UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

KLEBER FERREIRA NIGRO

Outros canibais.

**Teatro jaguarizado contra
a colonização do pensamento.**

São Paulo

2016

KLEBER FERREIRA NIGRO

**Outros canibais. Teatro jaguarizado contra
a colonização do pensamento.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Experimental

Orientador: Prof. Dr. Danilo Silva Guimarães

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E A DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL
DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU
ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA
A FONTE.

Catálogo na Biblioteca Dante Moreira Leite

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Nigro, Kleber Ferreira.

Outros canibais. Teatro jaguarizado contra a colonização do pensamento. /
Kleber Ferreira Nigro; orientador: Danilo Silva Guimarães. – São Paulo, 2016.

289 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de
Concentração: Psicologia Experimental) – Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo.

1. Teatro 2. Canibalismo 3. Construtivismo Semiótico-Cultural 4. Jaguar 5.
Colonização I. Título.

Nome: NIGRO, Kleber Ferreira

Título: Outros canibais. Teatro jaguarizado contra a colonização do pensamento.

Aprovado em:

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

*a Marku Ribas,
Gilberto Mendes,
Nheçu e Sabotage*

a guernica de picasso foi ampliada,
 escapou da tela, ganhou o mundo.
 moramos dentro de guernica,
 e o bombardeio não para.
 touros gritam, cavalos enlouquecem, vulcões acordam,
 corpos são despedaçados, prédios queimam,
 pássaros morrem,
 o tempo todo mulheres choram sobre filhos mortos.

o tom geral é cinza,
 a noite impera,
 violenta. há sempre um sujeito
 que entra pela porta com uma lâmpada na mão
 e ilumina a cena.
 o que ele segura firme em sua mão é a arte.
 eis o papel da luz: iluminar.
 deixar ver, não ocultar o monstro.
 e o monstro somos nós e nossos nós.

falamos de nazismos e de fascismos
 como ficções doutro tempo
 só pra esconder
 o óbvio de que estamos dentro dele.

nós fizemos e fazemos todo dia esses fascismos.
 levantamos muros contra os outros,
 fingimos não ver os muros que levantam contra nós.
 fingimos não ouvir o carregamento de pedras chegando.
 fingimos não ouvir os pedreiros trabalhando, gritando,
 e todos os ruídos que vêm de fora.
 fingimos, fingimos: não somos poetas.

usamos no braço direito uma estrela,
 no esquerdo uma suástica.
 e não sabemos.

ferimos mulheres crianças negros índios
 cães surdos cegos velhos gays
 lésbicas fanhos albinos
 e de vez em quando alguém com um sotaque esquisito.

ferimos qualquer signo que nos estranhe,
 qualquer signo áspero
 que não seja música aos nossos ouvidos.

ferimos o passado e o presente,
 ameaçamos o futuro a cada novo dia.

ferimos a possibilidade da liberdade alheia
 com nosso direito falso,
 nossa falsa filosofia e a pirotecnia falsa
 do que deveria ser literatura, cinema, poesia, música.

covardemente maquiemos o monstro,
 escondemos o horror, fingimos não haver guernica.

trecho do poema "O que pode a arte num mundo fascista", de Carlos Moreira

RESUMO

Nigro, K.F. (2016). *Outros canibais. Teatro jaguarizado contra a colonização do pensamento*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A presente dissertação se propõe a criar pontes entre certas manifestações das artes dramáticas contemporâneas e a Psicologia Cultural. Com esse fim, as próximas páginas se debruçarão sobre o projeto teatral Jaguar Cibernético, de autoria do teatrólogo Francisco Carlos, assim como sobre seu trabalho continuado dentro do teatro brasileiro por mais de 40 anos. Trataremos ainda das cercanias intelectuais, sociais e culturais de sua obra, que conta com mais de 40 espetáculos encenados, ainda pouco explorados pela Ciência.

ABSTRACT

Nigro, K.F. (2016). *Other cannibals. Jaguarized theater against the colonization of thought*. Mastering, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This text aims to create connections among certain contemporary theatre and Cultural Psychology. To achieve it, the next pages are going to discuss Jaguar Cibernético theatrical project, authored by Francisco Carlos, and also his continued work inside brazilian theatre for more than 40 years. We are going to present his works intelectual, social and cultural surroundings, composed by more than 40 spectacles ennacted, still unexplored by Science.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: TRIÂNGULO SEMIÓTICO DE SERGE MOSCOVICI	43
FIGURA 2: TRIÁDE DIALÓGICA AUTOR-PÚBLICO-CONSTRUCTO ESTÉTICO DERIVADA DO TRIÂNGULO SEMIÓTICO DE MOSCOVICI E APLICÁVEL AO FLUXO ARTÍSTICO	43
FIGURA 3: TRIÁDE DIALÓGICA FRANCISCO CARLOS-ESPECTADORES DE JAGUAR CIBERNÉTICO-JAGUAR CIBERNÉTICO, FOCO DE ANÁLISE DA PESQUISA	44
FIGURA 4: ELENCO DE BANQUETE TUPINAMBÁ, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	70
FIGURA 5: ELENCO DE BANQUETE TUPINAMBÁ, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	74
FIGURA 6: ATRIZ EM CENA DE BANQUETE TUPINAMBÁ, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	75
FIGURA 7: ELENCO DE BANQUETE TUPINAMBÁ, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	76
FIGURA 8: ELENCO DE ABORÍGENE EM METRÓPOLIS, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	81
FIGURA 9: ATOR EM CENA DE ABORÍGENE EM METRÓPOLIS, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	83
FIGURA 10: ELENCO DE ABORÍGENE EM METRÓPOLIS, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	86
FIGURA 11: ATRIZ EM CENA DE ABORÍGENE EM METRÓPOLIS, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	88
FIGURA 12: ATOR EM CENA DE XAMANISMO - THE CONNECTION, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	90
FIGURA 13: ELENCO DE XAMANISMO - THE CONNECTION, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	94
FIGURA 14: ATORES EM CENA DE XAMANISMO - THE CONNECTION, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	97
FIGURA 15: ELENCO DE FLORESTA DE CARBONO - DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	100
FIGURA 16: CENÁRIO E ELENCO DE FLORESTA DE CARBONO - DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO, EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.	102

FIGURA 17: ATOR EM CENA DE FLORESTA DE CARBONO - DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO,
EM APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA TEMPORADA, SÃO PAULO.....104

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	12
1.EXPOSIÇÃO INICIAL	13
2. INTRODUÇÃO	15
2.1. ESTÉTICA E PSICOLOGIA.....	15
2.2. TEATRO E PSICOLOGIA CULTURAL	21
3. CAMINHO.....	31
4. OBJETIVO.....	36
5. METODOLOGIA.....	38
6. RESULTADOS & DISCUSSÕES.....	47
6.1. JAGUAR CIBERNÉTICO	47
6.1.1. PEÇA I: BANQUETE TUPINAMBÁ	70
6.1.2. PEÇA II: ABORÍGINE EM METRÓPOLIS	81
6.1.3. PEÇA III: XAMANISMO – THE CONNECTION.....	90
6.1.4. PEÇA IV: FLORESTA DE CARBONO – DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO	100
6.2. MENTALIDADE COLONIALISTA CONTÍNUA.....	105
6.3. PENETRAÇÃO NATIVA NA ARTE BRASILEIRA	116
6.4. O TEATRO DE FRANCISCO CARLOS.....	130
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	154
ANEXO I	165
ANEXO II	174
ANEXO III	269

NOTA PRELIMINAR

As próximas páginas tratarão de um projeto dramático vivo e em ebulição desde, pelo menos, 1984, orquestrado por um mesmo autor. Como poucos de seus textos foram publicados em papel até hoje, lidaremos com uma teatrografia que se mantém viva há décadas sem que tenha sido processada por qualquer suporte textual em forma de produto. Suas imagens sempre foram multiplicadas por vozes, letras ou cenas com fins de invenção & experimentação. Se o leitor chegou a este texto com objetivos artísticos, aconselho-o a assistir a qualquer ação pública que venha a ser realizada por tal projeto antes de seguir com a leitura. Se impossível no momento, caberá ao discernimento particular percorrer ou não as próximas páginas. Nesta era de filtros & extinções massivas, a transubstanciação e o resgate fazem a boa tática. Espero, duvidoso, que uma fração da potencialidade que envolve a obra de Francisco Carlos seja minimamente transduzida e se torne acessível a círculos maiores a partir de agora. Para nunca mais se perder.

1. EXPOSIÇÃO INICIAL

Nos últimos quinze anos passei por múltiplas vivências artísticas, tempo em que pude aprender e colaborar com cineastas, músicos, atores, poetas e dramaturgos em obras e projetos singulares dentro do panorama estético latino-americano. A cada nova oportunidade criativa abrem-se portais para novas galáxias e inesperadas ondas de conhecimento se revelam, fazendo com que sempre saia transformado, e às vezes impactado, de cada trabalho realizado. Em virtude de tais experiências estabeleci contato, ainda, com um grande número de pessoas que se mostraram tocadas de modo profundo e prolongado por alguns desses projetos, o que tornava evidente a real potência de transformação que a arte pode exercer sobre seres humanos e, como consequência, sobre coletividades inteiras.

A pesquisa a que esta dissertação se refere surgiu a partir dos trabalhos que desenvolvi, como operador de som ao vivo e pesquisador, no projeto teatral **Jaguar Cibernético**, concebido e executado pelo dramaturgo Francisco Carlos durante mais de vinte e cinco anos de reflexões, pesquisas e experimentos cênico-dramatúrgicos. Como seu resultado, a partir do início desta década, passaram a ser encenadas publicamente quatro peças teatrais que retrabalham e tensionam temas mitológicos universais, em especial o canibalismo e a metamorfose animal, e recorrem a inúmeras fontes para compor sua própria mitologia dentro de uma linguagem teatral contemporânea, singular e universal.

A introdução bipartida subsequente a esta exposição justificará a pertinência do presente estudo ao estabelecer pontes entre arte e sociedade, entre Estética e Psicologia e entre a Psicologia Cultural e as artes dramáticas, discutindo o campo de estudos em que se insere este texto, correlacionando-o ao objeto estético que a pesquisa focaliza e à dimensão filosófico-cultural que lhes envolve.

No capítulo **3** serão trazidos pontos relevantes da trajetória percorrida pelo pesquisador até o presente texto. O capítulo seguinte (**4**) explica o objetivo da pesquisa realizada: compreender, com base no projeto teatral Jaguar Cibernético, algumas das noções de canibalismo que podem ser reveladas por suas peças.

A opção dialógico-metodológica será exposta e discutida no capítulo **5**, onde serão listados os materiais que geraram os dados consultados na execução da

pesquisa aqui referida. Os resultados por ela alcançados serão trazidos e discutidos no capítulo 6, desdobrados nos itens seguintes:

- **6.1.:** Aprofundamento no projeto de montagem de Jaguar Cibernético, considerando seus objetivos, suas fontes e a sua inserção cultural;
- **6.2.:** Discussão ampla das situações de invenção e publicação de Jaguar Cibernético e da dimensão cultural que o envolve;
- **6.3.:** Apresentação de trabalhos artísticos da arte brasileira que constroem imagens influenciados por saberes nativos;
- **6.4.:** Exposição de elementos generalizantes da teatrografia de Francisco Carlos e de seu processo inventivo;

Nos quatro segmentos colados ao subcapítulo 6.1. serão expostos trechos selecionados de cada uma das quatro peças que formam a Tetralogia em foco, discutidos através de um olhar generalizante e especulativo, com o intuito de alcançar algumas das diferentes noções de *canibalismo* por ela germináveis. Com o mesmo fim, nesses segmentos serão expostas fotografias de algumas encenações de cada uma das peças.

Nas considerações finais – capítulo 7, serão discutidas as implicações que as diferentes noções e leituras sobre o canibalismo trazem para pensarmos a relação entre Psicologia Cultural e Estética, assim como os limites atingidos pela pesquisa e alguns possíveis caminhos a serem seguidos.

Após o fechamento descrito acima, estão anexados a este corpo o projeto original e os textos completos de Jaguar Cibernético, fossilizados pela primeira vez com a concordância generosa de Francisco Carlos. Em terceiro anexo estará o texto “Mantra em drama de Francisco Carlos”, gentilmente cedido pelo autor Valmir Santos, que contém longa entrevista com o dramaturgo.

2. INTRODUÇÃO

2.1. ESTÉTICA E PSICOLOGIA

A estética foi tematizada, a partir do final do século XIX, por autores clássicos da psicologia como William James, Mikhail Bakhtin, James Mark Baldwin e Lev Vygotsky e continuou a ser trazida aos escritos de autores contemporâneos da Psicologia Cultural como Ernst Boesch, Jaan Valsiner, Livia Simão e Danilo Guimarães. É fundamental e inquestionável a importância da arte na história e no desenvolvimento da humanidade, em especial pelas transformações que suscita em pessoas e sociedades que são por ela influenciados de modo direto ou indireto ao longo do tempo. De pinturas rupestres aos relógios de Salvador Dalí, das escadas de Escher aos heterônimos de Fernando Pessoa, das ações de Tehching Hsieh ao Cidadão Kane de Orson Welles, dos objetos de Bispo do Rosário ao Aguirre de Herzog: cada *constructo* estético causa efeitos culturais singulares que podem perdurar por muitas gerações. No teatro dos últimos dois séculos podemos lembrar a influência exercida pelos russos Tchekov, Stanislavski e Meyerhold, pelos alemães Berthold Brecht, Georg Büchner e Heiner Müller e pelo Butô de Kazuo Ohno e Hijikata. No Brasil, são exemplos de alta potência o Movimento Antropofágico, eclodido pelos modernistas nos anos 1920, a poesia concreta surgida nos anos 1950¹, o cinema de Glauber Rocha, o tropicalismo de José Agrippino de Paula e Tom Zé, o legado teatral de Zé Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal e Antunes Filho, o Manguê Bit² de Chico Science ou mesmo os surgimentos marginalizados do samba, da capoeira, do RAP e do funk carioca.

Voloshinov, em “Discurso na vida e discurso na arte”³, expõe casos em que arte e sociedade possuem uma conexão íntima, explicando que

a arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico, afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social afetando outra formação social (1926, p. 3).

É em direção a esse sistema de agenciamentos, fluxos e interações entre arte e

¹ Em concomitância no Brasil e na Suíça.

² Fundado pelo Manifesto “Caranguejos com Cérebro”, assinado por Renato L e Fred04.

³ Texto esse de autoria controversa, atribuído por alguns teóricos, como Makhlin e Peshkov, a Mikhail Bakhtin.

sociedade que se desenvolve este texto, que parte do horizonte teórico-metodológico da Psicologia Cultural (Valsiner, 2012). Ao ser criada e tornada pública, a obra artística, entendida como o objeto simbólico (Boesch, 1991) mediador que estabelece uma relação dialógica (Marková, 2006) entre seu autor e o campo cultural (Boesch, 1991) em que se insere, provoca variadas reverberações nucleares nesse *socius*, como as que uma pequena pedra provoca ao ser jogada nas águas paradas de um lago ou como as que um inseto provoca ao cair nas teias de uma aranha devoradora.

A sociedade é uma teia **mitológica** que cria condições muito reais para as vidas de seres humanos nela imersos. De fato, esses seres humanos estão engajados em construir e reconstruir essa teia e exercitam sua liberdade de ação para criar os circunscritores de seu próprio existir (Valsiner, 2012, p. 67, grifo meu).

O tecido cultural em que a pessoa se desenvolve tem influência sobre ela e é por ela influenciado, transformando-a e sendo por ela transformado em processos dinâmicos que se retroalimentam de modo contínuo. É nessa teia que a arte atua e pode exercer papéis fundamentais, construindo noções que se inscrevem na história de modo significativo ao longo do tempo e se tornam referências comuns a membros de diversas culturas, transcendendo quaisquer fronteiras.

Lev Vygotsky, em seus escritos publicados sob o título de “Psicologia da Arte”, procura estabelecer uma ligação direta entre a função estética e a psicologia, e para tanto cita trecho de Volkelt segundo o qual “o objeto estético... adquire o seu caráter estético específico apenas através da percepção, da sensação e da fantasia do sujeito receptor” (1999, p. 7). Em outras palavras: também é o espectador quem executa a obra de arte ao percebê-la ou senti-la, e (até muito) após: esta o afeta, transforma, inquieta, acalma, sonambuliza, machuca ou cura; provoca desconcertos, rupturas, organizações, desorganizações, significações e ressignificações: são inúmeras as reações que um *constructo* estético pode suscitar em seus receptores e sobre coletividades inteiras. Os efeitos de determinada criação teatral podem ser observados a partir das impressões manifestadas publicamente por alguns de seus receptores diretos, visto que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (Duchamp, 1957, p. 2). Forma-se, portanto, uma tríade dialógica composta por autor, obra e receptor, que sob análise deve ser considerada

em sua totalidade, respeitando-se suas inter-relações, pois, segundo Voloshinov, no mesmo texto citado anteriormente,

o “artístico” na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiquês do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte (1926, p. 4).

É por essa função mediadora entre autor e receptor que a obra de arte se caracteriza como um signo. Jan Mukarovsky, expoente do estruturalismo tcheco e membro do Círculo de Praga, reafirma, em “Escritos sobre estética e semiótica da arte”, o entendimento de Voloshinov e também o amplia:

A obra de arte tem o carácter de signo. Não pode ser identificada nem com o estado de consciência individual do seu autor, nem com o de nenhum dos sujeitos receptores, nem com aquilo que chamamos de “obra coisa”. Existe como “objeto estético” que se encontra na consciência da coletividade inteira (1981, pp. 16-17).

Percebe-se, pois, que os efeitos suscitados por determinada obra estética, ao ser exposta à coletividade, afetam de forma direta ou indireta todo o tecido social, não se limitando somente àqueles que a percebem diretamente ou a presenciam, pois se estendem também de forma indireta sobre aqueles que pouco ou nada sabem sobre ela. Mukarovsky continua adiante:

A função estética ocupa lugar importante na vida do indivíduo e em toda a sociedade. É facto que o círculo das pessoas que entram em contacto diretamente com a arte é consideravelmente limitado [...]. No entanto, as consequências da acção da arte alcançam também pessoas que nenhuma relação directa têm com ela (por exemplo, a influência da poesia sobre a evolução do sistema linguístico) (idem, p. 22).

Assim como o pensamento artístico difere do pensamento ordinário (Vygotsky, 1999), exercendo profunda influência sobre os processos comunicativos sociais como um todo, sua percepção difere da percepção ordinária do mundo, cabendo também à psicologia a tarefa de funcionar como uma ponte para a compreensão das relações entre arte e cultura, estética e sociedade, teatro e espectador, ação e plateia. O artista apresenta o seu pensamento através do objeto estético e assim pode introduzir no tecido cultural novas formas de percepção e de relação com o mundo.

O termo “estética” pode ser entendido por sua raiz grega como a “faculdade de sentir ou compreender”, ou o “que pode ser compreendido pelos sentidos”

(Machado, 1952, p. 915). Como ciência, surgiu com Alexander Gottlieb Baumgarten no século XVIII e foi formulada como uma tentativa de organizar um antigo saber a respeito do belo e das artes, funcionando como uma epistemologia do sensível. Foram os domínios comuns da percepção e do sensível que estabeleceram um elo primordial entre estética e psicologia, pois, embora a estética tenha surgido como ciência antes do advento da psicologia, ou em suas origens, ela surgiu aberta à psicologia que estava por vir ao incorporar a seus horizontes teóricos elementos como os sentimentos, as emoções, a percepção, a compreensão e a imaginação (Frayse-Pereira, 1994). Ainda que até os dias de hoje “se entenda por estética toda teoria que, de qualquer modo, se refira à beleza ou à arte: seja qual for a maneira que se delineie tal teoria” (Pareyson, 1997, p. 2), coube à régua Kantiana àquele tempo eclipsar em grande parte o conceito de belo ao introduzir o conceito de experiência estética, mais atraente à Psicologia. Se a experiência estética já se presentificava com importância nos estudos de Wundt no primeiro laboratório da Psicologia (Frayse-Pereira, 1994), fundado por ele em 1878, ela continuou a ser tematizada e a atravessar estudos de autores clássicos como William James, teórico com especial apreço pelas artes, que se fazia valer de exemplos da estética para formular e defender muitos de seus conceitos filosóficos, e que já trazia, em escritos datados do início do século XX, concepções em que a apreensão do mundo se realiza através de uma experiência de natureza estética:

Um dos argumentos centrais de James em epistemologia, ontologia e filosofia da mente é que o mundo que percebemos ou experimentamos não é fixo, independente, ou imutável, mas sim o produto de uma seleção humana, em que o processo seletivo envolve diferentes níveis, e que pode ser associado à criação artística, especialmente porque os critérios para seleção são, em grande medida, estéticos (Shustermann, 2011, p. 350).

Assim como W. James, o teórico James Mark Baldwin (a ele contemporâneo), que dedicou seu livro “*Genetic Theory of Reality*”, de 1915, “a todos aqueles que encontram na arte o mais nobre instrumento da vida espiritual”, também atribuía à estética papel fundamental nas formas de relação entre a pessoa e o mundo. Conceitos desenvolvidos na obra, como sua teoria da síntese estética, ou o pancalismo, também apontavam para uma interpretação estética da realidade. A experiência do sujeito ante o objeto artístico é ampliada para a realidade em todo o seu conjunto (Loredó & Sanchez, 2004) nas análises de Baldwin, pois, como ele próprio afirma, a

realidade constitui-se apenas dos elementos contidos na consciência, desde que estejam organizados, ou que possam ser organizados, de forma estética ou artística. Nesse sentido, a consciência individual é o órgão da realidade. A totalidade do real equivaleria à experiência completa de uma consciência capaz apreendê-lo e contemplá-lo como um todo estético (1915, p. 303).

O sistema afetivo da pessoa, em sua relação com o mundo exterior, passa necessariamente por uma orientação de ordem estética: a internalização do “real”, seja através da fruição de uma obra de arte ou da mera vivência quotidiana, exerce efeito direto sobre seus processos de subjetivação. Delimitar os limites entre o estético e o extra-estético nem sempre é possível, pois suas fronteiras são, muitas vezes, nebulosas ou imperceptíveis, mais ainda se pensarmos as manifestações da arte contemporânea (como no atual sentido da estética relacional de Bourriaud, 2009, por exemplo). Baldwin dedica especial atenção ao teatro ao afirmar que

existe uma certa vibração da mente entre o sistema ordinário e prosaico do quotidiano e a situação dramática representada no palco. O olhar da mente, voltado para cada uma das duas esferas do real e da “imitação” (*semblant*), do prosaico e do ideal, fortalece o valor destes ao permitir-se, de tempos em tempos, confundir-se com aqueles. E depois que a peça termina, após uma intensa concentração da mente na situação representada, há um retorno violento (semelhante a um choque) aos interesses e preocupações parciais da vida quotidiana... Trata-se do retorno do ideal de completude de um todo estético plenamente organizado para uma esfera de relatividade, contradição, incompletude (Baldwin, 1915, pp. 281-282).

A tensão surgida entre o estético, neste caso o teatro, e o extra-estético, ou o “mundano”, é o que possibilita que se experimente o que Baldwin traduziu como síntese estética.

Os estudos em estética e psicologia publicados por Lev Vygotsky entre 1915 e 1925 tiveram extrema importância ao seu tempo, em especial as análises que realizara sobre a fábula, o conto e a tragédia; ainda sobre a crítica e a recepção estética, e seus estudos continuam a ser revisitados e rediscutidos por pesquisadores da contemporaneidade (como Valsiner & Veer, 2006; Japiassu, 1999). Além de teórico, Vygotsky foi também um artista e manteve relações diretas com grandes autores de seu tempo, como o cineasta Sergei Eisenstein e o escritor e dramaturgo Maksim Górký, tendo o teatro exercido especial influência sobre sua vida e obra. Frequentador de peças teatrais desde sua infância, Vygotsky mais tarde teve intensa vivência prática no teatro, onde trabalhou como diretor, produtor e ator (não só escreveu um livro sobre Hamlet (Vygotsky, 1999b), como interpretou-o nos

palcos), de onde trouxe muito a seus estudos e escritos, como afirma com a inegável propriedade de quem bem conheceu os dois lados,

a poesia ou a arte são um modo específico de pensamento, que acaba acarretando o mesmo que o conhecimento científico acarreta (a explicação do ciúme em Shakespeare), só que o faz por outras vias. A arte difere da ciência apenas por seu método, ou seja, pelo modo de vivenciar, vale dizer, psicologicamente (1999, p. 34).

É da tradição teórica desses autores que parte este estudo onde, ao explorarmos esferas dialógicas contíguas e interpenetrantes, a Psicologia e a Estética, buscaremos discutir algumas práticas contemporâneas das artes cênicas ainda pouco exploradas pela Psicologia.

