diálogo sobre a experiência de Uno como espectador de Min, a lentidão de gestos quase invisíveis consegue se abrir para a virtualidade do tempo, fazendo com que seja possível ao atuante (seja este bailarino, ator ou performer) alcançar uma qualidade de presença capaz de “colocar em questão todas as condições que definem a realidade habitual do corpo humano” (*Idem*, p. 53). É precisamente neste ponto que se abrem as portas, segundo minha conclusão parcial, para que os processos de atuação se aproximem da experiência indígena xamânica por meio das experiências de êxtase, nas quais “o corpo é essa dupla realidade, sujeito e objeto, meu exterior infinito e meu interior como abismo sem fundo” (*Ibidem*). Ambos, *ator-performer* e xamã (enquanto líder espiritual indígena), conhecem em ato visando algo ou alguém.

Em certo momento a pesquisa passou a abarcar a investigação das possibilidades vocais no trabalho do *ator-performer*, partindo da ideia de explorar a palavra em sua potência predominantemente sonora e fonética, ultrapassando a noção de atrelamento à semântica. Trata-se de focar mais nos aspectos de materialidade da palavra e menos nos sentidos que constrói, enquanto signo da linguagem verbal, já que, segundo Manoel de Barros, “Significar reduz novos sonhos para as palavras” (BARROS, 2013, p. 443). No processo criativo para a encenação de *Pachiculimba*, essa experimentação com a linguagem verbal atravessou várias camadas que se sucediam cronologicamente à medida que o espetáculo-cerimônia avança.

A primeira delas (no caso, o objeto de estudo neste momento) compreende como se deu a construção de novos sentidos para as imagens cênicas do *ator-performer* produzidas nos atravessamentos entre as ações oriundas das mimeses vegetais (os movimentos na imobilidade aparente), e a poesia de Manoel de Barros, mas ainda no nível de inteligibilidade da linguagem, embora tenha sido suprimida. Logo na sequência, porém, a criação galga degraus em direção à desconstrução primeiramente da semântica, ao brincar com dois versos daquele poeta, que viram som quando mimetizados aos cantos dos pássaros habitantes do lugar – os quais serão estudados no capítulo subsequente, *Vestir* pele animal; e, por fim, o dismantelamento da sintaxe e da própria linguagem inteligível, ao impostar um dialeto indígena inventado, cujo processo fará parte das reflexões na seção *Vestir* pele indígena.

Pode-se compreender essa proposição como uma continuidade e um aprofundamento – e, sob alguns aspectos, uma radicalização – das experiências do grupo Usina com a palavra

impostada pelo *ator-performer* em estado de representação já descritas aqui, sobretudo a partir das alianças com o teatro de Cacá Carvalho, a partir dos procedimentos propostos na criação de *Hamlet*. Com efeito, um dos aspectos mais marcantes nos atravessamentos entre as poéticas de Cacá e do grupo Usina está na ambição pelo ultrapassamento de um teatro que encontre conforto no ambiente textocêntrico, mas, ao contrário, almeje uma cena cuja fonte é a ação orgânica, aquela ideia artaudiana de tornar-se mais físico para alcançar a experiência de transcendência. Em inúmeros aspectos do pensamento de Artaud encontramos fundamentos para a ideia de subverter a forma tradicional como a linguagem verbal é utilizada nas formas mais convencionais do teatro. Uma das mais significativas delas foi compilada por Alain Virmoux e aparece no início do capítulo intitulado *Da Condenação do Teatro Ocidental à Reivindicação de Um Teatro Mágico e Cruel*, em *Artaud e o teatro*, pela coleção Estudos. Não posso deixar de observar aproximações espantosas com os princípios apresentados por ocasião da proposição do projeto de pesquisa e criação de *Pachiculimba*, como quando, segundo Virmaux, Artaud propõe:

- I. CONDENAÇÃO DO TEATRO OCIDENTAL
 1. Rejeição do teatro como divertimento.
 2. Rejeição da “representação” e do teatro como mimetismo.
 3. Rejeição da psicologia, da intriga e do repertório.
 4. Rejeição da encenação tradicional, verista ou ilusionista.
 5. Relegação do verbo.

- II. REIVENÇÃO DO TEATRO PARA UMA TRANSFORMAÇÃO DA VIDA
 1. Apelo a um espetáculo integral.
 2. Apelo a uma linguagem teatral fundada no corpo e na inspiração.
 3. Apelo a uma ressurgência do teatro como cerimônia mágica ou mística.
 4. Apelo a um teatro de comunicação e de “cura cruel”.
 5. Apelo a uma renovação da vida através do teatro.

A fim de nos determos, por hora, nas questões relativas à palavra, é imprescindível compreender que, quando Artaud fala em “relegação do verbo” não está se referindo à eliminação da linguagem verbal da cena teatral, mas a uma linguagem cênica que, embora não dispense as palavras, “as utiliza como elas surgem nos sonhos, e tira o efeito mais completo possível da qualidade das palavras como objetos com existência física, como os sons nos gritos,

os soluços, a encantação” (ESSLIN, 1978, p.79). Essas reflexões aparecem em inúmeros momentos da obra de Artaud, mas particularmente fortes numa carta a Jean Paulhan que integra a seção *Cartas sobre a linguagem*, de *O teatro e seu duplo*. Nela, o pensador francês clama ser necessário admitir que “a palavra se ossificou, que as palavras, todas as palavras, se congelaram, se enfurnaram em seu significado, numa terminologia esquemática e restrita” (ARTAUD, 2006, p.138).

Foi precisamente nessa direção que se revelaram nossas descobertas quando impostamos os versos de Manoel de Barros sobre as mimeses vegetais construídas pelo ator-performer. Na primeira etapa da criação, as ações não miméticas e ilusionistas – ou seja, a não preocupação em descrever ou ilustrar o que já estava sendo narrado –, fez povoar o espaço cênico de uma profusão de sentidos potencializados pelos atravessamentos entre ação física e palavra, construindo um terceiro sentido que não era mais uma coisa nem outra, como um devir-palavra-vegetal do *ator-performer*, conforme alguns exemplos significativos que serão descritos a seguir. De forma mais atualizada, esse pensamento encontra abrigo nas reflexões de Cassiano Sidow Quilici, no artigo *O Teatro da Crueldade*, que integra a publicação *A vida em cena*. De acordo com este pesquisador, a respeito da palavra na cena o Artaud considera uma busca segundo a qual:

Trata-se de ‘balbuciar’ o pensamento, de quebrar a continuidade de uma linguagem pronta e já articulada, para que o pensamento possa se confrontar com seus buracos, com seus brancos, deter-se nos seus limbos, nas suas regiões obscuras e desertas, onde a palavra mal se configurou: ‘o que eu tinha a dizer estava nos meus silêncios, e não nas minhas palavras’. Um pensamento que murmura, e reconhece sua distância e sua tensão com as palavras. Palavras ‘comidas’ pela velocidade do pensamento. Palavras também capturadas pela voracidade do mundo. Palavra truncada, que coloca o público diante de vazios, num singular estado de tensão. E tudo isso se pode chamar também de teatro. (QUILICI, 2008, p. 143)

Mais adiante nas reflexões de Quilici, a meu ver, esse pensamento artaudiano sobre processos de atuação dialoga com saberes indígenas ao atravessar questões acerca da construção de conhecimento pelo corpo, no corpo. Isso acontece quando a respiração, fonte de toda vocalização, deixa de ser vista apenas como processo fisiológico, mas também como extensão física das manifestações afetivas e mentais, abrindo “espaço para novas formas de apreensão do corpo vivido, esvaziando-o dos (significados e ideologias) significantes que lhe são constantemente imputados” (*Idem*, p. 148), à semelhança da *encorporações* indígenas. Por meio da palavra-grito, da palavra-murmúrio, da palavra-silêncio, o *ator-performer* torna-se capaz de acessar outra forma de inteligência, de base física, capaz de “apreender mínimas sensações no seu nascedouro” (*Idem*, p. 149), num atravessamento aqui com nosso exercício do Devir-

vegetal como fonte primal do movimento. Em síntese: “Arte como modo de descolonização do corpo”. (*Idem*, p. 148)

A partir desses princípios atravessados por nossas vivências poéticas, passamos a explorar, inicialmente, acrescentar às ações executadas primeiramente sons abstratos, depois palavras avulsas, grupos de palavras e, por último, pequenas frases da dramaturgia que vínhamos desenvolvendo, a fim de que o ator pudesse explorá-las como aquilo que estamos chamando de palavra-corpo, a enunciação do texto que parte, sobretudo, da musculatura acionada a cada momento de execução física da ação.

Extraímos os primeiros indutores verbais para o trabalho da obra *A queda do céu*, escrita a quatro mãos pelo xamã Yanomami Davi Kopenawa e pelo antropólogo francês Bruce Albert, em cuja introdução Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 27) declara ser esta “uma descrição detalhada dos fundamentos poético-metafísicos de uma visão do mundo da qual só agora começamos a reconhecer a sabedoria”.

Foi esta escritura o ponto de chegada de longa pesquisa empreendida em busca de uma dramaturgia ligada ao universo dos saberes de povos ameríndios. Depois de um estudo aprofundado do livro, elegemos algumas palavras/expressões para os primeiros exercícios. Foram elas: *Esquecimento. Xapiri. Espíritos. Yãkoana. Yanomami. Floresta. Carne. Pele. Terra. Branco. Primeiro tempo. Fumaça de epidemia. Memória obscura. Assim é.*

A seguir, ampliamos de palavras para períodos. Foram estas algumas das frases utilizadas na etapa seguinte desse percurso:

Quando eu era bem pequeno, meu pensamento ainda estava no esquecimento.

As imagens dos xapiri começaram a descer em minha direção.

Eu não nasci numa terra sem árvores. Minha carne não vem do esperma de um branco.

A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu Hutukara, caído no primeiro tempo.

Paralelamente à experimentação dos atravessamentos entre as mimeses vegetais e a impostação da palavra pelo *ator-performer*, iniciamos a elaboração das primeiras versões dramatúrgicas para aquela obra literária, de modo que logo as palavras e períodos avulsos deram lugar a fragmentos narrativos da escrita de Kopenawa e Albert como fonte dramatúrgica para nossos procedimentos criativos, sempre tomando por base as ações físicas estruturadas. Nossa ambição permanecia fincada na ideia de rejeitar as formas miméticas e ilustrativas, tomando a dilatação temporal dos movimentos de devir-vegetal do *ator-performer* como fonte para a

recusa em fazer das ações corporais uma extensão das imagens que compunham a narrativa de Kopenawa e Albert. Esse trabalho se estendeu por várias semanas.

Certo dia, porém, fui tomando de uma terrível inquietação. Constatei que a natureza da narrativa da obra literária que escolhêramos parecia teimar em não colaborar para os propósitos poéticos de nossa experimentação: as ações de devir-vegetal e aquela escrita em forma de relato de cunho documental e, portanto, não ficcional, não conversavam na cena. Após uma noite sem dormir, quando encontrei Claudio Barros pela manhã para nossa conversa sobre o trabalho, eu tinha nas mãos o volume – que, não por acaso, ele reconheceu – intitulado *Poesia Completa* de Manoel de Barros. Minha intuição dizia que a obra do poeta mato-grossense continha características literárias mais afins para dialogar com os atravessamentos propostos entre ações físicas e palavra. Aquilo constituiu nosso grande achado naquele momento do processo criativo. Ao contrário do que sucedera às tentativas com fragmentos da narrativa Yanomami, a poesia de Manoel de Barros parecia servir perfeitamente à almejada potencialização de sentidos a partir do atravessamento entre a palavra e as ações.

O primeiro exemplo disso aparece no primeiro bloco de texto, construído a partir de um cotejamento de versos de várias obras do autor, e que abre a parte verbalizada da encenação de *Pachiculimba*, quando se pode observar uma aproximação entre o saber *encorporado* dos xamãs e aquele desejado pelo poeta, no que diz respeito a palavra servir para um ultrapassamento do conhecimento meramente racional, quando a linguagem verbal torna-se ponte entre o homem e sua apreensão do mundo por meio das sensações e da projeção de si nos entes que o cercam:

Nosso conhecimento não era de estudar em livros.
Era de pegar e apalpar de ouvir e de outros sentidos.
Seria um saber primordial?
Nossas palavras se ajustavam uma na outra por amor e não por sintaxe.

Significar reduz novos sonhos para as palavras.

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores.
Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas.
Mas terá o condão de sê-las.
Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos...

O dia vai morrer aberto em mim. (BARROS, 2013)

Ao impostar essas palavras, Claudio Barros o fazia realizando a primeira das mimeses vegetais reveladas pela encenação, *encorporando* um pequeno pé de abiu que ficava dentro do círculo de barro. E era nesse momento que ação da mimese vegetal propunha ao espectador as primeiras experiências de resignificação (ou, se preferirmos, dilatação) do sentido das

palavras. Isso acontecia quando a mimetização daquela árvore no corpo era construída pelo *ator-performer* de pé, arqueando os dois braços à frente, numa forma circular, o que remetia à leitura de um grande abraço do homem no mundo que o cerca e, ao mesmo tempo, da conexão deste com uma espécie de fonte essencial de vida que brota do centro da terra. Num sentido mais amplo, a imagem cênica apontava para uma espécie de devir-mundo do ser humano.

Outro momento bastante significativo e de grande intensidade afetiva pessoal para Claudio Barros acontecia na sequência, quando o *ator-performer* mimetizava um pé de arara impostando fragmentos do poema *Mundo pequeno*, que integra *O livro das ignorâncias*:

O mundo meu é pequeno, senhor.
 Tem um rio e um pouco de árvores.
 Nossa casa foi feita de costas para o rio.
 Formigas recortam roseiras da avó.
 Nos fundos do quintal há um menino e suas latas maravilhosas.
 Seu olho exagera o azul.
 Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas com aves.
 Quando o rio está começando um peixe.
 Ele me coisa
 Ele me rã
 Ele me árvore.
 De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos. (BARROS, 2013, p. 291)

A ação de mimese começava de pé e prosseguia com os braços sendo erguidos lentamente até atingir o espaço acima da cabeça, onde aparentavam representar os galhos e folhas daquele ser vegetal. O momento crucial, entretanto, acontecia quando as mãos do *ator-performer* alcançavam a altura do rosto dele, emoldurando uma fisionomia que transbordava uma verdade profunda e visceral, ativada, segundo depoimento do próprio, a partir das conexões pessoais que estabelecia em seu imaginário entre as palavras e sua história de vida. Porém, não se tratava ali da representação da figura humana propriamente, o que fica muito claro quando Claudio, no ato de mimetizar o pé de arara começa a sentir formigas subindo pelas suas pernas, e verbaliza, conforme registrei em meu diário do dia 06 de agosto de 2017: “Se eu sou árvore, elas não vão me picar”, sugerindo uma espécie de estado de consciência de um ser vegetal, aproximando-se por outra via do indígena, que alcança também a *encorporação* de seres de outras naturezas não humanas.

Outro atravessamento muito rico que saltou aos nossos olhos durante o processo criativo ocorreu na impositação do fragmento de texto que sucedia ao poema *Mundo pequeno*, chamado *Menino do mato*, que corresponde à abertura do livro homônimo, e que era verbalizado num atravessamento com a construção da mimese de uma pequena palmeira, que também habitava o interior do círculo:

Eu queria usar palavras de ave para escrever.
 Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.
 Ali a gente brincava de brincar com as palavras.
 Tipo assim: Eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!
 A mãe que ouvira a brincadeira falou:
 Já vem você com suas visões!
 Porque formigas não tem joelhos ajoelháveis
 E nem há pedras de sacristias por aqui.
 Isso é traquinagem da sua imaginação.
 O menino tinha no olhar um silêncio de chão
 E na sua voz uma candura de fontes.
 O pai achava que a gente queria desver o mundo
 Para encontrar nas palavras novas coisas de ver
 Assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
 rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão
 de uma pedra. (BARROS, 2013, p. 417)

Ocorreu que, ao pronunciar o verso “Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação” em sincronia com o devir-palmeira, o *ator-performer* encontrava-se numa posição agachada, de cócoras, com as duas mãos espalmadas sobre o solo de terra batida, induzindo um sentido de que a “casa” dele é seu próprio chão, ou seja, a morada do ser humano, num sentido mais fundo, é o planeta que habita.

Naquele momento, o processo de atravessamento entre as mimeses vegetais e a poesia telúrica de Manoel de Barros revelou a possibilidade de uma notável aproximação com fundamentos da geografia humanista, sobretudo com as ideias de Eric Dardel (as quais, por sua vez, estabelecem fortes conexões com saberes indígenas). Em outras palavras, a noção de geograficidade de Dardel, definida como “a inserção do elemento terrestre entre as dimensões fundamentais da existência humana” (DARDEL, 2011, p.120) torna-se mais um mote para os diálogos possíveis entre os processos de atuação e a visão de mundo dos povos ameríndios.

Em sua obra de maior repercussão, *O homem e a terra – Natureza da realidade geográfica*, Dardel defende que a mesma base etimológica latina para *húmus* e *humanus* é reveladora de que “vir ao mundo é se destacar da terra, mas sem romper jamais, inteiramente, com o cordão umbilical pelo qual a terra nutre o homem” (*Idem*, p.48), proporcionando uma concepção de mundo na qual, bem a propósito das reflexões desta pesquisa, por muitos povos primitivos ao longo da história da humanidade, uma “árvore é tratada como uma pessoa, como um poder, porque nela habita um princípio sagrado da vida” (*Idem*, p.49), de modo que:

A terra é a mãe de tudo o que vive, de tudo que é, um laço de parentesco une o homem a tudo que o cerca, às árvores, aos animais, até às pedras. A montanha, o vale, a floresta não são simplesmente um quadro, um ‘exterior’, mesmo que familiar. Eles são o próprio homem. É lá que se realiza e se conhece. É deles que provém sua existência: os índios do Peru creem que descendem das montanhas e das pedras; outros povos atribuem às grutas, às fontes, aos rios a origem das crianças. (*Idem*, p.49)

Essas outras ontologias relevam que vários povos indígenas, muitas vezes, sentem-se mais afins a seres vegetais do que propriamente a outros seres humanos cuja visão de mundo é diferente da sua. Exemplo significativo disso é apresentado pelo próprio Dardel, quando explica que para os papuas, de Dobu, a expressão *tomot* serve para nomear tanto sua gente quanto se aplica também, naturalmente, aos *yams*, tubérculos dos quais se alimentam. Isso permite uma aproximação com os princípios perspectivistas ao tratar tubérculos como pessoas, eliminando qualquer barreira entre vegetais e humanos, enquanto que os brancos, ao contrário, vêm de outra concepção de mundo, à qual as mesmas categorias, bem como os mesmos vocabulários, não podem ser aplicados. Em síntese, os *tomot* se identificam mais, num sentido ontológico, com os *yams* dos quais se alimentam do que com outras raças de seres humanos.

De volta aos processos de atuação em *Pachiculimba*, é possível inferir que, à semelhança desses povos primitivos, o *ator-performer*, ao mimetizar as espécies vegetais (tal como fazem os povos ameríndios) adquire a capacidade de habitar um devir-vegetal, tornando-se mais afim dessa natureza do que propriamente da humana. É a isso que compreendo como habilidade de *vestir* pele vegetal quando em estado representação cênica. Aconteceu que, ao abandonarmos o propósito da cena ilusionista e mimética, os atravessamentos entre palavra impostada e ação física puderam ultrapassar a semântica da linguagem verbal e possibilitar a produção de novos sentidos capazes de fazer da cena teatral um disparador para uma percepção do ser humano para além das categorias que veem o sujeito como ente isolado do mundo que o cerca – mas, ao contrário, constituindo sua existência por meio de sua inscrição no solo e projeção na paisagem – para então tornar essa experiência perceptiva acessível também ao espectador.

O enraizamento e a aparente imobilidade dos seres vegetais foram vetores de propulsão para o movimento de um devir-vegetal através do qual *ator-performer* e espectadores podem se lançar à experiência de transformação profunda do sujeito de que falam as práticas de si, à semelhança dos povos indígenas – não pela atitude de dessubjetivação, mas, ao contrário, pela personificação dos entes ao seu redor.

Com o tempo, percebi que essa vivência cênica encontrava sua melhor tradução nas metáforas da própria poesia que lhe serviu de fonte: ao não possuir mais o condão de refletir sobre as coisas, o atuante adquire a habilidade de se tornar chuvas, tardes, ventos, passarinhos, ultrapassando o conhecimento de estudar em livros, mas de pegar e apalpar de ouvir e de outros sentidos, rumo a um saber primordial. Porém, como todo verdadeiro processo de pesquisa e experimentação, quando vivido verdadeiramente em todas as suas possibilidades, sempre

reserva a possibilidade de reviravoltas tão radicais quanto inesperadas, foi exatamente o que aconteceu, especificamente relacionado ao momento da cerimônia estudado nesta seção.

Ocorreu que, meses após a estreia de *Pachiculimba*, ocorrida ainda de 2017, retomamos o trabalho com vistas à participação dele na caravana fluvial Mambembarca, projeto idealizado e coordenado pelo grupo Usina, com financiamento do Programa Rumos Itaú Cultural, que, entre julho e agosto de 2019 circulou por onze cidades ribeirinhas do Pará, acompanhado de outros dois espetáculos que compõem o atual repertório do grupo (no caso, *Parésqui* e *Solo de Marajó*), e ainda de *Dezuó – Breviário das Águas*⁶⁸, espetáculo do coletivo paulista Núcleo Macabéa⁶⁹, que integrou a caravana como grupo convidado.

Para esta retomada, desta feita agindo mais distanciados da experiência inicial, cuja vivência nos deixara inteiramente tomados e imersos na pesquisa, pudemos refletir sobre cada momento da poética construída e logo algumas questões saltaram aos nossos olhos. Uma delas – provavelmente aquela que mais tarde se revelaria indução das mudanças mais significativas em relação à estrutura que tínhamos anteriormente –, ocorreu justamente em relação ao momento das mimeses vegetais, localizadas na parte inicial da cerimônia.

Certo dia, a mim ocorreu um *insight*, que logo compartilhei com Claudio Barros, e que nos levou, após, uma rápida reflexão juntos, à decisão compartilhada de retirar de nossa encenação absolutamente todos os poemas e/ou fragmentos destes de autoria de Manoel de Barros que, outrora, usáramos, conforme acabo de discorrer nesta parte de meu estudo, como dramaturgia verbal que acompanhava as ações físicas de mimeses vegetais, quando o *ator-performer* se arvorizava no quintal. Essa escolha se justificou plenamente quando percebemos que, em que pesem todas as relações muito ricas que estabelecemos entre o universo temático daquele poeta e as circunstâncias de nossa pesquisa (fonte de inspiração, geografia escolhida, etc.), as palavras impostadas pelo *ator-performer* enquanto realizava as ações de mimetizar os seres vegetais incorriam em sério risco de desviar a atenção dos participantes da cerimônia para aquelas narrativas, ao invés de concentrar o interesse deles naquilo que verdadeiramente a nós interessava: a experiência de contemplação da dilatação temporal a partir da sensação da imobilidade aparente, conforme ideia largamente apresentada no início desta seção.

⁶⁸ Espetáculo teatral com atuação de Edgar Castro, direção de Patricia Gifford e dramaturgia de Rudinei Borges que narra a trajetória do menino Dezuó e sua família desde a expulsão da comunidade onde vivem, por causa da construção de uma hidrelétrica, até a chegada a uma cidade grande.

⁶⁹ O Núcleo Macabéa é um coletivo paulista fundado pelo escritor e dramaturgo paraense Rudinei Borges que atua focado na construção dramatúrgica inédita e no trabalho do ator a partir de pesquisa com a palavra poética.

Essa possibilidade se torna bastante pertinente quando sabemos que, em razão dos hábitos arraigados à formação de nossos espectadores para o teatro, que por sua vez se reflete nas expectativas de gosto, a atenção se dirige naturalmente às palavras e, conseqüentemente, à construção de todo um universo imaginário estimulado em cada um a partir das imagens sugeridas pelo autor.

Eu mesmo parti de uma reflexão crítica sobre a minha experiência de expectação daquele ato poético, e não pude me recusar a reconhecer que, em verdade, embora estivesse eu mesmo consciente o tempo todo a respeito do verdadeiro objetivo da construção poética que elaborara como encenador, em parceria com o *ator-performer*, eu acabava por me descobrir rendido ao imaginário evocado pelo poeta mato-grossense em sua obra, que até então nos servira de fonte das mais importantes.

Sem nenhum demérito da qualidade artística e poética da obra de Manoel de Barros, sua poesia ameaçava a experiência central proposta pela nossa pesquisa: suprimir quase completamente de nossos espectadores-testemunhas o conforto de encontrar diante de seus olhos uma narrativa organizada na forma linear para, então, almejar que eles, privados disso, pudessem encontrar algum espaço livre que os permitisse se lançar rumo a uma experiência desconhecida. No caso, a de, ao desistir (ou abandonar, por uma fração de segundos que fosse) a expectativa de que algo acontecesse, conseguissem vivenciar minimamente a experiência de, a partir da qualidade de presença dilatada do *ator-performer* e o direcionamento que essa dilatação representa na relação com o ambiente e seus elementos, perceber a presença da natureza diante de si; redescobrir o ato de simplesmente contemplar o mundo, no sentido mais puro que essa vivência perdida em nós pode representar.

Nesse sentido, a função do *ator-performer* em diálogo com saberes indígenas seria estimular a reconexão do homem com a natureza que o cerca – ou melhor, natureza que ele propriamente *é*, se considerarmos a noção perspectivista dos povos ameríndios amazônidas: *ser floresta*, ao invés da ideia ocidentalizada de habitá-la.

6.2 *Vestir Pele Animal* como fonte de *Malocorpo* do Ator

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.
(Manoel de Barros)

O mergulho nas experiências do devir-animal de Cacá Carvalho em *Meu tio, o Iauaretê*, a partir desta minha pesquisa de doutoramento, estimulou-nos, a mim e a Claudio Barros, no espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, à busca pelas equivalências daquela forma de *vestir*. Se as onças protagonizam a narrativa de Guimarães Rosa, em nosso quintal a predominância era de pequenos pássaros das mais variadas espécies. A partir dessa percepção comparativa, podemos dizer que, ao processo de “oncificação” da língua em que se lançou Cacá naquela criação, em busca de um devir-onça do ator, em nossa experiência com *Pachiculimba* passamos a almejar uma espécie de “apassarinhamento” da palavra poética capaz de abrir canais para um devir-passarinho do *ator-performer*.

Aconteceu que, em meio aos inúmeros fragmentos que inicialmente destacamos na obra poética de Manoel de Barros, a quase totalidade deles serviu à primeira parte da encenação, correspondente à experiência do devir-vegetal (embora futuramente tenham sido solenemente abandonados, conforme expliquei na seção anterior). Porém, um dos versos do poeta matogrossense, no qual ele diz que “Poesia é voar fora da asa” (BARROS, 2013, p. 278), foi o único a se destacar naturalmente daquele bloco, a fim de tornar-se indutor fundamental de outra parte de nossa criação, que sucedia àquela, e que constitui não apenas o momento em que identifiquei o exercício do devir-animal do *ator-performer* no processo de atuação de Claudio, mas também um dos momentos mais potentes em toda aquela encenação, no que diz respeito às portas que se nos abriram para a experiência de *vestir* peles em busca de outras teatralidades – no caso, *peles* de pássaro.

No dia 14 de agosto de 2017, conforme registrado em meu diário de trabalho, durante os ensaios que já realizávamos no quintal onde aconteceria a apresentação pública de nosso espetáculo-cerimônia, a título de “Reflexões e proposições para o trabalho”, elenquei uma série de cinco itens, todos relacionados à abordagem da emissão da palavra na cena, pelo atuante:

1. Mimetizar sons ambientes/reagir aos sons do lugar (Sobretudo animais como pássaros e sapos).
 2. Pesquisar aspectos de materialidade na emissão do som/palavra (pedra, fumaça).
 3. Pesquisar contraposição ação x palavra.
 4. Possibilidades percussivas – objetos
 - Socador: batidas coração da terra;
 - Carrinho de mão + terçado: concerto.
 5. Para a busca da palavra-corpo na dança da Deusa, partir de um canto mantra (vocalizar);
- (Diário de trabalho, 14 de agosto de 2017)

Juntas, essas proposições estão relacionadas aos diversos caminhos que trilhamos durante aquele processo criativo, em busca dessa impostação da palavra carregada de organicidade, a que denominamos no percurso de nossas descobertas pela expressão composta *palavra-corpo*, ou *corpo da voz* (para usar um termo também utilizado por Cacá Carvalho).

Para esta reflexão acerca do devir-animal, porém, são uteis predominantemente os dois primeiros itens, que correspondem à intuição quanto ao processo de escuta aos sons do lugar como indutor possível para essa busca, e a subsequente intenção de investigar os aspectos de materialidade. Ambos foram determinantes para que pudéssemos alcançar esse “apassarinamento” da palavra, ao qual já me referi. Tanto é verdade que meu diário atesta, ao final do mesmo dia de trabalho, que havíamos feito uma descoberta significativa da mimese do canto dos pássaros.

De certo modo, havia ali também uma retomada (embora de uma forma mais objetiva, é bem verdade) de um estado inicial que havíamos descoberto algum tempo antes, com o qual o *ator-performer* acessava pela primeira vez o círculo de argila encravado na terra, e que batizamos de “escuta sensível”. Naquele momento do processo, havíamos percebido que a simples conexão do atuante com os mínimos sons produzidos naquele ambiente (sobretudo aqueles quase inaudíveis) já era suficiente para alterar nele a qualidade de presença.

Quando se refere à mimese dos passarinhos (o *vestir* pele animal), Claudio a classifica como um momento de alteração da dilatação, numa outra direção em relação àquela da relação com os vegetais. Ele precisa fazer ali uma passagem, uma transição.

No quintal de origem (aquele da casa-chácara localizada no Paraíso) essa alteração e essa percepção da dimensão da dilatação ele adquiriu no cotidiano, no fazer, no silêncio, na observação, durante a construção do jardim, que é bem diferente do que acontece fazendo o *Pachiculimba* hoje em vários lugares. A experiência do primeiro quintal é uma referência de onde ele precisa chegar, considerando aquilo como origem.

É como se eu fosse do estado árvore para o estado ouvido, eu me transformasse num grande ouvido, um buraco de reverberação como o buraco do nosso aparelho auditivo. É como se meu peito fosse um tímpano. A parede interna do corpo reverbera. (Entrevista Claudio Barros – 25 de setembro de 2019)

Do ponto de vista da direção, acerca desse momento de nossa investigação, era como se eu pudesse *ver* uma espécie de musculatura invisível no corpo capaz de absorver plenamente minha atenção. Claudio descreve assim o modo como se relaciona com esse momento:

Eu me coloco num estado de que se a musculatura interna não reverberar verdadeiramente, não me serve. Então eu me coloco num lugar em que eu não faço, eu não provo. Eu tento ir para aquele ponto. E se isso não acontece, não é. E então

eu passo a ficar procurando onde a coisa acontece. Mas eu não sei onde acontece: é um lugar que não é o peito, e é; não é a pelve, e é a pelve. (*Idem*)

Identifico aqui uma associação possível com a noção perspectivista de peitopensar, na medida em que, em seu depoimento, Claudio não é capaz de identificar a localização exata da experiência numa perspectiva de base puramente fisiológica. Assim como acontece na experiência indígena, segundo qual o termo *chinanama*, por exemplo, designa uma dimensão localizada no peito, mas que não é o próprio peito e sim uma espécie de *espaçopensamento*, já que mistura à ideia do oco da caixa torácica a um espaço abstrato no peito onde se realiza o ato de pensar, o *ator-performer* relata a vivência dessa escuta sensível como um lugar que é e, ao mesmo tempo, não é a pelve. Aqui, o corpo do atuante é multiplicidade, assim como ocorre no caso dos corpos duplos que se replicam na experiência do xamanismo marubo, o mesmo que dá origem à noção de *malocorpo*.

Mais que isso: percebi que minha atenção enquanto testemunha daquele momento se detinha não apenas naquela musculatura invisível no corpo do *ator-performer*, mas, a partir dela, se dilatava para a totalidade dos seres ao nosso redor. Era como se o ator conseguisse se *encher* da natureza dos seres à sua volta, constituindo assim também um *malocorpo*, no qual era *habitado* por aqueles *corpos*. Na perspectiva da ontologia animista, pode-se inferir que esse estado poético era análogo àquela experiência da disjunção, quando os duplos que compõe o ser se constituem também fora do seu oco-maloca, promovendo uma replicação do espaço externo na dimensão interna, conforme argumenta Cesarino (2011).

Na tentativa de buscar referências que o permitam compreender melhor a experiência, Claudio faz referência à energia kundalini, a energia criadora, experimentada por ele em várias formas de treinamento, segundo a qual o ponto de acesso e chegada do fluxo respiratório seja esse lugar, na base da coluna, a região pélvica, a região sacral. Ele relata que, quando estabelece a relação com a presença dos passarinhos, a experiência reverbera na musculatura, e enfatiza que isso acontece na “mais invisível”, aquela que “a gente não consegue visualizar” (*Idem*).

O *ator-performer* conta que, muitas vezes, como há mais de um passarinho se comunicando com ele ao mesmo tempo, acontecem várias reverberações simultâneas nesse espaço sonoro em que o corpo dele se transforma. Isso faz com que, em alguns momentos nos quais alcança grande disponibilidade para relação com os passarinhos, chegue a pensar “Nossa, olha como aconteceu!”, considerando que não é ele que determina quando vai acontecer, mas sim o estar em relação, estar *com*. “Ao mesmo tempo em que acontece você assiste acontecer” (*Idem*), revela ele, estabelecendo outra associação interessante para esta pesquisa, desta vez

com aquela imagem grotowskiana do ator em estado de atuação como dois pássaros: um que age (bica) e outro que observa a si mesmo agindo (olha).

Claudio relata, também, que a relação com os passarinhos é completamente anárquica, já que ele alcança um estado bastante sensível às sonoridades e as reverberações acontecem em muitos pontos do corpo ao mesmo tempo, a ponto de ele ter que controlar a vontade de rir. Segundo ele, a sensação é de uma molecagem, de jogo de menino arengando um com o outro; muitas vezes um passarinho faz contraponto do outro, pela diferença de matrizes sonoras de cada um, e ele se sente realizado em perceber que alcança uma disponibilidade energética para que isso aconteça.



Fig. 15 - Claudio Barros ativa um corpo-escuta para mimetizar passarinhos, em *Pachiculimba*.

Foto: Alberto Silva Neto (2019)

Ao refletir sobre suas sensações nesse momento de *Pachiculimba*, o *ator-performer* identifica que se sente como que entrando e saindo desse estado de escuta sensível descrito, de maneira que ora consegue, ora não. Depois, ele identifica que as constantes mudanças de lugar durante a itinerância provocada pelo projeto de circulação realizado em 2019 aumentavam o desafio nesse momento específico de sua atuação, já que no quintal lá do Paraíso conhecia intimamente os pássaros e tinha a nítida sensação de que eram os mesmos que sempre vinham conversar e participar da cerimônia, coisa que se alterava quando o espetáculo-cerimônia acontecia em outros espaços, de modo que:

Quando a gente começou a experimentar outros lugares, essa preocupação de eu ter os irmãos, as gentes passarinhos já poluía o canal e me deixava tensionado. E eu sabia, pela minha experiência com o primeiro quintal, que aquele estado de comunicação física para que eu me transformasse naquele ouvido, naquele ser sonoro, precisava que eu tivesse tempo de construí-lo durante o dia, assim como a relação com as árvores. (*Idem*)

Aqui surge outra associação significativa, desta vez entre as experiências de Claudio e Cacá, quando este relatou a relação com uma espécie de vigia de si mesmo para atuar em *25 homens* e *A poltrona escura* (ambos os casos relacionados à questão do domínio do idioma italiano, embora em situações distintas quanto a este), configurando, a meu ver, a concepção perspectivista de duplos que produzem multiplicidades no corpo. Em seu discurso, inclusive, Claudio usa exatamente a expressão “duplo”, como neste excerto:

Eu fico sempre com um vigia, um duplo Claudio que vigia, que toma conta, quase como um segurança, para que não tenha nenhuma carga de hipocrisia na minhas relação com as árvores, com os passarinhos e com o momento *tenetehara*. Para que não entre nenhum elemento de ego, de mostra de virtuosismo. Por isso gosto de tirar todos os pelos do corpo, porque tira qualquer possibilidade de embelezamento, de relação egoica, estética, bonita. Não pode ter nenhum elemento desse porque polui, porque não é. Então eu fico muito vigilante *pra* que na cerimônia não tenha esse elemento. É claro que quando você faz em muitos lugares diferentes isso é muito mais difícil. (*Idem – grifos nossos*)

No que diz respeito à estrutura da encenação de nosso espetáculo-cerimônia, o “apassarinhamento” da palavra sucede a mimese das formas vegetais do quintal. Na verdade, serve para interrompê-la, na medida em que o *ator-performer*, aos poucos, vai percebendo a presença dos pássaros. Faz-se importante ressaltar aqui o fato disso ter se revelado naturalmente, já que a presença desses animais naquele ambiente se intensifica invariavelmente ao entardecer, o que corresponde ao exato momento em que as *arvorizações* estavam se concluindo. É essa percepção dos animaizinhos no espaço a responsável por ir “roubando” sua atenção e despertando nele o desejo de se comunicar com eles, tal qual houvera feito, até aquele momento, com os seres vegetais.

Ao contrário das plantas, as quais, embora em movimento numa imobilidade aparente, não se deslocam pelo espaço, os passarinhos cruzam o céu, solitários ou em pequenos grupos (dependendo da espécie a que pertencem) vindos das mais diversas direções. Eles voam com velocidades variáveis, muitas vezes fazendo rodopios e outros malabarismos aéreos, ora seguindo para outros lugares próximos, ora pousando ali mesmo, num ou noutro galho do ambiente onde estavam reunidos o *ator-performer* e os demais participantes da cerimônia.

Essa natureza animal, diferentemente daquela do momento anterior, de natureza vegetal, determinava outras formas de movimentação e deslocamento do *ator-performer* no espaço, andando ou até correndo para lá e para cá, como se seu corpo desejasse acompanhar os pássaros, ou até mesmo alcançá-los em seus lépidos voos. E, concomitantemente, talvez por não se sentir humanamente capaz de alcançá-los fisicamente, ou seja, de realmente voar com eles, encontrava na imitação de suas sonoridades uma forma de concretizar esse encontro, estar com eles, ser em relação a eles, ser *com eles*, “apassarinhar-se” pelo ato de se lançar à experiência de mimetizar-lhes os cantos, suas falas de gentes-pássaros (se quisermos, podemos ler como o Ci dos pássaros).

Essa busca em Claudio está relacionada, mais uma vez, com a subversão de procedimentos utilizados ou formas de apropriação de ordem técnica supostamente já aprendida e dominada quando em estado de atuação. Isso torna o *ator-performer*, inclusive, capaz de se distanciar a ponto de poder desenvolver uma espécie de autocrítica a respeito dessa questão, conforme se pode constatar neste excerto de seu depoimento sobre a experiência com o momento de *vestir* pelos animais pela mimetização dos cantos dos pássaros:

Nenhuma sonoridade existente podia ser falsa no sentido de provocar um efeito, uma coisa tão... foi difícil abandonar, por exemplo, toda uma questão, um aprendizado de partituras vocais, de qualidades sonoras. (...) Eu sempre fui um ator preocupado com isso, preocupado, ultimamente nem tanto, mas o que me interessava era entender da onde o som vinha, era entender sem querer me apropriar disso como algo que agora me pertence: “olha, eu descobri, agora é meu, me pertence, vem exatamente daqui”. Então, era me libertar dessa coisa da construção vocal para uma finalidade. Isso foi um exercício que me provocou bastante, quando eu vi que existia essa possibilidade e tu começaste também a conversar sobre isso e a direcionar o trabalho *pra* esse desprendimento, que a gente acabou chamando do corpo da voz, ou seja, perceber que musculatura invisível reverberava e produzia aquele fonema, aquela coisa... Essa busca, quando eu vi que podia ser uma coisa libertadora, aí eu deixei acontecer e também fiquei atento nesse sentido de deixar a sonoridade brotar. (*Idem*)

Toda essa experimentação, olhando do ponto de vista da pesquisa do *ator-performer* realizada em seu próprio corpo (incluído aqui todo o conjunto de órgãos e músculos enquanto unidades componentes de seu aparelho fonador, que por sua vez também possui base física) representava uma busca muito rica na direção de identificar a origem concreta da emissão

daqueles sons. Isso era proveniente da relação viva que cultivava diariamente com a presença dos pássaros no lugar, ou, melhor dizendo, do encontro entre a presença dele e as daqueles animaizinhos voadores.

A esse respeito, Claudio enfatiza que não há nada de interpretação nisso; é tudo muito concreto, no sentido tanto físico quanto da emoção funda. E é a qualidade adquirida nessa passagem do *vestir* pele vegetal ao *vestir* pele animal que irá determinar a qualidade da reverberação sonora ao ouvir os passarinhos, para que a musculatura interna dele esteja sensível a ponto de ouvir e reverberar, quase que simultaneamente.

Inclusive, o *ator-performer* relata que, ao retomar o trabalho depois de meses sem o fazer, percebeu que essa passagem havia se mecanizado, se enchido de ansiedade, quase como uma representação do que era a coisa em si; algo havia se perdido, virado quase que uma cena, no sentido pejorativo do termo. E foi por isso que passou a ser muito importante para ele retomar a pesquisa original no corpo ao invés de se permitir executar meramente uma representação rasa dela. A respeito dessa questão, fala da importância de perceber ser necessário estar consciente de que esteja efetivamente acontecendo algo muito intenso, interno, profundo, e que os demais participantes da cerimônia possam testemunhar isso, acontecendo ou não (porque pode também não acontecer). Claudio afirma que, a fim de alcançar esse propósito, é fundamental procurar a sinceridade nesse processo de passagem de um estado a outro para que a experiência tenha espaço para se configurar plenamente:

Com os passarinhos era diferente, porque é como se eu saísse desse estado de fibra e me transformasse num grande sino oco, vazio. Como se as extremidades desse espaço oco, sonoro, fosse de metal. Então são estados, são estruturas de naturezas diferentes. O segundo corpo é metálico. Não tem o peso do metal, mas tem a sonoridade, reverbera. Enquanto que o corpo vegetal não tem necessidade de reverberar, ao contrário, ele tem necessidade de se adensar e, ao mesmo tempo, de circular: algo transita nesse adensamento. Já o corpo na relação com os passarinhos precisa ser metálico. Então, esses corpos são de naturezas completamente diferentes, então por isso a necessidade de fazer essa passagem de forma delicada, de respeitar o tempo para que ela aconteça verdadeiramente. Porque também só é prazeroso, só é profundo, só é transformador quando realmente acontece. (*Idem*)

Na sequência de seu depoimento, pode-se notar o quanto a relação com os animais do lugar parece se estabelecer pela lógica do contágio de uma natureza de ser pela outra:

Na relação com o vegetal eu me sinto vegetal, eu me sinto igual. Na relação com o passarinho em me sinto numa relação horizontal, no sentido de me comunicar: eu converso com o passarinho. Na relação com a árvore, é como se ela me emprestasse a sua qualidade para eu ser como ela, *pra* eu estar no mesmo lugar e sentindo junto com ela do jeito que ela sente. Com o passarinho é diferente. Eu não me sinto como o passarinho voando, sou eu, mas eu-sino, eu reverberando numa comunicação: eles falam, eles me provocam, eles brincam comigo, eles combinam de falar ao mesmo tempo para que eu sinta em vários lugares do corpo e eu acho que às vezes eles brincam de me deixar tonto, porque às vezes eles voam muito perto. Então tem essa

comunicação: eles brincando comigo nesse estado de corpo que reverbera tudo que eles fazem. E por isso em alguns momentos têm aquela anarquia. Com os vegetais é uma troca de pele, eu acho. (*Idem*)

A noção de ser um eu-sino, como caixa de ressonância da sonoridade dos animais, é que constitui aqui a ponte para um devir-passarinho do *ator-performer*, e não a imitação do animal em si. Essa experiência para Claudio revelou-se tão marcante, que, em acordo com os próprios fundamentos da pesquisa, ultrapassou os momentos de trabalho no espaço da criação poética do nosso espetáculo-cerimônia, estendendo-se à vida, à própria existência do ator-performer, conforme é possível verificar neste outro excerto de seu testemunho sobre o mesmo momento do trabalho:

É impressionante como o exercício do diálogo dos passarinhos, ele chegou num lugar, num lugar muito especial, delicado de comunicação, que hoje se eu tiver sozinho num lugar assim, se não tiver ninguém falando comigo, se não tiver nada, a reação física ela é automática, se eu tiver num lugar que os passarinhos cantam, às vezes... Eu estava agora na viagem no hotel, eu fiquei muito pouco nesse hotel, uns seis dias só, aí tinha muito passarinho de manhã e eu acordava muito cedo, assim cinco horas da manhã eu já estava tomando banho, e aí eu todo o meu primeiro movimento da manhã lá no hotel tinha muito passarinho em volta, muito, e aí era incrível como automaticamente eu iniciava mesmo eu não estando vendo, eu só ouvia, mas meu corpo ia automaticamente criando uma comunicação, uma espécie de sintonia com a música daquele passarinho que tava do lado de fora do quarto, é quando eu percebo adimensão que o 'Pachiculimba' me permitiu, como experiência, como busca, como alteração, dilatação. Isso foi pra um lugar tão dilatado, não sei se é essa a palavra, mas foi pra esse lugar que eu sei que é... isso vai... isso ficou, está. (*Idem*)

Essa natureza de relato espontâneo do ator-performer aponta para a dimensão ontológica da experiência dele com esse processo de atuação. Mais que atender às demandas da criação poética quando o *ator-performer* se encontra em estado de atuação, os extratos do processo criativo parecem amalgamados a sua nova natureza de ser, expressando pela experiência descrita uma verdadeira transformação do sujeito na sua relação com o ambiente natural que habita – ou, antes, que se tornou extensão dele mesmo.

Outra questão que aparece nessas reflexões de Claudio acerca desse momento em seu processo de atuação diz respeito à presença da palavra impostada na cena, quando se relativiza o lugar de protagonismo que lhe fora concedido na história do teatro ocidental:

Com todo respeito à palavra do Manoel de Barros, a palavra ali não consegue atingir a dimensão do que acontece entre eu e os passarinhos. Eu trabalho a palavra naquele momento como um ruído na relação. É assim que ela se estabelece naquele jogo ali. Ela é uma coisa que vem pra arranhar, que vem entrar não exatamente pra atrapalhar, mas ela entra como elemento que provoca ao chamar atenção pra uma coisa que não é o que está acontecendo entre eu e os passarinhos. É como se você estivesse tocando uma música e vem alguém e toca uma tecla que não é daquela melodia. A palavra vem sempre assim: Agora você tem que falar! Tem uma coisa assim: Fala a palavra! Fala a palavra! Fica aquela voz dizendo: Você esqueceu de onde você está na poesia! Diz qualquer palavra! Então tem essa qualidade, que eu até me divirto às vezes com isso, porque têm momentos em que a palavra não tem que estar ali porque o que está

acontecendo ali é muito maior e ela vem. Fica parecendo que a palavra não é dali, mas, mesmo ela não sendo dali, eu gosto de brincar com isso porque é como se fosse uma luta dela se colocar ali, como ela estivesse tentando invadir aquele lugar pra se colocar como também importante, sei lá. E eu brinco também com o sentido que a palavra tem: porque o verso diz voar fora, então é como se a palavra estivesse fora desse voar, e ela viesse exatamente para se colocar. Então pra mim tem esse jogo do sentido da frase do Manoel de Barros, porque acontece esse voar fora: a palavra está voando fora daquele jogo, e mesmo assim ela pleiteia o seu lugar. Ela vai lá e reivindica esse lugar dela. Pra mim esse momento é sempre isso. Não é uma coisa que me incomoda, mas é uma coisa que me provoca como ator. É quase que uma luta entre as duas coisas. E eu preciso não ser o juiz, eu não estou ali pra julgar, mas eu preciso dar atenção às duas coisas, ao mesmo tempo em que eu deixo que isso aconteça de maneira muito espontânea. Porque têm cerimônias em que eu nem consigo chegar na palavra asa, que é a última palavra da frase. Acaba a minha energia e eu não consigo chegar no *Poesia é voar fora da asa*. (Idem)

Em vários momentos do processo criativo a direção teve que solicitar ao *ator-performer* que dissesse logo no início do jogo o verso completo *Poesia é voar fora da asa*. O objetivo era preservar o lugar do verso na íntegra, para que só depois a cena caminhasse para a subversão da sintaxe, a fim de que os demais participantes do espetáculo-cerimônia tivessem a oportunidade de confrontar aquela frase, a linguagem verbal apresentada, com aquilo em que depois ela se vem a se transformar, no sentido de que ela vai *pra fora da asa*.

Enquanto Manoel de Barros é brilhante quando diz que a poesia voa fora da asa, torna-se muito rico confrontar o sentido desse verso com a cena teatral na qual ele está inserido como dramaturgia verbal, na medida em que ali acontece poesia (cênica) *com asas*, pelo encontro de um homem com várias gentes-passarinhos que voam, porque têm asas. O ato poético, nesse sentido, se estabelece independentemente da linguagem, da compreensão da semântica do verso. A poesia está muito além do que o verso é, ou dos sentidos possíveis que o verso oferece, alcançando qualidade de poética cênica. Ali, outra coisa também é poesia, mas que está fora do verso, no sentido de que voa fora da asa da palavra poética. Numa síntese, assim como poesia é voar fora da asa, o ato poético ali se estabelece fora da especificidade da linguagem verbal, reafirmando a autonomia da linguagem cênica.

E qual foi minha surpresa quando certo dia, bem a propósito dessas questões, ao tomar para ler a obra *Ave, palavra* (1978), de Guimarães Rosa, eu me deparo com o aparentemente singelo verso “A cigarra cheia de Ci”. Imediatamente, interpretei que havia ali, por parte do autor, uma atitude intencional de fazer uma alusão à ideia do *cheio de si*, no sentido do eu-mesmo, da ideia de uma *personalidade consciente* aderida a certa noção de sujeito que, em parte, nos constitui. Mas, logo percebi que, em sentido oposto, Rosa ia muito além. O termo *Ci* (que embora se assemelhe em sonoridade ao *si* afeito à noção do “eu mesmo”), grafado com *c* na verdade me remetia à ideia do som que produz o animal cigarra quando “canta”: *ci, ci, ci*.

Isso nos conduz à leitura segundo a qual, ao invés de falar no sujeito cigarra cheia de si mesma, no sentido do que compreende racionalmente como ideia de uma individualidade, Rosa estava se referindo, a meu ver, a uma noção muito mais ampla de sujeito: aquele que está cheio de sua própria *natureza de ser* (no caso da cigarra, sua habilidade de cantar), alcançando o patamar daquilo que estamos chamando de conhecimento *encorporado*.

Essa interpretação aplicada ao nosso processo criativo nos lançava, mais uma vez, em busca não da representação mimética e ilusionista (objetivada, portanto) do *ator-performer* como passarinho. Assim, pode-se ir muito além, na perspectiva da procura por uma *natureza de ser dos passarinhos*, capaz de *habitar* o corpo do atuante; torná-lo expressão viva deste “apassarinamento”, sem a necessidade de assumir qualquer forma do animal.

Cabe mencionar o fato de que aqui se estabelece um diálogo significativo com o testemunho da busca pela não-forma a que se referiu Cacá Carvalho quando viveu a criação do onceiro de Rosa: chegar a devir o animal por outra via.

No que diz respeito aos diálogos entre esse modo de pensar e os processos de atuação, observei que nos abrimos para outras margens do humano, por meio desse exercício de um devir-animal, permitiu também a descoberta de novas fronteiras para teatralidade. Isso ocorre pela via de uma projeção do *ator-performer* rumo ao desmantelamento da necessidade de representação objetivada pela imitação dos passarinhos, enquanto composição meramente ilustrativa daquele animal num corpo humano.

Durante nossos ensaios isso se deu, precisamente, quando o ator começou, além de escutar, a tentar mimetizar os sons dos passarinhos em sua revoada no entardecer de todos os dias, e revelou-se lentamente no lugar das formas de representação dos passarinhos (tudo aquilo que, definitivamente, recusávamos por princípio), a manifestação dos impulsos musculares a que correspondiam as reverberações daqueles cantos dos pássaros no corpo do *ator-performer*: quando percebemos, o som orgânico e original – se quisermos dizer aqui, o *Ci* dos pássaros – tornara-se impulso puro.

Foi naquele momento, quando os sons dos pássaros eram ainda apenas impulsos físicos muito vivos no corpo, que introduzimos a palavra a ser impostada, na forma daquele verso único de Manoel de Barros.

Aconteceu, portanto, que o jogo passou a ser jamais dizer “Poesia é voar fora da asa” com qualquer apego à semântica dessas palavras, mas, ao contrário, buscar sempre o desmantelamento não apenas da semântica, mas também da própria sintaxe, rumo a uma fala (no sentido de texto cênico) que apontasse para o verbal enquanto vibração e potência sonora,

a partir das metamorfoses que o verso sofria quando confrontado, em estado de atuação, às sonoridades singulares do canto de cada espécie de ave que cruzasse aquele quintal em seu voo. Podemos, nesse sentido, dizer que, se “poesia é voar fora da asa”, a palavra impostada pelo ator-performer *vestido* com a pele de um devir-animal é também voar fora da linguagem humana.

Foi assim que brotou o jogo de fazer a poesia de Manoel de Barros *virar* palavra que coubesse na boca dos passarinhos, “apassarinhar” o verbo, *vestir* pele de pássaro como fonte de um devir-animal do *ator-performer* em estado de atuação, em diálogo com a natureza dos saberes dos povos ameríndios e de seus xamãs.

Enquanto procedimento de trabalho, Claudio Barros experimentava deixar o verso se desmantelar em fonemas que eram impostados não mais de acordo com sua ordem sintática ou sua lógica semântica. Desta feita, eles habitavam outros territórios, determinados pela sonoridade de cada canto de passarinho que era escutado no espaço, naquele exato instante, e imediatamente tratava-se de mimetizar dentro das possibilidades fonéticas que a palavra de Manoel de Barros permitia.

O que havia ali, portanto, para usar um termo de cunho tão deleuziano quanto perspectivista, era uma *aliança* entre a linguagem humana (verso) e a *língua* dos pássaros, em detrimento de qualquer ideia de filiação hierárquica entre humanos e animais de quaisquer espécies – sejam eles onças, pássaros ou até mesmo cigarras cheias de *Ci*.

6.3 *Vestir Pele Indígena* como fonte de *Malocorpo* do Ator

Dilatar o corpo de minha noite interna.
(Antonin Artaud)

Esta seção traz um estudo sobre momento que ocupa lugar central no corpo da encenação do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, tanto no que diz respeito ao trabalho do *ator-performer* sobre sua dramaturgia pessoal quanto à experiência dos processos de atuação como *malocorpo*, cerne desta pesquisa. Após as partes iniciais com as mimetizações de plantase bichos, aqui estudadas respectivamente nas seções intituladas *Vestir* pele vegetal e *Vestir* pele animal – lembre-se que ambas ocorrem em sequência uma da outra, na primeira parte daquela poética, ainda com a luz do sol, antes do entardecer – acontece uma transição muito significativa na encenação, que corresponde a um momento no qual se intensifica consideravelmente a natureza ritualística de nosso espetáculo-cerimônia.

Induzida pela alteração na luminosidade do lugar provocada pela chegada do crepúsculo, a alma do *ator-performer* parece também ser convidada a “escurecer”, buscando extratos mais íntimos em sua natureza essencial. Na encenação, esse momento é sublinhado quando Claudio Barros, que até então trajava apenas uma pequena tanga branca (quase um trapo de pano a lhe cobrir a região genital), assiste ao outro atuante, Cláudio Melo, acender uma grande fogueira que até então permanecia apagada no centro do espaço que abriga a cerimônia. Enquanto isso, Claudio Barros retira do carrinho de mão que trouxera junto consigo desde a chegada ao lugar e veste, cerimoniosamente, uma peça de crochê colorida que, a partir deste instante, passa a cumprir o papel de traje de uma espécie de sacerdote.

Importante destacar aqui que a referida peça foi fabricada, ponto a ponto, pelo próprio *ator-performer*, ao longo dos muitos meses em que durou a parte final da pesquisa, desde muito antes do nosso deslocamento para a casa-chácara localizada na praia do Paraíso, na Ilha de Mosqueiro, onde a encenação foi gestada e apresentada publicamente, em 2017.

Quando se encontra já vestido, com a peça cobrindo-lhe todo o tronco, Claudio inicia uma ação que se constitui de tomar o carrinho de mão, no qual estão acomodadas outras três peças de crochê – estas tecidas ponto a ponto pela avó materna dele, Marieta – além de um vaso, localizado ao centro e ladeado pelos tecidos, contendo um pequeno pé de avenca. Observe-se, desde já, que o fato desses objetos terem sido fruto do trabalho manual pessoal de uma ancestral do próprio Claudio ocupa um espaço simbólico bastante significativo nesta investigação, conforme será amplamente estudado a seguir.

Vestido de sua própria memória ancestral, e conduzindo outra parte significativa dessa memória representada simbolicamente pelo carrinho de mão repleto de objetos carregados de extratos íntimos do próprio *ator-performer* – metáfora possível de uma espécie de carro sagrado de cunho pessoal –, Claudio inicia um canto de natureza afrodescendente. A referência original para essa escolha é o fato de ser esta uma das melodias entoadas pelos homens negros e velhos que participam da festividade da Marujada, cerimônia secular realizada no município paraense de Bragança, localizado na região Nordeste do Pará. Entoar esse canto ativa a memória de seu bisavô negro, o qual ele não sabe ao certo, porém intui que encostava a cabeça na pedra localizada no interior da igreja onde acontece tradicionalmente uma parte daquela festividade. Cantando, ele ergue o seu carro sagrado pessoal e segue, a passos lentos, sob a luz do fogo que emana da fogueira já ardendo fortemente, em direção a uma das árvores localizadas no lugar onde acontece a cerimônia, e, logo em seguida, para outras duas.

Ao chegar diante de cada um de seus parentes vegetais, Claudio retira do carrinho, um a um, os tecidos de crochê feitos à mão pela sua avó Marieta. Nesse momento, ele substitui o canto negro por uma fala cuja sonoridade é inspirada na língua indígena conhecida como Tenetehara, aprendida por ele durante as inúmeras visitas que fez a uma aldeia da etnia Tembê chamada Tekohaw, localizada no município paraense de Paragominas. Isso aconteceu quando ele frequentou aquele lugar (com o qual mantém até hoje fortes laços pessoais), em função de seu trabalho como produtor de elenco para cinema, cuja função era a de selecionar indivíduos de natureza indígena para atuar nessa linguagem artística.

Falando em Tenetehara, com uma das peças de crochê em suas mãos de cada vez, o *ator-performer* se dirige ao tronco de cada um dos seres vegetais conversando com estes seus parentes sob a forma de um comovente e profundo lamento: tronco vergado em atitude de cuidado e expressões faciais que oscilam entre dor, compaixão e afeto. Assim, veste cada uma daquelas árvores com a peça de tecido que traz, criando imagens que remetem a uma espécie de humanização daqueles seres vegetais, ao dotar-lhes de uma vestimenta. No grosso tronco de um pé de bacabeira, apenas para citar um exemplo capaz de ilustrar melhor essa ideia, Claudio o envolve numa altura correspondente à cintura de uma pessoa adulta de estatura alta, descendo-lhe as bordas até tocarem o solo, criando a sugestão de que aquela árvore trajava uma longa saia.



Fig. 16 -Em *Pachiculimba*, trajando a peça de crochê tecida por ele mesmo, Claudio Barros veste a saia de crochê na bacabeira, usando uma das peças tecidas pela sua avó materna Marieta.
Foto: Alberto Silva Neto (2017)

A toda essa sequência de ações individuais, segue-se a participação de Cláudio Melo, que se aproxima de cada ser vegetal escolhido pelo seu companheiro de cena portando uma vela já acesa colocada dentro de uma cuia indígena. O objeto é depositado ao pé de cada uma das plantas, completando a figura para construir uma ambiência cuja finalidade é a de expressar um luto, uma perda definitiva. A ação alude também ao processo de destruição da floresta pelo homem branco a que temos assistido se agravar no Brasil e, mais especificamente, na Amazônia dos tempos atuais.

Enquanto essa mesma ação é realizada em outras duas árvores, a luz do sol cai vertiginosamente anunciando a chegada do anoitecer. Isso contribui para acrescentar uma nova camada de sentido à encenação, como se aquela ação do *ator-performer* em relação aos seres vegetais representasse o crepúsculo (metáfora clássica da morte, do fim de um ciclo), porém não apenas de uma vida, seja ela um ser planta ou um ser humano, mas de toda uma floresta, e, por extensão, de toda uma aldeia, toda uma etnia, enfim. Levando essa leitura ao limite, é possível inferir que estejamos falando até mesmo da ameaça de extinção de todas as formas de vida sobre a terra, vitimadas pela ação predatória do homem sobre os recursos naturais do planeta.

A questão é que, assim como o ator Cacá Carvalho faz *malocorpo* durante seus processos de atuação, deixando-se alimentar pelos extratos de experiências vividas ao convidar seus parentes para estarem em presença dele, Claudio Barros também trabalha sobre esses referenciais em *Pachiculimba*. Essa ideia se torna particularmente forte exatamente quando há o prenúncio do anoitecer, e ele começa a vestir o tecido de crochê para iniciar a parte da cerimônia na qual, sob as sonoridades de lamento, veste os seres vegetais do lugar. *O ator-performer* descreve assim esse momento de sua atuação, demonstrando como se nutre de todo um imaginário ligado à sua ancestralidade:

A peça de crochê que teci está relacionada com minha vida inteira. Eu cresci e fui educado por uma mulher, minha avó materna Marieta, que criou e alimentou os filhos dela fazendo crochê. Numa época em que isso era valorizado, ela conseguiu sustentar a casa dela fazendo crochê. Então, quando pedi pra aprender a fazer, foi porque entendia que minha história, a qualidade da educação que recebi e até minha própria subsistência e a vida saudável que tive, ou seja, minha existência como um todo, está relacionada àquela mulher sentada de pernas cruzadas fazendo crochê: uma imagem, pra mim, impossível de esquecer.