2.2. TEATRO E PSICOLOGIA CULTURAL

O vocábulo “teatro”, em sua raiz etimológica grega, pode ser traduzido como o lugar onde se assiste a uma apresentação (Machado, 1952, p. 2057), e remete a um olhar com atenção, perceber, contemplar, ou seja, assim como a palavra “estética”, traz já elementos da psicologia em suas raízes (em verbos como “assistir”, “contemplar” e “sentir”). A história do teatro se confunde com a própria história da humanidade, havendo registros de práticas representativas de papéis ou teatrais ao longo dos últimos cinco milênios. Na arte do Ocidente seu marco fundador se deu na Grécia Antiga, e sua importância se mantém até os dias de hoje tornando natural que haja interesse por parte de autores contemporâneos da Psicologia Cultural sobre as artes dramáticas.

O teatro tem sido importante no entendimento humano por séculos. Os personagens fictícios Hamlet, Othello ou Godot possivelmente têm sido maiores guias sociais para a psique humana que a miríade de livros de autoajuda nas livrarias contemporâneas. É possível conhecer algo que não experimentamos observando através da ação (Sawyer, 2003) ou, vicariamente, pela observação da ação dos outros (Vygotsky, 1971). Assim, teatro é uma configuração psicológica da experiência de possibilidades de sentir e pensar sem a atuação na vida real (Valsiner, 2006a, p. 605).

O projeto teatral Jaguar Cibernético reuniu dois fatores intrincados que, de início, tornaram pertinente sua adoção como principal foco do estudo relatado nesta dissertação: o forte impacto que sua gramática cênica provocou no público que presenciou suas apresentações e a vasta articulação trazida pelas narrativas de suas peças, onde conhecimentos aprofundados sobre teatro são correlacionados de maneira filosófica a dimensões culturais, étnicas, sociais, psicológicas, políticas, históricas, mitológicas e estéticas. Hoje com mais de quarenta anos de teatro e pelo menos quarenta textos na bagagem, o dramaturgo Francisco Carlos começou a desenvolver o principal projeto de sua carreira – Jaguar Cibernético – no início dos anos 1990 e após pouco mais de duas décadas de trabalho contínuo concebeu quatro peças teatrais intrinsecamente conectadas: I. Banquete Tupinambá, II. Aborígene em Metrópolis, III. Xamanismo – The Connection e IV. Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido. Embora os quatro textos dialoguem internamente e só propiciem uma compreensão aprofundada da obra quando

considerados em conjunto, suas peças são autônomas e podem ser encenadas de modo isolado ou combinadas em quaisquer ordens ou quantidades, como um jogo.

O caráter de perturbação que reveste as publicações de Jaguar Cibernético, que veremos por repetidas vezes ao longo deste texto em narrativas que foram produzidas a seu respeito de modo espontâneo, é uma característica de toda a teatrografia de Francisco Carlos: suas peças invariavelmente causam espantos, abalos, instabilidades, **inquietações** em seus espectadores. Como esse fator poderia não ser suficiente para nossa adoção, alia-se a ele a complexidade da construção estética que envolveu e envolve o projeto Jaguar Cibernético, ainda vivo e em ebulição, resultante em um objeto estético singular que se manifesta através de **incontáveis dialogismos**, textuais e cênicos – essa também não é uma marca exclusiva do projeto, mas presente em toda a obra do autor. Esses dois elementos tornam pertinente que inscrevamos este estudo no Construtivismo Semiótico-Cultural (Simão, 2004), uma perspectiva teórico-metodológica contemporânea no âmbito da Psicologia fundamentada em proposições de autores como William James, James Mark Baldwin,

[...] Lev Vygotsky, George Mead, Pierre Janet, Mikhail Bakhtin, Ernst Boesch e Jaan Valsiner sobre o processo de desenvolvimento simbólico individual, no qual as interações eu-outro, que se desenrolam no e, ao mesmo tempo constituem o espaço cultural, têm papel construtivo principal (idem, p.13).

Nesse campo é eleita a noção de “*experiência inquietante*” como ponto focal para a compreensão do papel das relações eu-mundo na construção ontológica da subjetividade humana” (idem), sendo a dialogicidade o meio de acesso através do qual o sujeito pode experimentar tal inquietação, que exerce efeito direto sobre seu desenvolvimento humano (discutiremos a noção de *experiência inquietante* adiante no subcapítulo 6.4). A teatralidade inquietante e pluridialógica das peças de Jaguar Cibernético agrega em si outros elementos que merecem ser trazidos à baila como conectivos.

Segundo Carlos, “um dramaturgo precisa ter um projeto claro de dramaturgia. Os dramaturgos históricos precisam realizar o que chamo de filosofia da cultura, uma reflexão sobre a cultura do seu tempo” (*apud* Diniz, 2011; ver também Carlos em entrevista a Santos, 2011, anexo III, pp. 268-287), ou seja, Jaguar Cibernético é o principal vetor de um projeto dramático amplo, desenvolvido pelo menos desde 1984, com o objetivo de pensar a cultura de seu tempo. Nascido na Amazônia,

Francisco radicou-se nas duas maiores capitais Amazônicas, Manaus (onde cursou filosofia e começou, profissionalmente, no teatro) e Belém, depois na capital do país, Brasília, para enfim chegar a São Paulo, onde vive e trabalha. Foram lugares onde sua atividade principal sempre foi o fazer teatral e, com ele, acabava por investigar as profundezas da espiritualidade humana. Seu nascimento próximo aos povos da floresta fez com que os saberes originais das sociedades ameríndias se tornassem uma das principais matrizes de seu teatro, acessados, principalmente, através de pesquisas historiográficas e etnográficas realizadas com rigor e sob olhar crítico. Sua trajetória singular e a amplidão da proposta de sua obra fez com que saberes e modos ligados às culturas do progresso também se presentificassem em seus trabalhos, como parte de uma configuração teatral contemporânea cujas peças são compostas por múltiplas linguagens interpenetrantes, que permitem um sem-número de fusões inventivas nos planos textual e cênico. O oitavo e último objetivo específico elencado no projeto inicial de Jaguar Cibernético era claro: “Utilização da história, cultura, rituais, cantos, danças e arte indígena na invenção de uma dramaturgia **universal** contemporânea” (anexo I, p. 165, grifo meu). Os fundamentos da Psicologia Cultural, no mesmo sentido, se movem em direção à generalidade – “a universalidade do nosso conhecimento” (Valsiner, 2012, p.323) – deixando clara mais uma confluência fundamental entre o objeto estético em estudo e o nosso horizonte teórico-metodológico: um olhar a cultura com o fim de encontrar o universal. Se a Psicologia Cultural pode ser definida como um recém-nascido “híbrido de psicologia, sociologia, antropologia e história” (Valsiner, 2012, p. 324), e se a função estética se realiza a partir de sua dimensão social, atuando tanto sobre a pessoa quanto sobre coletividades inteiras, como vimos com Voloshinov, Vygotsky, Mukarovsky e Duchamp, vemos coerência no caminho adotado em razão das muitas confluências teóricas entre esse campo de ideias e o objeto estético cá sob estudo.

Para compor a mitopoética de Jaguar Cibernético, Francisco Carlos criou uma única personagem que atravessa todas as peças da Tetralogia, o protagonista assim descrito no projeto: “o Jaguar é o mito-deus-devir-canibal” (anexo I, p. 167), também nele considerado um paralelo mítico de Hamlet, de Shakespeare, e do deus grego Dionísio (idem) . Essa sobreposição intensiva de figuras mitológicas em uma mesma personagem pode ser entendida como uma bricolagem, atitude artística que, de

modo generalizado, melhor descreve o processo inventivo de Francisco Carlos (desenvolveremos a ideia adiante no subcapítulo 6.4). Nela podemos encontrar dois temas mitológicos universais: o canibalismo e a metamorfose animal. O jaguar, ou onça, ou devir onça, atravessamento principal da Tetralogia, é um tema mitológico onipresente nas sociedades ameríndias. Hamlet, personagem criado por William Shakespeare na transição entre os séculos XVI e XVII, e Dionísio, deus mitológico da Grécia Antiga, ambos fundamentais ao mundo do teatro, completam o feixe principal da composição. Consideramos, com base em Ernst Boesch (1991, p.123), um mito como um sistema de explicações e justificativas que não se baseia em qualquer prova racional, aglutinando em si, de diversas formas, noções de realidade consistentes e inquestionáveis, suas causas e consequências. Podemos estabelecer um paralelo entre a composição hibridizada do herói mítico Carliano, que carrega em si noções de realidade consistentes, provenientes de povos diversos, à pluralidade ontológica da população constituída no Brasil, igualmente heterogênea e complexa, de difícil categorização, sobre a qual o autor teve de refletir para, através de seu trabalho, propor uma filosofia da cultura de seu tempo.

Enquanto Jahoda (1999, p. 101) explica que o canibalismo tem sido, desde sempre, um valioso estímulo ao nosso pensamento, Valsiner (2000, p. 93) analisa seu livro e conclui que o canibalismo é uma das “ferramentas semióticas” mais apropriadas para a compreensão das interações eu-outro. O etnógrafo americanista Eduardo Viveiros de Castro nos ensina, baseado em seus estudos ameríndios, que “a oncidade é uma potencialidade das gentes, e em particular da gente humana” (2006, p. 484), assim como Reichell-Dolmatoff (1978, p. 52) explica que, na mesma América tropical, a capacidade de xamãs tornarem-se jaguares é fato conhecido há muito tempo pela etnografia. Para Valsiner, ocorrem transições mitológicas quando

seres humanos viram animais ou plantas, ou se transformam outra vez em seres humanos, na sequência. Essa transformação ideacional de imagens está profundamente enraizada nos processos perceptivos e ideacionais das mentes humanas. Seu reflexo nos textos coletivo-culturais é uma forma de orientação dos modos nos quais a mente opera (2012, p. 223-224).

O personagem central de Jaguar Cibernético não reúne em si características psicológicas fixas, pois atua como uma multiplicidade de *se/ves*, humanos e não-humanos, um veículo pluridimensional de vozes e afetos multiplicados – essa não é uma caracterização exclusiva do protagonista, cabe a qualquer personagem de

Jaguar Cibernético. Por não ser concebido sob um olhar antropocêntrico, ele é inserido em uma realidade ditada pela metamorfose e pela transubstanciação, o que explica a complexidade de sua composição.

William Shakespeare é hoje considerado o mais importante escritor da literatura em língua inglesa, também o dramaturgo mais encenado da história do teatro, e Hamlet, uma das tragédias que escreveu durante seu “período sombrio”, tatuou um filosofema no coração de parte da humanidade, sendo sua peça “objeto de tantos livros, de uma literatura tão vasta em quase todas as línguas, de tantas análises críticas, de ensaios filosóficos, científicos (psicológicos, históricos, jurídicos, psiquiátricos, etc.)” (Vygotsky, 1999b, p. XVII), que sua influência é monstruosa. Dionísio, um dos doze deuses do antigo Panteão Grego, tem sua trajetória mitológica ligada à invenção do vinho e do teatro, uma figura conectada ao êxtase e à orgia, à dimensão animal e às forças da natureza. Como se não bastasse a universalidade que sua figura mantém no teatro Ocidental até os dias de hoje, pesa ainda em seu favor a influência que o helenismo exerceu sobre toda a Europa e sobre todo o mundo Ocidental (Raminelli, 1996, p. 53). Seu paralelo mítico romano, Baco, de fôrma análoga, penetrou e influenciou todo o mundo latino (Hacquard, 1996, p. 102). Se ainda há uma preocupação filosófica e científica generalizada com a delicada questão acerca da heterogeneidade das sociedades que se mantiveram até hoje vivas no Brasil, Francisco Carlos não hesita ao se embrenhar nessa mata fechada e propor, dentro de sua ficção, configurações humanas e sociais hibridizadas, generalizantes e mutantes, adensadas em mitopoéticas orientadas pela multiplicidade, que unidas compõem um objeto estético singular, sem precedentes, um instrumento potente para que realizemos uma leitura universal da cultura de nosso tempo.

Não se pode, pois, tecer uma reflexão filosófica consistente a partir da América Latina sem considerar o que Todorov (1999, p. 4) conclamou como “o encontro mais surpreendente da nossa história” em seu clássico “A conquista da América: a questão do outro”: a chegada europeia, a partir do final do século XV, nas terras hoje chamadas de América, que ali deu início a um processo que foi chamado de “colonização”. Segundo Valsiner, a “história da colonização pode ser vista como um experimento social a longo prazo: o movimento cultural-psicológico para o futuro ocorrendo pelo persistente encontro da ‘alteridade’ no **processo** de

conquista, tanto para os colonizadores quanto para os colonizados” (2012, p. 115, grifo meu). É sob essa noção de “**conquista**”, presente nas traduções do título do livro de Todorov e das palavras de Valsiner, que se desenvolve esse **processo** de colonização, “**pelo persistente encontro da alteridade**”.

“É a ideia do canibalismo tupinambá que pauta todo o Jaguar”, comenta o dramaturgo. “O princípio de que comer o outro é um meio de experimentar a alteridade. E, num certo sentido, esse outro é a sociedade ocidental.” [...] “O Jaguar vem falar de uma disponibilidade eterna em relação ao outro”, considera o diretor. Para ele, é sobre essa “alteridade” que repousa todo o debate atual. “Todo o racismo, todas as relações do nosso mundo passam hoje por essa dificuldade que se tem em relação ao outro.” [...] Com sua tetralogia, Francisco Carlos evidencia sua busca por altruísmo no teatro e na vida. “Uso a arte para apresentar o outro”, diz ele (Menezes, 2011).

Amplas, as peças da Tetralogia abordam um período que compreende desde os tempos pré-“conquista” em uma aldeia Tupinambá, passando por uma grande megalópole contemporânea – um híbrido de São Paulo, Paris, Londres e Nova York (anexo I, p. 166) –, atravessa então uma dimensão virtualizada, múltipla, e culmina em conflitos que se desdobram na atual floresta Amazônica. Cada uma das peças discute múltiplas formas de dialogismo entre múltiplos sujeitos: entre pessoas, ontologias, coletivos ou culturas diferentes; ainda entre essas pessoas, coletivos e culturas e as forças do planeta, do cosmos e do totalitarismo ou da civilização (em meio a muitos outros agenciamentos). A interação eu-outro é problematizada cênica e textualmente (até mesmo literalmente) nas narrativas das quatro peças de Jaguar Cibernético em constantes embaralhamentos, colisões e ajustes entre pontos-de-vista radicalmente diferentes, correspondentes a mitos e mitemas de incontáveis povos do planeta, sobretudo dos mundos ameríndios e das “sociedades do progresso” ainda instaladas na América Latina.

Consideramos que para a filosofia moderna (assim como para a nascente psicologia) colocou-se, a partir de Descartes, uma distância irreconciliável entre eu e outro, ou entre consciência e mundo. Com isso, instalou-se a necessidade da postulação do “problema da intersubjetividade”, ou seja, como estabelecer “pontes” entre os pólos, como estabelecer “comunicação” entre os pólos eu-outro, consciência-mundo. Desse contexto emerge um problema epistemológico: como é possível conhecer o outro, uma outra consciência? (Coelho Jr. & Figueiredo, 2004, pp. 13-14).

Como apontamos pouco antes, o teatro oferece um laboratório humano, uma posição protegida para que seus espectadores experimentem diferentes realidades sem que precisem vivenciá-las de fato em seus quotidianos, e tal distanciamento

permite que se atinja uma compreensão mais clara a respeito das tensões e conflitos que podem ser levados ao público pelas peças teatrais. Estaria, pois, na fruição propiciada pelas artes cênicas, uma das possibilidades de acesso ao outro, tal qual busca a questão epistemológica colocada acima por Coelho Jr. e Figueiredo?

Nas zonas de fronteira múltiplas geradas pela interetnicidade, ou pela relação entre sujeitos de diferentes povos, ainda reside um dos principais problemas da contemporaneidade, como podem ser observados em conflitos que ocorrem repetidamente ao redor de todo o mundo. São exemplos o embate entre Israel e Palestina que se prolonga por muito tempo no Oriente Médio; o grande número de imigrantes vindos de países pobres que são rejeitados pela Europa e relegados à morte ao chegarem em embarcações precárias pelos mares do Atlântico Norte, ou ainda os letais conflitos entre garimpeiros e indígenas que ocorrem diuturnamente na Amazônia. O diálogo interétnico, muitas vezes, é marcado por uma acentuada dificuldade de acesso entre um e outro, principalmente em virtude das formas ímpares como cada ontologia constrói suas realidades.

“ ‘O Outro’ é uma ficção”, afirma Boesch (2007, p. 4) ao apresentar seu entendimento sobre a outridade, e explica que “na verdade, ‘outro’ simplesmente significa ‘não como eu’ ” (idem, p. 5), ou seja, tudo aquilo que se diferencia do “eu”, ou todo o “não-eu”. O autor afirma, ao seguir seu raciocínio, não existir tal “Outro”, fictício, mas sim “outros”, em formas variadas: são outros o político descontrolado e o poeta onírico, como são Madre Tereza, Stalin ou Hitler. Se ao seu detentor, o próprio animal de estimação representa a outridade, o deus é o outro para aquele que lhe endereça suas preces (idem). Atributo de toda relação eu-outro, a outridade é um aspecto central da vivência quotidiana humana, experimentado por todas as pessoas, ainda que muitas vezes não tenhamos consciência plena de sua dimensão (Simão, 2012). Entretanto,

nem toda relação eu-outro implica a alteridade: alteridade pode estar presente ou não, neste ou naquele momento de cada interação eu-outro, assim como em alguns momentos da interação eu-mim (*I-myself*). Nesse sentido, alteridade não é uma entidade, mas uma natureza particular da relação eu-outro, e o aspecto chave para sua ocorrência é uma disposição pré-reflexiva do sujeito para **se relacionar com alguém que o excede**. Esse caráter de superação aumenta o fosso e a tensão entre, por exemplo, *como o eu percebe a si mesmo/mesma*, e *como ele/ela percebe que o outro o/a está percebendo*, onde pressupõe-se que o outro tenha qualidades perceptíveis que não podem ser associadas às suas próprias, nem podem ser associadas às qualidades humanas genéricas que ele/ela já conhece (Simão, 2003, p. 455-456, tradução e negrito meus).

Essa “natureza particular” da relação eu-outro se fundamenta na diferença, ou na assimetria entre os polos: uma permanente incapacidade de apreensão do outro por completo, restando sempre um **excesso**, um **mistério**, uma **zona nebulosa** na fronteira entre o eu e o outro. É nesta zona onde diferenças e compartilhamentos entre sujeitos ocorrem de modo dinâmico, podendo causar efeitos variados como choques e ajustes de perspectivas (Wertsch, 1991), rupturas (Simão, 2003), inquietações (Simão, 2015) e dialogismos que desaguam em múltiplas construções de significados (Simão, 2004).

Em entrevista concedida aos teóricos Livia Matias Simão e Alvaro Pacheco Durán, publicada sob o título *“Transparency in the Meaning Making”*, Ernst Boesch (2007, pp. 37-50) se refere ao contato que o pintor espanhol Pablo Picasso estabeleceu com artefatos produzidos por povos nativos em visita que fizera ao *“Musée Ethnographic”*, de Paris, que exerceu profunda influência sobre sua pintura e foi assim descrito pelo pintor, em livro escrito por François Gilot:

Quando fui pela primeira vez ao Museu do Trocadéro, a pedido de Derain, senti-me sufocar pelo cheiro de bolor e abandono que se desprendia do ambiente. Estava tão deprimido que não me importaria de partir imediatamente. Mas, forcei-me a ficar, a examinar as máscaras e todos os objetos que os homens tinham desenhado com uma finalidade sagrada, mágica, para que servissem de intermediários entre eles e as forças desconhecidas, hostis, que os rodeavam, esforçando-se assim por subjugar o medo, dando-lhe cor e forma (Picasso *apud* Gilot, 1964, p. 266).

O relato de Picasso evidencia o efeito causado por seu contato com objetos utilizados por povos nativos com finalidades particulares e que, como afirma Boesch, foi fundamental para que pintasse o quadro *“Demoiselles d’Avignon”*, considerada obra-chave do Cubismo (e no qual há clara influência dos tais artefatos ancestrais). O teórico se baseia na experiência de Picasso como exemplo das diferentes formas como o ser humano pode se relacionar com o universo, ou com os universos que o envolve, o que leva a humanidade a um permanente autoquestionamento: “em que tipo de universo eu estou vivendo?” (2007, p. 43). O teórico nos traz então o conceito de numinoso: “a intuição de uma força misteriosa que pervade o universo” (idem), afastada da fenomenologia e de qualquer religião (entendida em seu sentido vulgar), e sentida como “uma força além de nossa compreensão racional” (idem), que leva à necessidade de se estabelecer um equilíbrio entre a interioridade e a exterioridade: a tentativa de proteger o mundo próprio, interno, de um mundo exterior desconhecido, inapreensível racionalmente, “o que faz com que surja a ideia

de um numinoso, uma força ritmificadora e envolvente” (idem) que pode afetar a todos, de modo indistinto. Númen⁴ pode ser definido como “1. Divindade mitológica. 2. Poder celeste. 3. Inspiração, gênio”. Além do português, essa palavra é comum, nesse sentido, aos idiomas alemão (língua mãe de Boesch), italiano, inglês e espanhol (em francês é traduzida como *génie*). Embora sua noção tenha sido formulada pelo teórico da religião Rudolff Otto (1992), ela passou a ser utilizada por teóricos da arte para formular suas noções acerca de trabalhos expressionistas como os quadros de Van Gogh e Henri Matisse. O protagonista de Jaguar Cibernético, em razão de tudo o que dissemos sobre ele, remete ao númen:

O Jaguar tem basicamente o valor de uma expressão metafórica do outro, o outro como destino – “o outro não era apenas um espelho, mas um destino” deus-morte-inimigo. Devir-canibal, o Jaguar come o coração da vítima, a parte do corpo que contém mais sangue, para efetivar alianças, afinidades, sentidos de alteridade - eu-outros-cibernéticos. Jaguar-Celeste - espírito animal mais poderoso e perigoso - o *piwara* (espírito) do Jaguar tem o poder de penetrar no corpo de outros animais, “jaguarizando-os” e tornando-os monstruosos (...) animais excessivos. [...] (anexo I, p. 167).

A triangulação arte-ciência-cultura, depreendida do diálogo entre Boesch, Durán e Simão acerca de Picasso, realizada sob refinado verniz filosófico, é a mesma que proponho, de modo mais simples – uma aproximação especulativa – com esta dissertação. A experiência disruptiva vivida pelo pintor é apenas um exemplo isolado de uma conexão de longa data que se estabelece entre a arte feita pelo Ocidente e a produção cultural de povos nativos, que exerceu e tem exercido profunda influência sobre muitas correntes artísticas (como veremos com mais clareza adiante no caso da arte brasileira – subcapítulo 6.3 – e de algumas correntes artísticas contraculturais do século XX – subcapítulo 6.4). Boesch se baseia na experiência vivida por um grande artista, resultante em uma das mais significativas pinturas da história da arte (cuja composição foi influenciada por agenciamentos pretéritos), para assim estabelecer um diálogo com outros teóricos da psicologia acerca de inquietações universais que tocam o ser humano. Buscarei, em caminho parecido, lançar luzes sobre Jaguar Cibernético, fazendo-me valer dos instrumentos fornecidos pelo Construtivismo Semiótico-Cultural em Psicologia, campo transdisciplinar por natureza, para estabelecer pontes entre as múltiplas galáxias de

⁴ *númen* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 30-08-2015]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/númen>

saberes que envolvem tal projeto, tornando esta própria dissertação um primeiro instrumento-base para a inserção textual definitiva do objeto estético que ela focaliza no campo cultural sobre o qual ele foi criado e lançado, teatral e cientificamente ao mesmo tempo.

Em “O teatro e a cultura”, texto seminal do filósofo e teatrólogo Antonin Artaud, essas duas noções são postas em diálogo e apresentam uma concepção filosófica que também nos serve de guia. Abre-se assim: “Nunca, quando é a vida que nos foge, se falou tanto em cultura e civilização.” (1987, p. 15), e considera-se logo adiante: “Mais urgente não me parece defender uma cultura que nunca salvou uma pessoa de ter fome e da preocupação de viver melhor, quanto extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome” (idem). Nele Artaud reflete sobre sua própria europeidade, alternando pontos-de-vista sobre aquilo que chamamos de vida e cultura, baseado no teatro. Em determinado momento seus pensamentos desaguam num protesto: “contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e, do outro, a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e exercer a vida” (idem, p. 18). O espírito do texto de Artaud, que se coloca contra uma época em que a confusão é signo predominante, em que há uma “ruptura entre as coisas e as palavras, as idéias, os signos que são as representações dessas coisas” (idem, p. 16), e é assim como percebo o espírito do tempo em que vivo, o espírito do tempo em que foi gestado e publicado *Jaguar Cibernético*. Se Artaud sugere que “todas nossas idéias sobre a vida devem ser revistas numa época em que nada mais adere sobre a vida” (idem, p. 17), e se Valsiner nos diz que

A vida é, sem dúvida, um palco, e nós somos atores neste palco, embora constantemente procuremos ser espectadores, somos tomados pelo desejo de ser, novamente, atores. Essa tensão do estar na fronteira entre o palco e a audiência nos leva a tentar redesenhá-los ambos, o que gera consequências para nosso próprio desenvolvimento. A Psicologia Cultural é a ciência da constante recriação de nós mesmos – e da nossa ciência (2012, p. 326),

sinto-me à vontade para aqui propor um discurso que, ao partir diretamente da arte, funda-a, num mesmo corpo textual, à ciência e à cultura de seu tempo, buscando gerar instrumentos que possibilitem um melhor entendimento sobre o nosso entorno real sob um viés canibal & jaguarizado.