Quando comecei a fazer essa peça de crochê, usando restos de linha que minha mãe me dava, sobras dos rolos que ela usa até hoje pra fazer crochê, pretendia que fosse uma peça comprida, em linha reta. Mas, enquanto fazia, observei que a peça começou a tomar uma forma diferente, meio curvilínea, como uma espécie de meia-lua. Portanto, não fiz a peça circular: ela mesma se fez circular. (Entrevista Claudio Barros – 25 de setembro de 2019)

Enquanto tecia aquela peça de crochê por vários meses, Claudio lembrou muitas imagens da avó e das filhas dela (tias dele) fazendo peças como toalhas de mesa e colchas de crochê para vender. As mulheres da casa iam ensinando as crianças que iam nascendo, de modo que havia uma época em que toda a família fazia crochê. O *ator-performer* se refere a essa tradição reconhecendo com um sentimento pessoal de pertencimento:

Ao tecer aquela peça de crochê durante muitos meses é como se eu dissesse: eu pertenco a esse clã, eu sou dessa aldeia. Eu vim e eu sou desse lugar do crochê. Eu só estou vivo hoje porque o crochê esteve permeando a minha existência. Então, se até os homens todos da família faziam crochê para atender as encomendas que minha avó recebia, eu precisava aprender pra poder dizer: olha, eu também faço, eu sou desta família. Então tinha essa coisa de pertencimento, mesmo.

Vestir o tecido de crochê, pra mim, é como se eu tivesse ali vestindo comprometimento, como se eu estivesse simbolicamente me colocando como fio, como linha. (...) E aí é quando eu vou *pros* corpos do meu pai no hospital, que é essa linha do meu avô na sala em pé (...) bêbado, e eu o levando. Esses corpos como o corpo do homem, o ponto de ônibus que é, o índio pra mim que é a representação desse meu avô ancestral, que tá lá no ponto de ônibus abandonado; (...) o louco da [avenida] Generalíssimo [na frente da] Santa Casa. Então é como se eu fosse visitar o meu pertencimento. (...) Eu vou pra lá, pra esses corpos e não tem... é concreto, eu vou mesmo. Vou estabelecendo concretamente e sem nenhum pudor essas conexões, eu faço isso. (...) Isso é o que impulsiona a relação com a transformação dos vegetais em pessoas. (*Idem*)

Do ponto de vista da encenação, o *ator-performer*, ao vestir a peça de crochê tecida por ele mesmo, não está trajando um figurino no sentido estrito que tem no teatro, de caracterizar a vestimenta de outro ser ficcional (ao qual corresponderia à ideia de personagem). Diferentemente disso, se serve deste ato como ponte para estabelecer conexões de ordem íntima e pessoal que o possibilitam se relacionar com os seres vegetais num segundo momento, conforme ele mesmo explica, de modo diverso daquele primeiro, quando mimetizava uma árvore do quintal. Agora, conforme se pode verificar, a veste o permite *ver* na árvore outra coisa:

É como se no primeiro momento [mimese das árvores] eu pedisse permissão *pra* eu estar no mesmo lugar que elas. Nesse segundo momento é como se elas me consagassem, (...) elas me devolvessem não mais cajueiro, não mais bacabeira, ela me devolve o diálogo, uma Marieta (...), eu vou direto dialogar com as pessoas que eu dialogo. (*Idem*)

A partir desse depoimento de Claudio, torna-se possível refletir sobre as relações possíveis entre os momentos da encenação naquele espetáculo-cerimônia batizados, no âmbito deste estudo, de *Vestir* pele vegetal e *Vestir* pele indígena. No primeiro, esse *ator-performer*, por meio da dilatação consciente do movimento a ponto de uma aparente imobilidade, busca arvorizar a si próprio, procura fazer *malocorpo* ao desejar tornar-se habitado pelas *gentes* que há nos seres vegetais do lugar; já no segundo, por meio da ação simbólica de vestir uma peça

de crochê que remete à prática pessoal de tecer da sua avó materna, ele projeta nestes mesmos seres vegetais seus extratos de humanidade, representados pelos seus próprios parentes de sangue, na perspectiva de tornar a própria floresta que o cerca naquele momento uma personificação de sua ancestralidade.

Note-se que, nesse segundo caso, a ação do *ator-performer* dialoga significativamente com a noção perspectivista de que os indígenas atribuem não apenas características humanas a outros seres, mas estabelecem entre eles relações sociais. Creio que ser o que ocorre aqui, na medida em que Claudio, através de seu imaginário poético, torna os seres vegetais que o cercam uma encarnação de seus familiares e ancestrais.

Aqui também se estabelece mais uma associação entre os procedimentos operativos utilizados pelos dois atores cujos processos de atuação foram estudados nesta tese. Assim como Cacá Carvalho *veste* pele de Rafaello ao trajar em cena o casaco que recebeu daquele homem após o encontro dentro de um trem ocorrido durante sua pesquisa de campo para a criação do espetáculo *O homem com a flor na boca*, Claudio Barros *veste* pele de seus parentes ao trajar a peça de crochê que fabricou de próprio punho, aludindo a uma prática familiar que o faz se sentir como membro de uma espécie de tribo. Enquanto no primeiro caso, o ato de predação entre Cacá-predador e Rafaello-presa resultou no ator-predador *encorporando* sua presa pela via de uma peça de roupa que pertencia ao outro, no segundo a predação se constitui quando Claudio-predador fabrica uma peça de vestimenta que remete à sua ancestralidade, primeiramente vestindo ele mesmo a pele de seus parentes, para depois transmutá-los nas espécies de vegetais que houvera mimetizado, vestindo-as com as peças feitas de punho pela sua própria avó materna. Em ambos os casos, por meio de artefatos que lhes servem como veículos concretos, esses artistas da cena utilizam da predação e da *encorporação* para fazer *malocorpo*, em busca de alcançar uma alienação passageira de si a fim de tornarem-se, plenamente, si mesmos.

Claudio conta que chegou a esse procedimento de modo intuitivo: durante o processo de criação do espetáculo-cerimônia, quando lhe foi solicitado pela direção que fizesse alguma coisa com aquele crochê que havia tecido, a primeira coisa que lhe veio à cabeça foi vesti-lo. E a maneira de vestir só fez respeitar a forma da peça, que é redonda. Ou seja, vestiu de forma redonda, girando, ação cujo resultado para os espectadores é de uma espécie de sacerdote que se orna para realizar um rito. No caso, carregado de sentido pessoal para esse ator-performer, conforme ele mesmo descreve em mais esse excerto de seu depoimento sobre o trabalho:

Sempre que eu visto durante a cerimônia eu visto aquilo: eu visto meu tio Rodolfo, eu visto meu tio Roberto, eu visto a minha tia Maria Lúcia, eu visto a minha mãe [Maria Eunice], eu visto a [avó] Marieta. E eu visto também a Madame, que foi a governanta francesa que ensinou a minha avó a fazer crochê, porque um dia ela ia precisar: parece alguém que faz uma previsão. Porque a minha avó, quando abandonou meu avô porque soube que ele traía, ela foi viver de fazer crochê. A Madame também existe no meu imaginário, porque eu sabia que ela é que tinha iniciado tudo. Enquanto meu avô a pagava para ela ficar calada, ela dizia pra minha avó: aprenda crochê. Então, eu começo a vestir primeiro a Madame. Eu visto essas mulheres, mas também os homens, que tiveram que aprender a fazer crochê pra sustentar a família. Então eu vou vestindo essa pele de antepassados, porque todos fizeram crochê e eu só estou ali naquele lugar como ator, como veículo da comunicação poética, por causa do crochê. (*Idem*).

A referida ação ritual é construída como um lamento em Tenetehara, um funeral cujo canto fúnebre é o canto dos homens pretos de São Benedito. Mas esse momento do processo de atuação desse *ator-performer* não possui apenas o alimento oriundo da predação de seus laços ancestrais, feito por meio do ato de ter fabricado uma peça de crochê e depois vesti-la, como as demais feitas pela avó dele. Segundo revela Claudio, existe outra fonte primal para que estimular o lamento fúnebre, que veio de uma experiência terrível vivida numa aldeia Xicrin-Kayapó localizada no Sul do Pará, quando ele agiu também como predador da ação que testemunhou protagonizada por uma velha índia. Tudo aconteceu quanto ele participava, como testemunha, de uma espécie de ritual de saudade, no qual os índios dançam para que a saudade seja confortada. O *ator-performer* explica que ter vivido ali algo que o transformou como ser humano. Enquanto os homens cantam e dançam para seus antepassados – “seus Rodolfos, seus Robertos, suas Marias Lúcias, avós Marietas e Madames”⁷⁰, segundo disse o próprio Claudio, promovendo mais uma vez uma associação de sua família a uma tribo indígena –, as mulheres gritam e choram de uma maneira que ele classificou como muito impressionante. Claudio explica que, na cultura Kayapó e Xicrin, quando alguém sente dor em algum lugar é necessário liberar o sangue que está naquela parte específica do corpo, a fim de que a dor passe. Ou seja, eles cortam com faca o lugar da dor. Naquela oportunidade, ele estava muito perto das mulheres, na porta das malocas, enquanto no meio da aldeia os homens dançavam pisando o chão com força, como se houvesse grande necessidade de se ligarem e se comunicarem de alguma maneira com seus mortos. Enquanto assistiam, as mulheres choravam muito. O *ator-performer* lembra que não conseguia entender porque os índios mais jovens estavam sempre do lado das mulheres, tomando conta atentamente das que choravam mais compulsivamente. Foi quando, de repente, uma mulher bem velha que estava a poucos centímetros dele, sentada no chão com as costas apoiadas numa viga de madeira, lançou mão de um facão e começou a golpear a sua testa com

⁷⁰ Entrevista Claudio Barros – 03 de janeiro de 2019.

a lâmina da faca. Como a saudade para eles está na cabeça, ela queria acalmar a saudade que sentia dos seus antepassados. E, como os Xicrin têm a cabeça raspada ao centro, Claudio pode ver os golpes abertos na testa daquela índia, de onde o sangue esguichava (sobreele, inclusive) e revela que ficou em estado de choque. Aquela índia possuía um grito muito fino e ao mesmo tempo falava sem parar. Os homens então correram, acudiram e saíram carregando-a, porque havia desmaiado. Desde esse dia, o *ator-performer* conta que nunca mais saiu da memória dele o timbre, a sonoridade aguda, o diálogo que aquela velha mulher travava com alguém invisível, ou muitos alguéns invisíveis, enquanto se mutilava. Era evidente que havia pessoas em volta dela e ela se comunicava com essas pessoas. E tudo isso, enquanto sensação, estado, experiência, nunca mais saiu dele.

Ocorre que no ritual Tenetehara de *Pachiculimba* a memória desse acontecimento com essa índia é utilizada pelo *ator-performer* como a principal referência de dor, de sonoridade. Ele diz que, na verdade, é ela quem fala através dele, legitimando em seu próprio discurso a experiência de predação e *incorporação*, gerando outra qualidade de *malocorpo*, a qual se sobrepõe e se soma àquela oriunda das predações de ordem familiar. Ou, quando veste a pele dos antepassados dele, a velha índia xicrin-kayapó se presentifica.

O funeral Tenetehara segue com uma sequência de seres vegetais recebendo de Claudio as vestes de crochê. Nesse momento o *ator-performer*, durante o ato de *vestir* pele indígena, faz *malocorpo* ao personificar seus antepassados nos seres vegetais que, no ato anterior de *vestir* pele vegetal, já havia convidado a habitar seu corpo/maloca. Ou seja, nesse momento do espetáculo-cerimônia, um Claudio-devir-floresta é habitado por seus mortos personificados nos seres vegetais que o constituem enquanto multiplicidade, numa relação perspectivista de ubiquidade, na qual os eventos do oco-maloca ocorrem simultaneamente no corpo-carcaça e fora dele, conforme argumenta Cesarino (2011).

Ele conta que quando envolve aquelas árvores com as peças feitas pela avó Marieta, envolve ali pessoas que não existem mais. E, muitas vezes, ele estabelece um diálogo concreto. A primeira árvore (o pé de arara) é o pai, único homem presente nesta parte da encenação. Ali Claudio trabalha com um momento de vida, no qual tinha que decidir entre continuar as viagens de trabalho no cinema (na época, ele produzia o elenco amazônida para o filme *Tainá, a origem*) ou se esperava pela morte iminente do pai, em Belém. O resultado foi que o *ator-performer* resolveu viajar, acreditando que daria tempo de voltar, mas acabou sabendo da morte de Cecílio Tavares, quando estava ainda em viagem, numa aldeia de difícil acesso, no Oiapoque, no Estado vizinho do Amapá. E ele, em atuação cênica, revela que conversa com o pai sobre isso, essa

despedida presencial que não aconteceu em razão da escolha do filho, razão pela qual pede desculpas. Ou seja, Claudio, mais uma vez, faz *malocorpo* ao estar *com* seu pai no momento da morte dele, o que o leva a atuar como um xamã, capaz de ultrapassar as fronteiras que separam inúmeras camadas de existência que nos povoam, de acordo com os saberes indígenas.

Já outra árvore, a bacabeira, é a avó Marieta: “é a partir dela que toda a teia se estabelece; ela é a criadora da teia” (*Idem*), argumenta Claudio, lembrando que foi a partir do ofício aprendido por essa mulher que toda a trama da família se iniciou. Ele conta que se despede ali, ao estar *com* a avó materna, conversando sobre algo a que ele se refere como sendo a falta de consciência do que ela representava para ele e para a toda família, já que revela ter tomado consciência disso só depois da morte de Marieta. Lembra que essa avó era muito silenciosa, falava pouquíssimo, mas com pequenas atitudes influenciou a formação do caráter dele, da pessoa que é. “Eu sinto um pesar sobre não ter tido consciência, ter podido trocar com ela, de uma maneira mais madura, sobre a minha percepção de tudo. Ela morreu no meu colo, de pernas cruzadas, com a cabeça em cima da minha perna” (*Idem*).

Como se pode observar, as induções, até aqui, são todas a partir de conversas com seus antepassados que o *ator-performer* não teve em vida. Aquilo que ficou por ser dito, afirmando a ideia desenvolvida aqui de que se trata de uma produção de *malocorpo* que considera a experiência da xamanização em processo de atuação, se entendermos essa noção do ultrapassamento das fronteiras entre as múltiplas camadas que compõem os seres.

Diferentemente da relação com os primeiros seres vegetais, a palmeirinha remetia não a uma pessoa especificamente, mas a toda uma aldeia, à questão de uma formação nuclear: de um núcleo saem muitas ramificações. No imaginário dele, volta a imagem das mulheres da família, a demarcar o território de uma herança matriarcal. Mas, se junta a ela, a índia da cabeça rachada pelo facão, num devir-antepassados que cria multiplicidade na coexistência com um devir-índia xicrin-kaiyapó. E também outros indivíduos indígenas, que tiveram passagem muito potente pela vida de Claudio e deixaram ensinamentos, como Marinete (mãe da menina Wiranú, uma das índias que se tornou atriz nos filmes para os quais ele produzia os elencos indígenas), a Eunice Baía (atriz que fez a personagem Tainá nos dois primeiros longas metragens daquela trilogia cinematográfica), a Arilene Rodrigues (atriz que fez a personagem Catiti, na segunda produção dessa mesma trilogia). “É como se eu servisse a essas mulheres” (*Idem*) resume o *ator-performer*.

Caminhando para o final dessa parte da cerimônia em seu exercício de rememorar as múltiplas referências pessoais acionadas em seu processo de atuação, Claudio chega à ação com

a peça de crochê que chama de pano redondinho (refere-se a uma das peças que chegou a ser utilizada no quintal original no Paraíso, mas depois, por proposição da direção, foi retirada de cena). Esse é arrumado no pé de abiu, e, segundo revela o *ator-performer*, é Bernardina. Trata-se de uma mulher com deficiência mental vinda, ainda menina, do município de Bragança, para trabalhar na casa do avô Eimar, e depois foi “dada” a seu filho Cecílio, quando este casou, aos 18 anos; a partir daí ela trabalhou na casa dos pais de Claudio, a vida toda até morrer, aos 96 anos, como doméstica e babá dele e dos outros dois irmãos, e sem nunca ter sido paga pelo trabalho. “Eu tenho, pela memória da Bernardina, um respeito profundo” (*Idem*) afirma. Ele lembra como ela adorava tomar banho ao final da tarde, colocar uns vestidos estampados, com bordados, feitos pela mãe de Claudio, se enfeitar com brincos, pulseiras e colares, para ficar na frente da casa numa cadeira (prática comum em Belém), até escurecer. Quando já estava cega, pedia a Claudio que lhe ajudasse a escolher os brincos, tateando um e outro que ele lhe trazia, para então dizer qual queria usar. Quando só então entrava para aquecer o jantar para quem quisesse. Note-se a sincronicidade contida no fato de que esse prazer de Bernardina, aos finais de tarde descritos por Claudio, acontecia no mesmo horário do dia em que ocorre a cerimônia Tenetehara, quando Claudio faz *malocorpo* ao estar *com* Bernardina.

Ele explica que, com a supressão de uma das peças de crochê, solicitada pela direção, trabalha com a memória de Bernardina naquela ação anterior, diante da palmeirinha na qual está com toda a “aldeia” de mulheres ancestrais. Quando houve essa mudança involuntária, percebeu que realizar essa parte do ritual voltado a uma espécie vegetal de baixa estatura, permitia a ele se ajoelhar para pedir perdão àquela que reconhece compreende hoje como sua escrava, em consequência da ignorância da família acerca da condição dela.

Vestir pele indígena para um branco, inevitavelmente, desperta os conflitos e contradições inerentes aos resquícios históricos de nossa sociedade escravocrata e colonialista. De fato, numa outra sincronicidade, segundo lembra Claudio, Bernardina veio de Bragança, a mesma terra de seu bisavô avô paterno negro, possivelmente um ex-escravo alforriado. É fazendo *malocorpo* para estar *com* esse outro ancestral, que o *ator-performer* entoia o *Canto dos Homens*, o qual integra a parte cantada da Festividade de São Benedito. Por intuir que esse bisavô, tendo sido escravo alforriado, pode ter realizado diversas vezes a tradicional atitude de encostar a cabeça numa parede de pedra localizada dentro da igreja, no único dia em que os escravos podiam adentrar aquele tempo religioso.

É importante ressaltar que todas essas referências de ordem estritamente pessoais jamais haviam sido levadas ao conhecimento nem mesmo deste encenador e parceiro de pesquisa: o

alimento imaginário que está por trás de cada ato de vestir com as peças de crochê feitas pela sua avó Marieta aqueles seres vegetais permanecia secreto até o momento em que o próprio ator-performer optou por revelá-las no momento das entrevistas.

De volta àquela referência que, dentre todas as citadas até aqui, representa uma aldeia indígena inteira (no caso, aquela aldeia Tembê chamada Tekohaw, citada há pouco), trazendo todos os habitantes dela para estarem dentro de seu *malocorpo*, a partir de todos os extratos de afeto pessoais construídos com aquele povo, reflete Claudio:

E trazendo [para meu corpo] aquele lugar que tá se despedaçando. É o diálogo desse lugar se despedaçando com a minha dor, com a minha compaixão, com a minha preocupação, com a minha... [suspiro], é um diálogo nesse lugar. (...) É a dor, a dor que aquelas pessoas vivem, uma dor secular, você [suspiro]... é imperceptível quando você tá lá com eles, mas é um lugar que tá apodrecendo, as pessoas que estão lá também (*Idem*).

A seguir, é também bastante significativa para este estudo a revelação deste *ator-performer* quanto ao universo imaginário que construiu para a última relação desta parte da encenação, quando se dirige ao cajueiro, planta que desde o início da pesquisa naquele espaço tornou-se figura central, por razões diversas, as quais eu começo a apresentar aqui. Tudo começa pelo formato peculiar dessa árvore de estatura mediana: seu tronco cresceu fazendo um ângulo de aproximadamente 45° com o solo, de modo que se pode subir por ele com facilidade e sentar-se à uma altura de aproximadamente um metro do chão, numa posição em que as folhagens daquele vegetal cobrem quase que completamente uma pessoa que esteja lá “dentro”, tornando-a praticamente invisível de qualquer ponto do quintal de onde se olhe. Essa característica fez com que, desde as primeiras experimentações, Claudio usasse esse lugar em vários exercícios, o que nos levou a perceber que facilmente podíamos imaginá-lo como uma espécie de esconderijo em forma de casulo, ou se preferirmos, conforme percebemos mais tarde, como uma espécie de útero, aludindo à natureza feminina e seu aspecto ligado à ideia de fecundação. Não por acaso, porque provavelmente foi influenciado por essas analogias que tecemos juntos ao longo dos meses em que habitamos aquele lugar, Claudio construiu um imaginário ligado ao feminino quando se dirigia ao cajueiro como última árvore a receber a ação do lamento indígena de que vimos falando aqui, conforme ele mesmo explica, com riqueza de detalhes, neste excerto de seu depoimento:

Pra mim ali é como se eu voltasse pra essa concha, sabe? Esse calor do canto, do colo, canto do colo [risos] Ali, muito mais do que uma pessoa, são as mulheres, é o feminino, é a galinha: eu viro pinto, eu viro ovo. (...) E aí a imagem ela é feminina, o cajueiro passou a ter essa dimensão da casa mesmo, do casulo, do útero. Então há uma profusão de imagens quando eu cuido, quando eu embrulho, quando eu adorno. Eu deixo mesmo, o meu corpo, a minha mente, a minha presença, ser povoado por esse afeto que me constituiu, que constituiu a minha presença, meu estar no mundo, com muitas mulheres

em volta cuidando, me educando, me ninando, fazendo crochê, enfim, se desdobrando pra educar este menino. (*Idem*)

Quando menciona aqui verbos como cuidar, embrulhar e ornar, o ator-performer lembra atitude semelhante tomada por Cacá Carvalho, quando descreveu aquelas ações do *ser* da poltrona, a lembrar: repreender, aconselhar, cobrar, aplaudir, divertir, acarinhar. Além disso, Claudio está se referindo à ação bastante singular que realiza no ato de aproximação daquele ser vegetal, que, por ser o último desse momento de sua atuação cênica, é cheio de detalhes carregados de simbologias, até porque marca o final de toda a parte solar e telúrica da encenação e introduz a segunda parte, de natureza lunar e cósmica – lembremos que está escurecendo. A referida ação ocorre da seguinte maneira: ao chegar ao pé do cajueiro, primeiramente Claudio se despe das vestes cerimoniais caracterizadas pela peça de crochê tecida por ele mesmo e que lhe envolvia o corpo desde o momento do acendimento da fogueira, para, em seguida, realizar com ela a ação de envolver o tronco daquela árvore como se pusesse nele uma espécie de gaze, de atadura. Note-se que, aqui, já se revela uma diferença substancial em relação às ações semelhantes praticadas nas outras árvores, ou seja, se naquelas as envolvia a todas com as peças de crochê tecidas pela sua avó materna, nesta realiza essa mesma ação usando o crochê pessoal, o que permite construir a leitura de uma metáfora de sua própria morte.

Depois, pisando neste mesmo tronco vestido da pele que antes era a dele mesmo, o ator-performer adentra aquele útero, aludindo também a uma perspectiva da compreensão da morte como o fim do ciclo de vida de forma indissociável da possibilidade de um renascimento: é como se ele engendrasse em si mesmo a possibilidade de ser fecundado e renascer, outra vez. Impossível não lembrar, ao falar sobre isso, que há alguns anos Claudio Barros se converteu ao budismo, e também trazer à tona a imagem já mencionada do jardim de Buda, o Lumbini, como referência imaginária central deste ator-performer em relação ao quintal que ora habita.

A noção de *malocorpo* era enriquecida e dilatada naquele momento, da mesma forma como ocorria com a palmeirinha, cujo imaginário aludir à aldeia Tekohaw, da etnia Tembé, fazia com que fosse a própria essência do feminino que o ator-performer, pleno de sua natureza indígena, “convidava” para habitá-lo. De maneira análoga, a ideia de adentrar uma espécie de útero inventado no interior de um ser vegetal, remetia inegavelmente à metáfora da terra e da floresta (note-se que ambos são substantivos femininos) como grandes entes fecundantes da vida em sentido macro, ou seja, não apenas de um ser, mas de toda a vida que habita nosso planeta, nas suas mais diversas manifestações.

Ao se esgueirar pelo tronco inclinado para se aninhar no casulo daquele pequeno cajueiro localizado no quintal de minha casa-chácara no Paraíso, na bucólica Ilha de Mosqueiro, pode-se afirmar que é o próprio útero fecundante da vida na terra, incluída aqui toda a raça humana, que Claudio Barros almeja estar habitando. E é de lá que ele profere a profecia apocalíptica dos Yanomami sobre a queda do céu (ver a íntegra no apêndice desta tese), narrada em livro pelo pajé Davi Kopenawa, alertando para as agressões que nossa civilização insiste em fazer avançar contra seu berço, sua grande mãe.

A narrativa de construir em seu imaginário a ideia de, ao adentrar o casulo do cajueiro, tornar-se feto a ser gerado e cuidado pelas mulheres de sua ancestralidade (mãe, avós, babás) está relacionada a um relato significativo acerca do quanto a vivência do processo de atuação em *Pachiculimba* aciona em Claudio a memória de um tempo de menino, com ênfase na experiência da descoberta, pela via da ludicidade, da própria arte do teatro, conforme releva neste excerto de seu depoimento sobre aquele processo criativo:

A experiência do Pachiculimba pra mim é um retorno, é como se eu voltasse a uma coisa que eu perdi e há muito tempo não conseguia recuperar, que é o menino que brincava de teatro atrás do lençol, fazia cenário, figurino, maquiagem, escrevia a cena e ensaiava com os primos e a cortina era o lençol. Esse menino não sabia que aquilo que ele brincava chamava teatro... meu Deus! Mas o que eu fazia ali... eu era produtor, diretor, dramaturgo e ator, pagava ingresso e assistia, minha referência era o circo, que eu conhecia o circo e todo o circo tinha um... minha referência era o circo, mas eu não sabia, achava que tava fazendo circo, inclusive. (...) eu lembro que quando eu fui ver pela primeira vez um espetáculo de teatro, foi a primeira vez que eu fui ao Teatro da Paz, eu devia ter uns oito anos mais ou menos, fui assistir um espetáculo, eu não lembro, foi um espetáculo infantil lá e aí eu lembro que era o meu avô dizendo que nunca fui ao teatro, vai ver o teatro pela primeira vez, então era... tinha essa expectativa vamos ao teatro ver uma... acho que já era uma peça do [Grupo] Experiência, eu acho que já era [risos], assim o 'Rapto das Cebolinhas', alguma coisa assim. Se duvidar tinha o Cacá no elenco. E aí eu fui pra esse lugar assistir um espetáculo infantil no Teatro da Paz, e aí eu não falei nada, porque eu não queria passar por burro, né, na frente do meu avô que era público do teatro que eu fazia, pagava, patrocinava de uma certa forma os lençóis da minha avó [risos], acho que, entendeu, então eu não queria dizer pra ele "mas vô, eu faço teatro, tudo o que eu faço lá é teatro". (Entrevista com Claudio Barros, em 03 de janeiro de 2019)

É possível identificar nos depoimentos de Claudio a necessidade de se reconectar aos seus mortos, numa atitude que abarca o desejo de algo como ser perdoado por coisas (sensações, sentimentos) que por alguma razão jamais foram ditos ainda em vida, e que podem remeter a alguma coisa que deixou de ser realizada.

Para isso, esse *ator-performer* constrói uma metáfora com o crochê, dizendo que esses laços que precisam ser reatados com seus mortos representam refazimento de partes desse imenso crochê (no sentido da tessitura das relações) que são os laços humanos no âmbito da família dele. Depois, ao se despir, abandona o elo com toda sua ancestralidade, para retornar ao

lugar de onde veio, ou seja, de sua própria gênese: “Eu volto pra mim” (*Idem*), sintetiza, retomando um discurso que abarca o fato de que fazer *malocorpo* em estado de atuação provoca nesse homem a experiência de devir multiplicidades para que ele possa tornar-se plenamente si.

A forte referência pessoal que os crochês têm para Claudio Barros se potencializa quando se percebe as significativas associações que essas peças tecidas por gerações da família desse *ator-performer* possuem com os grafismos utilizados em objetos de ornamentação e pinturas corporais indígenas. Conforme explica Els Lagrou (2007) em *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica [Kaxinawa, Acre]*, aquilo que compreendemos com “imperfeições” nas linhas que compõem aquelas figuras possuem profunda significação. Se no pensamento ameríndio a ideia de duplo implica diferença, a duplicidade na singularidade é possível, mas uma igualdade duplicada, não. Ou seja, uma simetria perfeita jamais será encontrada no mundo, de modo que pequenos detalhes assimétricos que constituem diferenças mínimas num padrão repetitivo cumprem o papel de sublinhar a ideia de identidades distintas, mesmo no contexto das semelhanças de parentesco, de forma análoga ao que acontece na tessitura dos crochês.

Desse modo, pode-se inferir que tanto no caso dos grafismos ameríndios quanto nas padronagens das peças de crochê se dá a ver o “valor social da autonomia pessoal que se manifesta em sutis detalhes idiossincráticos, escondidos no padrão global de simetria e igualdade” (LAGROU, 2007, p. 146). Em ambos os casos, esse resultado obtido representa um equilíbrio entre peças desiguais, porém similares, permitindo compreender que a noção de vida em comunidade “é fruto do forte desejo de viver tranquilamente com os parentes próximos, tornando a sociabilidade possível através da autonomia pessoal e o respeito pela autonomia alheia” (*Idem*, p. 148).

A se considerar, no caso de Pachiculimba, as relações de parentesco contidas nas peças de crochê tecidas por seus ancestrais, é possível ler como Claudio Barros se reconhece em sua gênese, assim como compreende os aspectos idiossincráticos que constituem sua autonomia enquanto homem-artista, o que implica suas escolhas pessoais.

Outro aspecto, relacionado ao conceito de *encorporação*, é o fato de que aqui se estabelece a ideia da construção de conhecimento pela via do corpo e dos sentidos. Desse modo, tecer é considerado um conhecimento dos olhos e das mãos, pela capacidade de visualizar um determinado padrão não visto, de forma análoga tanto ao homem que fez da tessitura de uma

peça de crochê uma etapa de seu trajeto criativo para a construção dessa poética, quanto do ator que conhece em ato, através da experiência de seu fazer.



Fig. 17 – Os crochês possuem a mesma imperfeição dos grafismos indígenas.
Foto: Alberto Silva Neto (2017)



Fig. 18 - Grafismos: assimetrias abarcam duplicidade na singularidade.
Fonte: Pintura de Maria Antônia Feitosa Domingo. (LAGROU, 2007)

Na sequência da ação que se passa no útero-cajueiro, acontece nesse espetáculo-cerimônia um momento muito importante para o *ator-performer*, quando seu corpo renasce de uma forma mítica, na dança da Deusa. Para Claudio, esse momento marca o renascimento do ator – que até então fora, de certa forma, negado – e ali pode se manifestar.

Quando retorno representando uma imagem mítica, eu renasço como ator. Agora, sim, eu estou vazio o suficiente, com toda a experiência concreta que eu vivi no processo. Agora, sim, eu posso me dizer ator. Pra constituir esse *ser ator*, precisei me esvaziar através dessas relações concretas que não é teatro.