3. CAMINHO

Nasci e quase sempre estive em São Paulo, o maior aglomerado humano da América do Sul⁵, hoje a cidade mais populosa de todo o continente americano e a sétima mais populosa da Terra, que une em seu território mais de onze milhões de habitantes⁶ e compõe, com suas cidades vicinais, uma megalópole onde sobrevivem mais de vinte milhões de pessoas. O crescimento desenfreado por que passou, principalmente a partir da segunda metade do século passado, edificou um insalubre monstro de concreto e fuligem, o vórtice econômico-convulsivo do historicamente ferino estado brasileiro, a cidade-símbolo da angústia do trabalho ininterrupto (ou da gravata ensebada).

Viver em São Paulo, ainda mais do que em outras cidades do país, implica em conviver constantemente com uma ampla heterogeneidade étnica, em situações onde diferenças e semelhanças entre as pessoas se enfatizam e se diluem o tempo todo, por vezes gerando aprendizado e tolerância, por outras gerando conflitos atrozes, e alguns deles se prolongam por séculos – que já se afaste aqui a visão do Brasil como um país pacífico e democrático: não é (e nunca foi) essa a nossa realidade. As inúmeras tensões sociais, históricas, político-econômicas, ontológicas e de excessivas outras ordens que se configuram no viver contemporâneo das grandes cidades da América Latina, como São Paulo, Lima, La Paz ou Rio de Janeiro, formam um complexo quadro de forças que atuam continuamente sobre seus habitantes com forte potência obnubilante, enturvecendo suas visões e dificultando o seu livre pensar e viver.

Foi durante o curso de um primeiro bacharelado, em Direito (entre 1998 e 2002), que pude compreender com mais acuidade a situação sócio-política que me envolvia. Movido por uma sensação Kafkiana de impotência e asco diante das relações de poder e chefia com que me deparava, passei a buscar formas mais dignas de relação com aquela sociedade, sem com isso desprezar a bagagem que trazia daquele conspurcado universo. Refletem-se, neste texto, alguns vícios e noções jurídicas, hermenêuticas, políticas e lógicas compreendidas nesse período.

⁵ De acordo com o sítio eletrônico estatístico <http://citypopulation.de/world/Agglomerations.html>

⁶ Segundo estimativa do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) para 2014, disponível em <http://cod.ibge.gov.br/36myw>

Seguindo uma vocação antiga e persistente, fui guiado a um segundo bacharelado, em Comunicação Social com habilitação em cinema e vídeo, quando obtive os conhecimentos técnicos, sobretudo, e teóricos que propiciariam, mais tarde, a atividade inventiva que tenho exercido no mundo das artes. Em paralelo mantive interesse em algumas correntes de pensamento que surgiram pelo mundo ao longo do século XX, como dadaísmo, surrealismo, lettrismo, situacionismo, afrofuturismo, *provos*, *fluxus*, *D.I.Y.*, o *cinema marginal* brasileiro e outras tantas mais. O aprofundamento nesses mares mostrou que muitas dessas correntes de pensamento se construíam buscando saberes marginalizados, hibernados pelo Ocidente homogêneo, gerando então um interesse por escolas de conhecimento ainda invulgarizados como o sufismo, a umbanda, o rastafari e os saberes dos povos ameríndios, em especial, mas também de povos originários de outras partes do mundo, como a África e a Oceania.

Logo deixei de ser apenas espectador e pesquisador no mundo das artes e passei ao outro lado, quer em trabalhos individuais, quer em criações coletivas em música, cinema e vídeo – e isso se prolonga até os dias de hoje. Dentre os diversos trabalhos coletivos de que participei, dois merecem menção destacada por se relacionarem com o presente texto: as concepções sonoras de dois curtas metragens filmados em 16 milímetros: *Desenquadramento*, realizado entre 2002 e 2003 (porém só lançado em 2008), e *Náufragos*, realizado entre 2003 e 2006 (ano de seu lançamento), ambos filmes dirigidos por Leandro Pinto. Pontuo estas realizações por terem sido as primeiras vezes em que uma nova galáxia de conhecimentos se incorporou de forma significativa ao meu pensar e ao meu fazer artístico: os saberes dos povos ameríndios.

Em *Desenquadramento* a trilha sonora foi composta por recombinações de músicas e cantos gravados junto ao povo Mehinaku, sobre o qual realizei pesquisa etnofonográfica (à distância) com algum rigor pela primeira vez. O curta-metragem *Náufragos*⁷, que trazia um enredo assemelhado ao de Jaguar Cibernético, foi realizado como trabalho de conclusão do curso de cinema e sua pesquisa envolveu estudos sobre a cultura de diversos povos indígenas, como os Huni Kuin e os Yanomam. Aprofundamo-nos no estudo do xamanismo amazônico (relacionado ao consumo da beberagem *ayahuasca*), e em seus fundos cosmológicos. Parte da

⁷ Censurado em quase um minuto pela faculdade de cinema que promoveu sua realização, foi exibido em festivais como o 40o. Festival de Brasília, no Brasil, e o Lucca Film Festival 2007, na Itália.

trilha sonora original de *Náufragos*, intitulada *Congo Nau*, foi gravada por membros da *Congo Nya Cultural Foundation*, um grupo tradicional rastafari oriundo da cidade de *Georgetown*, na Guiana Inglesa. Esse foi o primeiro filme brasileiro em cuja trilha sonora original esteve presente o *Nyabinghi*, a música sacra originária dos rastafaris.

Nos anos seguintes tive uma atuação fluida entre música, teatro, vídeo, rádio, poesia, cinema, internet e performance, atuando quase sempre como desenhista de som, operador de trilhas ao vivo, diretor de som e decompositor musical. Destacam-se, dentre os mais recentes, os trabalhos que desenvolvi com o poeta Marcelo Ariel e com o músico Ismael Sendeski: o programa de rádio *r_quim*⁸, em que entrevistamos pensadores como os escritores Ignácio de Loyola Brandão, Lygia Fagundes Telles e Fabiano Calixto e os músicos Letieres Leite e Di Melo. Também com Ariel e Ismael gravei, em 2012, o disco de *spoken word* “**Scherzo Rajada contra o nazismo psíquico**”⁹. No cinema foi essencial ter trabalhado junto a Gabriel Fernandes, Leandro Pinto e Joaquim Castro. Embora breves, os períodos em que pude colaborar com os músicos Roberto Godliauskas, Flavio Prado e Marku Ribas foram prolíficos e marcantes. Nesta década, de 2010, convidado pela atriz Bete Coelho e pelo cineasta Gabriel Fernandes, passei a ter um envolvimento direto com as artes cênicas, onde encontrei uma pequena face experimental, libertária, anárquica, radical, transgressora, efervescente e viva, em muito alinhada com meus intrincados interesses artísticos e político-sociais.

Em 31 de julho de 2011 o popular Cacilda Blog de Teatro anunciava: “Há muito tempo não acontecia um boca-a-boca em São Paulo como o que cerca Jaguar Cibernético”. Àquele tempo eu fazia a direção de som da montagem de “Cartas de amor para Stalin”, texto do autor espanhol contemporâneo Juan Mayorga dirigido por Paulo Dourado e protagonizado pelos atores Bete Coelho e Ricardo Bittencourt, com quem trabalho na Companhia de Teatro BR-116. Em razão desse compromisso, não tive a chance de assistir a nenhuma apresentação dessa primeira temporada de Jaguar Cibernético, restando-me somente reverberações críticas e comentários de amigos a seu respeito.

⁸ Sigla para Rádio Quilombo Insurgente Móvel, transmitido mundialmente em 2012 na 30a Bienal de São Paulo, dentro da instalação de rádio-arte *Mobile Radio*, de Knut Aufermann e Sarah Washington.

⁹ Participaram ainda os músicos Jean Carlos Menezes e Miro Dantas. Disco lançado eletronicamente em janeiro de 2013.

Bete Coelho é uma das grandes atrizes do teatro mundial, tendo trabalhado junto a artistas como Antunes Filho, Gerald Thomas, Zé Celso de Martinez e Corrêa, Antonio Abujamra, Julio Bressane, Robert Wilson e Haroldo de Campos. Em fevereiro de 2012 fui por ela convidado para assistir à leitura privada do texto “Mulheres, Louças, Tupi or Not Tupi”, lido por ela junto à atriz Ligia Cortez e aos atores Daniel Faleiros e Hercules Moraes. Nesta leitura fui apresentado ao autor do texto, Francisco Carlos, que logo associei ao Jaguar Cibernético de que ouvira falar. O texto lido, que mais tarde foi rebatizado como “Esfinge Tupy”, trazia camadas de modernismo, surrealismo, expressionismo, dadaísmo e cubismo combinados a debates que relacionavam estética, psicologia, etnologia, literatura, história e política. O texto causou estranhamento generalizado, trazendo personagens heteróclitos como um PERI-ZUMBI-DO-CRACK¹⁰ travando um degradado diálogo intrasubjetivo na Cracolândia¹¹. Estabeleci, em sequência, um diálogo por *e-mail* com o autor que culminou na realização de diversos trabalhos em conjunto, que se prolongam até os dias de hoje. Concebi a trilha sonora de “Esfinge Tupy” ainda naquele ano, texto lido publicamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, porém ainda não montado por completo. Em junho de 2012 fui convidado por Francisco Carlos para fazer parte do projeto Jaguar Cibernético, como operador de som ao vivo, pois suas peças voltariam a entrar em cartaz para uma segunda temporada. Tive então contato com grande parte do material que envolvia a Tetralogia: o projeto em si, elaborado pelo autor; os textos das peças; os artigos, teses, livros e filmes consultados e que serviram como base para o texto; todos os objetos cênicos; gravações em vídeo de algumas apresentações da primeira temporada e críticas publicadas em jornais e revistas sobre as apresentações que haviam acontecido. Ainda importante foi o contato direto que tive com o autor e diretor, com os atores do elenco e com os demais artistas envolvidos na concepção e execução do projeto.

Além da operação de som em todas as apresentações dessa segunda temporada, tive outra função em Jaguar Cibernético: a concepção sonora de performances, colóquios e apresentações nos simpósios chamados de “Relatos Canibais”¹², ministrados pelo autor em conjunto a outros artistas que tinham como

¹⁰ Em referência ao personagem Peri, do romance O Guarani, de José de Alencar.

¹¹ Nome pelo qual ficou conhecida uma zona degradada da região central da cidade de São Paulo onde se reúnem pessoas em condição de rua que são estigmatizadas pelo uso do entorpecente “*crack*”.

¹² Quatro encontros realizados no Teatro da Aliança Francesa, São Paulo, entre julho e setembro de 2012.

objetivo lançar luz sobre muitas das camadas presentes na obra. Configurou-se, assim, uma perspectiva muito privilegiada em relação a Jaguar Cibernético e a seu autor, e é dela de que também parte o presente texto. Aos dados coletados e ao vasto material consultado somar-se-ão memórias pessoais, acumuladas ao longo de mais de três anos de trabalho e convívio com o autor, além de reflexões, debates & questionamentos suscitados pelas apresentações e conferências de que participei em virtude dessas peças.

Importante ainda mencionar que, em concomitância com a realização da pesquisa que originou este texto (entre 2013 e 2015), participei também do projeto teatral realizado por Francisco Carlos após Jaguar Cibernético, chamado “Sonata Fantasma Bandeirante”. Ainda em curso, é composto até agora por quatro peças que discutem e apresentam diferentes leituras sobre o processo cultural que ficou conhecido como *bandeirismo*. Como sua primeira decorrência levamos a público em 2014 a peça “São Paulo Chicago”, cuja trilha sonora decompus e operei ao vivo em 25 apresentações¹³, além de ações cênicas de dois outros textos do mesmo projeto: “Sonata Fantasma Bandeirante”, apresentada publicamente em São Paulo¹⁴ e no Rio de Janeiro¹⁵, e Crepúsculo da Terra Guarani, apresentada em São Paulo¹⁶.

Também nesse período passei a colaborar com a “Rede de Atenção à Pessoa Indígena”, serviço coordenado pelo professor Danilo Silva Guimarães no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, o que tem possibilitado a realização de visitas semanais a aldeias indígenas Guarani e Mbyá da cidade de São Paulo e do litoral do estado, onde desenvolvo atividades musicais, em colaboração mútua, com seus moradores – em especial com o grupo de RAP “**Oz Guarani**”, da aldeia Tekoá Pyaú, em São Paulo.

¹³ Temporada cumprida na SP Escola de Teatro entre março e junho de 2014.

¹⁴ Ação cênica realizada na SP Escola de Teatro em 17 de maio de 2014.

¹⁵ Ação cênica realizada durante o “Tempo Festival - Festival internacional de artes cênicas do Rio de Janeiro”, em 19 de outubro de 2014.

¹⁶ Ações cênicas apresentadas a educadores da rede pública de ensino como parte do evento Agosto Indígena, São Paulo, agosto de 2015.

4. OBJETIVO

As artes tatuam mensagens no coração da humanidade há milênios. Como apontamos, arte e sociedade são dois elementos intrincados. Da mesma forma, Psicologia e Estética são ciências que se comunicam desde suas origens. Percebemos, de dentro do campo de invenção, que a arte pode atuar como um instrumento efetivo em processos de transformação sócio-culturais.

Os pressupostos de universalidade comuns à Psicologia Cultural (Valsiner, 2012) e ao projeto teatral Jaguar Cibernético (anexo I), assim como os vínculos filosóficos entre as proposições de teóricos do Construtivismo Semiótico-Cultural e do autor do objeto estético em foco, formam os elos principais que guiaram a pesquisa culminada neste texto, realizada através de uma aproximação ampla e especulativa. O autor de suas peças, Francisco Carlos, é um dramaturgo nascido e formado na Amazônia, considerado pela crítica especializada “uma voz original e imprescindível ao teatro brasileiro de hoje” e “um poeta raro na história do teatro” (Ramos, 2010).

Com mais de quarenta peças escritas, disseminadas por ele em fragmentos por sete grandes capitais brasileiras, Francisco Carlos administra uma obra viva e singular que se propõe a realizar uma filosofia da complexa cultura de seu tempo. Seu principal vetor é o projeto Jaguar Cibernético, desenvolvido durante mais de vinte anos e apresentado cenicamente desde 2011 em Curitiba, São Paulo e Recife, através de quatro peças teatrais que foram consideradas responsáveis por deflagrar “um momento raríssimo da dramaturgia nacional, a ser entendido daqui a algum tempo” (Santos, 2011). Vistas ainda como “o império da palavra encantada” (Ramos, 2011), ou como “uma nova rota para o que vem desde o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade” (Araújo, 2012, p. 158), capazes de tornar “a palavra um ato revolucionário” (Santos, 2011), suas peças não receberam qualquer atenção por parte da Ciência até agora, assim como a obra de seu autor ainda não foi considerada em sua profundidade. Os textos originais de Jaguar Cibernético sequer haviam sido publicados antes desta dissertação a seu respeito.

Entendemos que os instrumentos teórico-metodológicos fornecidos pelo Construtivismo Semiótico-Cultural (Simão, 2004) em Psicologia, aliados à transdisciplinariedade que marca esse campo de ideias, são armas potentes para

serem aplicadas no domínio da Estética como um primeiro esforço científico em direção a Jaguar Cibernético. Como colaborador direto desse projeto teatral e de outros fragmentos da obra de seu autor, sinto-me com propriedade para discuti-los.

O protagonista mítico hibridizado que atravessa suas quatro peças se insere em uma realidade fictícia ditada pela multiplicidade, pautada pelo canibalismo Tupinambá, onde percorre uma trajetória singular. Pretendemos, por meio de análises dialógicas (Marková, 2006), realizar uma aproximação especulativa a todo o projeto Jaguar Cibernético com o objetivo de **revelar algumas das noções de canibalismo presentes nessa Tetralogia Canibal**.

5. METODOLOGIA

Poetas e escritores de ficção criam conhecimentos que estão conosco por séculos. Apesar da natureza ficcional de Hamlet, seguimos fazendo referência a seu destino trágico em nossa vida cotidiana. Ainda que Shakespeare nunca tenha estudado sequer um caso sobre um príncipe dinamarquês para criar seu personagem, nós, ao contrário, olhamos para Hamlet como uma pessoa real com quem podemos estabelecer um diálogo num pub, ou num cemitério (Valsiner, 2012b, p.118).

O marco inicial da pesquisa aqui relatada se deu no primeiro contato que estabeleci com Jaguar Cibernético, realizado profissionalmente mas não apartado de um profundo interesse pessoal, ainda longe de qualquer local acadêmico, apenas entre os artistas com ele envolvidos e o público que assistia às peças e conferências a seu respeito. Os múltiplos dialogismos observados, desde o início da pesquisa, indicaram um caminho metodológico que pude pavimentar com respaldo de concepções elaboradas por Ivana Marková, para quem “uma teoria dialogicamente baseada de conhecimento requer que o Alter-Ego e o objeto do conhecimento sejam o ponto de partida do inquérito” (2006, p. 207). A tríade inicial, ou a primeira percepção que tive do objeto, composta por autor-obra-receptor, ou Francisco Carlos-Jaguar Cibernético-Kleber Nigro, se mantém nesse momento em que o estudo se cristaliza formalmente, porém deixo de ser apenas um dos co-autores das apresentações e assumo a posição de pesquisador, a partir da qual buscarei expor e desenvolver aquilo que apreendi nesta relação triádica, continuada porém com seu *telos* estendido. Para Marková,

A representação teatral é, por definição, comunicativa e direcionada aos outros. Em uma peça de teatro, o autor comunica aos outros suas imagens de um objeto ausente. Um objeto ausente é construído de forma significativa pelas outras pessoas, através de uma imagem, de um sinal ou até mesmo de um discurso (2006, p. 171).

O contato direto com o autor do objeto, que ocorre desde o início de 2012 e se prolonga até o final da pesquisa, por si um aprendizado singular que fundamenta boa parte deste texto, permitiu o acesso a alguns dos materiais cá sob análise: os textos completos de cada uma das peças, que ainda não haviam sido publicados textualmente, e foram anexados, com o consentimento do autor, ao final deste corpo

textual (anexo II, pp. 173-267); uma versão de seu projeto, também anexada (anexo I, pp. 164-172), que fora submetida a dispositivos de financiamento cultural; um vídeo com apresentações completas de cada uma das peças; pouco mais de duas dezenas de livros, solicitados diretamente a Carlos, e muitos artigos acadêmicos, impressos e eletrônicos, todos eles consultados durante a execução do projeto de Jaguar Cibernético. Muitos desses contatos não se deram em razão da pesquisa aqui discutida, mas sim do trabalho artístico desenvolvido previamente, entretanto voltei a reconsultar esse material constantes vezes durante sua execução. Assim, para compreender de modo um pouco mais distanciado os efeitos de sua inserção no campo cultural latino-americano, extraí dados de sua fortuna crítica produzidos em referência a apresentações das quais não participei. Nesse sentido, ainda sob a tríade autor-obra-receptor, analisei onze resenhas críticas publicadas na imprensa escrita ou na *internet* referentes a algumas dessas encenações. Uma dessas matérias, “O mantra em drama de Francisco Carlos”, escrita pelo jornalista Valmir Santos, traz uma longa entrevista com Francisco Carlos, realizada logo após a primeira encenação pública de Jaguar Cibernético (item D abaixo), que, por ter sido referida aqui tantas vezes, também optei por juntá-la a este texto (anexo III, pp. 268-287), com o consentimento de entrevistadores e entrevistado. Foram consultadas, ainda, uma resenha crítica de “Banana Mecânica”, uma resenha sobre “Namorados da catedral bêbada” e uma tese de doutorado (Sobrinho, 2012) que analisa “Românticos da idade mídia”, todos esses textos de Carlos encenados publicamente em São Paulo. Tive acesso também a uma reportagem crítica datada de 1990 (Cardoso), sobre o espetáculo “Pele Vermelha”, também de Francisco Carlos, encenado em Belém à época. O *blog* “Comentários sobre teatro” publicou sete resenhas pessoais de um mesmo autor sobre Jaguar Cibernético, que foram coletadas e posteriormente analisadas e discutidas no texto apresentado para exame prévio de qualificação. Quando voltei ao *blog* para uma checagem de dados, vi que ele havia sido reconfigurado e as resenhas haviam sido removidas. Mantive sua análise trazendo a íntegra de seis dessas sete impressões pessoais que haviam sido coletadas previamente (Contreras, 2011). Consultei ainda um programa de TV e um programa de rádio que entrevistaram Francisco Carlos publicamente sobre a Tetralogia, disponibilizados via *internet*, não referidos ou mencionados diretamente nesta dissertação em nenhum outro lugar.

Jaguar Cibernético foi apresentado em público, em várias de suas versões, nas ocasiões listadas a seguir, em todas dirigido por Francisco Carlos:

- A.** Leitura encenada na “Mostra Francisco Carlos – Reflexos de Cena – Encontro de Dramaturgia”, no SESC Consolação, São Paulo, em novembro de 2005;
- B.** Leitura durante o “Ciclo de Leituras da Mostra de Peças do Pensamento Selvagem”, no Teatrix, São Paulo, em 19 de junho de 2007;
- C.** Leitura Dramática na Faculdade de São Bento, São Paulo, em 22 de dezembro de 2009;
- D.** Leitura Dramática no Auditório da Folha de São Paulo, em 2011, nos dias 17 de janeiro (Banquete Tupinambá), 24 de janeiro (Aborígene em Metrópolis), 31 de janeiro (Xamanismo – The Connection) e 7 de fevereiro (Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido);
- E.** Primeira montagem completa da tetralogia durante o 20º Festival de Teatro de Curitiba, nos dias 4 e 5 de abril de 2011;
- F.** Temporada com 12 apresentações da tetralogia completa no galpão do SESC Pompeia, São Paulo, entre 6 de julho e 13 de agosto de 2011;
- G.** Duas apresentações da tetralogia completa no Festival Recife do Teatro Nacional, nos dias 23 e 24 de novembro de 2011;
- H.** Segunda temporada, no Teatro da Aliança Francesa, São Paulo, entre 13 de julho e 1º de setembro de 2012, com 4 apresentações de Banquete Tupinambá, 8 apresentações de Aborígene em Metrópolis e 4 apresentações de Xamanismo – The Connection.

A Tetralogia Canibal se inseriu no tecido social de forma gradual entre 2005 e 2012, voltaremos o nosso enfoque de estudos para as consequências germinadas

pelas três primeiras ocasiões em que as peças foram montadas e encenadas por completo, compreendidas nos itens entre E e G, já que as apresentações mencionadas nos itens entre A e D foram somente textuais, e as montagens correspondentes ao item H foram parciais, ocasiões em que foram apresentadas apenas três das quatro peças – foi nessa temporada que assumi sua operação de som ao vivo.

Interessam-nos, nesta tríade, as ocasiões em que as montagens se realizaram como um *organom* teatral completo, composto pela textualidade das quatro peças aliada às suas encenações. Como trata-se de um dramaturgo que encena seus próprios textos, optamos por essa abordagem inicial que considera a teatralidade como um todo, sendo a textualidade apenas um de seus elementos constitutivos. Essa despolarização amplia a função comunicativa da obra de arte e permite que possamos acessar uma maior variedade de consequências naqueles que a apreendem como um todo estético. As apresentações referidas nos itens entre E e G foram as que alcançaram um público maior e que geraram uma significativa fortuna crítica a seu respeito na imprensa. O Festival de Teatro de Curitiba, onde se deu a estreia de Jaguar Cibernético (item E), tem sido um dos eventos mais importantes das artes cênicas no Brasil e para onde grande parte do meio teatral anualmente volta seus olhos.

A temporada cumprida em Pompeia (item F) esteve com a casa lotada em quase todas as apresentações, tendo contado com ampla divulgação por parte da equipe de comunicação do local e das resenhas críticas publicadas na imprensa. O Festival Recife do Teatro (item G), por sua vez, funcionou como um termômetro para a recepção de Jaguar Cibernético no Nordeste do país.

O fato de Jaguar Cibernético ter chegado diretamente a pouco mais de mil espectadores até agora, um pequeno público se comparado àquele do teatro convencional, não minimiza sua importância:

A discussão acerca de teatros de pequeno porte, na maioria das vezes conhecidos apenas por um público especializado, e de suas concepções teatrais fundamentalmente diferenciadas não significa que nesse âmbito se faça, em todos os casos, “arte” mais importante que aquelas realizadas pelas celebridades do mundo teatral. Significa que para a descrição da mudança das formas de percepção que se realiza no subsolo esses pequenos teatros são mais sintomáticos e no fim das contas, por sua influência sobre os outros *realizadores* teatrais, têm mais repercussão do que a maioria das produções do teatro convencional (Lehmann, pp. 37-38).

Entendemos a cultura como um campo dinâmico de forças (Boesch, 1991) em que a arte também se insere “como um movimento imanente que está em relação dialéctica permanente com a evolução das outras esferas da cultura” (Mukarovsky, p. 16), ou seja, como um importante vetor de transformações, e as impressões manifestadas por alguns de seus espectadores críticos se cristalizam como referenciais significativos da recepção estética da obra ao tempo em que foram escritas. Para Lev Vygotsky,

Pode-se dizer que, do ponto de vista psicológico, o papel da crítica consiste em organizar as consequências da arte. Ela dá certa orientação pedagógica à ação da arte, sem ter força própria para interferir em seu efeito básico, e situa-se entre esse efeito da arte como tal e os atos em que esse efeito deve realizar-se (1999, p. 321).

Ainda que as resenhas críticas manifestem narrativas individuais suscitadas pela obra de arte, suas consequências se dão de forma extensiva a todo o tecido social, como explicou anteriormente Vygotsky:

A arte é o social em nós e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isso não significa, de maneira nenhuma, que suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais. Por isso, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, seu efeito é social (1999, p. 315).

Suas palavras ganham ainda mais força se considerarmos que a maioria das resenhas críticas sob análise foram publicadas em veículos midiáticos de extensa divulgação por meio da imprensa escrita, como os jornais Folha e Estado de São Paulo e a agora extinta revista Bravo!, além da *internet*, nos *blogs* Teatro Jornal e Cacilda Blog de Teatro, o que fez com que as reflexões acerca de Jaguar Cibernético alcançassem um público até maior do que aquele que presenciou diretamente alguma apresentação da obra.

Determinados então os três elementos que constituem nossa tríade dialógica, conforme o triângulo semiótico de Serge Moscovici (figura 1), onde as flechas representam as tensões bidirecionais propulsoras das relações internas entre seus componentes (Marková, 2003, p. 213), o transpomos para o âmbito da arte (figura 2), onde assumimos o constructo artístico como o objeto simbólico em questão, e na representação seguinte (figura 3) determinamos com precisão a que correspondem cada um dos polos da representação de Moscovici.

Figura 1

Triângulo Semiótico de Serge Moscovici (cf. Marková, 2006)

Figura 2

Tríade dialógica Autor-Público-Constructo Estético derivada do triângulo semiótico de Moscovici e aplicável ao fluxo artístico

Figura 3

Tríade dialógica Francisco Carlos-Espectadores de Jaguar Cibernético-Jaguar Cibernético, foco de análise da pesquisa

O triângulo semiótico de Moscovici (fig. 1) aponta para uma zona híbrida de negociações simbólicas dialógicas entre membros de uma sociedade que são mediadas por um objeto, também simbólico, a partir do qual são criados significados múltiplos. Aplicado em gráficos seguintes à arte como um todo (fig. 2), e depois ao nosso caso específico de análise (fig. 3), onde nos referimos à forma como o artista estabelece contato com o tecido social em que sua obra se insere, e assim provoca suas reverberações. Ivana Marková afirma que

Para Bakhtin, não existe comunicação, a menos que o Eu viva através do entendimento do estranho, do Alter. O discurso e os pensamentos dos outros contêm estranheza, que o Eu tenta superar, impondo seu próprio significado no Outro, ou se apropriar fazendo com que seja parte de seus próprios pensamentos ou de seu próprio discurso. A luta constante entre a estranheza do pensamento dos outros e o próprio pensamento, faz com que a comunicação seja significativa à condição humana (2006, p. 151).

E como foi e será sublinhado de modo recorrente neste texto, o estranhamento se proliferou intensamente em nossas observações. A adoção do modelo dialógico em nossa análise significa partir de uma epistemologia fundacional dinâmica (Marková, 2006), pois

O Alter-Ego-Objeto é a unidade dinâmica do conhecimento social, e as relações dentro desta unidade são simultaneamente e sequencialmente dinâmicas. É a coexistência das relações simultâneas e sequenciais nos processos de três componentes que define o conceito de mudança social (idem, p. 233).

Ao focalizarmos as transformações causadas por Jaguar Cibernético após sua inserção na teia sociocultural, o modelo dialógico se apresenta como uma forma de compreendermos esses fluxos e as transformações por eles germinadas, tanto nas pessoas que vivenciaram diretamente a experiência estética quanto no campo cultural em que se inseriram. Não se trata de um modelo triádico fechado, estando seus componentes e relações submetidos a possíveis atravessamentos, ruídos e imponderabilidades. Tratamos de um teatro marcado pelo forte impacto que causa, portador de uma escritura cênica que muitas vezes é conflitante, propulsora de tensões (ou atenções) peculiares que se configuram como essenciais à prática comunicativa e à subsequente construção de conhecimento.

Cristalizamos, assim, o nosso percurso investigativo em dois momentos que denominamos trajetórias descendentes e ascendentes da análise dialógica (Guimarães, 2015). O primeiro instante, que diz respeito a uma trajetória analítica descendente, parte do ponto de vista do pesquisador sobre o campo histórico e social no qual a obra se insere, observando e interpretando as relações dialógicas da obra focalizada e suas interfaces com outras produções culturais. Para ampliação do alcance do objetivo proposto, no segundo instante, os dialogismos estabelecidos internamente entre as personagens foram analisados, com base na teoria de vozes heterogêneas estabelecida por James Wertsch (1991, pp 93-118), interessando-nos aqui apenas o aspecto textual da obra, formada por constantes e quase ininterruptos ajustes e choques de perspectivas, que quando apreendidos pelos espectadores (já na tríade referida na figura 3) propulsionam-lhes múltiplos efeitos afetivos, mais ainda se considerarmos a nossa maior proximidade a algumas das visões tensionadas, as euro-antropocêntricas, e o quase desconhecimento em relação aos pontos de vista que se lhe opõe, os nativos.

O artista cria, portanto, um tipo especial de tensão para o espectador, uma tensão baseada nas colisões entre o conhecido e o desconhecido, o velho e o novo, o contínuo e o descontínuo, dentre outras coisas. De forma mais generalizada, a arte se apresenta ao espectador com vários tipos de antinomias, criando ao mesmo tempo tensões perceptuais, emocionais e representativas. Tais antinomias são criadas não apenas na arte visual. Similarmente, **o teatro de pequenos grupos de vanguarda muda as normas existentes e atrai novas audiências, criando novos tipos de tensão** (Marková, 2006, p. 217, grifo meu).

São nos múltiplos conflitos dialógicos apresentadas no corpo textual de Jaguar Cibernético que buscaremos compreender as diferentes noções de canibalismo

trazidas em suas narrativas, um universo conceitual fundamental ainda pouco refletido pela ciência sob o viés Carliano. A análise fragmentada de cada uma das falas gerou um protocolo, ainda com base em Wertsch (1991), no qual foram analisados o referencial semântico de cada uma das falas da peça e seus correspondentes caracteres expressivos. Esse protocolo serviu de base para a construção deste texto e foi apresentado a banca inquisidora em exame prévio de qualificação desta dissertação. Por considerarmos excessiva a sua anexação a este corpo textual, ele foi omitido em sua versão final.

Em nosso segundo instante de análise – a trajetória ascendente –, buscaremos olhar para os textos de Jaguar Cibernético sob um filtro de generalização, em sentido semelhante ao de Valsiner quando discorre sobre Hamlet:

Hamlet é uma generalização artística – e como tal, carrega entendimentos de processos psicológicos básicos que, às vezes, nós podemos encontrar na vida real. Hamlet é um resultado de uma investigação científica? Certamente não – a psicologia, no tempo de Shakespeare, ainda não havia surgido como ciência. Hamlet é uma ficção? Certamente – uma ficção que opera como modelo generalizante para a psiquê humana – que mais tarde foram capturados por psicólogos em seus esforços científicos. [...] A investigação científica é apenas uma forma de criação desses modelos genéricos – arte, literatura, poesia e religiões criam modelos similares por rotas alternativas (Valsiner, 2012b, p.118).

Assim, moveremo-nos com o intuito de encontrar algumas das múltiplas configurações universais & canibais apresentadas em Jaguar Cibernético, dissecando cada uma de suas peças à caça de novas formas de pensar a cultura e o desenvolvimento humanos. O discurso aqui proferido parte direto do campo de invenção artística, com o qual relaciono-me, informalmente, desde muito cedo, e, de maneira intensa, durante os últimos vinte anos. É, sobretudo, através das artes que costumo pensar o mundo, e isso será refletido nesta dissertação.

6. RESULTADOS & DISCUSSÕES

6.1. JAGUAR CIBERNÉTICO

[Jaguar Cibernético] deflagra um momento raríssimo da dramaturgia nacional, a ser entendido daqui a algum tempo.

Valmir Santos, 2011

O texto inicial que resultou na Tetralogia Jaguar Cibernético foi escrito por Francisco Carlos em 1993 e passou por incontáveis transformações até sua primeira apresentação pública encenada, que ocorreu em 2011. Esse intervalo posiciona-se, segundo o calendário gregoriano adotado pelo Ocidente, na transição entre três décadas (1990-2000-2010), entre dois séculos (XX e XXI) e entre os dois milênios, um período de tempo considerável em que Carlos pôde acompanhar as dinâmicas culturais das sociedades onde se estabeleceu e desenvolver, em concomitância e interconectado à Tetralogia, todo o seu projeto dramatúrgico. A gênese de sua obra se dá ainda antes, pelo menos em 1984, ou seja, são mais de 31 anos de peças em cartaz, além de constantes experimentos dramatúrgicos, leituras, ações cênicas, performances, reescrituras, participações em eventos científicos, exercícios cênico-corporais e outras tantas atividades da qual Francisco se faz valer em seu contínuo processo de invenção. Quando perguntado sobre seu processo criativo, Carlos falou sobre as especulações que o guiaram no teatro e sobre o caminho que escolheu percorrer:

Para que existir dramaturgo se há histórias grandiosas na literatura mundial e tudo isso pode virar texto para a cena contemporânea? Então, não precisa ter dramaturgo mais, estão certas as pessoas que afirmam isso? E aí, vou ser o quê? Vou ser encenador? Mas aí pensei que podia ter o dramaturgo, a partir do momento que ele escreva para esse tipo de cena, e **não para a forma que se fez até o final do século XIX**. Então, precisei me debater, atravessar essas crises todas. E surgiu uma outra questão: entendi que os dramaturgos históricos, eles precisam realizar uma coisa que na minha cabeça eu comecei a chamar de **“uma filosofia da cultura”**. Todo **dramaturgo potente** realizou, de alguma forma, uma filosofia da cultura. Eu precisava fazer isso. A única formação acadêmica que eu fiz foi um curso de filosofia. Até o terceiro ano, fui um aluno perfeito, mas depois viajei muito para festivais de teatro, tinha que correr para não ser reprovado por falta. Pronto, é isso aqui. É a partir disso que vou organizar um universo filosófico, como acho que um Tchekhov tem, um Shakespeare tem, um Beckett tem. É uma reflexão sobre a cultura daquela situação que estou focando (anexo III, p. 276).

Se no início Jaguar Cibernético se apresentava apenas como um intrigante conjunto de peças teatrais, ainda pouco conhecidas, mas que impactaram a cena teatral contemporânea e por isso mereceram uma atenção mais detalhada, esse contato posterior, mais aprofundado, revelou-as como o principal vetor de todo um projeto dramatúrgico criado com o objetivo de pensar uma “filosofia da cultura” latino-americana a partir de matrizes não colonizadas e correntes contraculturais, sem com isso desprezar as mitologias presentes nas culturas do progresso e toda a história e todo o legado do teatro, desde os gregos até as manifestações mais inventivas da cena contemporânea. Desenvolvido durante mais de 24 anos, pois ainda segue em ebulição, como ponto central de um projeto dramatúrgico que se estende por mais de 30 anos, Jaguar Cibernético não pôde e nem pode ser dissecado por completo em uma pesquisa ditada por um prazo breve como a que discutimos aqui, iniciada após um precoce intervalo de 2 anos após sua primeira inserção social, por isso nos ativemos a um recorte sobre aquilo que entendemos como a principal razão da inquietação causada por Jaguar Cibernético: seu método de invenção.

A versão final do texto, considerado um marco paradigmático da obra de Carlos, ou o “*work in progress* de sua experimentação dramatúrgica” (anexo I, p. 168), é composta por quatro peças dialógicas: I.Banquete Tupinambá, II.Aborígene em Metrópolis, III.Xamanismo – The connexion e IV.Floresta de Carbono – De volta ao paraíso perdido. Com o objetivo geral de montar sua Tetralogia, Carlos elaborou em 2010 um projeto escrito em que elenca os oito objetivos específicos que almeja alcançar com sua montagem, do qual transcrevemos abaixo seus quatro primeiros itens, que se inter-relacionam e se referem à dimensão do pensamento selvagem em suas peças:

[1] Criação de uma dramaturgia contemporânea, que considere as experimentações cênicas do teatro moderno e da cena contemporânea, híbrida, intertextual, neo-barroca e fragmentária, apresentando as relações de alteridade (outro-inimigo-afim) entre culturas do pensamento selvagem e culturas do progresso (cultura ocidental);

[2] Construção de uma dramaturgia indígena, amazônica, não ocidental, baseada numa outra lógica, a do pensamento selvagem, seguindo o labirinto-mitológico-bricolage de Claude-Lévi-Strauss;

[3] Homenagem a Claude Lévi-Strauss - inventor da etnografia indígena contemporânea, falecido recentemente em outubro de 2009;

[4] Experimentação em linguagem cênica e texto dramático dos recursos de colagens de Max Ernst utilizadas por Lévi-Strauss na construção das

“Mitológicas”, um entre-cruzamento-bricolage de 813 mitos de diferentes povos indígenas do continente americano; (anexo I, p. 166).

Segundo esses primeiros objetivos específicos, a montagem de Jaguar Cibernético visa traduzir, através de sua teatralidade contemporânea, a lógica do pensamento selvagem de acordo com a obra de Claude Lévi-Strauss e, como ele, sem debruçar-se exclusivamente sobre os saberes indígenas e assim desprezar a alteridade, ou seja, problematizando também como operam esses pensamentos nas culturas não indígenas. Para entendermos melhor a lógica sob a qual se constrói o teatro do pensamento selvagem de Carlos, é preciso que entendamos como se deu a conexão entre o artista plástico e poeta Max Ernst e Lévi-Strauss, responsável pelo enfoque adotado por Carlos para pensar tanto a teatralidade quanto a textualidade de seus trabalhos.

“*Belle Époque*” foi como ficou conhecido um período histórico europeu entre o final do século XIX e o início da primeira guerra mundial, tempo de exaltação coletiva com as conquistas científicas e tecnológicas da era industrial, como a eletricidade e o cinema, em que a supremacia da razão era glorificada em todos os ramos da cultura européia. Na transição entre os séculos XIX e XX, contudo, começam a ser percebidas na arte manifestações que demonstravam algum índice de insatisfação com os valores então arraigados, movendo-se contra essa euforia comum – que logo se tornaria uma profunda decepção coletiva, em virtude das sucessivas guerras e crises em que resultou essa “bela época”. Formou-se, portanto, uma configuração que propiciou a eclosão, primeiro na Europa, e depois em outras partes do mundo, de correntes de pensamento contraculturais que exerceram influência direta sobre toda a obra de Francisco Carlos e que tinham como objetivos

a procura de uma nova linguagem, o ajustamento da expressão à sensibilidade da época, a crítica da literatura pela literatura, a revolta contra o realismo do século XIX, o uso consciente da literatura como instrumento de revolta social, a defesa de um estatuto específico da linguagem poética, o advento de um novo sentido na mimese que se exprime como impossibilidade de copiar uma realidade múltipla, fugidia e imutável (Nunes, 1979, p. 23).

Surgiram, sob tais características, movimentos artísticos subversivos que se faziam valer de novas técnicas de invenção e experimentalismos de linguagem para assim lançarem diferentes olhares e introduzirem novas leituras sobre a cultura de seus tempos a partir de matrizes e processos não convencionais. O cubismo, de que fizeram parte Georges Braque e Pablo Picasso, por exemplo, era marcado pelas

perspectivas invulgares multiplicadas em suas obras, que podem ser observadas, na pintura, através das representações geometrizadas antinaturalistas de quadros hoje clássicos como “Guernica”, em que Picasso apresenta sua visão recortante do bombardeio alemão ocorrido em 1937 sobre a cidade espanhola de Guernica (essa pintura é referida no poema-epígrafe desta dissertação; Boesch, 1991, lhe dedica todo um capítulo). Também em “*Demoiselles d’Avignon*”, no qual o pintor retrata cinco mulheres em corpos e proporções nunca vistos na história da arte, a ponto de escandalizar pintores como Derain e Matisse. Falamos acima sobre esse mesmo quadro, fundador do cubismo em 1907, e a influência que exerceram sobre ele as máscaras nativas africanas com que Picasso tivera contato no *Musée Ethnographic* de Paris, sendo essa busca por diferentes formas de expressão em culturas nativas um movimento comum a outras escolas surgidas àquele tempo, como o expressionismo, cujas obras rompiam com as representações naturalistas e realistas que a precederam na história da arte, buscando a expressão de uma realidade interior, subjetiva, em oposição à busca impressionista por uma realidade exterior, objetiva – podemos evocar o quadro “O grito”, de Edvard Munch, como uma imagem expressionista que traduz bem esse espírito. Também foram artistas ligados ao expressionismo os pintores Wassily Kandinsky, Paul Klee e Hieronimus Bosch e os cineastas Robert Wiene e F.W. Murnau.

Surgido durante os tempos sinistros da primeira grande guerra, o dadaísmo foi um movimento radical que negava todos os valores estéticos ou culturais de sua época, propondo métodos de invenção artística que iam contra o racionalismo reinante e as representações do belo construídas pela arte ao longo de sua história. O nome “dadá”, que propositalmente não tem significado algum, teria sido escolhido pelo poeta Tristan Tzara, um dos fundadores do movimento, ao abrir um livro aleatório e recortar um pedaço qualquer de uma de suas páginas, onde estava escrito “dada”. Era essa a receita proposta¹⁷ e utilizada por Tzara para fazer seus poemas: recortar frases a esmo de um jornal, reuni-las num saco, sacudi-las, tirá-las separadamente em qualquer ordem e colá-las num papel sequencialmente: eis o poema. Tzara também buscou nos saberes originários, em especial oriundos da África e da Oceania, novas formas de construção de conhecimento, tendo traduzido narrativas etnopoéticas africanas e colecionado artefatos feitos por povos nativos

¹⁷ No poema “*Pour faire um poème dadaïste*”, publicado em “*Aa philosophie. Littérature, no 15, juillet – août, 1920*”.

(Tzara, 2006). Foram também expoentes do dadaísmo o artista plástico Marcel Duchamp, inventor do conceito de *ready-made*, e os cineastas René Clair e Man Ray, criadores de uma cinematografia experimental e intuitiva.

Era sob esse espírito que se reuniam poetas, escritores, pintores, escultores, cineastas e intelectuais: em busca por novas formas de invenção, por novas lógicas de pensamento e construção de conhecimento, diante da complexa realidade social que os envolvia. Os grupos “*Die Brücke*” e “*Der Blaue Reiter*”, compostos por artistas ligados ao expressionismo alemão, ou o espaço “*Cabaret Voltaire*”, em torno do qual se reuniram os dadaístas na Suíça, são alguns exemplos desse tipo de organização, incomuns à época mas que não se limitaram à Europa e ocorreram também no Brasil, com os modernistas nos anos 1920 que, influenciados por tais correntes (Nunes, 1979), também organizavam-se em busca de novas técnicas & lógicas para formular seus pontos-de-vista. Lévi-Strauss contou, em entrevista a Didier Eribon (Lévi-Strauss & Eribon, 1990, pp. 45-50), como se deu, na segunda metade dos anos 1930, o seu encontro com o grupo de pensadores que se reuniam em torno de André Breton, poeta e escritor que eclodira o surrealismo uma década antes. Surgido no período entre-guerras, influenciado tanto pelo dadaísmo quanto pelo expressionismo que o precederam, o surrealismo foi um movimento que propunha uma poética de enfrentamento ligada ao sonho, à loucura e à imaginação, observada, por exemplo, na obra deixada pelos pintores Salvador Dalí e René Magritte ou no legado cinematográfico de Luis Buñuel. A *praxis* surreal é a de um pensamento automático, pré-reflexivo, onírico, compondo obras cujas características remetem ao simbolismo do século XIX. Max Ernst foi um poeta, pintor e *bricoleur* que fez parte do dadaísmo, na década de 1910, e juntou-se mais tarde aos surrealistas, em 1922 ao conhecer Breton, tendo deixado um vasto legado em pinturas e *bricolages* ligadas a ambas as escolas. Lévi-Strauss fala diretamente sobre como os contatos com Ernst, “um apaixonado por arte primitiva” (idem, p. 47), e com suas *bricolages*, vieram a influenciar sua produção intelectual:

Quando o Colégio de França me convidou a fazer as conferências da Fundação Loubat — eu ainda não era membro, foi até na época em que fui derrotado —, Max Ernst veio me ouvir. Num determinado momento, descrevi uma divindade Hopi e lamentei não poder projetar um dispositivo para ilustrar minha exposição. Na semana seguinte, Max Ernst trouxe um desenho, grande o bastante para ser afixado no quadro. Eu ainda o tenho. [...] Acrescentarei que reinava neste grupo um clima de exaltação intelectual, do qual me beneficei muito. No contato com os surrealistas, meus gostos estéticos se enriqueceram e refinaram. Muitos

objetos, que eu teria tido tendência a rejeitar como indignos, apareceram-me sob uma outra luz, graças a Breton e a seus amigos. [...] Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas e imprevistas como as que Max Ernst usou nas suas colagens. A influência é perceptível em *O pensamento selvagem*. Max Ernst construiu mitos particulares por meio de imagens tomadas de empréstimo a uma outra cultura: a dos velhos livros do século XIX, e ele fez estas imagens expressarem mais do que significavam quando eram vistas com um olhar ingênuo. Em *Mitológicas*, eu também recortei uma imagem mítica e recompus seus fragmentos para fazer com que deles brotasse mais sentido (idem, pp. 49-50).

A bricolagem é discutida na parte final do primeiro capítulo de “O pensamento selvagem” (1989, pp. 32-49) como uma atitude inventiva em que um autor parte de um conjunto de materiais e utensílios de que dispõe previamente e os arranja esteticamente para chegar a um resultado que não podia ser determinado de antemão. Há, na bricolagem, uma indeterminação quanto à futuridade daquilo que será inventado, por não seguir um projeto ou uma lógica pré-determinados. A forma como os artistas surrealistas, em especial Ernst, produziam suas imagens ajudaram Strauss a entender a lógica do pensamento em estado selvagem, e mais que isso, ajudaram-no a olhar as muitas informações míticas de que dispunha através de um rearranjo que lhe permitiu entendê-las de um modo mais aprofundado, que não seria atingido por métodos científicos positivistas tradicionais (a busca por uma verdade, para ser claro). Assim ele construiu suas “Mitológicas”, publicadas entre 1964 e 1971, mencionada por ele pouco acima e por Carlos no segundo e no quarto objetivos do projeto de Jaguar Cibernético, através de um entrecruzamento de 813 mitos cujo ponto de partida foi a experiência que tivera com o povo Bororo do Brasil central (Lévi-Strauss & Eribon, 1990, p. 164). Assim Strauss apresenta seu método em “O cru e o cozido”, primeiro livro das Mitológicas:

Partiremos de *um* mito, proveniente de *uma* sociedade, e o analisaremos recorrendo inicialmente ao contexto etnográfico e em seguida a outros mitos da mesma sociedade. Ampliando progressivamente o âmbito da investigação, passaremos a mitos provenientes de sociedades vizinhas, situando-o igualmente em seu contexto etnográfico particular. Pouco a pouco, chegaremos a sociedades mais afastadas, mas sempre com a condição de que ligações reais de ordem histórica ou geográfica possam ser verificadas ou justificadamente postuladas entre elas (Lévi-Strauss, 2004, pp. 19-20).