Eu trabalho com uma imagem que é: ao se aproximar do fogo, esse homem se derrete, desaparece. Esse homem-ator, que veio com essa função no mundo, ele se dilui e o que sobra desse homem, é só o seu canto original. Como se só bastasse cantar, a partir

daquele momento. E, ao me sentir derretido, eu vou pro colo da Bernardina. E aí eu começo do colo dela. (Entrevista Claudio Barros – 25 de setembro de 2019)

Aqui Claudio se refere ao canto Pachiculimba, entoado quando se dirige para receber do companheiro de cena o vaso da avenca-avó Marieta. Esse momento é, talvez, o mais significativo na narrativa da cerimônia, a se considerar que, para ele, a avó materna é o eixo, o centro de toda a trama familiar que está na base do universo imaginário que o move e dá sentido a seu processo de atuação. Para mostrar o quanto essa mulher ocupa esse lugar essencial, lembra e conta que o pai, Cecílio Tavares, quando já estava bastante doente, sob o efeito de morfina no hospital, ao ouvi-lo agradecer por tudo, ouviu assim: “Você pode me agradecer, mas você não pode nunca deixar de ter gratidão pela Marieta. Se nós estamos aqui hoje, foi por causa dela. Ela que nos educou”. E complementa, argumentando que o pai não disse Zenaide ou Eimar, que eram os pais dele, avó e avô paternos de Claudio, mas disse Marieta, que era a sogra dele. E afirma compreender perfeitamente o que o pai estava querendo dizer com isso, porque a avó materna do *ator-performer* realmente foi o eixo de toda uma trama, de todo um crochê que foi construído para desenhar a história de cada um naquela família. Lembra que foi Marieta, por exemplo, quem defendeu a homossexualidade do neto dentro de casa. “Ela não tinha como entender, mas ela entendia” (*Idem*). Cita, também, o quanto a postura daquela mulher foi muito importante por cuidar do pai dele, que teve problemas com álcool a vida inteira, mas era sempre acolhido por ela e por mais ninguém. Nos momentos em que o vício trazia consequências para a vida familiar, gerando problemas financeiros, era Marieta quem resolvia tudo.

Claudio lembra outra história de Marieta que revela toda sua atitude de cuidar das pessoas. Ela havia feito um curso de enfermagem e foi ser enfermeira num hospital da prefeitura [de Belém]. E lá ela foi madrinha de uma menina chamada Lindinalva, que nasceu de uma amiga enfermeira do hospital, que morreu. Lindinalva, ainda adolescente, se prostituiu. E ele lembra que cresceu vendo a Lindinalva chegar na casa da avó batida, espancada, *estrupiada*, presa pela polícia, com doença venérea, e Marieta nunca perguntou para moça de onde ela estava vindo, porque estava deste ou daquele jeito. Mandava entrar e tomar um banho, enquanto preparava uma sopa para alimentá-la.

Todo esse imaginário e essa profunda tessitura de afetos, segundo Claudio Barros, está presente e habita todo o seu ser no momento em que recebe o vaso com a avenca-avó. Para ele, trata-se de uma experiência catártica e, por essa razão, praticamente indescritível. Essa sensação, inclusive, se potencializa pela forma como ele a recebe do outro ator, como se aquele

conhecesse todos os sentidos ocultos naquele acontecimento. Ali, um sentimento de natureza existencial muito profundo e definitivo toma o *ator-performer*:

E, ao mesmo tempo em que acontece tudo isso, é como se eu estivesse recebendo a autorização da passagem para a morte, para deixar de existir. Agora, depois que você passou pela experiência desse ritual, você está autorizado a ir embora. Por isso eu falo nessa sensação de estar de alguma forma concluindo um ciclo, na minha vida, com esse trabalho. É como se a partir de agora não será mais do jeito que foi. A partir de agora, a minha relação com o teatro nunca mais será a mesma. Foi muito importante tudo o que eu vi até o Pachiculimba, mas a partir de agora é diferente, ganha um outro sentido, um sentido que eu não sei ainda falar sobre ele. É isso. Assim é. (*Idem*)

Assim é: ao citar a frase de *A queda do céu*, sobre a mitologia Yanomami, de David Kopenawa e Bruce Albert, Claudio Barros reafirma a dimensão do percurso de uma espécie de mitologia pessoal que marca esse processo de atuação dele em Pachiculimba.

E tudo isso reverbera até hoje. Exemplo disso foi o fato de ter visto numa publicação em redes sociais na qual a mãe dele, Maria Eunice, canta Pachiculimba para a bisneta – filha do sobrinho de Claudio, Rodrigo. E não pode deixar de citar que esse sobrinho, assim como ele e todos os descendentes dessa imensa família, quando crianças, também foram ninados com a mesma canção, e se emociona ao lembrar dessa imagem de Rodrigo cantando Pachiculimba para filha junto com a avó dele, ninando a bisneta.

Para Claudio, é muito significativa a ideia de que, quando esse *ator-performer* desaparece, a única coisa que resta é essa música original, aquela que deu origem a tudo, a todo esse crochê que está ainda sendo tecido, pelas gerações mais jovens.

Na dança ao redor do fogo, procura deixar que toda sua ancestralidade não palpável, não imaginável, como se fosse a presentificação da árvore genealógica, mas uma árvore muito distante que vem de ancestrais primitivos. “É como se o colo da Bernardina fosse convocar essa ancestralidade toda” (*Idem*), diz. Nesse momento, o adensamento de presenças é tão significativo, que o *malocorpo* desse *ator-performer* parece ser elevado à enésima potência.

Para Claudio, que iniciou no teatro aos 12 anos (ele completou 44 anos na prática ininterrupta deste ofício, portanto, no ano de finalização desta tese) viver a experiência da pesquisa que resultou na elaboração do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba* representa a possibilidade de uma reconexão dele com aquele menino perdido num tempo remoto, a partir da abertura que essa criação poética representa pra ele enquanto ultrapassamento de fronteiras em relação às formas teatrais usualmente praticadas ao longo de mais de quatro décadas.

Em outras palavras, as novas teatralidades que Pachiculimba trouxe para a prática artística de Claudio Barros possivelmente o reconectaram a alguma essência localizada na

origem de seu contato com a arte do teatro, cuja tradução encontra aconchego na ideia de um fazer repleto de liberdade lúdica:

A experiência do Pachiculimba pra mim é um retorno, é como se eu voltasse a uma coisa que eu perdi e há muito tempo não conseguia recuperar, que é o menino que brincava de teatro. É a tentativa de encontrar aquele estado que pra mim é muito presente, mas toda história, tudo o que foi vivido nos anos da minha estrada, de uma certa forma foi me afastando, eu não sentia que aquele menino tinha amadurecido, eu sentia que aquele menino estava ali meio negado, meio ali, sabe, tanto que eu nunca falo nele. E eu acho que o Pachiculimba foi essa tentativa, eu acho que a cerimônia é uma dinâmica pra que você encontre aquele menino, aquele estado onde aquilo era. Não sabia nem o que estava fazendo, mas ele [o menino] fazia com uma espontaneidade e com uma autoridade aquilo. (*Idem*)

Essa revelação feita por Claudio da memória do menino que brincava de teatro veio para corroborar algo muito significativo – diria até, central – nessa poética construída a céu aberto, que é nada menos que o próprio nome deste espetáculo-cerimônia. A palavra Pachiculimba não possui um significado preciso. Trata-se, na verdade, de uma sonoridade que integra uma pequena canção cantada para o ator-performer na sua infância, quando as mulheres da família – aquelas mesmas que alimentam seu imaginário em tantos momentos de seu processo de atuação, conforme revelado aqui – o punham sobre uma das coxas e o balançavam aos pulinhos, enquanto procuravam distraí-lo para realizar alguma outra atividade doméstica, como preparar-lhe um mingau, por exemplo. Essa descoberta, tão valiosa para nosso processo de pesquisa e criação a ponto de dar-lhe o próprio nome, surgiu ainda durante os exercícios feitos na sala dentro da casa, quando, entre tantas tarefas elaboradas com a finalidade de extrair do *ator-performer* extratos de matéria prima pessoal, foi solicitado ao Claudio que cantasse uma música qualquer que, por alguma razão, tivesse sido significativa na sua vida. E o mais curioso nesse processo, foi perceber que Claudio o fez, segundo ele próprio relatou, quase em estado de desespero enquanto tentava lembrar racionalmente de alguma canção, tornando oportuno enfatiza aqui a relação com aquele mesmo desespero relatado diversas vezes pelo ator Cacá Carvalho em vários de seus processos criativos.

Note-se que foi ao desistir de pensar, e por via da memória física, que a canção infantil *Pachiculimba* brotou, certa noite, como um balbúcio praticamente inaudível, até que ganhou força para reverberar no espaço, revelando sua pequenina e singela letra, para depois ser experimentada em vários ritmos e intensidades de voz diferentes. Eis a letra de *Pachiculimba*, conforme a memória do *ator-performer-menino* Claudio Barros:

Pachiculimba
Tira fogo da cacimba
Fica mais um bocadinho
Com teu pai, com teu padinho

Conforme já foi dito, uma vez dentro do casulo-útero-cajueiro, o *ator-performer* profere a profecia apocalíptica baseada na cosmogonia Yanomami, que, em nossa construção dramaturgical elaborada a partir da obra de Davi Kopenawa (2015), começa pela significativa frase “A floresta é a carne e a pele de nossa terra”, considerando o contexto das reflexões feitas nesta seção.

Enquanto profere o discurso indígena, Claudio, praticamente oculto da visão do espectador – haja vista que se encontra em meio às folhagens daquele ser vegetal e a noite praticamente já caiu no lugar – despe-se da pequena tanga branca que trajara desde o início do espetáculo-cerimônia. Em seguida, o *ator-performer* espalha urucum pelo corpo todo e veste o crochê outrora branco (mas agora avermelhado pelos sucessivos contatos com o sumo da planta) tecido pela sua avó Marieta para servir de colcha de cama para ele mesmo na infância, fazendo desse objeto carregado de afetos uma longa saia presa à sua cintura por uma forma de amarração feita com a própria peça de crochê. E é com essa nova vestimenta que, ao final do discurso profético, ouvido pelos demais participantes da cerimônia enquanto estes sorvem um caldo de peixe fervente servido em cuias indígenas, o *ator-performer* sai de “dentro” do cajueiro que o acolhera, desta feita completamente transformado, dando início a outra parte do espetáculo-cerimônia.

Inspirado por uma imagem que se lhe revelou em forma de uma visão mítica durante um momento de trabalho, a que atribuímos o nome de Deusa – já que, segundo relato de Claudio, aludia a uma figura feminina que tomou forma diante de seus olhos enquanto contemplava o próprio cajueiro – o *ator-performer* retorna ao círculo de terra batida localizado no centro do quintal. E o faz executando uma espécie de dança inspirada inicialmente na forma da visão que ele teve, movendo-se lentamente com os dois braços sempre erguidos em direção ao céu, enquanto se descola suavemente pisando o chão de maneira leve e deslizando.

Do ponto de vista da encenação, essa ação descrita aqui marca uma virada definitiva, conforme também já mencionado, correspondente à passagem de uma parte solar e telúrica de *Pachiculimba* para um segundo momento, movido por indutores criativos ligados à energia lunar/estelar e cósmica.

Com efeito, o que antes se revelava aos olhares dos participantes daquele ato poético como uma paisagem repleta de seres vegetais e animais, agora se revela tão somente como um imenso breu noturno, onde pulsam apenas as chamas das velas colocadas ao pé das árvores escolhidas para a celebração do lamento indígena que acabara de acontecer. Além disso, mais

em destaque, como fonte única de luz para permitir a visão para as pessoas presentes, está a fogueira já em processo de extinção de suas chamas.

Influenciado pela natureza e forma sob as quais foi se configurando aquilo que depois viríamos a batizar como Dança da Deusa, a partir das descobertas de Claudio induzidas pela imagem que se lhe revelou numa visão mítica, e também em leituras de referências literárias buscadas por nós a partir da imagem do jardim de Buda, batizamos aquela sequência de movimentos em deslocamento de um “butô⁷¹ pessoal”.

E, para nossa imensa surpresa e satisfação, a aproximação teórica com aquela dança japonesa foi e permanece sendo profundamente reveladora de um potente e significativo alimento capaz de potencializar e dilatar os sentidos que já intuíamos existir naquela parte de nossa criação poética. Isso ocorre, sobretudo, no que diz respeito às influências da natureza feminina tão presente na pesquisa do *ator-performer*, quanto na dimensão cósmica do humano vivenciada a partir daquele momento do processo de pesquisa e atuação cênica dele. E são esses referenciais teóricos ligados ao butô praticado especificamente por Kazuo Ono que convoco para dialogar aqui, com esta investigação.

Em 1977, quando tinha 71 anos, Ono, influenciado pela contemplação de uma pintura a óleo de seu amigo pintor Nakanishi Natsuyuki, estreou o espetáculo solo *Homenagem para La Argentina (Ra Aruhenchina-shō)*, dirigido por Tatsumi Hijikata, no qual reconstituía sua trajetória artística pessoal ressaltando metaforicamente seu processo de reconfiguração interna. Na primeira parte daquela encenação, o dançarino japonês se travestia de Divina, personagem célebre de Jean Genet⁷², que certa vez representara, para morrer logo em seguida, criando um espaço livre para o nascimento de uma jovem (PERETTA, 2015, p. 121) – ou seja, celebrando a morte como perspectiva de um renascimento, tal como fazemos em *Pachiculimba*, na transição que passa pela experiência do casulo-útero-cajueiro.

Mas, as semelhanças entre essas duas poéticas não se esgotam aí: em outro momento daquela encenação, já no segundo ato, Ono oferece seu corpo em cena como ligação direta entre o céu e a terra, numa cena na qual ergue os braços ao céu enquanto se enraíza ao chão do palco onde dança. Três anos depois, em 1980, outro espetáculo solo de Ono chamado *Ozen: O sonho de um feto (Ozen: mata wa Taiji no yume)* origina um segundo, em 1981, chamado *Minha mãe (Watashi no Okkasan)*, também dirigido por Hijikata, no qual enfoca importante elemento de

⁷¹ O Butoh ou Butô é uma dança de origem japonesa criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno na década de 1950, durante o pós-guerra, e que ganhou o mundo na década de 1970.

⁷² Jean Genet (1910-1986) foi um proeminente e controverso escritor, poeta e dramaturgo francês.

sua poética: a mãe e seu potencial gerador (PERETTA, 2015, p. 122/123).

Alguns princípios da dança butô engendrada por Kazuo Ono guardam significativas relações e, mais que isso, eles colaboram para ampliar a gama de sentidos desejados por nós para a criação poética de *Pachiculimba*. Porém, mais ainda, numa perspectiva estrita ligada ao trecho compreendido entre a metáfora do fim marcada pela entrada do *ator-performer* naquele casulo-útero-cajueiro repleto de um imaginário ligado à natureza do feminino e da maternidade até a saída dele como num ato de renascimento que se dá sob a forma da cósmica Dança da Deusa, abrangendo toda a transformação pela qual ele passa nesse percurso, como fora revelada aqui, conforme explica este excerto:

Nesse sentido, a própria imagem de uma mãe pode simbolizar a ambivalência e a sobreposição entre a vida e a morte, uma vez que ela caminha para o seu fim enquanto gera em seu ventre uma nova vida. E foi essa inter-relação entre vida e morte inerente ao útero materno que passou a embasar a poética de Kazuo Ono em sua nova fase, resumida nesses dois momentos fundamentais: a morte, a separação da conexão biológica com sua mãe; e o nascimento, o início de uma existência autônoma. O contraste entre essas duas dimensões criou a tensão necessária que o ajudou a definir a sua concepção da dança butô. (*Ibidem*, p. 123)

Assim como ocorre na dança de Ono, a ruptura de Claudio Barros com o casulo-útero que representa o interior protegido do ser vegetal cajueiro marca seu nascimento simbólico que se manifesta na Dança da Deusa, na qual veste a saia de crochê, que carrega em si o sentido do feminino que ele também herda de suas mulheres ancestrais. De fato, a encenação de *Pachiculimba* “amarra” todos esses sentidos na parte que sucede essa dança cósmica e prossegue até o final do espetáculo-cerimônia que é testemunhado pelos demais participantes, conforme explico a seguir.

A Dança da Deusa em si encerra quando o *ator-performer* alcança a fogueira. Quando isso acontece, o fogo encontra-se já reativado para que atinja o seu ápice enquanto representação simbólica de uma espécie de sol localizado ao centro de uma galáxia imaginária, tendo ao seu redor os demais corpos celestes representados pelos pequenos pontos de luz que emanam das velas ao pé dos seres vegetais *encorporados*.

É ao redor dessa fogueira que o ator efetivamente se xamaniza, à semelhança de um ritual tribal, porém entoando repetidamente em seu canto primitivo a palavra que dá nome àquele espetáculo-cerimônia e representa sua essência original: *Pachiculimba*. Ao entoar xamanisticamente a palavra que simboliza em todo o processo de atuação dele as fontes mais remotas e originais de suas lembranças enquanto ser humano que habita este planeta, Claudio Barros condensa, numa mesma ação, memória ancestral e trajetória individual. Nesse momento, seu corpo é a união entre as dimensões telúrica e cósmica de seu ser.



Fig. 19 - Em torno da fogueira entoando canto ancestral: em busca da mitologia pessoal.
Foto: Alberto Silva Neto (2019)

Aqui, mais uma vez, encontra-se forte associação desta ideia com princípios inerentes à dança *butô*, conforme a compreensão desta para o já citado célebre artista da cena japonês. De fato, Ono costumava dizer que, quando dançava, o chão dos palcos sobre os quais pisava ganhavam para ele o sentido do próprio útero materno, de maneira que a ideia de uma deusa mãe era o grande símbolo de toda a natureza. Desse modo, ele ressaltava o vínculo evidente e condescendente *com o e no interior* da mãe, que inspiraria a dança íntima de cada ser. Para ele, essa dimensão transcendental de sua arte é o que tornava possível, ao mesmo tempo, a união e a interdependência entre os vivos e os mortos (*Ibidem*, p. 124).

A partir dessa referência, observa-se que as conexões entre a compreensão

perspectivista do ser humano menos enquanto uma *gente* que habita a natureza e mais como sua própria manifestação imbuída de toda uma ancestralidade, conforme estudada nesta pesquisa, e essa concepção filosófica da dança butô segundo Kazuo Ono se estreita ainda mais, conforme se pode verificar neste excerto:

A concepção dessa interdependência quase fisiológica entre os seres, bem como a certeza de que toda natureza sustenta a sua existência, faz com que Kazuo utilize também o útero materno como metáfora para explicar a relação entre o seu corpo e a própria história, afirmando que toda a “história dos homens e das pessoas que me circundam está concentrada dentro de mim, vive em mim, como no útero de uma mãe”. (...) “A alma que está dentro de mim”, disse Ono, “endossa o cosmo e eu tenho a sensação de ser coberto por esse cosmo” (PERETTA, 2015, p. 124-125).

(...) As relações entre cosmo, alma e corpo, apesar de apresentarem-se em uma disposição concêntrica, na qual a alma serviria como verdadeiro epicentro, revelam uma pessoal concepção unitária da existência construída por Ono. (...) Para Kazuo, portanto, a sua pele e carne são o resultado de suas experiências no universo, são o próprio universo, uma vez que estão vestidas por ele. (*Ibidem*, p. 125)

Assim, é possível inferir que o *ator-performer* Claudio Barros, durante seus estados de atuação ativados no decorrer do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, torna-se uma espécie corpo-floresta, a *vestir* pele e carne de nossa terra, conforme afirma o xamã Davi Kopenawa na profecia Yanomami que integra a dramaturgia verbal desta criação cênica.

O que está em jogo nessa concepção, portanto, é a ideia de que a atuação cênica permite uma exploração dos níveis mais profundos da manifestação do ser no corpo. Entenda-se essa manifestação, aqui, como interseções e simultaneidades entre suas zonas internas e externas (respectivamente, as noções perspectivistas de disjunção e ubiquidade), proporcionando uma experiência do ato de ser no cosmo, no qual o *si*, muito além da manifestação de um indivíduo, abarca a dimensão do ser como receptáculo das forças universais, representando também um ultrapassamento do *ele mesmo* no sentido de sua identidade meramente física e social.

Desse modo, constitui-se um estado de transcendência dos limites de uma individualidade física, quando se admite aqui a copresença de uma coletividade invisível, tornando o atuante uma espécie de receptáculo e mediador de processos muito mais amplos do que sua mera consciência individual, de modo que:

Removendo as energias expressivas de um ego individual que deseja impor-se, é possível deixar espaço para que comecem a emergir os diferentes extratos de verdade do corpo, ou seja, as diferentes camadas de memória inscritas nas profundezas do organismo. (...) O corpo, nesse sentido, é concebido como um fragmento da memória do universo, acumulada durante milhões de anos. (*Ibidem*, p. 138).

Exemplo dessa profundidade do corpo que se pode alcançar em estado de atuação está em algumas revelações do co-fundador da Dança Butô, ao lado de Ono, o também dançarino e encenador Tatsumi Hijikata. Tendo perdido parte de seus parentes na Segunda Guerra Mundial,

Hijikata acreditava que não sentia apenas uma nostalgia daquele tempo vivido em sua terra natal, mas que todas as sensações e dramas vivenciados por ele sempre estiveram presentes em seu corpo, desde menino. Isso nos permite ampliar o sentido da experiência da redescoberta do menino, por Claudio Barros.

De fato, toda pesquisa vivida nos processos de atuação cênica de Hijikata foi motivada pela necessidade de libertar o corpo e, ao mesmo tempo, de não abandonar jamais as vivências físicas concretas de sua infância, de sua terra, de modo que:

O menino Hijikata imitou e roubou os gestos de todos os seres que o rodeavam. A memória dessa infância não é feita de episódios ou de imagens que constituem uma narração literária a propósito de uma recordação de infância, de família. Essa infância é inteiramente presente através de uma dimensão infinita de sensações e percepções moleculares. A infância é feita de moléculas e partículas. (UNO, 2014, p. 45)

Além disso, noutra relação notável com os relatos de Claudio sobre o feminino, Hijikata revela que a mãe e as irmãs sempre foram muito presentes em sua memória, de modo que sempre se manteve unido aos traços femininos impregnados no caos que foi sua infância durante a guerra. Por essa razão, jamais buscava em suas atuações aquilo que compreendemos como identidade ou até mesmo origem – até porque ele sempre buscava qualquer coisa capaz de aniquilar toda origem e toda identidade. Para Hijikata, a memória do menino que foi, mais que tudo, representava a busca por fazer dançar em seu corpo absolutamente tudo aquilo que ouviu, sentiu ou tocou, ampliando significativamente o sentido de estar com essa memória pueril, na perspectiva de abarcar a manifestação da infinitude cósmica no próprio corpo:

O mundo, o universo se lança no corpo do menino, e não há nem histórias, nem personagens, a criança não faz nada além de descrever ou inscrever a velocidade e a flutuação de tudo que se passa em seu corpo sem forma. Os dramas, os acontecimentos e as sensações que perturbam os adultos não são mais, para essa criança, do que o movimento perpétuo de átomos constituindo a vida. Não importa quais objetos, uma concha, *hashi*, bombons, uma bacia, fósforos, insetos, tudo faz parte desse pequeno corpo estendido e disperso na imensidão, para o qual tudo está na mesma distância, próximo. (...) A criança voa no céu, rasteja na terra, corre entre os vivos e os mortos. (...) Sua arte é confiada ao corpo de uma criança flutuando no vento, movendo-se entre os animais, os fantasmas, os seres sem nome, entre terra e céu. (*Idem*, p. 48-49 – grifo do autor)

Impossível não relacionar esse testemunho de Hijikata, repleto de dramaturgias pessoais, a uma visão perspectivista – no sentido de um ser humano que projeta sua essência errante nos seres vegetais, animais e até nos fenômenos naturais – e vislumbrar a possibilidade de compreender seus processos de atuação também como uma forma de *malocorpo*. Na verdade, vistos por essa perspectiva, os processos de atuação dele permitem devanear e ampliar a noção de *malocorpo* do *ator-performer* (inclua-se aqui os dançarinos) em consonância com a

experiência de Kazuo Ono ou, guardadas as devidas proporções de diferentes contextos históricos, artísticos e culturais, a de Claudio Barros em estado de atuação no espetáculo-cerimônia Pachiculimba, como a capacidade dos artistas da cena de *estar com* todo o universo de coisas viventes quando em estado de ato poético: a cada ação realizada pelo corpo em cena, é o próprio cosmos inteiro que improvisa (*Idem*, p. 46).

Essa concepção dilatada ao extremo a noção de *malocorpo*. Faz-se oportuno aqui traçar um percurso dessas noções, ao longo desta tese. Lembremos que se iniciou com a ideia de que o atuante faz *malocorpo* ao *estar com* alguém de seu afeto íntimo; depois se ampliou sucessivamente para o ato de *estar com* vários afetos, com muitas pessoas observadas num círculo mais amplo que a esfera da vida pessoal, toda uma aldeia indígena ou etnia, a expressão de uma natureza como a do ser feminino. Agora, estamos falando num cosmos que dança nos corpos que se movem em processo de atuação, imagem a qual encontra uma síntese poética na última ação construída pelo *ator-performer* Claudio Barros, ao final da encenação de *Pachiculimba*.

O ritual tribal realizado no entorno da fogueira, depois da Dança da Deusa, é interrompido pelo chamamento do outro atuante, que lhe entrega um objeto bastante significativo, até o momento não utilizado ou sequer tocado: o vaso com um pé de avenca que Claudio trouxera ao espaço do espetáculo-cerimônia no ato de sua chegada, colocado ao centro do carrinho-de-mão e ladeado pelas peças de crochê já utilizadas. Conforme já mencionado, esse ser vegetal assume função sagrada nesse momento, ao representar e mesmo personificar Marieta, a avó materna do *ator-performer* que, ao longo de toda a vida, teceu peças de crochê com as quais sustentou a família inteira.

Com essa *avenca-avó* nas mãos, Claudio se dirige a uma das árvores do quintal (no caso, um limoeiro localizado à frente da bica por onde acabara de começa a cair uma água límpida) e usa um galho sobressalente para pendurar o vaso-objeto-sagrado mais ou menos à altura da cabeça de um adulto de estatura mediana; despe-se daquela saia-crochê e, completamente nu, prende uma das laterais do tecido nas bordas do vaso, deixando a peça cair de comprimento até o chão gramado, para formar a imagem que sugere claramente uma figura feminina tomada por uma aura mítica, como se fora uma espécie de arquétipo da Grande-Mãe (leia-se o vaso com a avenca-avó como cabeça e a peça de crochê como o restante do corpo). Ao pé dessa figura mítica são depositadas cinco cuias, cada uma com uma vela acesa dentro, a fim de iluminá-la.

Dali, Claudio passa para trás dessa figura para entrar embaixo daquela fonte de água corrente que passa a cair sobre seu corpo despido, a convidar aquele *ator-performer* extenuado

por todo o ato-poético-xamânico que realizou para um banho (metáfora possível para corroborar a ideia de um renascimento que se repete – ou renova ao final de cada processo de atuação). Para isso, basta pensarmos na água que lhe envolve o corpo como o líquido de uma placenta. Ao sair do banho, ainda nu, recebe das mãos do outro atuante sua cuia com o caldo de peixe, o qual sorve como o fazem ainda os demais participantes. Nesse instante, a encenação supera quaisquer diferenças entre “atuantes” e “espectadores”, momento no qual o espetáculo-cerimônia assume a natureza de uma celebração de um conjunto de seres presentes no lugar (humanos, animais, vegetais, minerais, fenomenais) que se alimentam ao redor do fogo, como há milênios deste os primórdios mais remotos da civilização. De lá, Claudio Barros segue nu pelo mato do quintal até desaparecer da visão dos participantes ao se esgueirar pela lateral da casa, dirigindo-se de volta ao ponto inicial de seu processo de atuação: um pequeno altar budista imaginário onde se posta, de joelhos sobre o chão de terra, e reinicia o mantra originário de toda sua performance cênica.

Após a saída dos *atores-performers* do espaço onde foi vivido o espetáculo-cerimônia, permanecem as fontes luminosas de fogo da fogueira quase extinta (metáfora do fim iminente da nossa civilização?) e das velas ao pé dos seres vegetais. O silêncio se estabelece em meio àquele encontro humano e nada ou alguém decreta o seu fim, até que cada qual, no seu tempo, decida se retirar do local e se dirigir à varanda da casa, onde todos foram recebidos na sua chegada. Não há (ou, pelo menos, não se deseja que haja) aplausos: prossegue o espetáculo-cerimônia que é a própria existência de cada um de nós.

7. ASPECTOS CONCLUSIVOS

Conforme antecipei na introdução desta tese, seria tarefa bastante desafiadora tentar explicar quais os fundamentos que norteiam a concepção de teatro e de ator, segundo Cacá Carvalho (primeiro sujeito desta pesquisa). Ao declarar que o método é não ter método, esse artista da cena reafirma a natureza imponderável dos caminhos que trilha na elaboração de cada atuação cênica. E, ao considerar a herança decisiva que reconheço dele como um mestre, posso então firmar que as escolhas que vimos pondo em prática no grupo Usina não fogem muito a essa regra. Ao que parece, tanto para Cacá quanto para mim e Claudio Barros (o outro ator cujo processo de atuação foi estudado aqui), há fidelidade mútua a uma das máximas de Jerzy Grotowski a qual, não por acaso, ouvi inúmeras vezes o próprio Cacá enunciar em nossos encontros pessoais: o perigo e a sorte andam juntos!

Por esse motivo, procurei, desde o início, trilhar um percurso cuidadoso que me permitisse menos revelar ideias norteadoras de convicções inabaláveis e mais apresentar pistas capazes de compreender princípios comuns, embora fugazes, os quais têm orientado nossas escrituras poéticas no território da atuação cênica. Tenho razões para acreditar que a ideia de *malocorpo* do ator sirva a esse propósito, a partir dos resultados que obtive tecendo noções desse conceito em processos significativos vivenciados por Cacá Carvalho num período que ultrapassa 40 anos e, no caso de Claudio Barros, concentradas em nossa mais recente experiência poética; refiro-me à pesquisa e criação do espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, a partir da apropriação pessoal que fizemos do aprendizado vivido durante os encontros pedagógicos com Cacá realizados em Belém, por mais de três décadas.

Para alcançar esse objetivo fez-se necessário, inicialmente, introduzir um mapa de referenciais teóricos, considerados de primeira grandeza neste estudo, quando procurei aproximar e revelar diálogos possíveis entre três áreas distintas de conhecimento: as teorias da cena, a filosofia e a antropologia. No caso da primeira, elegi o campo dos estudos sobre a arte de ator como busca de autoconhecimento, no qual predominam concepções sobre atuação cênica segundo Grotowski e Jorge Dubatti. Já na segunda, convoquei uma teia conceitual da Filosofia da Diferença, a partir do estudo que Wlad Lima faz do processo de criação do espetáculo *Hamlet – Um extrato de nós*, dirigido por Cacá, quando essa pesquisadora toma por base o princípio deleuzo-guattariano do devir para apresentar uma concepção de processo de atuação segundo esse diretor. Ao rizoma (conceito a que o princípio do devir é subjacente), juntei nessa teia os conceitos de predação, virtualidade, imagem-tempo e imagem-cristal.