O pensamento mítico é considerado, em “O pensamento selvagem”, como “uma espécie de *bricolage* intelectual” (1989, p. 32), expresso a partir de um repertório singular, extenso porém limitado, a partir do qual se chega a um tipo de reflexão que, assim como o faz a bricolagem no plano técnico, pode alcançar “resultados brilhantes e imprevistos” (idem). Comum à ciência de Lévi-Strauss, às bricolagens de

Max Ernst e ao teatro de Francisco Carlos: um processo inventivo em que o autor parte de uma seleção de materiais, saberes e recursos de que dispõe e os reorganiza de modo a atingir novos significados e conceitos, novas visões, noções e concepções de mundos. Também comum aos três é uma utilização livre de matrizes mitológicas de quaisquer povos a que tiveram algum acesso mais apofundado. A bricolagem, em sua vertente Strauss-Ernst, é a principal característica da obra de Francisco Carlos e se manifesta em todos os aspectos de seu teatro. Desdobremos então como ela opera.

Decompus, sob orientação de Francisco Carlos, trilhas sonoras para cinco de seus textos: “Esfinge tupy”, “Românticos da idade média”, “São Paulo Chicago”, “Sonata Fantasma Bandeirante” e “Crepúsculo da Terra Guarani”, todos eles apresentados publicamente. Afora esses, ainda operei o som das três primeiras peças de Jaguar Cibernético. Compus, ainda, trilhas sonoras para os textos “Viagem Magnética”, de Décio Pignatari, e “Vida de Gundling, Frederico da Prússia. Sono Sonho Grito de Lessing”, de Heiner Müller, ambos encenados e dirigidos por Francisco Carlos uma vez cada. A afinidade profissional que mantenho com Carlos se deu por duas razões principais: a primeira delas é o trabalho que realizo, desde 1998, como DJ. *Disk Jockey* é o anglicismo que rotula o profissional que faz mixagens ou bricolagens entre músicas: embaralha sons e sonoridades. Nessa atividade parto de um conjunto de materiais e instrumentos de que disponho previamente para deles extrair um audiograma: de discos em vinil, filmes, instrumentos musicais, etnofonogramas, poemas lidos, discursos históricos, programas de TV ou rádio, sons da cidade ou da floresta: organizo livremente o repertório com o qual pretendo compor uma música, ou uma sequência de músicas (esse ato é chamado de samplear – mais um anglicismo, vem de “*sample*”, ou “*example*”: extraio um “exemplo” desses sons). Nesse processo, cada um desses elementos corresponde a uma camada sonora, que posso manter intacta, como um simples recorte sonoro, ou que posso retrabalhar como quiser: equalizar, multiplicar, recortar ou distorcer até que chegue a algum resultado que, invariavelmente, não se podia prever antes. Construídas essas camadas, passo a mixá-las, ou bricolá-las: mais uma vez recorto, recombino, sobreponho, corto, decomponho-as como bem entendo, de modo a resultar num *organom* estético, seja ele uma música, ou um *set* ao vivo, sempre imprevisível, metamorfo e que nunca se repete. Há sempre uma

grande dose de indeterminabilidade nos resultados desses trabalhos, que não são guiados por uma metodológica racional-positivista, tampouco obedecem a qualquer roteiro, pois seguem processos que acontecem de forma espontânea – a arte “é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (Pareyson, 1997, p. 26).

A segunda razão da afinidade artística que mantenho com Carlos é o trabalho que desenvolvo como compositor de trilhas sonoras para cinema e vídeo. O processo criativo, nesse caso, é o mesmo que descrevi acima, variam apenas os materiais com que trabalho, pois me submeto à lógica imagética e conceitual de um filme ou vídeo, que leva a um direcionamento na seleção do repertório-base em que mergulho para chegar na trilha sonora final. O processo de composição das trilhas sonoras para as peças de Carlos seguem a mesma atitude estética, a bricolagem, em trilhas sonoras vivas que não se repetem nem seguem um projeto. Se a bricolagem-mixagem é o nosso elo principal, o cinema vem logo em seguida, com semelhante importância. Entender como a bricolagem opera nas artes plásticas não requer muito, basta que se vejam as imagens compostas por Max Ernst ou Dick Higgins, por exemplo, ou então os objetos inventados por León Ferrari ou Farnese de Andrade. Na literatura, os livros de Valêncio Xavier dão uma visão clara. Mesmo sob a lógica do DJ, entende-se como se opera a mixagem-bricolagem sonora ouvindo-se uma música, ou uma sequência de músicas, mediante uma simples explicação. No cinema, Jean-Luc Godard tem deixado um legado filosófico sem precedentes, se fazendo valer de bricolagens em múltiplas camadas de seus filmes. Nas trilhas de Francisco Carlos realizo uma orquestração de camadas sonoras de vias múltiplas (sem limite de quantidade, varia de acordo com a cena, uso entre duas e três fontes sonoras distintas), em trilhas que se presentificam durante toda a peça em densidades variadas, indo de frequências quase imperceptíveis a um protagonismo gritante, como nos filmes de Quentin Tarantino. São trilhas que nunca se repetem, tocadas ao vivo, intuitivas, em diálogos múltiplos entre camadas de som e imagem. Da mesma forma, o teatro de Francisco Carlos é marcado por uma incontável multiplicidade de camadas que são bricoladas em todos os níveis possíveis, do texto à cena inventada, como tornarão claro muitos dos relatos a seu respeito que traremos. Na mesma trilha seguem todas as resenhas críticas sobre Jaguar Cibernético, como veremos melhor pouco adiante.

O amazonense Francisco Carlos, 51, não é novo. Mas a antropofagia indicada no próprio título da tetralogia "Jaguar Cibernético" é um bocado diferente do que se costuma entender como tal, desde Oswald de Andrade. É como se permitisse que a plateia, de fato, se alimentasse do outro. Nas quatro peças, lança pontes para que se possa adentrar um universo que conhece e representa (Sá, 2011).

De fato, o modernismo brasileiro interessa a Carlos, tanto que escreveu um texto que trata diretamente dessa época: *Esfinge Tupy*. Da mesma forma, influenciam-lhe o expressionismo, o surrealismo e o cubismo, que são tematizados direta e indiretamente em *Jaguar Cibernético*, *Esfinge Tupy* e em outros de seus textos, correntes de pensamento que também influenciaram o modernismo brasileiro (Nunes, 1979) – a pintora Anita Malfatti¹⁸, por exemplo, se inspirava no expresionismo do "*Die Brücke*", Oswald cita o surrealismo diretamente em seu Manifesto Antropofágico. O viés canibal de Carlos, entretanto, se orienta, em *Jaguar Cibernético*, pela conexão Lévi-Strauss-Ernst aliada a conceitos propostos pelo etnólogo Eduardo Viveiros, vantagens de quem teve acesso a toda a produção de Oswald, Lévi-Strauss e da etnologia pós-estruturalista sobre os povos ameríndios, além de ter nascido em plena Amazônia.

O autor e diretor amazonense Francisco Carlos é um devorador de mitologias. Ao degluti-las, elas se misturam ao seu olhar crítico de mundo e às suas raízes. O resultado da arte deste artista de 51 anos formado em filosofia é um teatro original, que após uma vida de batalhas e cerca de 40 peças escritas finalmente começa a sair da obscuridade. Destaque absoluto do Fringe, na 20ª edição do Festival de Curitiba, Francisco Carlos foi o único artista do festival convidado a exibir uma mostra de seu trabalho. Além de "Banana Mecânica", "Namorados da Catedral Bêbada" e "Românticos da Idade Mídia", apresentou pela primeira vez "Jaguar Cibernético", espetáculo dividido em quatro obras autônomas, cuja estreia paulista está prevista para o mês que vem. "No fundo, meu teatro é um teatro da periferia", diz ele (Mellão, 2011).

A periferia nos une também, bom ressaltar. Essa trituração mitológica feita por Carlos, que traz em seu teatro suas versões de mitos e mitemas de diversas culturas, se dá, antes de tudo, no plano textual, ou intertextual, em todos os seus trabalhos e em *Jaguar Cibernético*, como o próprio autor afirma no primeiro objetivo que transcrevemos. A intertextualidade é uma prática comum das poéticas contemporâneas, conforme a conceituou Kristeva: "todo texto se constrói a partir de um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto" (1974, p. 64). Esse processo se repete no plano da construção cênica, através de

¹⁸ A protagonista de "*Esfinge Tupy*" é inspirada na pintora Anita Malfatti.

recursos que variam, como a parataxe – “a des-hierarquização dos recursos teatrais” (Lehmann, 2007, p. 143) – compondo um teatro com camadas semióticas em movimentos dinâmicos, que são variáveis, dialógicas, tensionadas em múltiplos planos, fruto de um teatro filosófico, especulativo, que experimenta e se arrisca para inventar algo novo, original (recorre às origens), radical (e às raízes), evitando qualquer mímese, preocupado em nunca reproduzir cega ou advertidamente discursos e projetos alheios. A simultaneidade (idem, 145) se alia à parataxe Carliana, fazendo com que essas camadas se sobreponham, transversalizem, colidam, aliem, construam-se e desconstruam-se continuamente, formando sempre algo que seria impossível de se prever, um caleidoscópio pungente, que entendo como a principal razão das tantas inquietações germinadas por Jaguar Cibernético. Francisco Carlos inventa mundos onde narra as suas versões míticas, ao seu próprio modo, assim não teme aproximar mitologias ameríndias às gregas, aos mitos e mitemas construídos pelo cinema, pelas culturas do progresso, pelos estados-nações, pelo direito, pela história, aliar tudo isso a toda a história da arte, a inúmeros debates científicos: não se podem ver os limites do repertório constituído por Carlos para construir sua Tetralogia Canibal, dada a sua extensão e a riqueza de seus fragmentos. Os esforços para “des-dialogizar” a linguagem são uma característica da vida moderna (Marková, 2006, p. 142), como podem ser observados nas linguagens neutralizadas da ciência ou da burocracia dos dispositivos de estado, dotadas de pouca potência comunicativa e que levam a um consequente enfraquecimento da dialogicidade. Jaguar Cibernético tem sido o oposto radical dessa característica contemporânea, tamanha a profusão de dialogismos que há entre as múltiplas camadas que compõem suas peças. Não são à toa as inúmeras referências críticas à potência textual de Carlos: seus textos comunicam **muito**.

Há, no seu projeto original, um tópico titulado “Encenação”, que dá uma ideia da complexidade da composição cênica que visa ser construída:

A encenação do “Jaguar Cibernético” envolverá linguagens cênicas contemporâneas pesquisadas pelo autor-encenador que vão do teatro oriental a linguagens de rituais indígenas, arte indígena, danças antigas e pós-modernas, cinema, arte circense, linguagens da moda e dos esportes, artes marciais, colagens de Max Ernest, teatro cubo-futurista de Maiakovski, Ezra Pound, Sousândrade, idolatria-pop-juvenil de Marlon-Brando-selvagem e James Dean. Cinema: “Anjo Exterminador” de Luis Bunuel, cinema-marginal-urbano-paulistano – Rogério Sganzerla, filmografia-pop-obscena-surrealista de Russ Meyer, pornô-chanchada-brasileira, “A Chinesa” e “Alphaville” de Jean Luc Godard, filmografia latino-americana-surrealista de Alejandro Jodorowsky, Quentin Tarantino, “Partner”

e os “Sonhadores” de Bernardo Bertolucci, “Deuses Malditos” de Luchino Visconti, “Drácula de Bram Stokers” de Francis Ford Coppola, “A Noite”, “Zabriskie Point”, “Blow up” e “Deserto Vermelho” de Michelangelo Antonioni, “Viva Zapata” de Elia Kazan, “Amantes Constantes” de Philippe Garrel, “Orfeu” de Jean Cocteau, “Como era gostoso o meu francês” de Nelson Pereira dos Santos, Stalker de Andrei Tarkovsky, história em quadrinho, teatro de revista, música psichodelic trance, ficção científica, literatura-inter-textual, música digital, “Táxi-Chuvoso” - ambiente artístico de Salvador Dali, Les Mademoiselle de Avignon de Pablo Picasso, o “Grande Vidro” de Marcel Duchamp, filmes de ficção-científica, instalação, performance, happenings, surrealismo, cinema novo, linguagens do rock-and-roll, fluxus, dada, body art, butô, artes do corpo ciborgue (Stelarc) e efeitos-especiais, numa perfeita colagem de estilos e linguagens (anexo I, p. 167).

Nem mesmo o autor seria capaz de decompor todas essas camadas (afora as não mencionadas), que se tensionam nas quatro peças em planos múltiplos, simultâneos, cujos resultados pós-embaralhamento são indetermináveis por seu próprio método de invenção, e quando unidas formam um aparato cênico maquínico que recorre às mais diversas culturas, das neófitas às ancestrais, buscando compreender suas mitologias e seus mitemas, que são evocados e reelaborados (trans-)formando uma teatralidade própria, transversal, ditada pelo *múltiplo*. Essa orientação estética, adotada por Carlos em toda a sua obra, denota sua sensibilidade em entender como funciona a construção de mundo do ponto de vista ameríndio: o “que chamaríamos de mundo natural, ou de ‘mundo’ em geral, é para os povos amazônicos uma multiplicidade de multiplicidades intrincadamente conectadas” (Viveiros de Castro, 2014, p. 93). Os críticos invariavelmente se referem às bricolagens de Jaguar Cibernético, como na matéria “Festa canibal”:

Mas o conjunto [das peças] já impressionava. Tanto pela ambição quanto pela miríade de assuntos que abraçava. Um leque que se estende da etnografia aos movimentos zapatistas. Do dadaísmo a Marlon Brando. Das viagens de Hans Staden a conceitos fundamentais da contemporaneidade, como a noção de devir cunhada pelo francês Gilles Deleuze. [...] A polifonia que impregna a temática do autor amazonense também transparece na forma de levar às montagens ao palco. Se múltiplas são as referências na hora de escrever, não menos diversos são os estímulos que o levam a construir sua gramática cênica. “É impossível desvincular minha dramaturgia da encenação. A estrutura do texto está intimamente ligada à pesquisa das linguagens cênicas” (Menezes, 2011).

Também em “Autor Francisco Carlos trata da aproximação dos povos com viés antropofágico na tetralogia Jaguar Cibernético”:

“Jaguar Cibernético” nasce a partir de uma colagem original das mais variadas referências, como rituais indígenas, nouvelle vague e as divinizações do cinema comercial de Hollywood, e da mistura de diversas linguagens artísticas (Mellão, 2011).

Ou em “Tetralogia faz discurso poético reinar absoluto”:

O império da **palavra encantada**. “Jaguar Cibernético - Tetralogia Canibal”, do dramaturgo e encenador amazonense Francisco Carlos, é **uma experiência teatral singular** em que o discurso poético predomina absoluto. Ambiciosa realização reunindo quatro espetáculos, que se articulam em torno de **um mix** de tradições amazônicas e fragmentos da cultura ocidental, confirma **seu** criador como um encenador maduro e **inventivo** (Ramos, 2011, grifos meus).

Ainda em “Fringe coloca em destaque obra de autor amazonense”:

Não só o conteúdo de suas obras **busca a multiplicidade**. A estética também é inspirada por essa visão. “A ideia de arte contemporânea fragmental, híbrida e plural veio da arte primitiva africana e da ameríndia”. **Sua estética teatral dialoga**, muitas vezes de modo paródico, **com diversas linguagens** artísticas, como performance, música, dança, cinema e artes plásticas. “Jaguar Cibernético” **mistura** ainda teatro oriental, circense e rituais indígenas (Mellão, 2011, grifos meus).

Na resenha “Teatro radical do Amazonense Francisco Carlos chega ao Recife”:

Os textos de Francisco Carlos podem assustar numa primeira observação. Isso porque conseguem **reunir referências filosóficas, antropológicas, sociais e ainda cultura pop**. As histórias não apresentam uma linearidade convencional ou tem personagens bem definidos. Mas há nelas um **frescor de novidade**, que mistura criatividade e capacidade de se relacionar com os problemas e situações da contemporaneidade, e isso **não de forma óbvia** (Diniz, 2011).

Ou em “Saudosa maloca futurista”:

Em uma **profusão de referências** à história da arte e à cultura indígena, o dramaturgo Francisco Carlos reúne em Jaguar Cibernético personagens urbanos e de sua Amazônia natal.

Há um **admirável mundo novo** – e mais velho que nosso país – na dramaturgia brasileira. Seu criador é Francisco Carlos [...] Em criança, Carlos aprendeu que brincadeira e teatro só tem graça banhados pela ancestralidade indígena, daí que seus textos possuem **estruturas e temas singulares**, movem um **torvelinho de situações** e personagens nativos e urbanos que ruminam em prosa e verso. Jaguar Cibernético, com duas das quatro partes apresentadas a cada noite na semana, se baseia no pensamento mítico dos povos da floresta. Contrasta o saber arcaico e a cultura ocidental moderna e define, por fim, o caráter **inovador** desse **poeta desconcertante** da cena. [...] A típica **profusão de colagens** do autor aparece no enredo da terceira peça, que ecoa de Maio de 68 à arte pop. Xamanismo The Connection salta para um encontro imaginário de drogados sob mediação de um xamã à espera de um traficante que nunca vem. Já Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido, o desfecho, reverencia sem peia o surrealismo ao materializar a instalação Táxi Chuvoso, do catalão Salvador Dalí, num calhambeque Chevrolet 1939. Da máquina preta lustrada brotam folhagens e uma Loura. Feito Adão e Eva no éden, ela contracenava com outro xamã, até chegar certo Tarzan fascista. No piquenique desse trio, precipitam a viagem e os traumas civilizatórios, e a perda dos papéis da arte e da natureza. Alicerçado em 13 atores **inventivos** e no olhar cinematográfico da diretora de arte Clissia Moraes, Francisco Carlos ergue nestes tristes trópicos a sua fábula dionisíaca e pós-apocalíptica. **Torna a palavra um ato revolucionário** (Santos, 2011, grifo meus).

Percebemos que os quatro primeiros objetivos específicos propostos no projeto de Jaguar Cibernético, ligados à bricolagem, se perfizeram, já que notados por essas e pelas críticas anteriores. Há uma percepção comum às citações recém trazidas, derivada da mesma bricolagem que todos mencionam: o caráter de invenção na composição de uma teatralidade original. A Tetralogia é considerada por Ramos uma “experiência teatral singular” executada por “um autor inventivo”; Diniz vê nela “um frescor de novidade”, que se relaciona com a contemporaneidade “não de forma óbvia”; Santos fala em um “admirável mundo novo”, em “estruturas e temas singulares”, no “caráter inovador desse poeta desconcertante”, em “atores inventivos” e termina sua crítica afirmando que Jaguar Cibernético “torna a palavra um ato revolucionário”. São muitos os verbos associados ao fazer artístico, como Frayse-Pereira (2010, pp. 53-54) discute, ressaltando o “criar”, o “produzir” e o “inventar”. Criação remete a um verbo divino, palavra teológica, referente a um deus que criou o mundo através do verbo, o sobrenatural que faz tudo surgir do nada. A produção indica uma fabricação, serial, voltada a bens e serviços, uma concepção materialista.

Invenção é também a criação de uma coisa nova, mas não de modo divino e absoluto. Inventar é usar o engenho humano, é interferir localizadamente no conjunto de artefatos de que o homem dispõe para tornar sua vida mais rica e mais interessante. Dentro de um sistema de Verdade, invenção tem até algo de provocativo. Diz-se de uma mentira que é uma invenção (Perrone-Moisés *apud* Frayse-Pereira, 2010, p. 54).

Carlos é um inventor. As descrições dos processos de invenção por bricolagem trazidas, seja aquele que realize como compositor sonoro ou o de Francisco Carlos no teatro, podem dar a falsa impressão de que foi seguido um programa: trata-se de um processo ditado pelo *hic et nunc*, espontâneo, que demanda muito mais uma sensibilidade intuitiva do que uma racionalidade em busca de resultados absolutos. Assim, podemos atingir o impensável, algo novo de fato, além de entender e alcançar lógicas que se diferenciam daquelas a que estamos acostumados desde sempre (oriundas de um racionalismo-positivismo-eurocêntrico), ou desde o “centro”.

Passemos então aos objetivos seguintes:

[5] Apresentação em dramaturgia, na forma de personagem-teatral-protagonista, do mais radical devir-animal dos povos indígenas tupi-guarani, o Jaguar, paralelo-mítico da persona de Dionísio, mito-deus-grego do teatro;

[6] Apresentação em forma de tema-dramático do originalíssima conceito do

antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, do canibalismo-Tupinambá como uma forma radical de alteridade – o outro como destino; (anexo I, p. 166).

Esses dois objetivos se interligam. O jaguar e o canibalismo formam um eixo, ou um *leitmotiv*, que atravessa os quatro textos: não à toa o jaguar aparece no nome do projeto, que também não à toa ficou publicamente conhecido como “Tetralogia Canibal” (Ramos, 2011; Santos, 2011). O objetivo [6] deixa claro: o tema-dramático de Jaguar Cibernético parte de um conceito da antropologia, o canibalismo Tupinambá como adotado pelo etnólogo americanista Eduardo Viveiros de Castro com o fim de compreender a noção de alteridade – Valsiner (2000, p. 93), em consonância, considera o canibalismo uma das “ferramentas semióticas” mais apropriadas para a compreensão das interações eu-outro. Não podemos, entretanto, cair na armadilha de considerar o teatro de Carlos um teatro antropológico:

Nas peças do Pensamento Selvagem eu trabalho com uma temática que é a mesma da antropologia etnográfica, principalmente por uma corrente muito avançada da antropologia brasileira capitaneada pelo Eduardo Viveiro de Castro, em algum momento, e que foi definitiva, solidarizada pelo Lévi-Strauss. O meu foco, o meu objeto, o meu interesse é o mesmo deles, mas eles são antropólogos e eu sou um dramaturgo e encenador. Nesse sentido, não faço um teatro antropológico, não quero realizar um método antropológico dentro do teatro. Meu trabalho é, talvez, se se quer aproximar de um método, mais parecido com Brecht e Heiner Müller [dramaturgos e teatrólogos alemães], sendo este mais encenador que aquele. São caras que estão querendo atingir invenções no teatro a partir de **invenções** na dramaturgia. Claramente, o meu trabalho é isso (anexo III, pp. 277-278, grifo meu).

Essa matriz etnográfica é uma marca de todos os seus trabalhos a que tivemos acesso direto, manifestada em muitas das camadas de Jaguar Cibernético: do texto aos corpos, da fala à cenografia, dos objetos de cena aos ritos. As matrizes que Francisco reelabora em seu teatro, entretanto, formam um repertório extenso do qual essa dimensão etnológica é parte, com alto grau de protagonismo, mas está longe de limitar-se a ela. Seu foco é dramático, sobretudo, e cultural, se visto com mais amplitude. O canibalismo é um tema mitológico universal, comum a gregos e amazônicos, narrado em incontáveis versões. Da mesma forma,

No contexto ameríndio, a onça desempenha papéis cruciais tanto em termos míticos, tanto em termos daquilo que poderíamos chamar, de uma perspectiva externa e imprecisa, de relações sociais, ou ecológicas (imprecisa porque a distinção entre esses domínios é própria da nossa ontologia, mas não daquela dos índios) (Süssekind, 2014, p. 14).

Destacarei dois paralelos possíveis entre as mitologias baseadas no jaguar, sob o

ponto-de-vista etnológico, e aquelas baseadas no deus Dionísio, da Grécia antiga (citado acima no objetivo [5]): o canibalismo, a atitude de “comedores de cru”, comum a ambos (Viveiros de Castro, 2002, p. 270), e a metamorfose animal.

Segundo a mitologia grega (via Hacquard, 1996), Dionísio é um deus, filho de Zeus e Sérnele, filha de Cadmo, o fundador de Tebas. Hera, irmã de Zeus (de quem era muito próxima), se torna, em algum momento, ama de Sérnele e a induz a exigir que Zeus aparecesse-lhe em todo o seu esplendor divino como prova de seu amor. Quando ele o faz, ela é cegada por sua luz, não resiste a tamanha beleza e morre. Dionísio é então retirado de seu ventre e gestado na coxa de Zeus. Quando adulto, Dionísio tenta descobrir como fazer vinho, e Hera o enlouquece durante uma bebedeira. Dionísio só se liberta da loucura em uma viagem ao santuário de Zeus em Dodona, e a partir daí passa a flunar pelo mundo, passando por lugares como Egito e Índia, sempre a ensinar aos homens a cultura da vinha. Por onde esteve, passam a ocorrer as “Dionisiacas”, festas de culto ao vinho marcadas pela liberdade, pela desinibição e por grandes bebedeiras. As festas mais famosas que ocorreram em Atenas teriam dado origem à poesia dramática grega. O teatro como entendemos hoje nasce, mais tarde, dessa prática Dionisiaca.

Às festividades populares e às celebrações artísticas juntavam-se, em todos os lugares de culto, ritos de carácter orgiástico, através dos quais os fiéis entravam em êxtase ou numa bebedeira descontrolada. Estas manifestações, que na origem tinham dado lugar a sacrifícios humanos (como a lenda parece demonstrar), tinham como finalidade permitir ao iniciado incorporar a própria pessoa do deus, comendo do seu corpo e bebendo do seu sangue (simbolicamente: a carne de uma vítima sacrificada ou um copo de vinho) (idem, p.101).

O teatro, portanto, surge do êxtase, de um “estar fora de si”, de uma superação das fronteiras do próprio corpo, do orgasmo. O paralelo de Dionísio na mitologia romana é Baco. Almeida (2002) traz, no primeiro capítulo (“As muitas faces do canibalismo”) de seu livro “Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira”, uma noção dionisiaca ligada ao canibalismo¹⁹:

Na antiga grécia, os seguidores de Dionísio buscavam a natureza onde impera a alelofagia (devoração do semelhante) e a omofagia (comer cru). Os dionisiacos atuam sobre um plano religioso no qual ‘as fronteiras entre os animais e os homens são abolidas e a humanidade e a animalidade se confundem e se interpenetram’ (Detiene, 1976:241). O canibalismo se inscreve na lógica da omofagia como uma forma acabada de estado selvagem, caminho pelo qual Dionísio marca seu retorno, pois experimentar a carne humana permite

¹⁹ Tanto Almeida (2002, p. 51) quanto Viveiros de Castro (2002, p. 270) se baseiam em Detienne, 1998.

estabelecer um contato mais direto com o sobrenatural, tal como ocorreu com o próprio Dionísio, comedor de homens. O canibalismo que os dionisiacos praticavam contra a Cidade visava não só destruí-la, mas também nela 'introduzir o que Platão denominara o Outro' (Detienne, 1976:244). Não é por acaso que reencontramos o tema na visão que os primeiros viajantes têm dos índios. Renascentistas, marcados pelo reencontro com o passado da Antigüidade greco-latina, os pensadores do Velho Mundo lançaram mão dessa memória para entender os novos antropófagos que encontraram atuantes diante de seus olhos e não mais como fabulações metafísicas de alfarrábios antigos" (Almeida, 2002, pp. 51-52).

Ao contar as flanagens de Dionísio, Hacquard menciona um episódio ocorrido na Beócia, quando as filhas do rei negaram-se a participar de seu culto: ele enfurecido "metamorfoseou-se perante elas, primeiro num touro, depois num leão, e finalmente numa pantera" (1996, p. 100). Eis aí, pois, o segundo paralelo destacado entre as mitologias do Jaguar e de Dionísio: a metamorfose.

Jaguar, onça, onça preta, onça pintada, canguçu, jagaretê são nomes atribuídos à *Panthera Onca*, o maior e mais feroz felino das Américas, um predador oportunista implacável que se posiciona no topo da cadeia alimentar visível a olho nu dos ambientes onde vive e mata suas vítimas por sufocamento ou esmagando-lhes os crânios com a mordida mais forte e potente que há entre os felinos. Assim ele é apresentado no projeto de Jaguar Cibernético:

O Jaguar tem basicamente o valor de uma expressão metafórica do outro, o outro como destino – "o outro não era apenas um espelho, mas um destino" deus-morte-inimigo. Devir-canibal, o Jaguar come o coração da vítima, a parte do corpo que contém mais sangue, para efetivar alianças, afinidades, sentidos de alteridade - eu-outros-cibernéticos. Jaguar-Celeste - espírito animal mais poderoso e perigoso - o *piwara* (espírito) do Jaguar tem o poder de penetrar no corpo de outros animais, "jaguarizando-os" e tornando-os monstruosos (...) animais excessivos. O Jaguar assim, é uma espécie de "ANIMAL DO ANIMAL" limite animal da espiritualidade ou vice-versa. Função Jaguar-divino comedor de carne crua, animal e divino numa figura. Dionísio-Jaguar: Comedores de cru. Na filosofia-imanente-indígena, em que o canibalismo é apresentado como uma forma radical de alteridade - comer-o-outro-inimigo-destino - o Jaguar é o mito-deus-devir-canibal (anexo I, p. 168).

É essa a versão-base de Carlos para a mitologia do Jaguar. O antropólogo Carlos Fausto oferece à Estética a noção de um "esquema de relação canibal", em que o canibalismo é definido como a **"apropriação violenta de capacidades subjetivas de entes dotados de perspectiva própria"** (2011, p. 161), do qual a antropofagia seria uma subespécie ou um protótipo, como explica:

a antropofagia, mais do que fato institucional ou prática cultural historicamente datada, é um esquema relacional básico nas cosmologias indígenas: um

esquema que não se limita à relação de predação entre humanos, mas se aplica à predação de todos os entes dotados de capacidades subjetivas. E no caso indígena, como em outros sistemas anímicos, não só os humanos possuem verbo e intenção: os animais em especial, mas não só eles, são também concebidos como sujeitos, dotados de um ponto de vista próprio sobre o mundo (idem).

Jaguar Cibernético apresenta uma leitura própria sobre a forma relacional como ocorrem as interações eu-outro-mundo em diversas culturas indígenas, embasada em grande parte no *perspectivismo ameríndio*, conceito cunhado por pesquisadores do Museu Nacional-UFRJ sob a liderança intelectual do etnólogo americanista Eduardo Viveiros, que, ao estabelecer uma ponte entre a etnologia e a filosofia, se baseou em estudos então em curso (especialmente Lima, 1996) e reexames de etnografias passadas para chegar a um entendimento sobre o pensamento ameríndio que é hoje o conceito mais refletido da antropologia brasileira (Saez, 2012). O *perspectivismo ameríndio* se refere à forma como os indígenas da América constroem seus mundos: um ponto de vista sobre o ponto de vista indígena. Seu autor apresenta uma forma própria de relação entre a pessoa indígena e o mundo, fundada em saberes ancestrais compartilhados em um desenvolvimento diacrônico milenar. Sob a concepção ameríndia, há uma indiscernibilidade pré cosmológica entre humanos e os demais animais (Viveiros de Castro, 2002, p. 419), um fundo comum de “humanidade” que os une, em oposição à forma como essa relação é entendida por nossa cultura, em que há um fundo de “animalidade” unindo todos os animais, porém os humanos se distinguem dos demais por sua racionalidade ou por um sopro divino (parcial). Sob a ótica do *perspectivismo ameríndio*, os pontos de vista dos sujeitos postos em jogo são profundamente determinadas pelas alteridades com que se relacionam, à medida que se posicionam em uma vasta rede trófica²⁰ que une todos os seres e agenciamentos de naturezas múltiplas que só permitem ao sujeito saber sua identidade quando posta em relação ao outro com que se relaciona. Enquanto distinguimos uma natureza de muitas culturas, aos indígenas há uma forma cultural que pouco varia, um tipo de relação com múltiplas naturezas (Viveiros de Castro, 2006b).

Depois de Descartes, a única coisa de cuja existência se pode ter certeza é o eu. No que diz respeito à existência dos outros, é preciso fazer uma demonstração.

²⁰ Relativa a predação, uma cadeia alimentar.

A idéia da evidência do eu e da não evidência dos outros, que está na porta de nossa metafísica moderna, é exatamente o oposto daquela dos índios, segundo a qual é o eu que está em dúvida. Nunca se tem certeza de quem se é, porque os outros podem ter uma idéia muito diferente sobre isso e conseguir impô-la a nós: a onça que encontrei na floresta tinha razão, era *ela* o humano, eu não era senão sua presa animal. Eu era uma anta ou um veado, talvez um porco... Os outros, em contrapartida, são um dado evidente. O problema para os índios não é a ausência ou a falta de comunicação. Ao contrário, há um excesso de comunicação. Se os animais são humanos, se as coisas podem abrigar formas internas humanóides, se o trovão é uma pessoa, então tudo comunica (Viveiros de Castro, 2008, pp. 97-99).

Se na introdução deste texto Figueiredo & Coelho Jr. já problematizavam o Cartesianismo e a diferença que acabou por impor à interação eu-outro, essa percepção é comum à etnologia Amazônica. Veremos, adiante, que os dadaístas e surrealistas com quem Lévi-Strauss se relacionava, como parte da arte que se fez do século XX pra cá, moviam-se no mesmo sentido com suas invenções. Há, desde então, uma mudança generalizada de ponto de vista quanto à genialidade da frase demasiado humana de René Descartes, sempre em sentido de descartá-la. As realidades fictícias compostas pelas peças de Jaguar Cibernético não são ditadas pelo Cartesianismo, mas sim pelo *Cogito Canibal* e pela metafísica da predação.

Em texto publicado (apenas virtualmente) sob o título “O possível nativo: o outro sentido”, é aprofundada a noção de alteridade presente no perspectivismo ameríndio através do neologismo “diferOnça”, para explicar como a onça, ou o devir onça, pode ser o instrumento adequado para a compreensão das relações entre os diferentes agentes que povoam o pluriverso ameríndio:

O perspectivismo implica portanto a alteridade: a diferença como ponto de vista, o ponto de vista como diferença — e a diferença como positiva, nos dois sentidos da palavra. A alteridade não é uma dentre as várias categorias formais impostas arbitrariamente pelo espírito sobre um mundo preexistente, em vista de sua ordenação, mas a condição imanente de categorização da experiência real, e, ao mesmo tempo, um vínculo necessário que dá corpo aos termos que efetua, pondo-os no mundo e assim pondo o mundo. [...] A real relação entre Eu e Outro, no mundo indígena, não é a oposição analítica ou a negação dialética, mas a metamorfose como alteração ontológica. Tensão, apreensão, alteração: a diferença selvagem ou ‘ferina’: a diferOnça. A onça, um dos animais gramatológicos, como a sucuri etc. Os predadores “com desenho” (Gow). Forma e força: a diferOnça como diferença intensiva pura, o devir-onça. A onça animal emblemático, ou heráldico, como o hipogrifo, o unicórnio, a águia bicéfala, o leão rampante — a DiferOnça, ou diferença que morde, ou diferença ferina. Tradicional função heráldica da onça nas cosmologias ameríndias, desde Chavín. (sítio wiki Amazone²¹, s/d).

²¹ Disponível em: http://amazone.wikia.com/wiki/O_poss%C3%ADvel_nativo:_o_outro_sentido [acessado em 20/11/2015].

Com sua obra, Eduardo Viveiros de Castro tem mostrado ao mundo que não apenas devemos considerar a pessoa ameríndia com respeito, como devemos levar seus pontos de vista muito a sério. Gostaria que esta frase, e a que a precedeu, fossem desnecessárias, mas devemos considerar todas as pessoas com respeito, e levar seus pontos de vista a sério. A equivocidade tradutória é questão central ao pensamento contemporâneo, e a etnologia já a amansa há muito tempo. Assim como os teóricos do Construtivismo-Semiótico Cultural tem se debruçado sobre a *alteridade* desde cedo, antes mesmo da virada ontológica que tocou as ciências humanas de um modo geral (na antropologia ver, nesse sentido, Viveiros de Castro, Pedersen & Holbraad, 2014, assim como o encontro que provocou a criação do artigo). Do meu ponto de vista, percebo que os povos originários da floresta levam o ponto de vista dos animais muito a sério, ainda que talvez não precisem pensar em equivocidades tradutórias, um recurso conceitual nosso, não sei se deles. E levam a sério também os demais pontos-de-vista da floresta, esse *topos* pluricomunicante onde a arte tanto bebe. É um ambiente, como outro qualquer, porém ditado pelo respeito aos pontos de vista alheios – da terra à última galáxia pensável, dos rios às plantas e demais seres viventes. Essa configuração múltipla pode gerar pontos de vista e entendimentos um tanto sofisticados, se forem considerados com respeito. A teoria da ação simbólica de Boesch (1991) nos traz a noção de um campo cultural formado por esse espaço coletivo de ações individuais, ou pelas construções individuais de significados que são socialmente colocadas em jogo. Segundo Simão, é através da ação que

o indivíduo experimenta subjetivamente o mundo, dando-lhe significado. Seu ambiente é, assim, o ambiente por ele percebido, pensado e sentido, isto é, uma construção pessoal que, ao mesmo tempo em que ocorre no nível individual, vai sendo compartilhada e negociada com outros indivíduos, também construtores (2010, pp. 131-132).

Se a permanente incapacidade de acesso ao ponto de vista do outro é um atributo da humanidade em qualquer situação, o choque de perspectivas que ocorre na interação entre um sujeito eurocentricado e aquele que exerce o seu pensamento livremente pode ser tectônico. Entender como opera, dentro das culturas ameríndias, elementos universais como os outros, a morte, os demais animais, os alimentos, as plantas, o parentesco, o sexo, os astros, o amor, o tempo, os canibais, o cauim ou a memória e as diferentes faces que pode assumir a alteridade, todos

intrincados e semoventes dentre outros muitos fatores, é tarefa que demanda articulações sem fim – como tão bem as faz Eduardo Viveiros e tantos outros já fizeram e ainda fazem. Entendo que um caminho natural seria tratá-los como sujeitos do conhecimento, nunca como objeto. Mesmo que nossa cultura adorne esses elementos com nomes como zoologia, medicina, herpetologia, botânica, astrofísica, engenharia, gastronomia ou geriatria, às vezes nossas soluções Ocidentais pra essas questões comuns não são tão eficientes sob alguns pontos de vista. Cada cultura constrói as suas ciências, suas artes, seus mitos e mitemas ao seu próprio modo, e todos podem se comunicar interna e externamente. Alguns perduram por longos períodos, outros são natimortos.

A pesquisa arqueológica ou etnográfica mostra que certas civilizações, contemporâneas ou desaparecidas, souberam ou sabem ainda resolver problemas melhor do que nós, ainda que nos tenhamos esforçado por obter os mesmos resultados (Lévi-Strauss, 2012, p. 411).

A relação que os humanos mantêm com os animais, que tão bem expõe Roberto Piva em poema sobre a história do xamanismo que veremos adiante, é um tema abordado pelo ser humano por incontáveis pontos de vista. Em nossa cultura os animais quase sempre cumprem os papéis de estimação humana, alimento (sem que saibamos ao certo as condições de suas produções), entretenimento, como em zoológicos, rodeios e esportes, trabalho ou cobaias da ciência/indústria. Aos indígenas os animais também estimam como mascotes, são comuns em fotografias etnográficas (de Lévi-Strauss a Eduardo Viveiros) as presenças de animais em interação com os indígenas. De alguma forma nós perdemos o contato com as lógicas de vida da floresta, e os relatos colhidos por etnólogos junto a povos que mantiveram seus hábitos milenares e suas reflexões (dos antropólogos e dos índios) são formas ímpares de podermos acessar com profundidade esses pontos de vista dos quais nos distanciamos a ponto de perder seu horizonte de orientação. A ideia de encontrarmos uma onça, em si, inquieta até mesmo aqueles que vivem cercados nos condomínios. Aos povos da floresta, ou mesmo a qualquer mateiro ou *tracker*, a inquietação diante da iminência de um possível encontro com uma onça é extremada. Sússekind (2014, p. 15) explica que uma “relação com a onça, no ambiente da onça, envolve necessariamente um jogo de olhares. Ver e não ser visto”. Quem já conviveu com um gato de estimação durante algum tempo sabe o quão importantes são os olhares em suas comunicações. A muitos dos povos da

floresta, pode sempre haver uma onça à espreita, que te vê sem que você a veja, que pode te comer sem que você reaja: o encontro com o Jaguar é a inquietação em seu estado primordial.

O jaguar é referido incontáveis vezes em etnologias americanistas: Lévi-Strauss se refere a ele em muitos pontos de sua obra; assim como Eduardo Viveiros de Castro (conforme entendida pelos Tupi-Guarani, em “Araweté: os deuses canibais” (1986)) em textos como os reunidos em “A inconstância da alma selvagem” (2002), ou isolados como “Filiação intensiva e aliança demoníaca” (2007), “Uma figura de humano pode estar escondendo uma afecção jaguar” (2006b) ainda no conjunto de entrevistas de “Encontros” (2008); Luiz Antônio Costa se aprofunda na questão em “As faces do Jaguar. Parentesco, história e mitologia entre os Kanamari da Amazônia Ocidental” (2007); Carlos Fausto o aborda em “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia” (2008) e “Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX)” (2005), Gerardo Reichell-Dolmatoff o fez em seu livro “El chaman y el Jaguar” (1978), sobre diversos povos indígenas da Amazônia; dentre infindáveis outros estudos, havendo certa hegemonia da onça como referencial mítico de todos os povos ameríndios, incorporados a seus modos de ser de muitas formas.

Para Deleuze & Guattari (1997, p. 15), o devir animal é um sentimento real que ocorre num “entre estados”, um **feixe de afecções** que age sobre o corpo, propulsor de uma *alter-ação*: o bloco de devires é real, sem que necessariamente seja real o animal que o humano se torna, assim como o devir-outro do animal é real, sem que esse outro se torne real. Em “A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”, Viveiros de Castro discorre sobre o devir Jaguar:

[...] a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em gura de jaguar ou um bloco de afetos felinos em gura de humano é rigorosamente indecidível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos), não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos) (2006, p. 323).

A poética pluralizada e desconstrutiva de Jaguar Cibernético se desenvolve por um caminho delicado, entre rios, pontes e pensamentos sutis, interpenetrantes, mediados por uma fronteira nebulosa onde práticas, discursos e afetações se

confundem, tensionam, anulam ou aliam durante todo o tempo. O humor cáustico de Francisco Carlos estabelece um elo entre o seu teatro e o cinema de Rogério Sganzerla, sempre populados por figuras indigestas. Recursos como a paródia, o pastiche e a ironia são aplicados por Carlos sempre num sentido desconstrutivo.

Desconstrução

consiste em desfazer, sem jamais o destruir, um sistema de pensamento hegemônico ou dominante. Desconstruir é, de algum modo, resistir a tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que ela se enuncia, com ajuda do mesmo material que se substitui, que se faz movimentar para fins de reconstrução movediça (Derrida & Roudinesco, 2004).

Não se pode, portanto, olhar o teatro de Francisco Carlos sem considerar sua intertextualidade, sua polifonia e sua desconstrução singulares.

Eis o penúltimo objetivo contido no projeto: [7] Utilização no espetáculo teatral de experimentações realizadas nas artes-do-corpo-ciborgue por artistas-cientistas. Arte midiática, tele-imersão, vídeo-arte-digital, arte da realidade virtual (anexo I, p. 166). Esse item se refere ao caráter de contemporaneidade que reveste todo o projeto, ou à dimensão cibernética que traz em seu título. Que não a associemos à computação pura apenas, mas também à arte de Orlan, Stelarc e Marina Abramovic, ou às ideias de Eliade ou Eduardo Viveiros, que lembrou que o chocalho do xamã é um acelerador de partículas, ou então sob o Manifesto Ciborgue de Donna Haraway, mesmo a física quântica. Se a vida nas grandes cidades implica deparar-se com uma orientação estética explosiva composta por uma multiplicidade de signos confusos, talvez deveríamos pensar na orientação estética que é sentida num ambiente nativo, formado por essa mesma multiplicidade de pontos de vistas. Como a peça II focaliza a dimensão urbana, é através dela que se pode entender como o objetivo protosto foi desenvolvido e tensionado aos anteriores. Em seu projeto, Jaguar Cibernético se propõe a apresentar “um mix da cultura grega clássica e toda mitologia ocidental (Bíblia, Shakespeare, renascimento, modernismo artístico, cultura pop, cosmologia ameríndia, etc). O ‘Jaguar Cibernético’ usa-parodia todo o padrão mítico da cultura ocidental e os clichês da cyber mídia” (anexo I, p. 168). É nesse viés quântico-performativo multimidiático que surge a dimensão “Cibernético”, retratada pelas quatro peças.

O último objetivo específico proposto pelo projeto Jaguar Cibernético, que já foi apresentado e discutido em nossa introdução por sua importância, diz respeito

aos caracteres de invenção e universalidade dramáticos ali objetivados: “[8] Utilização da história, cultura, rituais, cantos, danças e arte indígena na invenção de uma dramaturgia universal contemporânea” (idem, p. 166). É sob esse viés que mergulhamos na voragem mitopoética Carlíana analisando fala por fala de Jaguar Cibernético, cujos resultados serão expostos abaixo. Seguiremos buscando o universal através do singular, unindo o Construtivismo Semiótico-Cultural aos portais abertos pelas narrativas ficcionais de Jaguar Cibernético. Nesses jogos de pontos de vista embaralhados, apresentarei a minha versão de cada uma das peças.

6.1.1. PEÇA I: BANQUETE TUPINAMBÁ

Figura 4

Atores em cena de Banquete Tupinambá, em apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

PEÇAS DO PENSAMENTO SELVAGEM

As peças do Pensamento Selvagem versam sobre os seguintes temas indígenas: pensamento selvagem, modos como às sociedades indígenas se constroem e se concebem; as noções de pessoas; ritos de iniciação masculino e feminino, ritos de nascimento, religiões e cosmologias ameríndias, nomeação, casamento, morte; arte e cultura indígena, pinturas corporais, tatuagens e piercings, catequese católica, conversão e resistência indígena, xamanismo, o devir Jaguar, alteridade, hospitalidade canibal, exotismo radical, canibalismo, relações inter-étnicas, índio-tecnológico, conflitos índio-branco, guerras, drogas indígenas religiosas, cosmologias ameríndias, tendo como referência-etnográfica a antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss na conexão-Max-Ernest. (anexo I, p. 169).

PEÇA I – BANQUETE TUPINAMBÁ

Um banquete Tupinanbá acontece quinhentos anos antes, um sogro, uma noiva, um noivo-prisioneiro e um cunhado canibais bebem cauim-suco-da-memória, se contagiam com o devir-Jaguar, entre trocas e alianças, guerras de vinganças e eus-outros (idem, p. 167).

Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: “Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?” Mordeu-a então e disse: “Jauára-ichê”. Sou um jaguar. Está gostoso.

Hans Staden

Como o próprio nome indica, a peça I da Tetralogia se refere ao povo Tupinambá. Sua fonte-base foi o trabalho etnográfico de Florestan Fernandes nos livros “A função social da guerra na sociedade Tupinambá” (2006) e “A organização social dos Tupinambá” (1989). Banquete Tupinambá compõe a sua visão sobre concepções de mundo Tupinambá, considerando sua cosmopolítica, suas práticas ritualísticas e cerimoniais, suas organizações e seus modos de ser e de se relacionar com tudo que os envolve. Ao leigo, a percepção de um pensamento invulgar, do qual quase sempre pouco ou mal se soube, pode provocar uma série de reverberações afetivas quando relacionados a suas próprias experiências de vida.

Do texto “Antropofagia ritual e identidade cultural entre os tupinambá”, do professor Adone Agnolin, pode ser extraído um modelo para a compreensão da noção de alteridade de acordo com os Tupi, que segundo ele se aplica aos Tupinambá, e que se observa na peça:

A identidade cultural Tupi é sempre, continuamente, posta em jogo pela alteridade – ritualmente determinada e controlada – a qual, por consequência, constitui necessariamente o próprio núcleo da identidade. Assumir essa “identidade na alteridade” delineia, portanto, a característica que responde, de forma plena, ao modelo cultural indígena (2002, pp. 148-149).

Diversas são as alteridades manifestas na narrativa da peça I, que se inicia com uma sequência intitulada “**A CHEGADA DO PRISIONEIRO DE GUERRA**”, em que um sujeito capturado é trazido a uma aldeia de tempos remotos (fig. 4), anteriores às invasões europeias:

SOGRO-CANIBAL

Estás entrando no terreiro da aldeia inimiga.

Te obrigo que grites, grita Eu, sua comida acabo de chegar.

PRISIONEIRO

(Grita)

Acabei de chegar eu sou a tua comida-outra,

Eu-Outro entro dentro de Outrem-Eu.

Cadê a bebida, cadê o sangue vinho-cauim? Se não tiver cauim não morro-inimigo, não viro, não viras deus eu não viro. Eu, sua comida-inimiga estou chegando.

MATADOR

Serás transformado em cunhado.

Entra, Eu-outro dentro de outrem-Eu, Eu-Outro.

Inimigo domesticado, inimigo familiarizado

Capturado, te transformaremos em cunhado, meu inimigo, os meus que matastes serão vingados em ti (anexo II, p. 177).

A tensão que se estabelece entre o inimigo prisioneiro e as demais personagens se mantém em diferentes densidades ao longo de toda a peça. Além dele, são também personagens uma Noiva-canibal, seu pai, o Sogro-canibal, o Matador e o Jaguar, em estrutura de parentesco ameríndia cristalizada pela etnologia.