Com efeito, lançar um olhar sobre o ator a partir desses conceitos permite compreender atuação cênica menos como tornar-se algo ou alguém e mais como compor um campo virtual de multiplicidades, numa espécie de zonas de vizinhança ou de copresença. Isso proporciona uma experiência de desterritorialização do sujeito e, ao mesmo tempo, adensa a noção de tempo, ao atualizar o passado no presente, criando imagens-tempo e imagens-cristal. E foram essas possibilidades que se abriram para a leitura dos processos de atuação cênica as quais, por sua vez, puderam dialogar de maneira significativa com ideias centrais da corrente antropológica do perspectivismo ameríndio. De acordo com essas, numa visão animista que difere em essência das nossas ontologias naturalistas ocidentalizadas, os seres (não apenas humanos) também são compostos por multiplicidades. Nesse mesmo sentido, acredita-se que o conhecimento seja produzido por subjetivação, ao *encorporar* aquilo que deve ser conhecido – de maneira semelhante, diga-se, ao modo como acontece com o Performer grotowskiano, aquele que conhece em ato e não através da racionalidade das ideias ou teorias sobre atuação.

A considerar a lógica de que o teatro de Cacá Carvalho influencia há pelo menos 15 anos de maneira direta o meu fazer, dediquei a primeira parte deste estudo à poética desse ator, fonte essencial de meu aprendizado. Antes, porém, de adentrar os espetáculos solo nos quais encontrei noções de *malocorpo* (aqueles que ele realizou dirigido por Roberto Bacci, com a colaboração de uma equipe constante de criadores, na qual se destacam o dramaturgo Stefano Geraci e o cenógrafo Márcio Medina), identifiquei haver três espetáculos anteriores que, a partir de um termo cunhado pelo próprio Cacá, classifiquei como iniciatórios. *Macunaíma*, *Meu tio*, *o Iauaretê* e *25 homens*, embora apresentem prenúncios de *malocorpo* nos processos de atuação desse ator, a meu ver não se constituem como acontecimentos nessa direção. Isso ocorre porque, apesar já visitar extratos pessoais, Cacá ainda não possuía uma consciência capaz de lhe permitir escrever sua atuação e, ao fazê-lo, ler o que escrevia.

Foi apenas em *O homem com a flor na boca*, por meio do procedimento operativo da observação e mimetização da vida cotidiana (semelhante àquele que ele aplicara ao elenco paraense de *Hamlet*), que Cacá parece ter agido conscientemente como um predador de humanidades. Ao *encorporar* um conhecimento do outro por meio do processo de predação (pela via da aliança ou do contágio, não da herança genética), ele alcançou um estado de devir em seu processo de atuação, para habitar um espaço virtual entre si mesmo e suas alteridades, a fim de tornar-se plenamente Si. Trata-se daquele si que ultrapassa a noção de identidade pessoal para alcançar a natureza do humano, fazendo *malocorpo* ao ser habitado por múltiplas presenças cujo alimento vem de veículos que esse ator cria e tornar-se capaz de acionar.

O mesmo ocorre em outros três espetáculos-solo que sucedem esse, porém constituindo diferentes trajetos desse processo, a partir de veículos distintos elaborados. No caso da primeira criação a partir de Pirandello, por exemplo, esses veículos que servem de fonte ao ator vieram, predominantemente, das peças de vestuário coletadas durante a pesquisa pessoal de Cacá. Nesse caso, o ponto detonador de tudo parece ter sido aquele significativo encontro com Raffaello, o senhor do trem que o presenteou com o casaco. Ao tocar – não os objetos, mas o sentido do que eles representam –, esse ator busca alcançar uma qualidade de presença suficiente para tornar sua atuação cênica concreta para si e crível para o espectador.

Da mesma forma ocorre na segunda criação pirandelliana, *A poltrona escura*. Neste, é o objeto-móvel poltrona que cumpre função semelhante às peças de vestuário daquele, ao ligar concretamente Cacá à geografia da casa dos pais dele, em Belém. A concretude daquele espaço imaginário (assim como a casa de Bacci, na Itália) aciona nele uma multiplicidade de afetos de um passado que é virtualmente atualizado na presença cênica do ator. Ou, conforme também apresentado, quando o próprio Cacá, ao realizar ações para reforçar o entendimento do texto impostado em italiano, identifica sua atuação com a ideia de uma poltrona que é capaz de se expressar verbalmente, de falar por si mesma. Nesse último exemplo, se estabelece um diálogo entre a presença cênica do ator e a noção animista do perspectivismo ameríndio, segundo a qual seres que nós compreendemos como inanimados são, em sentido oposto, dotados de agência e possuem a potencialidade ontológica de se tornarem pessoas. Ou seja, a poltrona-Cacá que fala é, virtualmente, outras presenças, fazendo *malocorpo* no ator.

Mais tarde, com a chegada da terceira criação a partir de Pirandello, *Ummenhumcemmil*, completa-se não apenas a trilogia inspirada na obra desse escritor italiano, mas também um ciclo pessoal carregado de sentido para esse ator que, há quase 30 anos, o representa. Conforme reconhece o próprio Cacá, esse percurso sob a orientação de Bacci, que embora não tenha sido pensado foi se escrevendo assim, altera significativamente o homem Carlos Augusto Carvalho Pereira, habitado também pelo artista Cacá Carvalho. Aqui se concretiza, para esta pesquisa, a dimensão ontológica do teatro praticado por Cacá, quando as experiências com as atuações cênicas são capazes de amalgamar sentido existencial a esse fazer. Isso ocorre a partir do momento em que, por meio do estado de ato poético, esse homem-artista torna-se capaz de interrogar a si próprio e, conseqüentemente, interrogar o mundo a partir de seus saberes incorporados: ele se escreve e ele mesmo se lê. Tal como ocorre na prática dos pajés ou xamãs, ao fazer *malocorpo* em estado de atuação cênica, o artista Cacá Carvalho se constitui em homem de conhecimento, ou seja, um ator filósofo.

O estudo sobre Cacá Carvalho que compõe a primeira parte desta tese se conclui com o estudo sobre a criação de *2x2=5 O homem do subsolo*, a partir da obra de Dostoiévski, quando entendo ocorrer uma ampliação nas noções de *malocorpo* apresentadas até aqui. Dessa vez, ultrapassando a utilização de seu próprio subsolo (metáfora dos extratos de vida pessoais) ele amplia o alcance do seu olhar para outros subsolos que detecta ao seu redor. Assim é possível inferir que esse ator seja capaz de encarnar a noção do homem universal, para habitar o território dos arquétipos, ampliando também seus saberes acerca do humano.

A segunda parte deste estudo apresenta outras noções de *malocorpo* do ator produzidas no âmbito da poética do grupo paraense Usina (dirigido por mim nos últimos 15 anos), a partir da aliança que reconheço significativamente oriunda de meus encontros artístico-pedagógicos com Cacá Carvalho, em Belém. Início por um breve histórico de como esses saberes acerca da arte de ator foram por mim *encorporados* a partir de minha atuação como personagem *Laertes* na montagem de *Hamlet – Um extrato de nós*, dirigida por Cacá em 2002, atravessando depois o percurso que abrange outras duas criações cênicas significativas, nas quais hoje reconheço ter sido feito *malocorpo*: *Parésqui e Solo de Marajó*. Depois, concentro meu olhar sobre o processo de atuação do *ator-performer* Claudio Barros durante a criação de nossa mais recente experiência cênica, o espetáculo-cerimônia *Pachiculimba*, resultante de cinco anos de pesquisa minha com Claudio a respeito dos saberes de povos ameríndios e as potencialidades destes para alimentar processos de atuação cênica.

Conforme revela a divisão de seções da segunda parte desta tese, a criação de *Pachiculimba* apontou três novas possibilidades de noção para o *malocorpo* do ator, a partir da atitude do *ator-performer* em *vestir* pele vegetal, animal e indígena, ao habitar um espaço localizado entre o ambiente urbano e o natural. Na primeira, partimos de experimentos com a dilatação do tempo da ação física a fim de mimetizar espécies vegetais, para fazer *malocorpo* pelo fato do *ator-performer* estar *com elas* em estado de atuação; na segunda, o *malocorpo* foi alcançado por meio da mimetização das sonoridades produzidas por passarinhos, no momento em que o *ator-performer* acionava um corpo-escuta e deixava reverberar os sons do lugar em sua musculatura para torná-los impulsos, a fim de alcançar aquilo que chamei de *apassarinhamento* da palavra; por fim, na terceira, à semelhança dos veículos operados por Cacá Carvalho em suas atuações, Claudio Barros se deixava atravessar pelos extratos de vida que lhe proporcionam o contato físico com peças de crochê tecidas por sua avó materna Marieta e outra feita por ele mesmo, para devir-parentes e outros seres pertencentes a um círculo muito íntimo de afeto, para *encorporar* os saberes de sua própria memória ancestral.

Acredito que as noções de *malocorpo* do ator desenvolvidas em *Pachiculimba* apontem novas teatralidades, a partir das experiências praticadas ali. Nos momentos nos quais se *arvoriza*, durante o *vestir* pele vegetal, Claudio Barros não apenas torna-se devires-árvore em ato poético, fazendo *malocorpo* por trazer as *gentes* daqueles seres vegetais para estarem *com ele* em seu corpo/maloca, à semelhança dos processos de atuação de Cacá Carvalho. A escolha de instaurar a encenação daquele espetáculo-cerimônia no próprio habitat natural dos seres *encorporados* (um quintal arborizado ou a própria floresta) configura, a meu ver, outra natureza poética. Isso ocorre quando o *ator-performer* não apenas representa cenicamente a multiplicidade de entes/duplos que o habitam, mas está *em relação* com estes, no tempo presente do ato poético. É possível inferir que essa condição possa ampliar não apenas qualidade de presença daquele que atua, mas também as possibilidades perceptivas do espectador-testemunha, permitindo que este seja capaz de *reaprender* a enxergar o mundo, a natureza da qual é um ser integrante, conforme nos ensinam os saberes de povos ameríndios.

No momento seguinte, quando experimenta o apassarinhamento da palavra ao *vestir* pele animal, entendo que Claudio faz *malocorpo* por via diferente da mimetização dos seres predados (conforme ocorre com Cacá e com ele mesmo, no devir-vegetal). Ao dilatar sua percepção para os sons do lugar (no caso, o canto dos pássaros), o *ator-performer* ativa um estado de escuta sensível a fim de permitir que as sonoridades produzidas pelos animais daquele habitat encontrem eco em sua musculatura. Não se trata, aqui, de imitar o comportamento dos passarinhos, mas fazer *malocorpo* de um modo de *encorporação* das *gentes* que os habitam pela predação de suas emissões sonoras (se quisermos lembrar aquele verso de Guimarães Rosa sobre a cigarra, por aliança com o Ci dos pássaros). Acredito que, ao mimetizar – não o animal em si, mas sua potência de agência – Claudio desvia o caminho da pura representação mimética dos seres predados rumo a um devir-natureza-do-ser dos passarinhos. Nesse mesmo momento, quando começa a apassarinhar o verso de Manoel de Barros *Poesia é voar fora da asa*, faz *malocorpo* ao alcançar, a meu ver, outra configuração para um devir-animal, pela via de uma espécie de animalização da nossa linguagem verbal.

Por fim, quando *veste* pele indígena, o ator-performer, após ter *encorporado* os seres vegetais do ambiente em que se instaura aquele ato poético, projeta neles suas relações de parentesco. Aqui, Claudio Barros nos apresenta uma nova e ampliada noção de *malocorpo* quando, ao ter-se tornado um homem-floresta, interage com os seres vegetais circundantes como seus entes afins, povoando toda natureza de sua própria humanidade. É possível pensar que o ator-performer seja capaz de fazer *malocorpo* ao devir-cosmos em si: ser eu-mundo.

Como o tempo disponível para realizarmos uma pesquisa como esta é sempre menor que nossas inquietações anseiam, os resultados parciais a que cheguei apontam para o indubitável desejo de prosseguir nessa investigação. O caminho que se avizinha é a criação de um grupo de pesquisa ligado à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, para a qual retorno em breve, cujo objetivo será estudar processos de atuação cênica em diálogo com saberes de povos ameríndios, na perspectiva de revelar novas configurações para o *malocorpo* do ator. Nada mais coerente, quando se está lidando com um conhecimento construído em ato, *encorporado* no fazer, do que dar prosseguimento a essas questões a partir da prática teatral. Porém, em razão do lugar que ocupo na academia (voltado às teorias da cena) os referenciais teóricos convocados aqui deverão ser ampliados. A intenção será conciliar, a fim de compreender como complementares, as experiências práticas e os estudos teóricos acerca das questões fundamentais levantadas no processo de elaboração desta tese.

Nesses aspectos conclusivos, ao me deter sobre os últimos excertos dos depoimentos colhidos nas entrevistas de Cacá Carvalho e Claudio Barros, percebo que há em comum o fato de ambos tocarem em questões de ordem ontológica acerca de suas práticas artísticas, por entendê-las fortemente ligadas ao significado que possuem na construção desses artistas da cena como seres humanos.

A lembrar, Cacá argumentou que o teatro não teria cura, já que a vida é repleta de mistérios que parecem infinitos, de modo que a aventura de Cacá no mundo revela-se infinitamente pequena diante do todo. Os depoimentos de Claudio apontam em direção semelhante; segundo ele, trata-se de um retorno à infância como lugar da essência adormecida, por meio do reencontro com extratos de ancestralidade, bem como o fim de um ciclo existencial. O discurso desses artistas, portanto, conforme se configuraram no corpo desta escrita, corrobora a ambição revelada deste o primeiro momento por este pesquisador pela natureza ontológica deste estudo sobre a arte de ator. Daí a escolha pela busca de diálogos possíveis entre os processos de atuação e os saberes milenares erigidos por inúmeros povos primitivos que habitaram (e habitam) a América. As referências teórico-filosóficas que desde o começo alimentaram esse desejo (atuar como ato de conhecimento, devir-outros para alcançar a si, conhecer por *encorporação*) se amalgamaram em torno da noção de que atuar cenicamente não se refere à ideia de tornar-se, mas de um *estar com*, habitar um espaço virtual de multiplicidades capaz de atualizar experiências vividas, assim como adensar tudo isso num emaranhado de tempo capaz de atravessar passado, presente e futuro para, quem sabe, ampliar nossa concepção de mundo e da própria existência humana.

Nesse sentido, as conclusões a que chego nessa pesquisa não são possíveis respostas, mas, tão somente a formulação de novas perguntas: Quais possibilidades se nos oferece o ato poético do ator, quando em estado de atuação cênica, para sondar os mistérios de nossa humanidade? O que a conquista de saberes sobre si mesmo, alcançada ao fazer *malocorpo* a partir da noção de sujeito numa perspectiva relacional, pode proporcionar de descobertas acerca da natureza humana em toda sua diversidade e inconstância, “essa tendência sempre para ser a seguir outra coisa; essa eterna impaciência da alma consigo mesma, como uma criança inoportuna; esse desassossego sempre crescente e sempre igual” (PESSOA, 2011, p. 55-56), conforme acredita Fernando Pessoa?

De volta às questões acerca da consciência humana levantadas desde o começo desta pesquisa pelas inquietações de Cacá Carvalho, talvez o melhor caminho seja sempre aquele que nosso inconsciente nos aponta. Afinal, conforme ensina o poeta português, “a inconsciência é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia.”(*Idem*, p.46).

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BARBA, Eugenio; SAVAREVE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012 – (A arte do ator)

BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006. – (Coleção estudos ; 237 / dirigida por J. Guinsburg)

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa** / Manoel de Barros. São Paulo: LeYa, 2013.

BARROS, Leticia Maria Renault de; BARROS, Maria Elizabeth Barros de. O problema da análise em pesquisa cartográfica. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

BARROS, Cláudio. Entrevista concedida à Alberto da Cunha e Silva Neto. Belém, 25 de setembro de 2019.

BARROS, Cláudio. Entrevista concedida à Alberto da Cunha e Silva Neto. Belém, 03 de janeiro de 2019.

BERGSON, Henry. **A energia espiritual**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Biblioteca do Pensamento Moderno)

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. – (Estudos ; 268)

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo : Martins Fontes – selo Martins, 2011. – (Coleção Todas as Artes)

BURNIER, Luís Otávio. **Arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2001.

CAMPOS, Haroldo. **A linguagem do Iauaretê**. Suplemento Literário Minas Gerais, v. 9, n. 395, 23/3/1974.

CARVALHO, CACÁ. *Depoimento em vídeo na plataforma YOUTUBE*. Disponível em www.youtube.com/watch?v=d2kMARO2mT0. Acesso: 20 out.2019

CARVALHO, Cacá. Entrevista concedida à Alberto da Cunha e Silva Neto. São Paulo, 16 de outubro de 2016

CARVALHO, Cacá. *Entrevista concedida à Alberto da Cunha e Silva Neto*. São Paulo, 14 de fevereiro de 2017.

CARVALHO, Cacá. Entrevista concedida à Alberto da Cunha e Silva Neto. São Paulo, 15 de agosto de 2018.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska**: Poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

COSTA, Luis Artur. Operar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (ORG.) **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

COUTINHO, Eduardo F. **Grande Sertão: Veredas** – Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013.

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra**: Natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Giles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DIAS, Rosimeri de Oliveira. Imaginar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (ORG.) **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. – 204 p. il.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cutrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. (Mestres da Modernidade)

FAUSTO, Carlos. **Inimigos fiéis: História, guerra e xamanismo na Amazônia.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969:** Textos e materiais de Jerzy Grotowski com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo : Perspectiva : SESC ; Pontedera, IT : Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & companhia:** origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

FRANZ, M.-L. von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

GEORGE, David. **Grupo Macunaíma:** carnavalização e mito. São Paulo: Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1990 – (Coleção Debates).

GUINSBURG, J. **Pirandello do Teatro no Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2009. - (Coleção Textos, 11)

JOUVET, Louis. **O comediante desencarnado:** reflexões de um ator itinerante. São Paulo: É Realizações, 2014.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílina da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KOPENAWA, David. ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma:** arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia Pessoal do Ator.** Belém: Grupo Cuíra, 2005.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção contemporânea: Filosofia, Literatura e Artes)

MARTINEZ, Monica. **Jornada do Herói:** a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume, 2008.

MATRICARDI, Luciano. **“O Performer” de Grotowski.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016; Orientadora: Tatiana Motta Lima.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010. – 411 p. il. Fotografias.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos ; 300)

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa: Literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

OUSPENSKI, P.D. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido: em busca do milagroso**. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PASSOS, Eduardo; ALVAREZ, Johnny. **Cartografar é habitar um território existencial**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PÁL PELBART, Peter. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015

PESSOA, Fernando, 1888-1935. **Livro do desassossego** : composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. O teatro da crueldade. In: FONSECA, Tânia; PAL PERBART, Peter; ENGELMAN, Selda(Orgs.). **A vida em cena /** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. 192p. :il. ; 16x23cm.

RAMACHARACA, Iogue. **As doutrinas esotéricas das filosofias e religiões da Índia**. São Paulo: Editora Pensamento S.A., 1978.

RIBEIRO, Martha. **Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010. – (Coleção Estudos, 275)

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos; 299)

SILVA NETO, Alberto da Cunha e. **Memórias de um ator em construção**: reinvenção de processos criativos como forma de aprendizado (PPGARTES/ICA-UFPA, 2012). Orientação: Profª. Drª. Karine Jansen; Coorientação: Profª. Drª. Wlad Lima. Disponível em: <http://www.ppgartes.proesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/ALBERTO%20SILVA%20NETO%20EM%20PDF%20COM%20ATA%20DEFESA.pdf>

SIMÕES, Irene Gilberto. **João Guimarães Rosa**: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988 (Debates; 216)

SIMONI, Ana Carolina Rios; MORSHEN, Simone. Outrar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (ORG.) **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SLOWIAK, James. **Jerzy Grotowski** / James Slowiak e Jairo Cuesta. São Paulo: É realizações, 2013. – (Coleção Jerzy Grotowski)

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. **A entrevista na pesquisa cartográfica**: a experiência do dizer. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. TEDESCO, Silvia. Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

VEIGA, Guilherme. **Teatro e Teoria na Grécia Antiga**. Brasília : Thesaurus, 2008.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro : Contraponto, 2015.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Estudos : 58)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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

ZANELLA, Andréa Vieira. **Perguntar, registrar, escrever**: inquietações metodológicas. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

ANEXOS

O homem com a flor na boca
de Luigi Pirandello
tradução de Cacá Carvalho

Então, quer dizer que o senhor, um homem pacato, perdeu o trem? ...Podia

correr... Só rindo mesmo, santo Deus! ! Três minutos...Imagine! Três minutos para o senhor sair de um táxi e ainda

ter que colocar nos dedos todos aqueles lacinhos de todos aqueles pacotinhos... às vezes dois lacinhos em cada dedo!!... Devia ser bonito... Mas sabe o que eu teria feito no seu lugar? Eu teria largado tudo no táxi... Sei, mas... (-E a minha mulher??? E as minhas filhas??? ...E todas as suas amigas?? ...E as amigas das amigas?? ..) Fazer gritaria meu amigo,...ia me divertir um bocado.

Elas sempre dizem, que nunca vão precisar de nada, não é mesmo?? Pois bem. Nem bem elas chegam a um desses lugarejos dos arredores, quanto mais sujo e feio...mais elas se emperiquita ...como que querendo enfeitar o lugar...com as suas vistosas bijuterias. As mulheres. De resto ser mulher hoje, é quase uma profissão. É sempre a mesma coisa..(Meu bem, já que você vai até a cidade... eu tava precisando tanto disso...e daquilo...e se não for

dar muito trabalho...[Meu bem, senão for dar muito trabalho!!!] -Mas minha cara, como e que você quer que eu faça isso tudo em três horas? Ora bobo, toma um táxi!!!) ...As Mulheres...

Quer dizer que o senhor deixou todos os seus pacotes na estação??? Desculpe...mas quando eu estou lhe dizendo isso não é bem isso que eu estou querendo lhe dizer ...Eu já estou vendo todos bem amarradinhos com aquela arte, que só os balconistas tem...ao fazer os embrulhos...Que mãos... Uma linda folha de papel vermelho duplo lustroso, tão lisa que dá vontade de passá-la no rosto para sentir o frescor da carícia... Estendem-na no balcão e com desenvolta elegância colocam bem ali no meio o tecido leve, bem dobrado. Primeiro puxam de baixo, com as costas da mão, um lado, depois por cima abaixam o outro e ainda fazem com esbelta graça uma dobrinha...como uma espécie de retoque, por amor a arte...Em seguida estendem a mão para um rolo de barbante...um rolo de barbante, e puxam o necessário para fazer o pacote... e nem nos dão tempo de admirar a sua perícia, pois nem bem damos pela coisa e já estão nos entregando o pacote com o laço pronto para enfiar no dedo...

O senhor deve estar se perguntando quem sou eu... Eu? Ah! Eu meu caro senhor...Sabe,eu passo dias inteiros nas lojas. Eu sou capaz de ficar parado uma hora na frente da vitrine de uma delas...esqueço-me de mim...parece-me que sou...ou que eu gostaria de ser ...aquela seda, aquele algodão ou a fita azul celeste com que os rapazes do balcão depois de tê-la medido no metro...O senhor já reparou como fazem os rapazes do balcão?? Eles enrolam em oito entre o polegar e o mínimo da mão esquerda antes de embrulhar o pacote! ! ! E depois desse trabalhão todo, dessa verdadeira obra de arte, eu vejo um freguês ou uma freguesa saindo da loja com aquele embrulho ...pendurado no dedo !!! Na mão!!! Pior ...embaixo do braço!!! E eu o acompanho com o olhar...até perde-lo de vista...imaginando...imaginando... Ah!!! quantas coisas eu imagino. O senhor nem pode fazer ideia! ! ! Mas eu gosto disso.

Gosto de agarrar-me assim...eu quero dizer com a imaginação...a vida...como uma trepadeira se agarra a uma grade ...não a deixa pousar um só instante...a imaginação...aderir com ela a vida

dos outros, não das pessoas conhecidas, não, as pessoas conhecidas me enfadaram, se o senhor soubesse que náusea me dão Mas a vida das pessoas desconhecidas... onde a minha imaginação pode trabalhar mais livremente, não tão a vontade...tendo em conta os pequenos detalhes que eu observo...aqui ...ali depois eu vejo a casa deste ou a casa daquele...e ali eu vivo ali eu me sinto perfeitamente bem até ...perceber aquele hálito estranho que emana da casa de qualquer um de nós, da minha da sua, da nossa...porém já não sentimos mais, porque é o hálito da nossa própria vida, o senhor entende? É...eu acho que o senhor está me entendendo.

Diga-me uma coisa. O senhor já foi consultar algum médico famoso? Não se assuste, eu estou lhe perguntando isto, apenas para saber se o senhor já reparou, na casa de algum desses médicos importantes,...na sala de espera dos clientes? Reparou nelas? É sempre um sofá escuro, velho, poltronas estofadas, geralmente desemparelhadas...aquelas cadeiras...são coisas avulsas colocadas ali para os clientes, não pertencem a casa. O senhor doutor, tem para si, e para as amigas da sua senhora, uma outra sala, bonita, luxuosa, qualquer uma daquelas cadeiras da sala de espera, chocaria na sala dos clientes, a qual basta um arranjo, assim...sóbrio, convencional, não é?

Diga-me uma coisa o senhor é casado? Eu sou. Quando o senhor foi levar a sua mulher, a sua filha, ou uma amiga a um consultório o senhor reparou bem na cadeira em que se sentou? Não? Sabe porque o senhor não reparou?

Porque não era o senhor que estava doente! ! !... Mas nem mesmo os doentes ligam para isso. Tão preocupados que estão com os seus males entretanto, quantas vezes os vemos desenhando vários sinais no braço lustroso da poltrona em que estão sentados. Pensam pensam... e nem enxergam. Ver é totalmente diferente de enxergar.

E que sensação a nossa ao sairmos do consultório, e atravessando de novo a sala, vemos a cadeira em que a pouco estávamos sentados, e vê-la agora ali, ocupada talvez por um jovem cliente ou vazia, a espera de que alguém venha ocupa-la Ih, eu me perdi... Do que é que nós estávamos falando? Ah sim nós falávamos do prazer da imaginação! Quem sabe lá porque de repente eu me fui lembrar daquelas cadeiras vazias onde os clientes ficam aguardando a sua vez. O senhor vê relação? Não? Mas eu tampouco! ! !...É que certos apelos de imagens, aparentemente distantes entre si na realidade são tão próximos a cada um de nós e movidos por razões e experiências tão singulares, que a gente não se entenderia se ao falar não evitasse empregar-las você está me entendendo??.Não o senhor não está me... Mas tem que ter uma explicação! ! ! Tudo na vida tem que ter uma explicação. As cadeiras! Teriam essas cadeiras prazer em poder imaginar quem será o cliente que vai sentar nelas? Que mal ele esconde dentro de si? Onde ele irá? O que ele fará ao sair dali? Nenhum prazer. Nenhum. São tantos os clientes que aparecem por ali, e elas estão sempre lá. Pobres cadeiras, esperando para serem ocupadas. Não deixa de ser uma ocupação semelhante a minha .Ora eu me ocupo disso, ora me ocupo daquilo...mas nesse momento é do senhor que eu me ocupo. E saiba que eu também não tenho o menor prazer pelo trem que o senhor perdeu, pela sua família que lhe espera em veraneio, ou pelos aborrecimentos que eu consigo imaginar no senhor. Tantos. O senhor nem pode imaginar Mas dê graças a Deus que são apenas aborrecimentos meu amigo. Há quem tenha coisa pior.

Eu estou lhe dizendo que eu preciso me agarrar com a imaginação a vida, mas sem nenhum prazer, sem nenhum interesse, ou melhor, apenas para sentir-lhes o tédio, para imaginar o quanto é tola e vã a vida, que ninguém se preocupe em acabá-la. Isso é para o senhor gravar bem. Com provas e exemplos contínuos, implacavelmente. Porque existe uma coisa, que nós não sabemos do que é feita , mas sentimos como uma angústia aqui na garganta...é o gosto da vida, o gosto da vida que não se satisfaz... que não se deixa satisfazer. Porque a vida no ato próprio de vive-la é tão ávida de si mesma que ela não se deixa saborear. O gosto está no passado, que permanece vivo dentro de cada um de nós, o sabor da vida está nas lembranças

que nos mantém atrelados. Mas atrelados a que? A esses tédios, a tolices, aos nossos amores estúpidos, ou as nossas profissões? que se o senhor parar para pensar bem são profissões que não tem o menor sentido! ! Uma coisa que hoje para o senhor é uma desgraça. Pense numa verdadeira desgraça...agora a imagine a uma distância de quatro, cinco, dez anos, quem sabe que sabor adquirirá, que gosto terão as nossas lágrimas.

Mas e a vida, e a vida... só a idéia de perde-la...principalmente quando se sabe que é uma questão de dias.

Olhe lá! Olhe lá naquele canto aquele vulto de mulher... Escapou. É a minha mulher.Ela vigia-me de longe. Dá-me vontade as vezes, acredite, de faze-la correr a pedradas. Mas seria inútil. minha mulher é como uma daquelas cadelas vadias, que quanto mais agente as apedreja mais elas se agarram aos nossos calcanhares. O senhor não pode imaginar o que aquela mulher está sofrendo por minha causa. Ela não dorme. Não come. Fica me vigiando assim dia e noite, noite e dia ...a distância. Se pelo menos ela tirasse aquele pó daquilo que usa no cabelo ou na roupa. Até o cabelo da minha mulher empoeirou-se aqui...nas tēmporas. E a minha mulher tem apenas trinta e quatro anos Dá-me um ódio que o senhor não queira imaginar. As vezes eu a agarro pelos ombros sacudindo e lhe digo.-Idiota!! ela não faz nada, fica me olhando com aqueles olhos, que, eu lhe juro, fazem-me vir aos dedos uma vontade de esmigalha-los. Não faz nada. Fica parada, quieta. Esperando que eu vá embora para voltar a me seguir ...a distância. Pobre mulher!

Olha lá !!! De novo...o vulto!! ...escapou. Ela queria que eu ficasse em casa. Acomodado aos seus amorosos e apaixonados cuidados. A gozar da bela arrumação dos nossos móveis, da elegância do nosso quarto, daquele silêncio de espelho que havia de primeiro em casa, misturado com o tic-tac do relógio de parede da sala. Queria, compreende?

Agora eu lhe pergunto, para o senhor entender o absurdo...absurdo não. A macabra ferocidade da pretensão dessa mulher. Imagine as casas de uma cidade qualquer. Se essas casas soubessem de um terremoto que em breve lhes aconteceria. O senhor acha que essas casas ficariam paradas, quietas, uma depois da outra, obedecendo a um plano urbanístico traçado por uma prefeitura municipal?? Casas Santo Deus, feitas de pedra e cal... elas teriam fugido!!!

Agora imagine os habitantes desta sua mesma cidade. Chegando do trabalho, cansados, tirando os sapatos, tirando a roupa dobrando muito bem a roupa, para entrar em baixo dos lençóis e gozar o frescor dos lençóis bem lavados. Mas, com a consciência tranqüila...sabendo que dentro de algumas horas estarão mortos...O senhor acha possível?