As interpenetrações entre o “eu” e o “outro”, neste caso entre o inimigo e os seus captores, que serão esmiuçadas ao longo do ato, são anunciadas já nessa introdução. Os verbos “transformar”, “capturar”, “familiarizar” e “domesticar”, presentes no trecho, indicam um processo de apreensão e transformação entre um e outro, partes de um longo cerimonial que tem a antropofagia como uma de suas etapas. O matador naquele instante tem ciência de que é a comida, de que terá seu corpo devorado pelo coletivo Tupinambá.

O cauim, um possível paralelo ao vinho de Dionísio, é apresentado como uma “bebida de ritual tupi, milho fermentado mastigado por garotas virgens e velhas desdentadas, droga-indígena, droga da memória, nossa bebida cósmica” (idem), também citado no trecho transcrito, é outro elemento que se presentifica ao longo de todo o ato, tratado com destaque na sequência chamada “**SANGUE-CAUIM**” (idem, pp. 176-177). O cauim surge no ato como um veículo entre o cósmico e o humano, ponte entre o corpo e a exterioridade. Em “Cauim pepica – notas sobre os antigos festivais antropofágicos” (2007), Renato Sztutman enfatiza a importância da cauinagem como elemento de comunhão entre os Tupinambá, que se materializaria em todos os ritos de passagem de que participam os membros de suas sociedades. Adota-se um elemento comum, o cauim, beberagem disponível a qualquer um de nós (ainda que incomum), e apresentam-se pontos de vista díspares sobre ela, provocando assim choques de perspectivas e consequentes rupturas.

As sequências cênicas seguintes se referem a alianças cosmo-sociais estabelecidas entre as personagens: a oferta da noiva ao prisioneiro por parte de seu pai, em “**DEVEDOR E CREDOR E MOEDA MULHER**” (idem, p. 177), parte de

uma das etapas do processo de assimilação e familiarização a que o inimigo é submetido antes de ser sacrificado, a aliança cósmica estabelecida entre prisioneiro e noiva, mediada pelo Jaguar, que é apresentado também como uma afecção sexual, ainda a relação entre o matador e o devir Jaguar, sendo dedicada toda uma sequência, **“INICIAÇÃO EM JAGUAR”** (anexo II, p. 182), ao rito de iniciação por que passa o assassino antes de seu ato letal, além da profunda tensão entre matador e prisioneiro descrita ao longo da sequência intitulada **“DUELO ENTRE CUNHADOS”** (idem, p. 187), que culmina em seu sacrifício (fig. 5). Trata-se de um ambiente ditado por alianças e trocas, por afetos e corpos sutis, uma dimensão que hoje nos parece muito distante.

Cunha & Viveiros de Castro (1985), em “Vingança e Temporalidade: os Tupinambá”, explicam um funcionamento do ininterrupto motor de guerras que moveria-os, na qual os guerreiros buscam a captura do inimigo em luta, e não seu assassinato em campo de batalha. O que move esse motor é a vingança, mencionada ao final do trecho transcrito: busca-se sempre a honra de vingar os ancestrais que foram capturados em guerra, depois mortos e devorados pelos inimigos em práticas cerimoniais, como se apreende de uma das falas do inimigo a ser sacrificado:

NOIVO PRISIONEIRO

Estou muito feliz, uma alegria infinita me contagia,
embriaga o meu riso, contagia o meu corpo feliz,
tudo isso porque serei morto e devorado neste animado Festim-
Canibal. Saborosos e fartos alimentos, belos enfeites e soberbos presentes. Que mais pode querer um homem com honra. É só ter coragem. Morrer com coragem, se despedir, e honrar a sua nação. Se vinguem de mim, porque comi os seus, os meus se vingarão de mim comendo os teus-mesmos, vingança atrás de vingança, assim sucessivamente, até o infinito da morte. Sinto pontadas de sorriso que arde e sangra o feliz.

Não era isso que querias? Um outro inimigo, estou aqui, alteridade tua e dos teus, me abraça noiva linda aliança, me mata
devora meus pedaços,
Bebe mingau das minhas vísceras cozidas.
Não era isso que querias?
Que os teus queriam?
a exterioridade que procuravas, tu e os teus. sou eu.
Aqui estou, sociabilidade estrema.
Pedaços de churrasco. Duas pernas e dois braços. Mingau de vísceras cozidas. Bebe, bebo agora neste cálice da aliança, cauim-vinho-sangue-envenenado. Cauim veneno. Bebida veneno da tua boceta cauim. Bebe comigo.
É gostoso o mingau das minhas vísceras cozidas
O Jaguar é o teu juiz, teu Deus, nosso fim.
Bebe noiva tarada de alteridade (anexo II, p. 186).

Figura 5

Atores de Banquete Tupinambá, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

O contato com a concepção ontológica cosmicamente orientada dos Tupinambá no ato, movidos pela honra e pela vingança, pode induzir, de modo natural, a um reexame de nossas próprias práticas culturais, de nossos modos de ser e pensar, e, principalmente, dos agenciamentos que orientam e regulam nossas vidas. A antropofagia é o ato que torna a vingança completa (Cunha e Viveiros de Castro, 1985, p. 194), que não pode ser compreendida descolada de seu sentido amplo, como uma de muitas etapas de um longo cerimonial de guerra. O inimigo capturado passa por um demorado processo de familiarização, em que é tratado como um xerimbabo, algo como um mascote ou um animal de estimação, e submetido a tantos cerimoniais de seus captores quanto possível. Esses processos visam a assimilação e a domesticação, pelo coletivo Tupinambá, do guerreiro exógeno, que, ao viver todas as cerimônias da aldeia em que é mantido como cativo, diminui radicalmente a assimetria entre seus corpos, evocando ancestralidades até que se atinja um ponto extremo em que as diferenças se diluem ao máximo.

Figura 6

Atriz em cena de Banquete Tupinambá, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

É quando o capturado passa por um processo de reinimização, até que seja sacrificado com um golpe de borduna no crânio, e depois devorado por todo o coletivo. A morte e o alimento, esses fins tão certos a qualquer humano, também nos servem como um interessante ponto de reflexão, ou de fricção interna.

No trecho transcrito o inimigo, prestes a ser morto e comido, demonstra coragem e honra em sê-lo, pois participa de forma efetiva das principais relações sociais estabelecidas pelo seu povo, e assim mantém vivo o motor de vinganças que milenarmente orienta os conflitos Tupinambá, como também bem observam Cunha & Viveiros de Castro:

A memória de cada grupo, o futuro de cada grupo, se dá por inimigos interpostos. Compreende-se assim que o túmulo honrado entre todos seja o estômago do inimigo. A vítima realiza-se plenamente enquanto ser social na medida em que através dela se dá a passagem e a união entre o que foi e o que está por vir. Por isso essa é a morte gloriosa por excelência, a morte social: as outras são mortes naturais. Esta ao contrario é a morte que dará novo impulso à espiral interminável das vinganças (1985, p. 200).

Todos os membros do coletivo comem partículas do corpo cadaverizado, exceto seu executor, como se observa nas sequências seguintes ao sacrifício. O matador tem a missão de “capturar por completo” a consciência do inimigo e domesticá-la, evitando que seu espírito vague de modo malévolo pelo mundo. Para tanto, é isolado durante alguns dias e submetido a algumas regras, como a proibição ao sexo ou mesmo de tocar os pés no chão. A cada inimigo morto, o executor soma a seu nome o nome do executado e tem seu corpo marcado por cicatrizes ou escarnificações, o que o diferencia fisicamente, além de obter também, como consequência, o acesso a uma vida polígama. O fato de o assassino não ingerir fisicamente nenhuma fração do corpo da vítima reforça o caráter (sempre) simbólico do canibalismo, pois é ele quem executa a mais radical apreensão do outro-inimigo, mesmo sem ingerir nenhum pedaço de seu corpo.

A sequência **“RELEMBRANÇAS DE UM MATADOR”** (anexo II, p. 192), como o nome sugere, apresenta o matador em profundo conflito intrasubjetivo, posto em oposição à fúria de um coletivo Tupinambá devorador. O diálogo interno estabelecido por ele sintetiza seu papel social no sacrifício e na apreensão do outro, na profunda transformação de sua pessoa e de seu ponto de vista em razão de sua relação com o outro internalizado e domesticado, o inquietante inimigo bem-vindo:

MATADOR

Eu sou o símbolo de vocês, vocês são a fúria seus animais, sou a pessoa social vocês são o animal, o caos total, vocês são brutos, vocês são brutos eu aqui encarnando o coletivo, sem sexo e sem comida sem devorador de carne, bêbados de cauim enquanto eu aqui sem beber nada morto de sede de álcool e de gozo, porque tudo cai em cima de mim, meu corpo é que suporta tudo, porque todo esse fardo coletivo, que honra, lembro mas não reclamo, o que digo é uma fala honrosa não uma lástima, nem levem por lamento, entupido e chapado de sangue místico de minha vítima, entupido de sangue, da minha vítima, sangue e poesia símbolo místico. Quase vomito esse sangue místico da minha vítima, porque meu corpo está encharcado de tanto sangue teatro místico. Eles bebem o sangue da vida de verdade eu bebo o sangue é de teatro. É truque sangue de teatro, é experiência de cena e sangue.

O que imaterial de ti, trago dentro de mim recluso, meu partner.

E tem algo de imaterial de ti que trago dentro de mim, meu cunhado-vítima, meu duo.

Não bebo cauim, não como de tuas partes, não almoço os teus pedaços, meu par.

Como não comi tua carne material, como algo imaterial de ti, meu duplo.

Continuo aqui dentro recluso. Me limpando de teu homicídio, fugindo do nojo e da praga e contágio do teu sangue inimigo. Também comestes e comeste os meus, comestes a mim através de meus anteriores, comestes meus mortos, agora te mato e os teus hão de se vingar de mim e sei que serei também comido pelos teus a seguir, que posso querer mais que isso, que honra maior morrer no túmulo-estômago dos teus-meus-inimigos, pareço um covarde aqui escondido nesse gabinete recluso no escuro dessa solitária do cosmos tupi inimigo e assassino, desse jogo de vingança e vingança sucessiva até o fim do fim do fim. (idem, pp. 195-196; figura 7)

Foram identificados conceitos ligados aos seguintes textos na análise de

Banquete Tupinambá: “Viagem à terra do Brasil”, de Jean de Lery (1998); “Duas viagens ao Brasil”, de Hans Staden (2009); “O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi”, de Tânia Stolze Lima (1996) e “Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia”, de Carlos Fausto (2002). No tempo delimitado para que elaborasse esta dissertação, não foi possível ler tantos textos quanto os que servem de base a esta e às outras três peças, por isso sempre me orientei por aqueles mais acessíveis ao meu ponto de vista. A compreensão dos agenciamentos e devires ligados ao jaguar presentes no ato pode ser vista sob o filtro de alguns conceitos apresentados pelo Deleuziano Eduardo Viveiros em sua tese “Araweté: os deuses canibais” (1986), onde atribui aos trabalhos etnográficos de então, em geral e ao dele, o objetivo de atingir “um tipo e um grau de compreensão dos pensamentos indígenas que estejam à altura de sua complexidade, sutileza e sofisticação” (p. 13).

Figura 7

Elenco de Banquete Tupinambá, em apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

Enquanto os povos falantes das línguas do tronco Macro-Jê se voltam para a interioridade, os povos falantes das línguas do tronco Tupi se voltam para a exterioridade, em especial os Araweté, também ligados a uma antropofagia ancestral, para os quais o destino da pessoa “é um tornar-se outro, e isso é a Pessoa: um devir. Intervalo *tenso*, ela não existe fora do movimento” (idem, p. 22). Diante o autor desenvolve a ideia ao explicar

que há um “algo”, uma forma e um movimento, um sentido obscuro mas distinto que se impõem a quem contemple a sociedade Araweté, e que parecem determiná-la. Na verdade tudo se passa como se ela estivesse submetida a uma dinâmica centrífuga, um “voltar-se para o exterior”, um sair de si em direção às regiões aquém e além do social – como se algo fundamental se passasse ali. Mas em troca, e para isso mesmo, preocupar-se-ia em desmarcar suas divisões e articulações internas – reais ou virtuais – apresentando-lhe lisa, unida (mas não em torno de um centro), homogênea (mas dispersa, igual em todas as partes), como se mônada flutuante em um cosmos populoso e acidentado, definido pela multiplicidade e abertura. Essa demarcação ou indiferenciação interna, contudo, está sempre a serviço de uma diferença radical, de um impulso para fora de si mesmo, uma paixão pela exterioridade que, malgrado a aparente placidez repetitiva do cotidiano Araweté, inscreve o devir no coração desta sociedade. Eis assim que seu “centro” está fora, sua “identidade” alhures, e que seu outro não é um espelho para o homem, mas um destino (idem, pp. 25-26).

A percepção do etnólogo se alinha com a versão mítica do Jaguar apresentada por Francisco Carlos em seu projeto, sendo visto o Jaguar como esse destino, a afecção de corpos que determina comportamentos, ações e alter-ações, o agenciamento etéreo pervasivo & numinoso que possui e jaguariza corpos, potência transformadora epidêmica onipresente na cosmopolítica tupi-guarani.

A fala de Cunhambebe citada por Hans Staden, presente na epígrafe deste subcapítulo, na qual o índio que come partes de um corpo humano afirma não ser ele um humano, mas sim um jaguar, é assim lida por Viveiros de Castro no capítulo “Os seres do devir: a metafísica tupi-guarani”:

Falando do que comia, falando do que fazia, o guerreiro canibal Tupinambá determinou a sua perspectiva, o lado em que estava, a direção para a qual se deslocava: ele era um jaguar, porque seu alimento era um homem, se a perna que comia era de um inimigo, a boca que a comia (e que falava) era a do Inimigo, o jaguar, esse canibal incomedível. Um jaguar, “naturalmente”, civilizado: afinal, comia carne cozida-moqueada – um jaguar com fogo. A antropofagia de Cunhambebe, assim, não era nem uma alelofagia (devoração do semelhante) como pensava Staden, nem uma omofagia (comer cru), para usarmos o vocabulário do canibalismo grego (Detienne, 1972:235). Era um devir-fera (idem, 1986, p. 625).

Ao que parece, o *perspectivismo ameríndio* veio a, anos mais tarde, sistematizar melhor o funcionamento dos devires e da metafísica da predação que envolvem a

cultura ameríndia. Esse devir-fera é o agenciamento que atravessa a maioria dos diálogos de Banquete Tupinambá e parte das demais peças, podendo ser entendido pela definição de mitologia de Berger & Luckmann, que influenciados por Mircea Eliade, afirmam que

é suficiente definir a mitologia como uma concepção da realidade que postula a contínua penetração do mundo da experiência cotidiana por forças sagradas. Esta concepção acarreta naturalmente um alto grau de continuidade entre a ordem social e a ordem cósmica, e entre todas as suas respectivas legitimações (2003, pp. 149-150).

Em sua conclusão sobre o relato de Hans Staden, Viveiros de Castro entende que

[...]a “equação Cunhambebe” aponta para a ideia de que o canibalismo Tupinambá implicava isso, um comportamento-fera da Sociedade. Fenômeno evidentemente (eminentemente) cultural, ele não é menos, por isso, um questionamento da Cultura (Pouillon, 1972:16), um modo de transcendê-la “por baixo”: pela Natureza. A gigantesca e elaborada aparelhagem simbólica dos rituais de captura, “afinização”, execução dos cativos, restauração mística pela vingança, re-nomeação do executor – tudo isso terminava em algo que sempre se furtou às explicações (H.Clastres, 1972: 82): o ato de comer, o canibalismo. Por que os Tupinambá comiam seus “afins” – e não simplesmente os matavam, os adotavam [...] ou outra coisa qualquer? A cosmologia Araweté talvez o tenha esclarecido em parte. É por aí, enfim, pelo ato de comer, que penetram os jaguares. E, quando evocarmos os paralelos gregos, ver-se-á que o paradoxo da religião Tupinambá é esse: uma ortodoxia dionisíaca, uma antropofagia generalizada, uma negação da Sociedade que é ao mesmo tempo seu principal ritual cívico-político (1986, p. 627).

Ao articular cosmologias ameríndias diversas em uma sagaz e anárquica floresta *eztetyka-polytika*, Francisco Carlos oferece à psicologia (e também à etnologia) a possibilidade de um entendimento amplo e incomum sobre o complexo funcionamento das forças e agenciamentos que atravessam suas sociedades. Internalizar as formas como cada cultura constrói seus diferentes significados sobre as experiências que vivenciam se torna uma forma de os espectadores de Jaguar Cibernético, até agora quase todos, ou todos, ocidentais, experimentarem múltiplas tensões e inquietações, questionarem seus próprios pensamentos, dogmas, orientações, afetações, mitos, mitemas, atravessamentos, modos de ser e de se relacionar com o mundo, com o outro e com o *kosmos*.

Deixemos as coisas claras. Não acho que os índios americanos 'cognizem' diferentemente de nós, isto é, que seus processos ou categorias 'mentais' sejam diferentes dos de quaisquer outros humanos. Não é o caso de imaginar os índios como dotados de uma neurofisiologia peculiar, que processaria diversamente o diverso. No que me concerne, penso que eles pensam exatamente 'como nós'; mas penso também que *o que* eles pensam, isto é, os conceitos que eles se dão,

as 'descrições' que eles produzem, são muito diferentes dos nossos, e portanto que o mundo descrito por esses conceitos é muito diverso do nosso. [...] Meu objeto são os *conceitos* indígenas, os mundos que eles constituem (mundos que assim os exprimem), o fundo virtual de onde eles procedem e que eles pressupõem. Os conceitos, ou seja, as idéias e os problemas da 'razão' indígena, não suas categorias do 'entendimento'. Como terá ficado claro, a noção de conceito tem aqui um sentido bem determinado. Tomar as idéias indígenas como conceitos significa tomá-las como dotadas de uma significação propriamente filosófica, ou como potencialmente capazes de um uso filosófico (Viveiros de Castro, 2002b, p. 124).

6.1.2. PEÇA II: ABORÍGINE EM METRÓPOLIS

Figura 8

Elenco de Aborígene em Metrópolis, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

PEÇAS DAS CULTURAS DO PROGRESSO

As Peças das Culturas do Progresso abordam os fenômenos extremos da modernidade, fundamentalmente urbanos e que Walter Benjamin, identificou na modernidade das “Flores do Mal” de Baudelaire, fenômenos amorosos, sociais, políticos e filosóficos que acontecem nas metrópoles por conta da vida superpopulosa das grandes cidades e seus instrumentos cosmopolitas: dinheiro, templos do comércio, templos das artes, templos religiosos, comunicação de massa (TV, rádio, jornais, internet, etc.), violência urbana, bancos, economia, lutas de classe, sexualidade, lugares de divertimento, esportes, shoppings, hospitais, sistemas judiciários, tecnologias-informáticas, arquitetura, ciências, modas, universidades, show-bizz etc. “Espaço aglutinador das contradições sociais e, ao mesmo tempo, centro do poder econômico e político, a metrópole reflete especialmente as condições de sobrevivência humana e os conflitos de toda ordem” (anexo I, p. 169).

PEÇA II – ABORÍGINE EM METRÓPOLIS

Em tempos atuais, um jovem índio Kamaiurá, Kotok, embarca numa viagem-iniciática pela Metrópolis, (São Paulo, Paris, Londres, Nova York) realiza seus ritos em logradouros urbanos (Loja de Roupas, avenidas, estúdio de tatuagem, night-clubs, telas-de-tv, zoológico, Museus de Artes contemporâneas, espaços virtuais). No Zôo de Metrópolis, o Diretor Dr. Claude, submete o jovem Kotok, a uma experiência de arte-do-corpo-ciborgue e o jovem-índio sofre estranhas metamorfoses transformando-se num felino-virtual (idem, p. 167).

A ideologia oficial das grandes civilizações, em todas as suas variedades, quer nos fazer acreditar que a história real e digna de menção não teria mais de quatro a cinco mil anos, e que a espécie essencial, na qual tendemos a nos incluir, surgiu da névoa justamente naquela época no Egito, Mesopotâmia, China e Índia. Naquele tempo apareceram escrivinhadores e escultores que pela primeira vez nos mostraram o que era o homem. Ecce Pharaó, ecce homo – o homem não é mais antigo que a grande civilização, a verdadeira humanidade começando no seu apogeu. Talvez essa tese nunca tenha sido defendida expressis verbis de forma tão crua, mas em essência ela funciona toda vez que humanistas, teólogos, sociólogos e politólogos tem a palavra, a fim de modelar imagens coletivamente eficazes do ser humano. Todos eles fazem com que o “homem” já apareça a partir da cidade ou do Estado ou da nação, sem esquecer algo que seja conveniente para fixar a aparência de grande civilização nas cabeças dos aprendizes culturais. Em contrapartida nunca é demais insistir como sempre foi falso esse doutrinamento e como é funesto, ainda hoje, o seu efeito. A fixação pelas grandes civilizações é o proton pseudos, mentira básica e engano capital, não apenas da história e das humanities, mas também das ciências políticas e da psicologia. Ela destrói, pelo menos em última instância, a unidade da evolução humana e desliga a consciência atual da cadeia das inúmeras gerações humanas que elaboraram nossos “potenciais” genéticos e culturais. Ela ofusca a visão do acontecimento fundamental que se antecipa a toda grande civilização e do qual todos os chamados acontecimentos históricos só são derivações posteriores – o acontecimento global: antropogênese. A apologia atual da grande civilização abrevia a história da humanidade em mais de 95%, até 98% de sua duração real, a fim de ter liberdade para uma doutrinação ideológica e antropológica em alto grau – a doutrina, entendida como clássica e moderna, do homem como um “ser político”. Seu sentido é apresentar o homem a priori como um animal burguês que, para sua realização essencial, precisa de capitais, bibliotecas, catedrais, academias e representações diplomáticas. Onde quer que a ideologia da grande civilização se tenha estabelecido, apaga-se em cada qual a pré-história – como se cada novo indivíduo fosse um pobre selvagem que, tão rapidamente quanto possível, deve ser amadurecido para a vida em Estados. Se suspendermos a aniquilação da pré-história, então surgirão conhecimentos de uma condição de centenas de milhares de anos da humanidade, da qual só recentemente apareceram preocupantes desvios – desvios cujos efeitos se somam ao que Lévi-Strauss denominou história quente (Peter Slotterdijk, 1999, pp. 18-20).

A referência temporal apresentada logo em seu início, “500 Anos após” (anexo II, p. 195), determina como distinção entre esses dois atos a presença, neste segundo, do choque entre as culturas ameríndias e a cultura Ocidental hegemônica, cujos efeitos sobre o planeta discutiremos adiante (subcapítulo 6.2.). A “Metrópolis”, provável referência a Fritz Lang, é representada de forma genérica com traços comuns a muitas das grandes cidades contemporâneas. A narrativa de Aborígene em Metrópolis é composta por tensões geradas por múltiplos choques e ajustes de

perspectivas, como o nome do ato sugere, que levam a diferentes construções de significado em relação a experiências comuns a muitos povos, forças e agenciamentos.

A corporeidade é o eixo em torno do qual se desenvolvem as polaridades tensionadas nesta segunda peça. Segundo Mirela Berger,

[...] o corpo é um reflexo da sociedade que articula significados sociais e não apenas um complexo de mecanismos fisiológicos; assim sendo, é impossível pensar o corpo sem considerar a pluralidade de sentidos que ele engloba (2006, p. 38).

As formas como os índios da América do Sul tradicionalmente concebem, administram, trabalham e fabricam seus corpos diferem de forma radical da tradição do homem civilizado, representada no ato pelo universo da moda e da alta costura. O corpo, exemplo clássico de uma natureza comum a membros de quaisquer sociedades, se diferencia, em cada *topos*, pela forma como é administrado e trabalhado. O ato se inicia num *atelier* do estilista Yves Saint-Laurent (fig. 8), figura emblemática, em ambiente urbano onde encontra o jovem índio Kotok, membro do povo Kamaiurá (uma versão atualizada para o zoológico real de Montaigne, talvez). O diálogo inter-étnico que se prolonga pelas primeiras páginas (anexo II, pp. 195-200) exprime duas formas diferentes de enxergar o mundo e de se relacionar com ele.

A temporalidade assume sentidos diversos: a efemeridade dos padrões impostos pela moda é contraposta aos longínquos elos das cosmovisões ameríndias. Enquanto certos povos do mundo cobrem seus corpos com tecidos, em planeados cortes, cores e costuras, que são revestidos de significados determinados por padrões e mercados, os povos da Amazônia concebem seus corpos em permanentes dialogismos com forças imanentes e agenciamentos de naturezas variadas, em seu cotidiano, em práticas ritualísticas ou cerimoniais. Se a alguns é necessário esconder (a vergonha de) seus corpos, naturalmente desnudos, com panos que moldam imagens e constroem significados sociais diversos, ao indígena a corporeidade é um veículo de comunhão entre as dimensões social e cósmica.