Quem dera que a morte fosse como um desses insetos nojentos, que a gente sem querer encontra nas costas. O senhor vai andando pela rua, e uma transeunte qualquer, com dois dedos prontos, o para e lhe diz. -Com licença cavalheiro. Mas o senhor está com a morte nas costas! E com dois dedos prontos, vai tira e a atira ...longe!! Seria magnífico, não é??

Mas a morte não é como um desses insetos nojentos que a gente sem querer encontra nas costas! Quantos não a terão agora, nas costas, e não tem nem um dedo pra tira-la. E ainda ficam pensando no que vão fazer amanhã depois de amanhã...nas férias.

Olhe aqui meu senhor. O senhor consegue enxergar esse meu lindo tumor violáceo? Sabe como ele se chama? Tem um nome dulcíssimo, é mais doce que um caramelo. Chama-se Epitelioma. Repita comigo, você verá como é doce. E P T E L I O M A. É a morte! A morte passou e espetou-me essa flor na boca e me disse. Fica com ela, meu filho, que eu volto pra te buscar dentro de oito ou dez meses. Agora me responda se com essa flor na boca, eu posso ficar em casa como aquela desgraçada queria. Às vezes eu lhe agarro pelos ombros e lhe digo. Idiota! O que é? Queres que eu te beije? E ela me diz. Me beija! Sabe o que ela fez na semana passada?

Ela arranhou-me aqui com um alfinete, deixou sangrar, depois agarrou-me pelos cabelos e queria me beijar, na boca. Dizendo que queria morrer comigo. Ela é louca. A minha mulher é louca. Na minha casa eu não posso mais ficar.

O senhor está entendendo agora? Está entendendo porque eu preciso ficar parado, observando a vitrine das lojas, observando a habilidade manual dos balconistas? Está vazio aqui dentro, sabe?

Eu seria capaz de matar uma pessoa. Sacar de um revólver, e derrepente, sem querer, matar alguém, que, como o senhor, por infelicidade perdeu um trem...Mas é brincadeira, meu amigo... Ah! Agora é época de figo! O senhor gosta? eu adoro! Como é que o senhor come figo? Eu como com a casca e tudo. Eu abro no meio como se fosse dois lábios e fico chupando...como dois lábios bem carnudos uma delícia. Recomende-me a sua família que se encontra em veraneio. Sabe eu consigo imaginar, a sua mulher, as suas filhas, num gramado verde...

Só mais uma coisa. Amanhã, quando o senhor chegar a sua estação será de madrugada, o senhor com certeza não mora muito longe da estação e pode fazer o caminho a pé. Vá andando. Pegue o primeiro capim que o senhor encontrar. Conte-lhe os fios. O número de fios é o número de dias que eu ainda tenho de vida. Mas, me escolha um capim bem grande e o mais bonito que o senhor encontrar. Não vá se esquecer. Boa noite, meu caro senhor.

A poltrona escura

de Luigi Pirandello

Dramaturgia de Stefano Geraci

Os pés na grama (primeira novela)

Foram acordá-lo na poltrona, para saber se ele queria vê-la ainda uma última vez antes que a tampa fosse colocada no caixão.

Mas. Ainda entorpecido pelo sono, entorpecido dentro dele o desespero dos últimos dias.

Aqueles rostos insólitos dos vizinhos em volta da poltrona naquele vislumbre de dia; ele queria levantar as mãos para se defender; mas o sono escorreu sobre seu corpo e derreteu dentro dele como chumbo; se bem que lhe apareceu nos dedos dos pés, quem sabe como, uma pretensão de se levantar, que logo desaparece.

O dia depois da morte, o dia do funeral, assim para sempre na minha memória, naquele dia em que apenas se enxerga, e este seu sono; enquanto de lá, no quarto da morta, as janelas talvez... "As janelas!"

Sim, fechadas. Talvez tenham ficado fechadas.

Estão lá ainda as luzes quentes, imóveis, das grandes velas derretendo; a cama já foi levada embora; a morta no chão dentro do caixão dura e pálida entre o estofado de cetim roxo.

Não, chega: eu a tinha visto.

Ele encerra as pálpebras sobre os olhos que queimam de tanto chorar dos dias passados. Chega.

Agora ele dormiu, e com este seu sono acabou tudo, digeriu tudo, sepultou tudo.

Agora, ficar neste relaxamento dos nervos, nesta sensação de vazio doloroso e ditoso.

Fechar, fechar o caixão, e deixar ir embora com ele toda a sua vida passada.

Mas se ela está ainda de lá...

Levanta-se num ímpeto; vacila; os vizinhos o sustentam; e, com os olhos fechados, ele se deixa transportar até o caixão; ali ele abre os olhos e de repente ao vê-la, grita o nome da morta, o nome vivo, como só ele a pode ver naquele nome, e percebe-la viva, toda, em todos os aspectos e nos atos da vida, como foi para ele. Olha com feroz rancor os espectadores que não podem

saber de nada e estão ali a vê-la como está, morta, se pudessem pelo menos imaginar o que significa para ele ficar sem ela. Ele queria gritá-lo; mas eis que o filho corre para tirá-lo do caixão, com uma fúria, cujo sentido ele de repente subentende – Um sentido que o faz gelar, como se ele se visse descoberto. Vergonha, ainda estas pretensões até o final, e depois de ter dormindo a noite inteira.

Agora tem que fazer tudo muito rápido, para que os amigos convidados não esperem mais para acompanhar o corpo até a igreja.

“Vai, vai pra lá; seja razoável, papai!”

Razoável, já; inútil gritar o que surge das nossas entranhas e não acha sentido nas palavras que se gritam; muitas vezes nem nos atos que se fazem.

Pra um marido que fica viúvo a uma certa idade, quando ainda precisa da mulher, a perda é talvez igual àquela de um filho, para quem, ao contrário, é uma providência ficar órfão?

Providência, sim, providência na véspera, como ele está do casamento, apenas passados os três meses de luto, com a desculpa que agora os dois precisam que uma mulher assuma o governo da casa.

“Seu Pereira! Seu Pereira!” Chamam perto da porta de entrada.

E ele se sente gelar ainda mais, percebendo bem claramente pela primeira vez, que eles não chamam mais por ele, com aquele sobrenome que é o seu, mas pelo filho, e que aquele sobrenome ficará vivo, agora, para o filho e nunca mais para ele. E ele, ao contrário, tonto, ainda foi gritar de lá, vivo, o nome da mãe, como uma profanação, vergonha! Sim, sim, pretensão inútil, ele mesmo o reconhece, depois daquele grande sono que o liberou de tudo. Agora, realmente, a coisa mais viva nele é a curiosidade de ver como será a sua casa; como eles a transformarão; onde o botarão para dormir. A cama de casal já foi levada embora. Talvez numa caminha? Ah! Naquela do filho. A caminha, agora, para ele. E o filho, amanhã, numa cama de casal, ao lado da mulher, estendendo o braço. Ele, na caminha, o braço o estenderá no vazio.

Está todo entorpecido e com uma grande confusão na cabeça e a sensação agora daquele vazio, dentro e fora de si. O entorpecimento do corpo vem do estar sentado há muito tempo; se faz um esforço pra se levantar, está certo que com aquele vazio todo agora se levantaria leve como uma pluma; ele não tem mais nada dentro de si, reduzida ao nada toda a sua vida. Pouca diferença entre ele e esta poltrona aqui. Ao contrário, esta poltrona pode parecer satisfeita sobre as suas quatro pernas; enquanto ele não sabe mais onde botar os seus pés, nem o que fazer com as suas mãos.

Quem ainda se importa com a vida dele? Ah, mas nem ele se importa mais com a vida de ninguém. No entanto, a sua vida, visto que lhe restou, deve continuar. Recomeçar. Uma vida na qual ele não pode ainda nem pensar; na qual com certeza ele nunca teria pensado, se tivesse continuado nas condições em que já havia se fechado. Agora, jogado fora da vida assim, de repente; ele ainda não é velho, mas não é mais jovem...

Para seu filho, de repente, ele se tornou um menino. Mas depois de tudo, sabe-se que é quase sempre assim, os pais que se tornam filhos dos seus próprios filhos crescidos, que ganharam o mundo e avançaram mais do que o pai, uma posição mais importante que permite a eles manter o pai em repouso, para recompensá-lo de tudo aquilo que receberam quando pequenos, agora que ele se tornou de novo um menino.

A caminha...

Não lhe deram nem o quartinho onde antes dormia o filho; mas um outro, quase escondido, ao lado do quintal, com a desculpa de que ali ficaria mais afastado e livre para fazer o que quisesse, com os melhores dos seus móveis, colocados de um jeito que ninguém poderia pensar que aquele era o quartinho onde antes dormia a empregada. Nos quartos da frente entraram móveis novos, e nova decoração, até luxo de tapetes. Não tem mais nenhum rastro dos seus velhos

hábitos na casa toda renovada; e também os velhos móveis, os seus, nos quartinhos escuros onde foram largados, assim como agora estão arrumados, parece que não sabem como se entender entre si. Contudo, estranho! Ele não consegue se ofender pelo desprezo em se vê caído junto com os móveis, não só porque, admirando os quartos renovados, sente também uma bela satisfação pelo filho; mas também no fundo por causa de um outro sentimento que não lhe é ainda bem claro, como que de uma outra vida, que com a prepotência dos aspectos novos, toda brilhante e colorida, está apagando até a lembrança daquela vida velha. Um que de novo pode renascer nele, escondido. Sem que ninguém possa se aperceber, ele entrevê este algo de novo através do buraco luminoso e ilimitado de uma porta que se abriu à sua frente, por onde ele poderia escapar, aproveitando uma ocasião agora fácil, visto que ninguém cuida mais dele, deixado como em férias na sombra do quartinho de lá “para fazer o que ele quisesse”. Se sente ainda mais leve. E apareceu nos seus olhos uma luz, que colorindo tudo, o faz passar de maravilha em maravilha, realmente como se ele tivesse voltado a ser um menino. Os olhos, como ele tinha quando pequeno. Vivos. Abertos sobre um mundo que lhe pareceu todo novo. Ele começou a sair de manhã, justo para começar as férias que agora duravam todo o tempo que ainda lhe duraria a vida. Despido de todos os cuidados acordou com o filho sobre o quanto da pensão ele deixaria cada mês para seu sustento; pouco, ele queria deixar tudo para ficar mais leve e não ter tentações; ele não precisa de mais nada. Mas o filho lhe diz, nunca se sabe, algum desejo; não, e de que? Basta-lhe agora só ver assim, de fora, a vida.

Tirou das costas o peso de todas as experiências, com os velhos não consegue mais ficar; foge deles; com os jovens, não pode, o consideram um velho; ele vai ao parque onde estão os meninos.

Recomeçar a vida assim, com as crianças, na grama dos parques. Onde é mais alta, e tão macia e fresca que atordoia com a embriaguez do seu perfume; os meninos vão se esconder; desaparecem. O barulho eterno de uma água que escorre coberta, não deixa perceber o barulhinho das folhas movidas.

Mas logo, logo, os meninos esquecem do jogo; e descalçam os pezinhos: olha lá um, róseo, no meio de todo aquele verde. Quem sabe que delícia botar os pés no fresco daquela grama nova. Ele também tenta se descalçar um pé, escondido; está para desamarrar o cadarço do outro sapato, quando surge à sua frente, toda acesa no rosto e com os olhos fulminantes uma menina que lhe grita: “Velho porco!” Escondendo as pernas com as mãos, porque ele a olha de baixo para cima e as moitas levantaram um pouco seu vestidinho na frente. Ele fica pasmado. “Não, o que ela acreditou? Ela desapareceu. Ele só queria sentir um prazer inocente”. E cobre com as duas mãos o pé nu, endurecido. O que ela viu de mal? Por que velho não pode mais sentir o gosto que sentem os meninos quando se descalçam os pés na grama? Pensam logo no mal, porque é velho? Eh, ele sabe que, de pequeno pode de repente tornar-se também homem; é ainda um homem, homem: mas ele não quer pensar nisso; não pensava nisso; era mesmo como um menino no ato de tirar os sapatos. Estúpida! Velhaca!

Se ele o quisesse fazer, até mesmo o filho concorda “algum desejo”: ele tem no bolso o dinheiro pra isso.

Mas depois, pela rua, se acalma e volta para casa. Entre aquela confusão de móveis, que parece feita de propósito pra que ele perca de vez a razão, vai se jogar na cama, com a cara na parede.

O carrinho de mão (segunda novela)

Quando tem alguém por perto, nunca a olho; mas sinto que ela me olha, que me olha, me olha sem tirar um momento os olhos de mim.

Gostaria de lhe fazer compreender, a sós, olho no olho que não é nada; que fique tranqüila; que não podia permitir-me com mais ninguém este breve ato, que para ela não tem nenhuma importância e para mim é tudo. Pratico este ato todos os dias no momento oportuno, no máximo segredo, com assustadora alegria, porque saboreio, tremendo, a volúpia de uma divina e consciente loucura, que por instantes me liberta e me vinga de tudo.

Tinha de estar absolutamente seguro (e só nela me pareceu achar segurança) de que este meu ato não seria descoberto. Porque, se descoberto, o prejuízo que essa descoberta provocaria, e não só a mim, seria incalculável. Seria um homem acabado. Talvez me agarrassem, me amarrassem e me arrastassem, aterrorizados, para um manicômio.

O terror que todos sentiriam se o ato que pratico fosse descoberto, leio agora nos olhos da minha vítima.

Estão confiados a mim, a vida, a honra, a liberdade, e os haveres de inúmeras pessoas que me assediam de manhã à noite para obter conselhos meus e a minha assistência; estou sobrecarregado também de outros altíssimos deveres públicos e particulares, tenho mulher e filhos, que muitas vezes não sabem comportar-se como deveriam e que por isso precisam ser continuamente refreados pela minha autoridade severa, pelo exemplo constante da minha obediência inflexível e infalível a todas as minhas obrigações, cada uma mais séria do que as outras, de marido, de pai, de cidadão, de professor de Direito, de advogado. Que desgraça seria, se o meu segredo fosse descoberto!

A minha vítima não pode falar, é certo. Todavia, há alguns dias, não me sinto mais seguro. Ando preocupado e inquieto. Porque se é verdade que ela não pode falar, me olha, e olha-me com certos olhares, e nesses olhos é tão claro o terror que temo que alguém possa de repente dar-se conta dele e ser induzido a procurar a razão.

Seria, repito, um homem acabado. O valor do ato que pratico só pode ser avaliado e apreciado por pouquíssimas pessoas pra quem a vida se tenha revelado como subitamente se revelou a mim. Dizê-lo e fazê-lo compreender não é fácil. Tentarei. Eu retornava, há quinze dias, de uma viagem de trabalho. Uma das minhas obrigações mais sérias é não perceber o cansaço que me oprime, o peso enorme de todos os deveres que me são e me foram impostos, não ceder minimamente ao pedido de um pouco de distração que a minha mente cansada de tempos em tempos reclama. A única distração que posso me conceder, quando me sinto vencido pelo cansaço causado por um trabalho a que me dedico há tempo, é a distração de entregar-me a um novo trabalho. Por isso levava comigo no trem, na pasta de couro, alguns processos novos para estudar. Diante de uma primeira dificuldade encontrada na leitura, levantara os olhos e voltara-os para a janela do trem. Olhava pra fora, mas não via nada, absorto naquela dificuldade. Verdadeiramente, não posso dizer que não visse nada. Os olhos viam; viam e gozavam talvez por sua conta a graça e a suavidade da paisagem do campo. Mas eu, EU, não prestava atenção àquilo que os meus olhos viam. Não pensava no que via e não pensei em mais nada: fiquei, por tempo incalculável, como que numa suspensão vaga e estranha e ao mesmo tempo clara e plácida. Aérea. O espírito já quase se alienara dos sentidos para uma lonjura infinita onde apenas percebia, sem saber como, com uma delícia que não lhe parecia sua, o barulhinho de uma vida diferente, não sua, mas que poderia ter sido sua, não aqui, não agora, mas lá, naquela lonjura infinita, uma vida remota que talvez tivesse sido sua, não sabia como nem quando; de onde soprava, leve, a recordação indistinta, não de atos, não de aspectos, mas quase de desejos dissipados antes de nascidos; juntamente com uma dor de não ser, angustiada, vã, e, no entanto cruel, talvez aquela dor que sentem as flores que não puderam desabrochar; enfim, o fervilhar de uma vida que era pra ser vivida, lá longe, longe, onde se esboçavam sobressaltos epalpitações de luz; e que não havia nascido.

Os meus olhos fecharam-se pouco e pouco, e talvez eu tenha continuado no sono o sonho daquela vida que não nascera. Digo talvez, porque, quando despertei, todo dolorido e com a boca amarga, ácida e árida, já próximo da estação, achei-me de repente com um ânimo completamente diferente, com uma sensação atroz de náusea da vida, numa tétrica e plúmbea estupefação, na qual os aspectos das coisas comuns me pareciam vazios de todo o sentido, e, no entanto para o meu olhar, de uma gravidade cruel, insuportável.

Com esta disposição desci na estação, subi para o meu automóvel, que estava na saída, e me dirigi pra casa.

Pois bem, foi na escada da minha casa; foi no patamar em frente à minha porta.

De repente eu me vi, diante daquela porta escura, cor de bronze, com a placa oval de latão onde está gravado o meu nome, precedido dos meus títulos e seguido pelos meus atributos científicos e profissionais, vi-me de repente como que de fora, eu vi a mim mesmo e à minha vida, não me reconhecendo nem a reconhecendo como minha.

Pavorosamente, de repente, se me impôs a certeza de que o homem que estava diante daquela porta com a pasta de couro debaixo do braço, de que o homem que habitava ali, naquela casa, não era eu, jamais tinha sido EU. Tive a súbita revelação de ter estado sempre ausente daquela casa, da vida daquele homem, e não só, mas realmente ausente de toda e qualquer vida. Eu nunca tinha vivido; não estivera nunca dentro da vida, quero dizer, de uma vida que pudesse reconhecer como minha, desejada por mim e sentida como minha. Até mesmo o meu próprio corpo, a minha figura, como naquele momento me aparecia, assim vestida, assim arrumada, me pareceu estranha a mim; como se alguém me tivesse imposto e combinado àquela figura para me obrigar a movimentar-me dentro de uma vida não minha, para me obrigar a cumprir aquela vida da qual eu estivera sempre ausente, na qual agora, o meu espírito se dava conta de não se ter nunca encontrado, nunca, nunca! Quem fizera assim aquele homem que me representava? Quem o tinha querido assim? Quem assim o vestia e o calçava? Quem o fazia mover e falar assim? Quem lhe havia imposto todas aquelas obrigações, cada uma mais pesada e odiosa do que as outras? Comendador, professor, advogado, aquele homem que todos procuravam, que todos respeitavam e admiravam, de quem todos queriam conselhos e ajuda, que todos se disputavam sem nunca lhe dar um momento de paz, um momento para respirar – era eu? Eu? Mesmo eu? Mas desde quando? E de que me importavam as brigas em que aquele homem estava afogado de manhã até à noite, e de todo respeito, de toda a consideração que gozava – comendador, professor, advogado - e da riqueza e das honras que lhe vinham pelo assíduo, pelo escrupuloso cumprimento de todos os deveres do exercício da sua profissão?

E, senhoras e senhores, estavam ali, ali atrás daquela porta que exibia na placa oval de latão o meu nome, estavam ali dentro uma mulher e quatro rapazes que olhavam todos os dias com um tédio que era igual ao meu, mas que neles eu não podia tolerar, aquele homem insuportável que devia ser EU, e no qual agora eu o via como um estranho, um inimigo. Minha mulher? Meus filhos? Mas se nunca fora eu verdadeiramente, se verdadeiramente não era eu (e sentia com uma certeza pavorosa) aquele homem intolerável que estava diante da porta, de quem era esposa aquela mulher, de quem eram filhos os quatro rapazes? Meus, não! Eram daquele homem, daquele homem que o meu espírito, se naquele momento tivesse um corpo, o seu corpo verdadeiro, a sua verdadeira figura, teria agarrado e feito correr a pontapés, e destruído juntamente com todas aquelas brigas, com todos aqueles deveres, e honras, e respeito, e riqueza, e com a mulher, sim, talvez junto com a mulher...

Mas, os meninos?

Levei as mãos à cabeça e apertei-as com força.

Não. Não os senti meus, mas através de um sentimento deles, estranho, penoso, angustiante, de como eram distantes de mim, de como me viam na frente todos os dias, de como tinham necessidade de mim, dos meus cuidados, do meu conselho, do meu trabalho; com este sentimento e a sensação de náusea atroz com que tinha acordado no trem, eu me senti reentrar naquele homem insuportável que estava diante da porta e reentrei também naquela casa e na vida anterior.

Agora a minha tragédia é esta. Digo minha, mas sabe-se lá de quantos!

Quem vive, se vive, não se vê; vive... Se alguém vê a sua própria vida é sinal que não vive mais; suporta, arrasta. Arrasta-a como uma coisa morta. Por que toda forma é uma morte.

Pouquíssimos sabem disto; a maior parte, quase todos, lutam, esforçam-se para atingir, como dizem, uma situação, para atingir uma forma: uma vez atingida, julgam ter conquistado a sua própria vida; começam a morrer. Não o sabem porque não se vêem; por que não conseguem desprender-se daquela forma moribunda que atingiram; não se conhecem como mortos e julgam estar vivos. Só se conhece quem consegue ver a forma que deu a si próprio, ou que os outros lhe deram, ou as circunstâncias, ou as condições em que cada um nasceu. Mas quando podemos ver é sinal de que a nossa vida não está mais dentro dessa forma; porque se estivesse, não a veríamos; nós a viveríamos sem a ver e morreríamos todos os dias dentro dela, que é já em si uma morte, sem a conhecer. Só podemos, portanto, ver e conhecer o que de nós está morto. Conhecer-se é morrer.

O meu caso é ainda pior. Eu não vejo o que de mim está morto; vejo que nunca estive vivo, vejo a forma que os outros, não eu, me deram, e sinto que dentro dessa forma a minha vida, uma minha vida verdadeira, nunca existiu. Fizeram-nos, como uma matéria qualquer, agarraram um cérebro, uma alma, músculos, nervos, carne, e nos amassaram e nos plasmaram a seu bel-prazer para que executássemos um trabalho, praticássemos atos, obedecêssemos a obrigações, onde agora eu me procuro e não me encontro. E grito, a minha alma grita, dentro desta forma morta que nunca foi minha: - O quê? eu, isto? eu, assim? mas quando? - E sinto náusea, horror, ódio, por este homem que não sou eu, que nunca fui eu; por esta forma morta, de que sou prisioneiro e de que não posso libertar-me. Libertar-me? Mas ninguém pode fazer com que o acontecido não tenha acontecido e que a morte não exista quando já nos agarrou e nos tem segurados.

Existem os fatos. Quando tu de um modo ou de outro agiste, mesmo sem que te sentisses nem encontrasses nas ações praticadas, aquilo que fizeste permanece como uma prisão pra ti. E as consequências de tuas ações te envolvem como espirais e tentáculos. E à tua volta, pesa como um ar denso e irrespirável a responsabilidade que assumiste com as tuas ações. E como podes libertar-te? Como poderia eu dentro da prisão desta forma não minha, mas que me representa como sou para todos, como todos me conhecem, me querem, me respeitam, acolher e fazer viver uma vida diferente, a minha verdadeira vida?, Uma vida dentro de uma forma que sinto morta, mas que deve continuar assim para os outros, para todos aqueles que a edificaram e a desejam assim e não de outra maneira? Tem de ser esta por força. Serve assim à minha mulher, aos meus filhos, à sociedade, isto é, aos senhores estudantes da Faculdade de Direito, aos senhores clientes que me confiaram a vida, honra, liberdade, e a riqueza. Serve assim e não a posso mudar, não posso fazê-la correr a pontapés e fazê-la desaparecer da minha frente; só posso revoltar-me, vingar-me um instante, todos os dias, com o ato que pratico no máximo segredo, tremendo, com uma circunspeção infinita colhendo o momento oportuno, sem que ninguém me veja.

A coisa é a seguinte. Tenho em casa, uma velha cadela mistura de lobo, há onze anos aqui em casa, branca e preta, gorda, baixa e peluda, com os olhos já empanados pela velhice.

Entre nós, mim e ela, as relações nunca foram boas. Talvez porque antes, ela não aprovasse a minha profissão, porque não permitia que se fizesse barulho na casa; começou, porém, a aprová-la pouco a pouco, com o avançar da idade, de tal modo que, para fugir à tirania caprichosa dos meninos que queriam continuar a saltar e a correr com ela no jardim, deu de se refugiar aqui no meu escritório, desde manhã até à noite, a dormir em cima do tapete, com o focinho entre as patas. Aqui se sentia protegida e segura entre tantos livros e papéis. De vez em quando entreabria um olho a observar-me, como que para me dizer:

- Ótimo, meu caro, trabalha: não sai daí porque é seguro que enquanto estiveres aí a trabalhar ninguém entra aqui a perturbar o meu sono.

Assim pensava o pobre animal. A tentação de executar nela a minha vingança surgiu-me há quinze dias, de repente, ao ver-me olhado daquela maneira.

Não lhe faço mal; não lhe faço nada. Logo que posso, apenas um cliente me deixa livre um momento, levanto-me cauteloso, devagar, muito devagarzinho, do meu cadeirão, para que ninguém se aperceba de que a minha sapiência temida e cobiçada, a minha formidável sapiência de professor de Direito e de advogado, a minha austera dignidade de marido, de pai, se arrancaram, mesmo por um átimo, do trono que é este cadeirão; e em ponta de pés vou até à porta espiar o corredor, ver se não vem ninguém; fecho a porta à chave, só um momentinho; os meus olhos brilham de alegria, as mãos bailam com a volúpia que estou pra me conceder: a de ser louco, louco só por um momento, de sair por um átimo da prisão desta forma morta, a de destruir, aniquilar durante um átimo, zombando, desta sapiência, desta dignidade que me sufoca e me esmaga; corro para ela, para a cadela que dorme no tapete; devagar, com garbo, agarro-lhe nas duas patinhas de trás e a obrigo a fazer o carrinho de mão: isto é, obrigo a dar sete ou oito passos, não mais, só com as patinhas da frente, enquanto a seguro pelas de trás.

É tudo. Não faço mais nada. Corro logo a abrir a porta devagarzinho, sem o mínimo barulho, e volto pro trono, no cadeirão, pronto a receber um novo cliente com a austera dignidade anterior, carregado como se fosse um canhão com toda a minha formidável sapiência.

Mas o animal, há quinze dias, fica como que desfalecido a olhar-me com os olhos empanados, esbugalhados de terror. Queria faze-la entender, olhos nos olhos – repito – que não é nada; que fique tranqüila, que não me olhe assim.

A cadela compreende a terribilidade do ato que pratico. Não seria nada se, por brincadeira, lhe fizesse isto um dos meus rapazes. Mas sabe que eu não posso brincar; não é possível admitir que eu brinque, mesmo só por um momento; e continua, oh, maldição, a olhar-me, aterrorizada.

O sopro (terceira novela)

Certas notícias nos chegam de um modo tão repentino que nos deixam pasmos, e deste assombro parece que não sabemos como achar uma saída se não recorrendo a uma frase das mais críticas ou considerações das mais óbvias.

Por exemplo, quando o jovem Calvetti, secretário do meu amigo Bernabó, me contou que tinha morrido de repente o pai do Massari, com quem eu e Bernabó, pouco antes, tínhamos almoçado, falei: "Ah a vida o que é! Basta um sopro pra levá-la embora"; e juntei o polegar e o indicador

de uma das mãos e assoprei, como se quisesse fazer voar uma pluma que tinha entre aqueles dois dedos.

Vi, com aquele sopro, o jovem Calvetti, de repente enrijecer o rosto, depois dobrar o tronco e levar a mão ao peito, como quando se sente dentro, e não se sabe onde, um mal-estar indefinido; mas não dei muita atenção, parecendo-me absurdo admitir que aquele mal-estar pudesse depender da frase tola que tinha falado e do gesto ridículo que, não contente de só ter dito, tinha também feito; pensei em alguma pontada ou fígada que ele tivesse sentido, talvez no fígado ou no rim ou nos intestinos, momentânea de qualquer modo e sem nenhuma gravidade. Quando à noite, de repente invadiu a minha casa, muito angustiado Bernabó:

Sabe quem morreu? Calvetti

Morreu?

De repente, esta tarde.

Ma se esta tarde estava aqui comigo! Espera, que horas podiam ser? Deviam ser três.

E as três e meia morreu!

Meia hora depois?

Meia hora depois.

Eu mal o olhei, como se com aquela afirmação pudesse estabelecer uma relação (mas qual?) entre a visita que me fez e a morte repentina do pobre rapaz.

Senti um arrebatamento por dentro, que me forçou a negar imediatamente aquela relação, mesmo sendo casual, como uma suspeita de remorso que eu pudesse vir a sentir; e a procurar naquela morte uma razão, estranha à visita; então falei ao Bernabó do mal-estar repentino que o jovem tinha sentido quando ainda estava comigo.

Ah sim? Um mal-estar?

A vida o que é! Basta um sopro para levá-la embora.

Pronto, repetia mecanicamente aquela frase porque, lá em baixo, o indicador e o polegar da minha mão direita tinham se juntado, sozinhos, e sozinha também a mão, sem juízo, se levantava até à altura dos lábios. Juro que não foi tanto para provar a mim mesmo, e sim pra fazer comigo uma brincadeira que somente às escondidas, para não parecer ridículo, podia fazer: vendo aqueles dois dedos na frente da minha boca, assoprei neles, pouquinho, pouquinho. Bernabó tinha o rosto alterado pela morte daquele seu jovem secretário por quem tinha muita afeição; e muitas vezes, depois de ter corrido ou somente acelerado um pouco o passo, corpulento, sanguíneo e quase sem pescoço, vinha em minha direção ofegando e tinha também levado a mão ao peito para acalmar o coração e tomar fôlego, vendo-o fazer o mesmo gesto e ouvindo-o dizer que se sentia sufocar e escurecer a mente e a vista com uma estranha treva, em que coisa, em nome de Deus, eu deveria acreditar?

Naquele instante, mesmo perdido e desconcertado como estava, me atirei a socorrer o pobre amigo caído revirado e agonizante sobre uma poltrona. Mas ele me rejeitou furiosamente: e então acabei não entendendo mais nada; me senti gelar em uma atônita apatia, e fiquei olhando para ele que estremecia naquela poltrona escura de veludo, que me pareceu toda de sangue, estremecia não mais como um homem, mas como um animal ferido, na ânsia de respirar, e ficava cada vez mais roxo quase preto. Fazia alavanca com o pé no tapete, talvez para se levantar sozinho, mas se esgotava naquele esforço; como no pesadelo de um sonho, eu via o tapete escorregar embaixo dos seus pés, enrolando-se. A outra perna, torta sobre o braço da poltrona, a calça levantada mostrava uma liga de seda para sustentar a meia de uma cor esverdeada e com listinha cor-de-rosinha. Peço um pouco de consideração, por caridade: toda a minha inquietação estava arrebatada e espalhada aqui e acolá, por isso que, podia me deixar levar por um nada, numa virada de olho, seja pela irritação que me davam os meus quadros horrorosos pendurados nas paredes, ou também na curiosidade que me prendia o olhar... Ali: sobre a cor e a listinha daquela liga de seda que prendia a meia. Voltei a mim, de repente, com horror de naquele

momento ter me alienado àquele ponto, e gritei para o meu secretário que voasse e parasse um carro na frente da porta e depois subisse para me ajudar a levar o agonizante para um hospital ou à sua casa. Prefiri levá-lo à sua casa, era mais perto. Não morava só, mas com uma irmã mais velha do que ele, não sei se viúva ou solteirona, insuportável pela teimosa meticulosidade com que o governava. Assustada, a coitadinha, com as mãos nos cabelos: "Ó Deus, quem foi? Como foi?", e não queria sair dos nossos pés, que raiva! Queria saber de mim quem foi, como foi, justo de mim, e naquele momento que não agüentava mais, com todas aquelas escadas, subindo de costas, com o peso enorme daquele corpo abandonado. "A cama! A cama!", parecia que nem ela soubesse, onde estava a cama, onde me pareceu não chegaríamos nunca.

Depositamos o agonizante (mas eu também agonizava), me joguei de costas, em uma parede. Com a cabeça pendendo, pude ainda falar ao meu secretário: "Um médico! Um médico!"; mas me caíram os braços só de pensar que ficaria sozinho com a irmã, que certamente iria me agredir com outras perguntas. Salvou-me o silêncio enorme que se fez repentinamente naquela cama, parou a agonia. Pareceu-me, o silêncio de todo o mundo, e foi de fato de todo o mundo, para o pobre Bernabó, ali surdo e inerte naquela cama. Logo surgiu o desespero da irmã.

Eu estava aniquilado. Como imaginar, nem digo acreditar, que uma tal enormidade fosse possível? As minhas idéias não achavam rumo. E naquela confusão me parecia um tanto curioso que aquela pobrezinha, seu irmão Julio, como ela sempre o tinha chamado, agora, só porque estava ali, morto, uma corpulência imóvel, que não permitia diminutivos, o chamasse de "Julinho! Julinho!". Em um certo momento, pulei aterrorizado. O cadáver, como se ele também não tivesse gostado nada daquele Julinho! Julinho! tinha respondido com um terrível resmungo do estômago. Tive eu então que amparar a irmã, que teria caído de costas no chão, desmaiada de terror; desmaiou nos meus braços; e então entre ela desfalecida e o morto na cama, sem saber o que fazer ou pensar, me vi envolvido num turbilhão de loucura e comecei a sacudir a pobrezinha, que parasse com aquele desmaio que naquele momento era um pouco demais. Quando retornou, ela não quis mais acreditar que o irmão tinha morrido. "Ouviu? Não deve ter morrido! Não pode ter morrido!" Precisou que chegasse o médico para verificar e assegurar que aquela flatulência não tinha sido nada, um pouco de vento ou não sei o que mais que quase todos os mortos costumam soltar. Então ela, que não era bonita e fazia um esforço para sê-lo, esboçou um sorriso angustiado e parou os olhos com as mãos, como se o médico tivesse decretado que também ela quando morta faria igual.

Aquele médico era um desses jovens calvos que ostentam com uma despeitosa altivez a sua calvície precoce entre uma selva de cachos pretos que, não sei porque desaparecidos do alto da cabeça, re-aparecem, depois, todos, em volta da cabeça.

Com olhos de esmalte armados com fortes lentes de míope, alto, vigoroso, duas moítnhas de pêlos bem aparados em baixo do pequeno nariz, os lábios tímidos, acesos e tão bem desenhados que pareciam pintados, olhava com irônica compaixão a ignorância daquela pobre irmã e falava da morte com tamanha familiaridade, como se de tanto lidar com ela a conhecesse sem sombra de dúvidas, que no final me subiu irresistivelmente à garganta um riso sarcástico de escárnio. Já enquanto falava, olhando-me por acaso no espelho do armário tinha-me surpreendido com um olhar torto e frio que rastejou nos meus olhos como uma serpente. Então o indicador e o polegar da minha mão direita se apertaram, se apertaram tão fortemente um contra o outro, que estavam endurecidos pelo espasmo da recíproca pressão.

Assim que ele se virou ouvindo o meu riso, fui ao seu encontro. "Olha, pois é! O senhor que sabe tudo sobre a vida e a morte: assopre aqui, e veja se consegue me matar!" Ele deu dois passos para trás, para ver se não estava diante de um louco. "Basta um sopro, acredite! Basta um sopro!" A senhora. "Faça você! Assim!", e leve a sua mão à boca, 'junte os dois dedos e

assopre neles!” A coitadinha, com os olhos arregalados, aterrorizada, tremia inteira: enquanto o médico, que nem pensava mais que em cima da cama tinha um morto, ria, divertido, "Eu não vou fazer mais, não com vocês, porque ali já tem um, e dois com Calvetti por hoje! Mas eu preciso fugir disso, fugir disso já, preciso fugir disso!”.

Sai dali como um louco.

Logo que cheguei na rua, a loucura explodiu. Já era o entardecer e a rua estava cheia de gente. As casas iluminadas que se acendiam, se sobressaíam da sombra, as pessoas corriam para proteger o rosto do brilho das luzes coloridas que as tomavam de assalto, de todos os lados, faróis, os reflexos das vitrines, os luminosos, num alvoroço cheio de suspeitos obscuros. Mas não: olha lá, um rosto de mulher que se abria de felicidade ao reflexo de uma luz vermelha; e lá, uma criança que ria nos braços de um velho, na frente de um espelho na porta de uma loja, na qual gotas cor de esmeralda escorriam como um riacho.

Rompendo a multidão e com os dois dedos na frente da boca, assoprava, assoprava sobre todos aqueles rostos fugitivos, sem escolher e sem olhar pra trás e verificar se aqueles meus sopros produziam o efeito já duas vezes experimentado. Se estiverem fazendo efeito, quem poderia me responsabilizar? Eu não era o senhor de ter aqueles dois dedos na frente da boca e de soprar neles para o meu prazer inocente? Quem podia acreditar seriamente que um poder assim inaudito e terrível existisse naqueles dedos e no sopro que eu emitia somente neles? Era ridículo admitir e podia passar somente como uma brincadeira infantil. Então era isso! Eu brincava, só. E na boca, a minha língua já tinha secado como uma cortiça de tanto soprar, e já não tinha mais fôlego na ponta dos meus lábios, quando cheguei no fim da rua. Se aquilo que eu tinha experimentado hoje duas vezes era verdadeiro, oh Deus, devo ter matado, assim brincando, brincando, mais de um milhão de pessoas. Não era possível que no dia seguinte não se viesse a saber, com o terror de toda a cidade, daquela mortalidade repentina e misteriosa.

E na verdade se soube. Todos os jornais, na manhã seguinte, estavam cheios dela. A cidade acordou embaixo de um pesadelo enorme de uma epidemia sem saída que explodiu de forma fulminante. Novecentos e dezesseis mortos em uma só noite. No cemitério não se sabia como conseguir enterrá-los; não se sabia como tirá-los das suas casas. Os médicos tinham detectado sintomas comuns em todos os atingidos: um mal-estar indefinido, seguido de uma asfixia. Na autópsia dos cadáveres, nenhum indício do mal que tinha causado a morte quase instantânea.

Eu permaneci em casa, lendo aqueles jornais, tão transtornado, que era como o desconcerto de uma horrível bebedeira. "Deve ser uma grande loucura", pensei, "que entrou na minha cabeça depois que me vi ontem fazendo aquele gesto ridículo e infantil, pouco antes que a calamidade fosse declarada, que esta epidemia caísse assim de repente sobre a cidade. Por outro lado, para me libertar só tenho que esperar alguns dias sem repetir a brincadeira desse gesto. Se for uma epidemia, como com certeza deve ser, esta espantosa mortalidade deve continuar e não parar assim de repente como começou”.

Bem; esperei três dias, cinco dias, uma semana, duas semanas: nenhum novo caso foi notificado pelos jornais: a epidemia tinha parado de repente.

É, mas doido não; peço desculpas, mas na obsessão de uma tal dúvida, de que eu pudesse ser louco, não podia ficar; louco, de uma loucura que a declarando, teria feito qualquer um morrer de rir, não, deixa disso. Precisava com urgência tirar essa obsessão da minha cabeça. Mas como? Voltando a soprar sobre os dedos? Não, eu não poderia. Tratava-se de vidas humanas. Precisava que eu estivesse convencido de que o meu ato era, em si, inocente, de criança e que se os outros morriam por causa dele, não era minha culpa. Poderia ficar em casa, esperando pela retomada da epidemia, depois daquela pausa de quinze dias, visto que até o fim deveria considerar incrível que a morte pudesse depender de mim. Mas, e a tentação diabólica de conseguir uma tal certeza, bem mais terrível que a dúvida de que eu pudesse ser louco, a certeza de me saber dotado de um PODER tão inaudito: como resistir a tal tentação?

II

Tinha que me concentrar em fazer ainda uma prova, mas tímida e cautelosa; uma prova mais justa quanto fosse possível "justa". A morte sabe-se, não é justa. Aquela que dependia de mim "se dependia de mim" deveria ser justa.

Conhecia uma querida menina que enquanto brincava com suas bonecas, saindo de um sonho para entrar em outro, todos diferentes um do outro, no final de todos estes sonhos acordara ainda menina, mas, com vinte anos, mas mesmo assim menina, menina, com uma pessoa do lado que tinha saído do último dos seus sonhos, e que tinha se transformado na realidade num homem ruim, estrangeiro, em um homem robusto, com dois metros de altura, estúpido, preguiçoso e cheio de vícios; e entre os braços, ao invés da boneca, tinha agora um pobre e pequenino ser; nem se podia dizer que era um pequeno monstro porque tinha um rostinho de anjo doente, mas quando acontecia a convulsão constante que tomava todo seu pequeno corpo, esta convulsão lhe deformava também o rostinho de anjo. "Mal de...", não sei, o nome de um médico estrangeiro, inglês ou americano, Pot me parece se escreve assim (querida glória, dar a uma doença o próprio nome!), "Mal de Pot" em uma das suas formas mais graves e sem remédio. Aquela criança não poderia nunca falar, nunca andar, nem nunca se serviria daquelas mãozinhas descarnadas e contorcidas pela violência dos espasmos atroz. Poderia ainda esticaressa vida, assim por anos. Ele tinha três? Talvez até os dez. Não... nem dez. Quando podia, em algum momento de trégua, a pobre criança sorria um sorriso assim beato naquele seu rostinho de anjo, que imediatamente, terminado o horror daquelas contorções, aquele sorriso provocava lágrimas dos olhos daqueles que o olhavam. Parecia impossível que somente os médicos não entendessem que coisa pedia a criança com aquele sorriso, mas talvez o entendessem, porque tinham já declarado que certamente era um dos casos diante do qual não se podia hesitar se a lei o permitisse e se tivesse o consenso dos parentes. A lei é lei, pode ser cruel, como acontece às vezes, mas não é piedosa se não, não seria lei.

Eu, portanto, me apresentei àquela mãe.

Sentada na poltrona aos pés da caminha, a mãe segurava entre os braços a criança em convulsão. Eu me debrucei sobre ela, sem dizer nada, com os dedos na frente da minha boca. A criança, ao meu sopro, sorriu e morreu. Como a mãe, acostumada à contínua tensão espasmódica saltitante daquele corpinho, o sentiu solto de repente entre os braços e mole, segurou um grito, levantou a cabeça olhando-me, olhou a criança:

- Oh Deus, o que o senhor fez?
- Nada, a senhora viu, somente um sopro.
- Mas morreu!
- Agora está em paz.

Tirei a criança dos braços da mãe, ainda com o seu sorriso de anjo nos lábios pequenos e pálidos.

- Teu marido onde está? Lá dentro? Vou te libertar também dele. Não tem mais razão de te oprimir.

Não precisou que eu saísse à procura do marido. Apresentou-se à porta, como um gigante transtornado.

Mas na exaltação que me dava a terrível certeza já adquirida, eu me sentia já desmesuradamente crescido, muito mais alto que ele. "A vida o que é! Olha, basta um sopro, assim, para levá-la embora". E, soprando no seu rosto, saí daquela casa como um gigante naquela noite.

Era eu, era eu; a morte era eu; eu a tinha nos meus dedos e no meu sopro; podia matar todos. Para ser justo em relação àqueles que eu tinha matado antes, não tinha eu então que matar a

todos? Não precisaria nada, só bastaria ter fôlego suficiente. Não o faria por ódio de ninguém; não conhecia ninguém. Como a morte. Um sopro, e acabou. Quanta humanidade, antes desta que agora me faz sombra em frente, já não teria sido assoprada? Mas podia realmente toda a humanidade?

Despovoar todas as casas? Todas as ruas de todas as cidades? E os campos e as montanhas e os mares? Despovoar toda a terra? Não seria possível. E então não, não mataria mais ninguém, mais ninguém.

Deveria talvez decepar os meus dois dedos. Mas talvez bastasse somente o sopro. Devia testar? Não, não: chega! Ficava apavorado dos pés à cabeça só de pensar nisso. Talvez bastasse somente o sopro. Como me impedir? Como vencer a tentação? A mão na boca? Podia me condenar a ficar sempre com a mão na frente da boca?

Assim, desvairando, talvez também sorrindo, dizia a este e àquele abrindo caminho: "Basta um sopro... assim... assim..."; enquanto no chão um jovem teimoso até o fim, gritava se contorcendo: "A epidemia! A epidemia!". Foi uma fuga geral; e eu me encontrei ainda por algum tempo no meio de toda aquela gente que corria assustada e alucinada, e eu sozinho, caminhando, mas como um bêbado que falava sozinho, doce e com pena; até que me encontrei, não sei como, na frente de um espelho de uma loja, sempre com aqueles dois dedos na frente da boca. Talvez, para provar que aquele ato era inocente, mostrando que eu estava fazendo para mim, da única maneira que me era possível. Eu me assoprei. Eu me entrevi por um instante naquele espelho, com uns olhos que eu mesmo não sabia como olhar, assim tão fundos quanto aqueles no rosto de um morto; depois, como se o vazio me tivesse engolido, ou uma vertigem me tomado, eu não me vi mais; toquei o espelho, estava ali, na minha frente, eu via, mas eu não estava; toquei a cabeça, o tronco, os braços; eu sentia sob as minhas mãos o corpo, mas não o via mais e nem via as mãos com as quais eu o tocava; mas eu não era cego; via tudo, a rua, as pessoas, as casas, o espelho; um ímpeto me tomou, frenético, de me jogar naquele espelho em busca da minha imagem assoprada, desaparecida; e enquanto eu estava assim contra o espelho, uma pessoa, saindo da loja, me atropelou e imediatamente eu o vi pular para trás horripilado e com a boca aberta para um grito de doido que não saía de sua garganta: tinha esbarrado em alguém que devia estar ali, mas que não estava, não tinha ninguém: surgiu em mim então, uma forte necessidade de dizer que eu estava ali; "A epidemia!" E com um empurrão no peito, o abati. Enquanto isso, a rua que tinha sido bagunçada por aqueles que antes tinham fugido e que agora, com os rostos de fantasmas estavam voltando atrás, certamente incitando todos a me procurar, enchia-se de gente que de cada parte, brotava, transbordante, como uma fumaça densa de rostos que me sufocava; mas mesmo pisoteado por aquela multidão, podia andar, abrir um sulco com o sopro sobre meus dedos invisíveis. "Epidemia! Epidemia!" Não era mais eu; finalmente agora eu entendia: eu era a epidemia, e todas larvas, então, todas larvas as vidas humanas que um sopro leva embora. Quanto durou aquele pesadelo? Toda noite e parte do dia tentei sair daquela multidão, e no final livre também do aperto das casas da cidade horrível, me senti no ar do campo, agora eu também, ar. Tudo era dourado pelo sol; não tinha corpo, não tinha sombra; o verde era tão fresco e novo que parecia nascido naquele instante, e era tão meu, que me sentia tocado por cada fio de grama movido pelo toque de um inseto que pousava nela; me sentia voando com um vô quase de papel, destacado, de duas borboletas brancas apaixonadas; e como se verdadeiramente agora fosse uma brincadeira, um sopro e vou embora, e as asas destacadas daquelas borboletas caíam leves no ar como os pedaços de papel; mais adiante, sentada debaixo de uma árvore, uma jovencinha vestida com uma roupa de tule azul celeste com um grande chapéu de palha enfeitado de rosinhas; pestanejava; pensava, sorrindo com um sorriso que a transformava numa imagem da minha juventude; talvez não era outra coisa na verdade que uma imagem que permaneceu ali da vida, enfim sozinha na terra. Um

sopro e foi! Comovido até à angústia de tanta doçura, ficava ali invisível, segurando a respiração, olhando-a de longe; e o meu olhar era o ar que a acariciava sem que ela o sentisse.

2 X 2 = 5 – O HOMEM DO SUBSOLO

de Fiódor Dostoiéveski

Dramaturgia de Stéfano Geraci

Eu sou um homem doente. Sou um homem ruim. Sou um cara que não tem nada de atraente. Acho que tenho uma doença no fígado. Mesmo que eu não entenda nada dessa doença, e nem queira saber o que de fato tem de doente em mim. Não me curo, nunca me curei. Mesmo que a medicina e os médicos, eu respeite. Não, senhores! Eu não quero me curar! E não quero por pura ruindade. O meu figadozinho sofre? Que sofra! E que sofra muito! E muito mais! Ah, se vocês não querem entender isso, eu compreendo.

Faz muito tempo que eu vivo assim. Antes eu era um empregado. Era um péssimo funcionário! Era velhaco. Eu tinha prazer nisso. Quando na minha escrivania aparecia alguém pedindo informação, eu rangia os dentes e sentia um prazer insaciável quando eu conseguia o constranger. Na maioria das vezes era gente tímida. Mas havia as mais seguras de si, tinha uma pessoa em particular que eu não suportava. Era um oficial. Esse tinha um jeito insolente de tintinar com a espada no chão, de um modo repugnante. Durante um ano e meio travamos uma guerra por causa dessa espada. No final, eu venci. Ele parou de tintinar.

Mas, vocês querem saber, meus senhores, no que consistia minha maldade? Toda a minha maldade consistia no fato que eu era consciente, cá comigo mesmo, de não ser ruim. Eu era só mais um que fazia tudo por fazer. E sabem o que mais? Eu menti quando disse que era um péssimo funcionário. E menti... por maldade! Eu sempre soube de todas as coisas contraditórias que vivem borbulhando dentro de mim, querendo sair. Era toda uma vida querendo sair. Mas eu não deixava sair. Não! Não deixava de propósito!

E os senhores não pensem que eu quero me desculpar, que eu vá pedir perdão por isso. Garanto que não dou a mínima para o que vocês estão pensando.

Eu não fui ruim porque não soube ser mau... Eu não soube ser nada de nada, nem mau, nem bom, nem herói, nem inseto. E agora passo os meus dias aqui nesse meu cantinho, zombando de mim mesmo, (sapatos) consolado pela maligna e inútil certeza de que uma pessoa inteligente não pode se tornar de fato alguém na vida. Só se torna alguém na vida quem é imbecil.

Eu já vivo aqui neste canto há muito tempo. Mas agora eu estou praticamente enterrado aqui. Me dizem que o clima desta cidade está me fazendo mal e que viver aqui está ficando muito caro, caro demais para as minhas possibilidades. (senta na escada) Mas eu vou ficar aqui, não vou embora. Não irei embora... Mas, de resto dá no mesmo que eu vá embora ou que eu fique. Agora, (desce pega a cadeira e vai até a frente e fica em pé) eu tenho é vontade de contar a vocês como é que eu não consegui me tornar nem ao menos num inseto. Eu juro, senhores: ter muita consciência das coisas, saber demais... é uma doença. Realmente é uma doença. E eu insisto nisso.

Por que será que no momento em que eu tinha uma consciência clara das coisas, de tudo, me acontecia de cometer as tais ações mesquinhas? Ações comuns a qualquer um, uns mais outros menos, mas que me ocorriam justamente naqueles momentos em que eu estava mais lúcido? Me acontecia assim mesmo, como se tivesse que acontecer. Era como se esse fosse meu estado normal. Eu não conseguia acreditar que acontecesse assim também aos outros. Então, eu

guardei isso a vida toda como um segredo. O meu segredo. Não sentia vergonha. Mas chegava ao ponto de experimentar um misterioso e anormal prazer...

No dia em que eu praticava uma dessas mesquinhas, eu me atormentava, me torturava em segredo até que minha amargura acabava por se transformar num vergonhoso prazer. Num indeciso mas verdadeiro gozo. Sim, um gozo! (senta e olha o público)

E eu insisto nisso: eu sentia finalmente que tinha chegado ao fundo, que não tinha nenhuma saída. Que enfim não me tornaria um outro homem e muito provavelmente não queria me tornar um outro homem. Eu não tinha nenhuma vontade de mudar. E, se por acaso, aparecesse a vontade, do mesmo modo eu não teria feito nada.

Mas basta... Como se explica, portanto, a história do gozo? Eu, para dar um exemplo, tenho um amor próprio tremendo. Sou desconfiado e susceptível como um corcunda ou um anão poderiam ser. Mas houve momentos em que, se alguém tivesse me dado uma bofetada, eu teria até experimentado prazer. Sim, seria uma felicidade nascida do desespero... Mas é no desespero que experimentamos os prazeres mais fervorosos. Porque aí você se sente esmagado pela consciência do lama em que o enfiaram.

Por mais que você dê voltas, no final você percebe que o principal culpado é você, você e ninguém mais. Por quarenta anos seguidos você vai ficar remoendo na memória aquela “ofensa sofrida nos mínimos e vergonhosos detalhes e ao fazer isso, vai juntando outros detalhes mais vergonhosos ainda, alfinetando a si mesmo com a sua própria fantasia. Mesmo que eu tivesse tido uma grandeza de alma eu não saberia esquecer nem perdoar. Não saberia tampouco me vingar. Para mim isso é impossível.

Sim, porque os que são capazes de se vingar, como fazem? Como um touro furioso, chifre para baixo, só um muro o pode parar. Um homem assim eu invejo.

É estúpido, mas talvez um homem normal seja, de fato, estúpido. Se tomarmos por exemplo agora a antítese desse homem normal, veremos que ele se põe a girar diante daquele muro, tanto que vai parecer um rato, não um homem. E o principal é que ele mesmo se considera um rato, assim, sem que ninguém lhe pergunte nada! Eu insisto nisso!

Venha ver agora, então, esse rato em ação. Digamos que ele se sinta ofendido e queira se vingar. A maldade nele se acumulará. O desejo de vingar-se do mal... (enquanto leva o convidado, percebe o vestido e o deita no sofá) - Desculpe. que recebeu começará a lhe arranhar a alma no modo mais doloroso possível. Já um homem normal, na sua inata estupidez, considera a vingança uma questão de justiça. Ao contrário, o rato negará que se possa falar de justiça. (abre a gaveta e pega os “pratos orelhas”) Esse rato desventurado já terá tido tempo de acumular a sua volta, sob a forma de dúvidas e de problemas, uma espécie de um lodo fétido. Aqui, em seu buraco, ofendido, o nosso rato cairá em uma fria, venenosa e eterna maldade.

O nosso rato desventurado poderá até começara se vingar (ação de garfos e facas, serve o queijo), mas aos poucos, aos bocadinhos, ali (faca na mão pra frente) no escuro do seu buraco, incógnito, sem acreditar sequer no seu direito de se vingar nem em um eventual sucesso de tal vingança. Sabendo desde o início, que todas as tentativas de vingança vão lhe causar um sofrimento enorme, cem vezes maior do que aquilo que lhe provocou tal ofensa (comendo), que muito provavelmente, nem imagina o que provocou. Até no seu leito de morte o nosso rato “ofendido” continuará a remoer tudo isso na sua memória. E em todas essas situações sem saída, em todo esse veneno de decisões tomadas irrevogavelmente e de arrependimentos que surgem menos de um minuto depois, tudo isso consiste exatamente naquele estranho gozo a que eu me referia.

(mãos na gaveta aberta e retira dois copos e os toca)

-Vinho?

(pega a garrafa com o vinho e guardanapo amarrado, desamarra e serve)

- Aha! Mas desse jeito eu posso achar que até numa dor de dente se descobre um gozo!
 - E por que não? Até uma dor de dente pode ser uma fonte de prazer. Eu tive prazer com uma dor de dente por um mês inteiro.

Agora, lhes peço: (vai para frente fazendo a dor de dente com o lenço) prestem atenção em qualquer um que sofra uma dor de dente: talvez no segundo ou terceiro dia da doença, quando começa a gemer de maneira diferente da que gemia no primeiro dia. Ou seja, ele está gemendo não só porque aquele dente lhe está fazendo mal. (no sofá) Aqueles gemidos se tornam abomináveis, maldosos e seguem assim por dias e noites inteiras, mesmo sabendo que esse comportamento o dilacera a si mesmo e a todos ou outros em vão. Ele sabe também que todos os seus familiares já começaram a ouvi-lo com desgosto e não acreditam mais naquilo, já acham que ele bem poderia gemer de um jeito diferente, sem tantos rococós agudos e graves, (levanta e vai até à mesa diante do convidado) e que se age assim é por pura maldade.

"Eu lhes roubo a tranquilidade, dilacero a sua alma, não deixo dormir ninguém em toda a casa porque simplesmente vocês não devem dormir, mas sentir a cada momento que os meus dentes doem. Vocês vão ver agora que belo e repugnante gemido eu estou para dar! (para frente) Ahhhhhhhhh!"

É preciso ser muito refinado e ter um alto grau de consciência para entender todos os tons desse tipo de prazer... Vocês riem? Mas isso me dá tanto prazer, um prazer tão imenso!.. não! Vocês estão achando tudo isso sem sentido e de péssimo gosto! Que uma pessoa com "consciência" deveria ter um mínimo de respeito por si mesmo? Como assim? Alguém que conseguiu gozar com a própria humilhação? Então, pensem comigo: por que eu passava o tempo me atormentando? Por que? Por puro tédio, porque não tinha nada pra fazer além de me abanar...

Eu inventava a minha vida para viver pelo menos um pouco, um pouquinho que fosse. Quantas vezes me acontecia, por exemplo, de me ofender, mas assim... sem que houve um motivo. Eu sabia perfeitamente que não existia nenhum motivo pra me ofender. Era tudo pose... Mas a coisa chegava a tal ponto que de repente eu me sentia ofendido de verdade. E tudo isso meus senhores, por tédio, puro tédio! A inércia tinha me sufocado. Sim, porque o autêntico, o imediato, o verdadeiro fruto da consciência é exatamente a inércia.

Eu insisto nisso! (ou "eu tenho certeza disso!" "isso eu lhes garanto!") (retira o lenço da cabeça e prepara para o soco)

Mas existem os "homens de ação"! Todo homem de iniciativa pega as causas mais óbvias que lhes aparecem pela frente (ação com o lenço) como se fossem a razão principal da sua maneira de agir (ação comparativa com a outra mão). E assim conseguem, mais facilmente que os outros, se convencer de ter encontrado um verdadeiro fundamento para esse seu modo de agir. Pois bem! Mas onde eu acho o meu verdadeiro fundamento? Para mim, qualquer causa arrasta atrás dela uma outra, e outra, e outra até o infinito. Não sobra, de novo, mais do que uma única saída: socar o muro, esmurrá-lo da maneira mais dolorosa e mandar tudo para os infernos! [ou "à merda!"] (lenço doca o mundo e vai pro ombro)

Mas se em vez disso eu me deixasse levar pelos meus sentimentos? (pega o vestido e o coloca na frente do corpo) Sem pensar, eu odiasse, ou amasse como uma pessoa normal, em vez de ficar ali parado, sem fazer absolutamente nada? ["coçando o saco", ou "me coçando" em vez de "fazer nada"?] (recoloca o vestido no sofá)

Bem, em dois dias no máximo eu já estaria me odiando e desprezando, pela maneira como eu estava enganando a mim mesmo. Resultado: uma bolha de sabão, consciência e A INÉRCIA! (sentando em frente ao convidado)

Mas o que fazer se a única via possível para um homem inteligente é uma conversa inútil, ficar jogando conversa fora, um previsível caminho do nada brindando e jogando o vinho no copo do convidado) a lugar nenhum? Ah, se eu não fizesse nada por preguiça, oh meu Deus! (levanta

e arranha a grade) quanto eu não me respeitaria se eu fosse assim? Pelo menos uma qualidade eu teria: a de um verdadeiro vagabundo! (sobe a escada e grita para fora)

VA GA BUN DO! Isso! Uma palavra assim seria um título, uma direção, resumiria toda uma carreira, senhores! Não um vagabundo qualquer, mas um com a alma sensível a tudo aquilo que há de belo e de sublime... eu pesquisaria (no sentido de “tese”) sobre tudo o que há de belo e sublime, transformaria tudo o que há de mais repugnante no mundo em belo e sublime. (coloca os óculos na cabeça) Mas tudo isso são sonhos dourados...

Mas me digam: quem falou que um homem se torna um canalha porque não sabe quais são seus verdadeiros interesses? E que, se alguém abrisse os seus olhos ele deixaria de ser um canalha, entenderia qual é a sua vantagem pessoal.

A vantagem? Mas o que é essa bendita vantagem que todos sempre querem levar? E se, uma vez ou outra, essa bendita vantagem consistisse no fato que em certos casos se deseja a si mesmo aquilo que é ruim? (descendo e passando pelo convidado vai para frente)

Será que foram verdadeiramente calculadas de maneira precisa as coisas que são vantajosas para o homem? Por acaso não há uma que não entrou na lista mas que também não poderia entrar? E o que vamos achar nesse rol de coisas vantajosas? O bem estar, a liberdade, a paz..., Enfim, mas como é que ao calcular as coisas vantajosas sempre se esquece uma? E seria uma grande desgraça, digo eu, se a gente tomasse esta coisinha e a colocasse de vez na lista. Mas aí é que a porca torce o rabo, porque essa estranhíssima coisa que é vantajosa para os homens, também perturba e explode o catálogo construído para felicidade do gênero humano.

Vamos lá, senhores, olhem a sua volta: (vai até a mesa, percebe que seu copo está vazio e derrama o vinho do convidado no seu copo) o sangue corre como um rio, de maneira tão frisante e alegre que parece (subindo na cadeira) champagne! Antigamente, ao fazer correr sangue, o homem entendia que aquilo era algo justo e matava sem peso na consciência. Mas agora que na nossa assim dita civilização consideramos um crime correr sangue, nos dedicamos a essa atividade com empenho (“deixando” cair o vinho, aparando com a outra mão e lambendo a mão) ainda maior. Portanto, vocês estão convencidos que uma vez desaparecidos certos hábitos ruins, (descendo) uma vez que o bom senso e a ciência terão corrigido a natureza humana, o homem deixará voluntariamente de cometer erros.

Então serão criadas novas relações econômicas, já prontas e lindas e calculadas com precisão matemática. Mesmo assim, começaremos a nos chatear terrivelmente, mas em compensação tudo será extraordinariamente sensato! (ri brinda e gargareja com o vinho) Ah, tudo bem! O que não se inventa quando se está entediado!?! (termina de beber, deixa o copo na mesa e vai montando a postura do ditador) Não me estranharia, por exemplo, se em meio a toda essa ‘futura sensatez universal’ aparecesse novamente algum perfeito cavalheiro, de fisionomia um pouco ignóbil, cínica, que colocando as mãos na cintura nos pergunte: e aí, que tal dar um pontapé nessa grande sensatez universal de modo que se possa viver ainda um pouco como manda a nossa estúpida vontade?... (desmonta e vai até o convidado) Isso não seria nada, o pior é que um tipo assim sem dúvida nenhuma encontraria seguidores. E tudo isso na mais vazia das razões, porque sempre, e em qualquer lugar, o homem gosta de agir como ele mesmo quer e não como a sua razão e como manda a sua própria vantagem.

(indo para frente) O próprio querer, livre, pessoal, autônomo, mesmo que estranho, a própria fantasia excitada até a loucura: é exatamente essa coisinha sempre deixada para trás e mais vantajosa que qualquer vantagem.

(até chegar diante do convidado)O homem, não há dúvida, ama abrir seus caminhos, atingir suas metas, mas por que também ama apaixonadamente a destruição e o caos? Sendo assim, não seria talvez por que ele tem medo de atingir a meta, mesmo desejando isso, porque ela a ama só de longe?

Essa tal meta, se me entendem, não deverá ser portanto “dois mais dois igual a quatro”, uma fórmula lógica e racional, científica e de fato aquele dois mais dois igual a quatro que não é mais vida, meus senhores, mas o princípio da morte.

(como um rato, inquieto, até finalizar em frente ao público) Dois mais dois quatro, para mim, é uma coisa insolente. Dois mais dois quatro está aí como um fanfarrão se coloca no meio do nosso caminho com as mãos na cintura e cospe na nossa cara. Concordo que dois mais dois quatro seja uma coisa excelente, (montando os dedos da mão em cinco, com prazer) mas então talvez dois mais dois cinco seja uma coisa graciosa. Enquanto eu estiver vivo, que me cortem a língua se eu contribuir com um só tijolinho na gloriosa edificação do dois mais dois quatro! Ao fim e ao cabo, meus senhores, é melhor não fazer nada. E portanto, viva o subsolo.

(sofá) Não! Estou mentindo de novo! Eu faço porque me é perfeitamente claro como dois mais dois quatro que a melhor coisa não é o subsolo, (levanta para contar um segredo) mas alguma outra coisa, algo completamente diferente que eu desejo e não consigo encontrar. (aos gritos empurra o sofá) Ao diabo o subsolo!

Há certas coisas na memória de um homem que ele não confia a ninguém, somente aos amigos. Há outras que ele não confia nem aos amigos, mas somente a si mesmo, e mesmo a si mesmo ele confia em grande segredo. Mas existem tantas outras coisas que ele tem medo de confiar até a si mesmo. E coisas desse tipo cada pessoa de bem acumula um bom bocado.

(preparando a cadeira, tirando as pantufas e deixando para a cena dos amigos. Coloca a meia sobre as pernas das calças) Meus senhores, queria vê-los fechados por anos, sem a mínima ocupação, num buraco... e eu fosse lhes fazer uma visitinha... o que teriam feito? E eu ainda os chamei, meus senhores, como se tivessem vindo aqui por minha causa. (calça o pé direito) Agora, eu pensei, quero mesmo fazer essa experiência. E aqui declaro, de uma vez por todas, que eu estou aqui por minha conta (tampa a garrafa, vai e encontra a calça e caminhando começa a vestir). E se me dirijo a vocês é porque dessa forma me fica tudo mais fácil.

(falando, andando e vestindo) Naquele tempo minha vida já era desorganizada, solitária. Quase sempre ficava sozinho em casa e lia. A leitura me mobilizava, me deliciava, me atormentava, mas de vez em quando também me entediava...(andando como um rato) tremendamente, me dava vontade de me mexer e (empurra o sofá de volta pro lugar) dentro de mim se acumulava uma tal angústia que de repente eu caía numa profunda, negra e subterrânea degradação.

(veste o paletó atrás do convidado, na grade) As minhas porcarias eu as cometia à noite, na minha solidão, escondido, tendo dentro de mim uma vergonha que não me abandonava nem nos momentos mais repugnantes. (soca a grade) Desde aqueles tempos eu carregava em mim o meu sub-solo.

(vê-se vestido e mostra ao convidado) Vejam, por exemplo, uma lembrança longínqua... Ela me veio à memória... pouco tempo faz...Ah, aqueles tempos... (calçando o outro pé do sapato) De colegas de escola, eu não tinha tido muitos, é verdade, e nem os frequentava. Mas com umdeles eu tive momentos muito bonitos, mas não duraram muito e acabaram por recobrir-se por uma estranha neblina. Um dia fui até a casa dele (arruma os talheres) e lá o encontrei com outros dois colegas de escola. Na minha chegada, ninguém deu a mínima. Estavam todos envolvidos numa discussão sobre um jantar de despedida que estavam organizando em homenagem a um outro colega que estava partindo para uma cidade distante. Esse colega que estava de partida em particular, eu tinha começado a odiar quando estávamos no colégio.(senta no praticável e pega as sandálias) Eu detestava o som da sua voz, os seus gracejos, o seu rosto bonitinho, a maneira dele contar o sucesso com as meninas... Eu odiava o fato de que apenas uns poucos não babassem quando ele inventava suas histórias. (depois de bater com as sandálias, por ódio, apoia no praticável, ao virar-se leva uma torta na cara)

Eles me acolheram com inúmeros gracejos raivosos porque eu não parecia com nenhum deles. Eu os odiei imediatamente. E me fechei num enorme, medroso e humilhante orgulho. Eles riam da minha cara, mas de fato as caras deles é que eram de idiotas. (depois de tentar tirar parte da espuma, pega o guardanapo sobre o sofá e limpa-se) Eu os odiava assustadoramente, mesmo que eu fosse pior que eles. E eles nem procuravam disfarçar a repugnância que sentiam de mim. Eu passei a não desejar mais o afeto deles, ao contrário, eu queria que me humilhassem...

Ah! É claro que eu não tinha que ir àquele jantar. Por quem? Por aquele porco, aquele crápula? Não! Eu tenho que ir. Eu devia escarrar naquele almoço. Eu ficava furioso porque tinha certeza de que iria lá, e iria de propósito! Quanto mais inconveniente fosse minha presença, mais vontade eu tinha de ir.

(vindo para frente usando o lenço) Imaginava que poderia seduzi-los, constrangê-los, forçá-los a me amar, talvez até a se reconciliar comigo! Quem sabe brindássemos juntos. Mas o que mais me feria é que eu já sabia que na verdade eu não desejava humilhá-los nem asubmetê-los e que eu não daria um tostão por esse meu triunfo.

O homenageado chegou e tomou a frente. Todos riam, mas quando me viu ali, assumiu um jeito empertigado e presunçoso. Dobrando-se ligeiramente me estendeu a mão, educado, mas não muito, já convencido de ser incomensuravelmente superior a ponto de somente poder me olhar com um ar de proteção.

Ah, eu soube com surpresa agora do seu desejo de participar da nossa noitada... Você está esperando há muito tempo?... Mas como? Vocês não o avisaram que tínhamos mudado o horário?... Então já faz mais de uma hora que você está aqui, oh coitado! Me diga, você continua empregado no Ministério? Sim, é compensador? Entendo que se refere ao salário... Ah, não é muito. Ah, olhe, com um ordenado desses não se pode permitir certos jantares... Oh, como você emagreceu, como mudou daquele tempo!...

Meu Deus! Esses imbecis pensam ter me dado uma honra ao me convidar a sua mesa! Eles não entendem que fui eu quem lhes dei a honra da minha presença. Emagreci? A roupa! Oh malditas calças! Eles perceberam imediatamente a mancha amarela que tenho no joelho. Mas o que estou fazendo aqui? Deveria me levantar imediatamente e ir embora, assim, por desprezo! (começando o enfrentamento)

Vocês ficariam muito contentes se eu fosse embora. Mas nem pensar, nem em sonho! Ficarei aqui de propósito e vou beber até o final, para que vejam que não dou a mínima. Vou ficar e vou beber!... E também vou cantar se me der na veneta! Sim senhor, vou cantar, porque eu não tenho nada contra o direito de cantar... (sobe a escada) Mas não cantava, só esperava que alguém se dirigisse a mim. Mas ninguém falava comigo. E quanto, quanto eu desejava me reconciliar com eles naquele momento!

(os vê) Todos se mudaram da mesa para o sofá, mas obviamente não me convidaram. (desce correndo e pega o vestida para não sentarem nele) Eu sorria com desprezo e ia pra frente e pra trás no outro lado da sala. Queria demonstrar que estava muito bem sem eles. Tudo em vão, inútil. Eles não me davam a mínima! Não tinha modo de fazer com que me olhassem (pega o convidado e o conduz de volta à plateia, sussurrando) poderiam se passar 10 anos, 20 anos, 40 anos e eu continuaria a me lembrar, remoendo na memória, aqueles momentos com desgosto e humilhação. Humilhar-se a si mesmo e voluntariamente daquela maneira era impossível, eu sabia.

. Só uma vez se voltaram para mim, e foi justamente quando um deles começou a falar de Shakespeare porque eu caí numa risada de desprezo tão ostensiva que todos pararam com a conversa e me observaram em silêncio por dois minutos, sérios, sem rir, aquele meu ir e vir ao longo da parede entre a mesa e a lareira. Mas isso não resultou em nada, não falaram nada e em dois minutos a conversa recomeçou e deixaram de se preocupar comigo.

Quando um dele diz. - Senhores, agora a noitada. agora todos *lá!* -

(enquanto tenta segurar os amigos deixa o vestido e a bolsa no sofá)...amigos, eu lhes peço perdão... lhes peço a sua amizade, eu os ofendi... Me deem seis rublos...(tira o paletó) Me levem lá com vocês! Se soubessem, se soubessem por que eu peço! Desse dinheiro depende tudo, todo meu futuro, todos os meus projetos... lá!... (técnico entra e joga cédulas no chão)

(de joelhos, cata o dinheiro. Música)

(vira-se e começa o diálogo com Lisa/vestido)

- Como você se chama?
- Lisa
- Você é daqui?
- Não.
- De onde?
- De Riga.
- Alemã?
- Russa.
- Você está aqui há muito tempo?
- Onde?
- Aqui. Nesta casa.
- Duas semanas.
- Você tem pai e mãe?
- Sim, não! Quer dizer, tenho.
- Quantos anos você tem?
- Vinte.
- Por que você foi embora da sua casa?
- Assim...

Este "assim" significa me deixa em paz. Silêncio. Não me vou nem consigo entender por que. Náusea. Angústia.

- Hoje estavam levando um caixão e por pouco não o deixaram cair.
- Um caixão?
- Sim, eles o tiraram de um porão, sabe? (tira o dinheiro do bolso, confere, mantém na mão) Era uma tal porcaria, uma imundice, fedia, um horror! Como esta casa aqui onde você vive. *É grosseira, mas tem alguma coisa que me atrai.*

silêncio.

Aqui é tudo pântano. Assim te enterram diretamente na água. Pra você dá na mesma, morrer.

- E por que eu deveria morrer? (indo até o sofá, falando com Lisa) (pega a bolsa, abre, mexe, vê os pertences, guarda o dinheiro, no fim sai com a bolsa na mão)
 - Um dia ou outro você vai morrer? E você vai morrer como aquela coitadinha de hoje. Era também uma garota assim como você, morta de tuberculose (tísica).
- E por que eu deveria morrer?
- Se não agora, depois...
 - Mas também depois...
 - Lógico! Você agora é jovem, bonitinha, tem um certo valor. Mas daqui um ano...
 - Daqui um ano?
 - (afasta-se, falando com bolsa/Lisa)Daqui a um ano você vai valer menos. Vai passar para outra casa. Um degrau mais embaixo. Depois de um ano, outra casa, sempre um degrau mais abaixo... admitindo que tudo ande bem. Mas se começar a ficar doente... Com essa vida a doença ataca e pode ser que não a largue (fecha o zíper)mais e assim você vai morrer (joga a bolsa no sofá).
 - Está bem, então vou morrer.
 - Sinto muito.

- Por quem?
- Sinto muito pela vida.
- Ao senhor o que importa?
- Não estou fazendo um interrogatório. Por que você se zanga? Você também já deve ter tido seus problemas, mas assim... sinto muito.
- Mas o que você pensa? Acha que está bem arranjada na vida?
- Não penso nada.
- Esse é o problema: você não pensa. Acorda! Ainda há tempo. Você ainda é jovem e graciosa. Você poderia amar, casar, ser feliz...
- Nem todas aquelas que se casam são felizes.
- Não todas, naturalmente. De qualquer forma, é muito melhor do que isso aqui. Também na dor a vida é bela. E aqui o que tem fora o mau cheiro?

Percebo que começo a sentir aquilo que estou falando. Algo de repente acendeu em mim: "parece" algo novo.

- Não olhe para mim. Eu talvez seja pior que você. Mas para mim a história é outra, não sou escravo de ninguém; agora estou aqui e, depois, quem me viu me viu... E depois, talvez eu também seja um desgraçado como você. O que você sabe? Então, se estou aqui é pela dor que trago dentro. Tem alguma coisa de bonito aqui? Vamos, me diga! É revoltante e chega!

Sinto um suspiro profundo.

(olha Lisa, vai até ela, pega a cadeira senta-se ao lado e pega Lisa/vestido e cola no seu corpo)

- Lis, Lisa...por que você veio parar aqui?
- Assim.
- Assim? Ah, como seria bom viver na casa paterna, no quentinho, no próprio ninho.
- E se lá fosse pior?

(Olha para Lisa/vestido e a devolve ao sofá)

- Sabe de uma coisa? Estou convencido que alguém lhe fez mal. Eu não sei nada da sua história, mas uma garota como você provavelmente...
- Como é que eu sou?

Cuidado agora, cuidado!

(vai à frente do sofá e pega os sapatos/Lisa)

- Veja, Lisa...Se eu fosse pai e tivesse uma filha, eu a amaria mais do que os homens .
- E por que?
- Assim, não sei, Lisa. Veja, conheci um pai, um homem severo, mas que na frente da filha ficava de joelhos, beijava-lhe mãos e pés. Ela dançava de noite e ele era capaz de ficar olhando horas e horas. Ela, de noite, cansada, adormecia (junta os sapatos e a bolsa e “enterra” dentro do tecido do sofá) e ele acordava e ia beijá-la enquanto ela dormia.
- Mas tem gente que fica contente em vender a filha.

Lisa, existem famílias assim em que não existe amor. Há famílias assim, é verdade. Mas não é dessas que estou falando. Vê-se que você viu muito poucas coisas boas nessa vida. Mas, sabe, Lisa, o homem leva em conta apenas o desprazer. As coisas agradáveis não contam. Se levasse em conta o que é belo, ele perceberia então que tem tudo que um Homem precisa para enfrentar essa vida.

- Mas o senhor...
- Senhor? Senhor.. o que?
- O senhor... fala mesmo como um livro ilustrado, como se estivesse lendo um livro.
- Chega, Lisa! Mas que livro que nada. (tira o cinto e bate no sofá/Lisa) Posso dizer? Sabe que ao abrir os olhos poucos minutos atrás, (deixa o cinto no braço do sofá) enquanto eu me

abotoava eu senti nojo de estar aqui com você? Oh, se esse nosso encontro tivesse sido em algum outro lugar! Até poderia ser que eu tivesse me apaixonado por você. Ah, o amor, mas o amor é tudo, o amor é um diamante, o amor... Você entende? (indo a ela) E o seu amor, por quanto o vendem aqui dentro?

Em nome do que você continua aqui dentro? Te servem café? Te dão comida? Até que os clientes não a queiram mais? Você também vai ser jogada no olho da rua. Mas antes vão começar a dizer, isso não pode, aquilo não serve... E não espere que alguém venha em seu auxílio. Aquelas, as suas amigas, (senta-se e sussurra à Lisa/vestido) vão ficar contra você só para agradar a dona, porque aqui dentro todas são escravas.

Oh Lisa, Lisa (dobrando em 4 o corpo/vestido/Lisa)

Não, Lisa, para você, agora, a maior felicidade seria morrer o mais rápido possível. E assim acabaria sua memória nesse mundo, como se você nunca tivesse nascido!

- Lisa, minha amiga, me perdoe! Você tem meu endereço, venha me fazer uma visita.

(levanta-se fala para frente, gira e vê o subsolo)

E se ela vier? Que importa? Ahhh..Que imundice! Olha a miséria deste buraco! (veste o roupão, guarda na gaveta, pratos, copos, queijo, garrafa no chão, pega o lenço no sofá, limpa a mesa, deixa o lenço sobre a mesa) Que vergonha, que trapos! Já vi que tenho de me mexer com passinhos rápidos, agitado, para manter meu roupão fechado, a sorrir, a mentir. Mentir? Não, nunca mais. Ontem eu falei sinceramente. Eu também tenho sentimento. (tira os óculos põe sobre a mesa) Ela não virá... Sim, virá! Virá, sem dúvida! Lisa, maldita Lisa! (vai pegar o cinto que está sobre o braço do sofá, autoflagelo)

Imagina se vão deixar a putinha sair! De boa vontade aquelas lá não deixam sair mesmo. Quem sabe ainda não trancaram totalmente a coleira? (senta no braço do sofá, deixa o cinto)

....Estava na frente dela, abatido, desonrado, confuso, sorria

Estava bravo comigo mesmo, mas obviamente deveria ser ela a pagar o peixe. O mártir era claramente eu, porque era eu que tinha plena consciência daquela raivosa estupidez.

- Eu daquele lugar.... quero... ir embora para sempre.

Lisa! Você veio. Sente-se. Por que você veio? Responda, responda! Então eu te falo, minha querida, por que você veio! Você veio porque no nosso primeiro encontro eu lhe disse palavras piedosas e você ficou com vontade de ouvir outras palavras piedosas. Mas, eu ria enquanto dizia. Saiba que eu ria e agora rio de você. Por que está tremendo? Sim, eu ria. Eles tinham acabado de me ofender. Eu queria me vingar e você me apareceu! Foi isso que aconteceu. E você pensou que eu tinha ido lá para salvá-la? Me diga, você pensou? Você pensou! Salvá-la? Como salvá-la como Lisa, se eu sou pior que você?

Você sabe o que me preocupava mais que tudo nesses dias? Que você ao chegar me veria vestindo esse roupão repugnante. Mas não é possível que até agora você não entenda que eu não vou te perdoar nunca, nunca, por ter me visto nesses trapos nojentos? Eu te odiarei. Te odiarei porque você está aqui me escutando. O que você quer? O que? Por que você está aí im óve, me atormentando. Fora. Vai embora. (levanta)

Eu não posso ser Bom.

(vai para o fundo) Maldita Lisa! Maldita! Agora ela era a heroína e eu uma criatura humilhada, esmagada, assim como fiz com ela na nossa primeira noite.

(vê os óculos pega, pega o guardanapo para limpa-los, limpa e vê que sob o guardanapo Lisa deixou dinheiro)

Por que? Por que Lisa! (vai até a janela, procura Lisa) Lisa!!!

(descendo e guardando o dinheiro no bolso do roupão) É melhor assim, melhor. É melhor que ela leve consigo, eternamente, essa ofensa. Por que uma ofensa é sempre uma purificação. A mais dolorosa de todas as consciências.

Agora, basta!

PACHICULIMBA – TEXTOS DO ROTEIRO ORIGINAL

Dramaturgia de Alberto Silva Neto – Belém, outubro de 2017.

POEMAS DE MANOEL DE BARROS - EXCERTOS

NOSSO CONHECIMENTO NÃO ERA DE ESTUDAR EM LIVROS.
 ERA DE PEGAR E APALPAR DE OUVIR E DE OUTROS SENTIDOS.
 SERIA UM SABER PRIMORDIAL?
 NOSSAS PALAVRAS SE AJUSTAVAM UMA NA OUTRA POR AMOR E NÃO
 POR SINTAXE.

SIGNIFICAR REDUZ NOVOS SONHOS PARA AS PALAVRAS.

HÁ UM CIO VEGETAL NA VOZ DO ARTISTA.
 ELE VAI TER QUE ENVESGAR SEU IDIOMA AO PONTO DE ALCANÇAR O
 MURMÚRIO DAS ÁGUAS NAS FOLHAS DAS ÁRVORES.
 NÃO TERÁ MAIS O CONDÃO DE REFLETIR SOBRE AS COISAS.
 MAS TERÁ O CONDÃO DE SÊ-LAS.
 NÃO TERÁ MAIS IDÉIAS: TERÁ CHUVAS, TARDES, VENTOS,
 PASSARINHOS...

O DIA VAI MORRER ABERTO EM MIM. (BARROS, 2013)

O MUNDO MEU É PEQUENO, SENHOR.
 TEM UM RIO E UM POUCO DE ÁRVORES.
 NOSSA CASA FOI FEITA DE COSTAS PARA O RIO.
 FORMIGAS RECORTAM ROSEIRAS DA AVÓ.
 NOS FUNDOS DO QUINTAL HÁ UM MENINO E SUAS LATAS
 MARAVILHOSAS.
 SEU OLHO EXAGERA O AZUL.
 TODAS AS COISAS DESTA LUGAR JÁ ESTÃO COMPROMETIDAS
 COM AVES.
 QUANDO O RIO ESTÁ COMEÇANDO UM PEIXE.
 ELE ME COISA

ELE ME RÃ
 ELE ME ÁRVORE.
 DE TARDE UM VELHO TOCARÁ SUA FLAUTA PARA INVERTER OS
 OCASOS. (BARROS, 2013, P. 291)

EU QUERIA USAR PALAVRAS DE AVE PARA ESCREVER.
 ONDE A GENTE MORAVA ERA UM LUGAR IMENSAMENTE E SEM
 NOMEAÇÃO.
 ALI A GENTE BRINCAVA DE BRINCAR COM AS PALAVRAS.
 TIPO ASSIM: EU VI UMA FORMIGA AJOELHADA NA PEDRA!
 A MÃE QUE OUVIRA A BRINCADEIRA FALOU:

JÁ VEM VOCÊ COM SUAS VISÕES!
 PORQUE FORMIGAS NÃO TEM JOELHOS AJOELHÁVEIS
 E NEM HÁ PEDRAS DE SACRISTIAS POR AQUI.
 ISSO É TRAQUINAGEM DA SUA IMAGINAÇÃO.
 O MENINO TINHA NO OLHAR UM SILÊNCIO DE CHÃO
 E NA SUA VOZ UMA CANDURA DE FONTES.
 O PAI ACHAVA QUE A GENTE QUERIA DESVER O MUNDO
 PARA ENCONTRAR NAS PALAVRAS NOVAS COISAS DE VER
 ASSIM: EU VIA A MANHÃ POUSADA SOBRE AS MARGENS DO
 RIO DO MESMO MODO QUE UMA GARÇA ABERTA NA SOLIDÃO
 DE UMA PEDRA. (BARROS, 2013, P. 417)

RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA: BORBOLETAS
 JÁ TROCAM AS ÁRVORES POR MIM.
 INSETOS ME DESEMPENHAM.
 JÁ POSSO AMAR AS MOSCAS COMO A MIM MESMO.
 OS SILÊNCIOS ME PRATICAM.
 DE TARDE UM DOM DE LATAS VELHAS SE ATRACA
 EM MEU OLHO
 MAS EU TENHO PREDOMÍNIO POR LÍRIOS.
 PLANTAS DESEJAM A MINHA BOCA PARA CRESCER
 POR DE CIMA.
 SOU LIVRE PARA O DESFRUTE DAS AVES.
 DOU MEIGUICE AOS URUBUS.
 SAPOS DESEJAM SER-ME.
 QUERO CRISTIANIZAR AS ÁGUAS.
 JÁ ENXERGO O CHEIRO DO SOL.

PARA APALPAR AS INTIMIDADES DO MUNDO É PRECISO
 SABER:
 QUE O ESPLENDOR DA MANHÃ NÃO SE ABRE COM FACA
 O MODO COMO AS VIOLETAS PREPARAM O DIA PARA MORRER
 PORQUE É QUE AS BORBOLETAS VERMELHAS TEM DEVOÇÃO POR
 TÚMULOS
 SE O HOMEM QUE TOCA DE TARDE SUA EXISTÊNCIA NUM FAGOTE,
 TEM SALVAÇÃO
 QUE UM RIO QUE FLUI ENTRE DOIS JACINTOS CARREGA MAIS TERNURA
 QUE UM RIO QUE FLUI ENTRE DOIS LAGARTOS
 COMO PEGAR NA VOZ DE UM PEIXE
 QUAL O LADO DA NOITE QUE UMEDECE PRIMEIRO
 DESAPRENDER OITO HORAS POR DIA ENSINA OS PRINCÍPIOS

POESIA É VOAR FORA DA ASA.

CARACOL É UMA CASA QUE SE ANDA.
 E A LESMA É UM SER QUE SE RESIDE.

TEXTO DE EMIL CIORAN – EXCERTO DE *NOS CUMES DO DESESPERO*

A VERDADEIRA SOLIDÃO É AQUELA QUE NOS ISOLA ENTRE O CÉU E A TERRA. PASSEIOS SOLITÁRIOS SÃO FECUNDOS AO AMANHECER, QUANDO AS REVELAÇÕES SOBRE O MUNDO EMERGEM DA MAIS PROFUNDA ZONA DO ESPÍRITO, LÁ ONDE SE DESPRENDEM DA VIDA – DA FERIDA DA VIDA. QUANTA SOLIDÃO É NECESSÁRIA PARA TERMOS ESPÍRITO! QUANTA MORTE EM VIDA! E QUANTOS INCÊNDIOS ÍNTIMOS!

TEXTO DE FERNANDO PESSOA – EXCERTO DE *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

FAÇO PAISAGENS COM O QUE SINTO.

TEXTOS DE DAVI KOPENAWA E BRUCE ALBERT – EXCERTO DE *A QUEDA DO CÉU*

A FLORESTA É A CARNE E A PELE DE NOSSA TERRA. O DORSO DO ANTIGO CÉU HUTUKARA, CAÍDO NO PRIMEIRO TEMPO. CONHEÇO UM POUCO DESSAS PALAVRAS À RESPEITO DA QUEDA DO CÉU. ESCUTEI DA BOCA DOS HOMENS MAIS VELHOS, QUANDO ERA CRIANÇA. FOI ASSIM...

NO INÍCIO O CÉU ERA NOVO E FRÁGIL. A FLORESTA ERA RECÉM CHEGADA À EXISTÊNCIA, TUDO NELA RETORNAVA FACILMENTE AO CAOS. ERA O PRIMEIRO TEMPO... TODOS FAZÍAMOS PARTE DA MESMA GENTE. AS ANTAS, AS QUEIXADAS E ARARAS QUE CAÇAMOS NA FLORESTA, TAMBÉM ERAM HUMANOS... AS COSTAS DESSE CÉU QUE CAIU, TORNARAM-SE A FLORESTA QUE VIVEMOS, O CHÃO NO QUAL PISAMOS. DEPOIS OUTRO CÉU DESCEU E SE FIXOU ACIMA DA TERRA, SUBSTITUINDO O QUE HAVIA DESABADO. O QUE OS BRANCOS CHAMAM DE MINÉRIO, SÃO AS LASCAS DO SOL, DA LUA E DAS ESTRELAS QUE CAÍRAM NO PRIMEIRO TEMPO.

NOSSOS ANTIGOS NÃO SE EXTINGUIRAM NA FLORESTA SÓ DE VELHICE. FORAM DEVORADOS, UM A UM, PELAS DOENÇAS DOS BRANCOS.

A MAIORIA DE NOSSOS XAMÃS DESAPARECEU. OS SERES MALÉFICOS DA EPIDEMIA DESTRUÍRAM SUAS CASAS DE ESPÍRITOS, UMA ATRÁS DA OUTRA, SEM QUE ELES PUDESSEM SE VINGAR. FOI O QUE OS FEZ MORRER.

LOGO QUE OS GARIMPEIROS INVADIRAM A FLORESTA, NOSSOS XAMÃS MAIS EXPERIENTES, TENTARAM, SEM TRÉGUAS, RECHAÇAR SUAS FUMAÇAS DE EPIDEMIA, MAS FALHARAM... ELAS DEVORARAM COM VORACIDADE NOSSAS MULHERES E NOSSAS CRIANÇAS. POR FIM, FORAM OS SERES CANIBAIS DA

EPIDEMIA QUE, ENFURECIDOS POR SEUS ATAQUES, ACABARAM POR DEVORAR NOSSOS XAMÃS. ANTES TÃO NUMEROSOS. HOJE TÃO RAROS.

SE CONTINUAREM SE MOSTRANDO TÃO HOSTIS PARA CONOSCO, OS BRANCOS VÃO ACABAR MATANDO O POUCO QUE RESTA DE NOSSOS XAMÃS MAIS ANTIGOS.

ENTÃO O CÉU, TÃO DOENTE QUANTO NÓS, POR CAUSA DA FUMAÇA DOS BRANCOS, VAI COMEÇAR A GEMER E SE RASGAR. TODOS OS ESPÍRITOS ÓRFÃOS DOS ANTIGOS XAMÃS VÃO CORTÁ-LO A MACHADADAS.

VÃO RETALHÁ-LO POR INTEIRO, COM MUITA RAIVA E VÃO JOGAR OS PEDAÇOS NA TERRA PARA VINGAR SEUS PAIS FALECIDOS. AOS POUÇOS CORTARÃO TODAS AS AMARRAS DO CÉU E ELE VAI DESPENCAR TOTALMENTE. E DESSA VEZ NÃO VAI HAVER NENHUM XAMÃ PARA SEGURAR.

VAI SER MUITO ASSUSTADOR.

AS COSTAS DO CÉU SUSTENTAM UMA FLORESTA TÃO GRANDE QUANTO A NOSSA... E SEU PESO ENORME VAI NOS ESMAGAR DE REPENTE, COM TODA SUA FORÇA. TODA A TERRA, NA QUAL ANDAMOS, SERÁ EMPURRADA PARA O MUNDO SUBTERRÂNEO, ONDE NOSSOS FANTASMAS VÃO VIRAR VORAZES ANCESTRAIS WAPATOARI.

VAMOS MORRER ANTES MESMO DE PERCEBER, NINGUÉM VAI TER TEMPO DE GRITAR, NEM DE CHORAR. DEPOIS, OS XAPIRI EM FÚRIA, VÃO ACABAR ATIRANDO NA TERRA, TAMBÉM O SOL, A LUA E AS ESTRELAS. O CÉU VAI FICAR ESCURO PARA SEMPRE.

OS XAPIRI JÁ ESTÃO NOS ANUNCIANDO ISSO, EMBORA OS BRANCOS ACHEM QUE SÃO MENTIRAS. SEM VER AS COISAS COM O PÓ DE YOKOANA, A ENGENHOSIDADE DELES, COM SUAS MÁQUINAS, NÃO VAI TORNÁ-LOS CAPAZES DE SEGURAR O CÉU E CONSOLIDAR A FLORESTA. MAS ELES NÃO TÊM MEDO DE DESAPARECER, PORQUE SÃO MUITOS.

SE NÓS DEIXARMOS DE EXISTIR NA FLORESTA, JAMAIS PODERÃO VIVER NELA. IRÃO MORRER TAMBÉM ELES... ESMAGADOS PELA QUEDA DO CÉU. NÃO VAI RESTAR MAIS NADA. ASSIM É.