Figura 9

Ator em cena de Aborígene em Metrópolis, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

Eduardo Viveiros de Castro (1979) apresenta, em “A fabricação do corpo na sociedade xinguana”, texto estudado durante os processos cênicos de Jaguar Cibernético, um entendimento da corporeidade baseado na concepção cosmológica Yalawapíti:

Uma das mencionadas idéias gerais, e centrais, no pensamento Yalawapíti, é a de que o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos, de fabricação. As relações sexuais entre os genitores de um futuro indivíduo são apenas o momento inicial dessa tarefa. E tal fabricação é concebida dominante, mas não exclusivamente, como um conjunto sistemático de intervenções sobre as substâncias que comunicam o corpo e o mundo: fluidos corporais, alimentos, eméticos, tabaco, óleos e tinturas vegetais. As mudanças corporais assim produzidas são a causa e o instrumento de transformações em termos de identidade social. Isso significa que não é possível uma distinção ontológica – tal como o fazemos – entre processos fisiológicos e processos sociológicos, ao nível do indivíduo. As mudanças sociais não podem ser consideradas nem como índices, nem como símbolos das mudanças de identidade social. Para os Yalawapíti, transformações do corpo e da posição social são uma mesma coisa. Desta forma, a natureza humana é literalmente fabricada, modelada, pela cultura. O corpo é imaginado, em vários sentidos, pela sociedade (pp. 40-41).

Observar o respeito e a seriedade com os quais a corporeidade é entendida e

administrada pelos Yalawapíti (e pelos demais povos ameríndios) também traz questionamentos quanto às nossas próprias formas de administração e transformação corporal. Os corantes extraídos dos frutos jenipapo e urucum, por exemplo, com os quais os indígenas pintam (ou “vestem”) seus corpos, assumem sentidos múltiplos, como a proteção cósmica e a camuflagem de caça, o que pode ser percebido nos diálogos da sequência “**TATUAGEM**” (anexo II, p. 204). Outro exemplo, visto no ato anterior, ocorre quando o executor tem seu corpo marcado por uma cicatriz a cada vítima que executa, estigma de sua coragem e para que se saiba que mais uma consciência foi por aquele corpo apreendida. Nessa sequência, Kotok faz visita a um estúdio de tatuagem, onde percebe os modos com os quais os cidadãos não indígenas concebem, marcam e administram seus corpos.

Aborígene em Metrópolis descreve uma civilização em termos nefastos, se referindo a sua atual configuração e aos ecos passados de segregação e extermínio que povoam sua memória e atuam sobre o seu presente. O ato nos faz refletir sobre as práticas de integração do indígena ao contexto chamado civilizado. Sobrevem, ao pensamento, se tais ações não visariam a transformar as suas almas, impondo-lhes padrões de pensamento e conduta que são muito distantes de seus princípios filosóficos e cosmológicos, e que ofendem sua percepção afetiva do mundo. A peça II transfere o devir-fera às forças da civilização e apresenta o ponto de vista do Kamaiurá sobre a distopia Zamyatiniana que encontra:

KOTOK

A civilização é uma civilização sanguinária
 Vocês são um bando de sádicos
 É sempre sangue jorrando
 Chuveiro derramando chuva de sangue
 vocês são piores do que o animal mais selvagem
 vocês são o mais selvagem de todos os animais
 e foi a natureza que vos criou selvagem assim,
 tão ferozes
 De todos os animais o homem da cidade é o mais feroz
 construíram uma cidade cheia de aparatos morais
 A lei maior, não matarás.
 Foi a sociedade e suas leis implacáveis que te fizeram assim?
 Foi a natureza que te fez assim
 ou foi a civilização essa meretriz escarlate
 que dança espumando sangue pela boca
 até morrer em Tóquio ou em Babilônia?
 Foi a jaula da cidade ou a mãe natureza violenta
 com suas cabeça de serpentes e venenos?
 Quem te picou de tanto veneno e maldade?
 Quem injetou nos teus genitais venenos de violência?
 mas, cuidado com o lobo

esse inimigo do homem
 que com suas garras te arranhará
 bem no rosto, ou nos peitos, ou nas nádegas
 ou cuidado com o homem
 ele é que é o lobo do lobo homem
 A natureza essa gralha perversa!
 A cidade legislada essa gralha perversa!
 Quem te fez assim, homem sádico?

Figura 10

Elenco de Aborígene em Metrópolis, em apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

YVES

Você que é o Selvagem
 é só você se olhar naquele espelho
 que você vira Jaguar e preda tudo
 (idem, pp. 198-199)

O trecho evidencia a profunda influência exercida pelas forças da civilização sobre os membros de suas sociedades, que moldam e determinam suas subjetividades de acordo com interesses que lhes são exógenos. São alteridades que os apreendem e canibalizam, que provocam neutralizações de suas percepções e lhes causam mortes em múltiplos sentidos. Pode-se, pois, estabelecer um paralelo entre as metrópoles convulsivas e violentas da contemporaneidade e o canibalismo:

A civilização não é portanto apenas acontecimento mas, certamente, exaustão. Como esgotamento, como puro acontecimento, enfim, a civilização é prenhe de práticas canibais. Em outras palavras, o canibalismo é a tradução mais acabada daquilo que entendemos como civilização. (Antelo, 1998).

A fala de Kotok, direcionada aos habitantes das grandes cidades, leva ao inevitável questionamento: quem são os selvagens? Em que consistiria, de fato, a selvageria? Viver nu e praticar antropofagia em rituais escatológicos ou a barbárie perene da civilização, constantemente manifestada em seus atos? Na busca pela compreensão dessa situação, o ato apresenta uma proliferação intensa de mitos urbanos, como a idolatria provocada pelo ímpeto viril da juventude de figuras do cinema como Marlon Brando (anexo, p. 202) e James Dean, ligados a um modo de ser selvagem na civilização, e a referência a micro coletivos urbanos como punks, músicos e ativistas. Não se cabe mais a idealização passada do indígena ou de sua natureza, já que muitos deles habitam hoje megalópoles e se misturam às grandes massas de trabalhadores que movem os grandes centros urbanos. A concepção dicotômica de mundo é questionada durante o ato: o dualismo natureza-cultura não se aplica ali, onde há uma cultura que se põe em relação a múltiplas naturezas (Viveiros de Castro, 2006b, 2008). O ato desconstrói a visão de uma única natureza e de uma só forma de se relacionar com ela, que deveria ser internalizada sob determinadas fronteiras, impostas por uma exterioridade pervasiva que manipula socialmente incontáveis corpos, sejam eles de indígenas ou de não-indígenas.

Outra importante camada trazida neste ato são os olhares lançados por diversas correntes de pensamento da contemporaneidade sobre o corpo, como a bioarte e a cibernética, esta última uma incorporação característica do teatro *pós-dramático*, que se misturam a visões da etnografia com a finalidade de oferecer uma melhor compreensão sobre a corporeidade sob entendimentos diversos. Após contextualizar, no início do ato, a questão da moda, universo com o qual nós, Ocidentais, temos proximidade quase por obrigação e no qual reconhecemos muitas forças, o ato busca adiante explicar como os indígenas entendem o corpo e seu vestimento, em explicação sobre o *perspectivismo ameríndio* claramente direcionada. Se um dos méritos de Eduardo Viveiros foi estabelecer uma ponte invulgar entre a etnologia e a filosofia, buscando nesta conceitos que o auxiliaram a explicar as visões de mundo ameríndias, por que não estender essa ponte à

estética, que pode livremente dialogar com as duas instâncias e aliar novas formas de construírem-se significados nos campos culturais em que se inserem tais questões?

Figura 11

Atriz Carolina Gonzales (Jane Dream) em cena de Aborigine em Metrópolis, em apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

Se “a predação é uma predicação da humanidade, e seu predicamento” (Viveiros de Castro, 2002, p. 167), natural que nos ambientes urbanos seus habitantes se sintam ameaçados por uma constante lógica de captura e por cruzamentos de um sem fim número de pontos de vista. Sensações como as de ser visto sem saber quem olha, de que há sempre alguém à espreita para nos comer, mesmo o medo constante da incontinuidade de nosso corpo vivo, são comuns nas grandes urberes e tema infundável para psicólogos e psiquiatras. O teatro *pós-dramático* pode ser um aliado nesse processo de filtragem e fruição dos mundos humanos e não-humanos que foram construídos pela cultura brasileira.

O ato se fecha na sequência subtitulada “**LUA-DROGA**” (anexo II, p. 219),

onde é trazida a questão dos alcalóides encontrados nas plantas e que podem ser utilizados como potencializadores mentais e afetivos, o que estabelece uma ponte com o ato seguinte. A mitologia relacionada à lua se opõe à eletricidade pervasiva das grandes cidades, cujo excesso de luzes artificiais muitas vezes nos impede de bem enxergar o céu e as estrelas, ao contrário do que ocorre em uma clareira no meio de uma floresta, por exemplo. Surge, pela primeira vez no ato, um anjo, um atravessamento ideológico que estabelece uma ponte entre este e o quarto ato, como veremos adiante em sua discussão.

6.1.3. PEÇA III: XAMANISMO – THE CONNECTION

Figura 12

Ator em cena de Xamanismo – The Connection, em apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

PEÇA III - XAMANISMO – THE CONNECTION

Uma reunião de drogados, imaginada por um Produtor-de-Cinema-Mister - Estado-Leviatã ou por todos, mediada por um Jovem-Xamã-atravesador-de-portas-de-espelhos, espera Cow-Boy um traficante de drogas que não aparece nunca, enquanto Alice Ecstasy engole comprimidos balas e media a relação-inimiga do namorado e do irmão, através de espelhos conecta estudantes de maio 68, zapatistas cyborgues, latas-de-sopas-campebells, baile-de-humanos-e-animais, as Mademoseilles de Avignon de Pablo Picasso e um Dândi-Jaguar (anexo I, p. 167).

o amor
 grita na minha garganta
 a serpente
 o gavião
 o jaguar
 me vêem
 como seu Duplo

Roberto Piva

É possível dizer que cabe à terceira peça a tarefa de *virtualizar*. Seu nome faz referência a *The Connection*, um texto de Jack Gelber encenado pelo grupo experimental *Living Theatre* sob direção de Judith Malina que conta a história dos *Beatnik* através de elementos ligados ao universo do jazz, como o improviso e as drogas. O ato se propõe a oferecer uma compreensão dos maquinismos internos relacionados à atuação de devires, proliferações e agenciamentos invisíveis sobre os afetos humanos. A narrativa transcorre em um espaço de sonho, que se alterna plurimorficamente entre alucinações entorpecidas, delírios patológicos, contextos revolucionários, ativismo cibernético e festas celestiais.

A peça III se faz valer de conceitos advindos de fontes etnográficas sobre o xamanismo ameríndio para oferecer uma leitura livre e anárquica do funcionamento do devir jaguar, entendido como uma afecção epidêmica que a todos pervade de modo indistinto, uma peste que a tudo afeta, inclusive a seu teatro, que se jaguariza. Para Antonin Artaud,

O teatro é, antes de tudo, ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia que se traduz em versos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica e espiritual (1984, p.16).

As personagens que compõem este ato podem ter analogia direta com as personagens de Banquete Tupinambá, porém apresentadas sob outra perspectiva, já misturada ao que se expôs no segundo ato, com a intenção de oferecer uma compreensão sobre as outras duas peças, costurá-las. Um exercício interessante é ver os nomes dos personagens de cada um dos atos e como o autor os correlaciona. Suas personagens não possuem um perfil psicológico definido, como ocorre no drama clássico, mas sim compõem tipos variados, assumindo o papel de veículos de vozes diversas que se conflitam, anulam, combinam e neutralizam

durante todo o tempo: agenciamentos semelhantes interpretados de maneiras multiplicadas, em caminho trilhado por Berthold Brecht.

A relação que é constantemente estabelecida pelas cosmologias ameríndias entre os jaguares e os xamãs foi assim entendida pelo etnógrafo Reichel-Dolmatoff:

Na América tropical, a estreita associação entre o xamanismo e os jaguares, ou os espíritos-jaguar, é um fenômeno bem conhecido há muito tempo, e sobre ele já se escreveu muito. As ideias fundamentais que envolvem este complexo de crenças podem resumir-se brevemente aqui. Primeiramente, se crê que um xamã pode tornar-se jaguar à vontade e utilizar a forma deste animal como disfarce sob o qual pode atuar como ajudante, protetor ou agressor. Depois da morte, o xamã pode tornar-se jaguar para sempre, e então manifestar-se nessa forma aos vivos, tanto amigos como inimigos, de modo benévolo ou malévolos, de acordo com cada caso (1978, p. 52).

A longa sequência inicial é focalizada sobre a dimensão xamânica e sobre sua operação afetiva sobre as pessoas. O *ecstasy*, popularmente conhecido como a droga do amor, é o alterador da consciência que funciona como prótese perceptiva para que a personagem Alice, um duplo etéreo da Noiva-Canibal, e da personagem clássica de Lewis Carroll, se sensibilize e se afete mediada por Jawat, um jovem xamã. Um entendimento atualizado e mais aprofundado sobre as culturas indígenas aponta o xamã como todo aquele sujeito capaz de se espiritalizar, de transitar entre as múltiplas proliferações intensivas que compõem a natureza e a metafísica. Viveiros de Castro oferece uma noção sobre o trânsito interdimensional xamânico ao afirmar, ainda sobre os Araweté, que “ ‘o xamã é como um rádio’, dizem. Com isto querem dizer que ele é um veículo, e que o corpo-sujeito da voz está alhures, que não está dentro do xamã” (1985, pp. 543-544).

A forma como se configuram as relações que a pessoa indígena estabelece com a natureza (e em especial com os demais animais) se torna o principal eixo discursivo deste ato, onde fica claro que distinções internas entre as dicotomias natureza-cultura ou sujeito-objeto, tais quais as fazemos, não se aplicam ao pensamento ameríndio. Recorremos mais uma vez a Eduardo Viveiros de Castro para entender como o jaguar pode entrar nessa história (ou nessas histórias), assumindo seu caráter de força política:

O que chamaríamos de mundo natural, ou de “mundo” em geral, é para os povos amazônicos uma multiplicidade de multiplicidades intrinsecamente conectadas. As espécies animais e outras são concebidas como outros tantos tipos de “gentes” ou “povos”, isto é, como *entidades políticas*. Não é “o jaguar” que é “humano”; são os jaguares individuais que adquirem uma dimensão subjetiva (mais ou menos pertinente, conforme o contexto prático da interação com eles)

ao serem percebidos como tendo “atrás deles” uma sociedade, uma alteridade política coletiva. [...] Não há portanto uma diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, o segundo o “objeto”. Todo o objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um. Aquela expressão comum na boca dos militantes iniciantes da esquerda, “*tudo é político*”, adquire no caso ameríndio uma literalidade radical (inclusive na indeterminação desse “tudo” – os jabotis...) que nem o manifestante mais entusiasmado das ruas de Copenhague, Rio ou Madri talvez esteja preparado para admitir (2014, pp. 93-94).

Os significados construídos pelos indígenas em suas interações eu-outro-mundo sempre se referem a um plano imanente de forças cosmossociais ao qual nós, ocidentais, apresentamos entendimentos ainda embrionários. Após apresentar sua leitura sobre tais forças, o ato as aplica a situações e contextos urbanos, em um exercício de paralelismo afetivo, sonho, loucura e liberdade, algo como um *Mickery Theatre* do mundo animal.

Em relação dialógica com os dois atos anteriores, são apresentados fatos históricos em que coletivos compostos por jovens libertários jaguarizados rompem com amarras psíquicas e propõem novas formas de perceber e se relacionar com o mundo e com o outro. O movimento neozapatista (Abdel-Moneim, 2002) e seu ativismo virtual recebe especial atenção, assim como os protestos ocorridos em maio de 1968 na França, marco histórico da ruptura com padrões alienantes em direção a pensamentos livres e modos de ser libertários. Durante o ato são apresentadas turbas enfurecidas que se revoltam contra a opressão do estado, a orientação mercantil e produtivizada da vida, as ideologias religiosas e o controle social, como se pode apreender no seguinte trecho:

COLETIVO AGITADO

Atirem pedras, incendeiem automóveis, mastiga abacaxi, devora perdiz Leviatã-burguês chegou a tua vez. Atirem coquetéis, atirem garrafas de explosões juvenis, atirem fogo, fogo nos automóveis, esse teu símbolo-estado Leviatã, ninguém vai dar ordens, ninguém obedece, devora abacaxi, tritura perdiz, devora palavra, tritura intertextualidade, repolho e intertexto no teu olho seu cara de repolho. Bombas de intertextualidade, coquetéis molotov virtuais, o mundo virtual será reencantado o nosso mundo.

Todos somos índios, todos somos zapatas virtuais.

NOIVO

Vê aquele senhor dentro daquele automóvel blindado?

Ele é o Sr. Estado,

o inabalável,

o vidro do carro dele é inquebrável,

não adianta jogar pedra no telhado dele.

O pai dele é um deus, o deus mercado.

JOVEM XAMÃ

E onde mora o pai desse sr. Estado?

O NOIVO

“O mercado essa instituição fantasma”

Lá vem o fantasma,
o Mercado,
o fantasma do Mundo
ele vem cobrar o dízimo,
nosso assombroso fantasma,
ainda bem que ele vem
nos cobrar tributos
ainda mal,
ele cobra
o tributo que lhe devemos
através desse filho dele enjeitado,
o Mister Estado

Figura 13

Elenco de Xamanismo – The Connection, em apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

IRMÃO

Lá vem o fantasma,
o nosso fantasma,
abarcando o nosso mundo todo
de assombrações.
Huuuaaaaaa!
(Fogem assustados, Mister Estado se mija de rir,
eles se urinam de medo do fantasma-Mercado.
O Fantasma-Mercado é um raio de luz, um raio sombra,

projetado por um canhão de luz invisível oculto num Centro invisível,
nas paredes dos prédios da cidade como em Gotham City,
causando pânico e apavorando as pessoas da cidade-inferno.)

NAMORADO

Eles invadem o mercado,
eles açoitam os vendedores
com suas correntes de punks
eles esmurram os vendedores
com suas munhequeiras tachadas
derrubam as bancas dos vendedores,
eles se sentem Cristos-rebeldes jovens violentos
expulsando os exploradores do templo
que transformam tudo em mercado e mercadoria,
eles sentem mas não se sentem um cristo violento,
pois Cristus o rebelde nazareno acreditava no Uno
e o uno é a selo da bolsa e do Mercado
é a marca do monarca Mercado
é a idolatria de toda mercadoria
e eles querem correr atrás
dos múltiplos dos mundos
dos abandonados
dos loucos de pedra,
das cabeças e dos corações
dos jogados fora do templo do mercado,
o mercado não é público é privado,
eles querem ser a diferença
a periferia dos múltiplos
eles querem ser vários,
eles são periféricos,
vândalos suburbanos,
é privada é merda,
puxem as descargas
das pocilgas do mercado.

MISTER ESTADO

Sai daqui,
só eu posso cagar nessa privada,
sou eu defeco na privada privada,
só se pagar eu privatizo a privada privada
ou senão vá cagar no banheiro público,
vá meter o cu no pardieiro público.

Papai-Mercado é inabalável,
ele reina único sobre o mundo,
sobre todos os vários estados
sobre todas as bolsas fechadas-rasgadas,
ele recolhe todos os dízimos,
todas as moedas,
recolhe tributo a tributo.
(Sai recolhendo dízimos com um sacola de padres)
Eu adoro essa hora que parece a hora da Missa.

Papai, de joelho
eu teu, filho-Estado,
de primeiro de terceiro e imundo
e me arrasto de joelho
eu reafirmo, sou teu servo,
adoro e cultuo todos os dias

a tua religião de juros e de duros
 de compras e vendas;
 onde tudo deve ser pago ou negociado.
 Eu pago e negocio
 deus meu, religião minha, tudo é pago, tudo é negociado
 meu joelho desfolhado de tanta tortura
 de tanta mercadoria e venda, meu deus.
 Eu sou um Estado em vários entre muitos,
 ou um perdido um achado
 primeiros e terceiros,
 ricos uns,
 miseráveis muitos,
 eu sou um Estado de tensões,
 de armamentos fortes e pesados
 eu sou uma tontura,
 e tu pai Divino,
 pai mercado és um Único.
 Inferno de Wall Street,
 meus joelhos estão desfolhados
 de tanto esse vândalos suburbanos
 atirarem pedras,
 mais adoro e oro por meu pai Mercado,
 os sinos dobram eu
 adoro meu pai Fantasma,
 eu me assusto, até caio da cama desse pavor sinistro,
 desse pai infame. a minha fé as minhas notas.
 Cédulas de sonhos.
 Benção meu pai, bons valores, tributos muitos, tempo de trevas.
 O mundo esta muito agitado, a juventude anda muito agressiva
 e eu mordo os meus pulsos
 eu estou no centro do mundo, no centro da cama,
 no coma da grana e do poder,
 ai as minhas torres de duro marfim
 de fortalezas de blindados chapa branca.
 De onde atiro as minas ordens
 as minhas notas-esmolos.

Pai-Mercado, grande-fantasma.
 Ele é um fantasma que habita e governa o mundo todo,
 o planeta todo é o seu domínio, o domínio dele é o mundo,
 o que há de imundo no mundo, o que de sujo e sórdido existe no mundo,
 ele só vende e negocia e os microfones de Papai anunciam
 e alardeiam pelos quatros cantos do mundo:
 (imitando a voz do Pai Mercado-auto-falante)
 tudo nu mundo é mercadoria, tudo vende no mundo,
 tudo é grana é grana e grama,
 miligrama, tudo no mundo é imundo,
 tudo o que compra e vende
 é o imundo do mundo-mercadoria, merda" (anexo II, pp. 233-236).

Os paralelos apresentados até aqui entre as diferentes formas de afecções e
 agenciamentos dentro do universo indígena e dentro da civilização podem fazer com
 que questionemos nossas percepções do mundo e das forças que nos envolvem
 (muitas vezes sem que saibamos) e que por vezes manipulam nossa construção
 subjetiva de acordo com interesses que muitas vezes não são os nossos. As

afecções-outras descritas, metafórica ou diretamente, são as forças do estado, da economia e do mercado, que pervadem a civilização como um tsunami imaterial com efeito avassalador e indistinto a quase todos os habitantes do mundo.

O trecho transcrito, refletido junto ao todo da obra, desloca a metafísica da predação para as forças da *pólis*: são as forças-alter imanentes do estado e do mercado que determinam e moldam as identidades dos membros das sociedades e que, em caráter plurimetamórfico, a todos canibaliza. Muitas das ideologias e práticas públicas de estado se voltam para a domesticação e para a uniformização dos pensamentos, dos sentimentos e das ações dos membros de suas sociedades, reduzindo-os a números, máquinas, nada, réus, prisioneiros, escravos, nomes, categorizações e outros tipos de generalizações que muitas vezes são aceitas de modo irrefletido como realidades únicas e imutáveis por aqueles que são por tais forças atravessados.

Figura 14

Elenco de Xamanismo – The Connection, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011.
Foto: Miguel Afflalo

Agem, portanto, de acordo com interesses que não lhes são genuínos e tem suas vidas regradas e dominadas por forças econômicas, políticas e sociais que atendem a interesses confusos que tem levado a cultura ocidental a um estado de crescente preocupação generalizada, decadência e perecimento, como se apreende em todo o ato de “Aborígene em Metrópolis”. Uma compreensão mais cuidadosa das forças outras que nos afetam, consomem, canibalizam e anulam no viver civilizado pode permitir que, ao considerarmos as múltiplas realidades experimentadas na natureza e no cosmos, se possam manipular e formar nossas subjetividades de modo livre e de acordo com os nossos interesses, o que, ao final, pode nos trazer liberdade e autonomia em relação a estruturas de poder que, dentre muitos outros males, levou o mundo contemporâneo a um ciclo de destruição da natureza e a uma consequente configuração ambiental que pode culminar na extinção (ou expulsão) da espécie humana da Terra.

O contato com diferentes configurações culturais de relação com o mundo, dê-se ele através da arte ou de qualquer outro meio, se revela como uma excelente forma de analisarmos e questionarmos nossas próprias formas de nos relacionar com o mundo, com o outro e com os outros. Ao percebermos como os povos ameríndios constroem significados a partir das experiências que vivenciam, nos perguntamos se aquelas forças não são as mesmas que atravessam a nossa experiência cotidiana, já que a presença massiva do concreto e do cinza e a ausência quase completa das árvores não implicam em não estar a natureza também presente nos centros urbanos. Faz-se urgente então considerar, respeitar e conhecer outras perspectivas a respeito do mundo e do cosmos, em especial as filosofias imanentes indígenas dos povos das terras baixas da América do Sul. Se compartilhamos um incontestável fundo *ab origine* e coabitamos um território onde diversos sentidos culturais se construíram, por que razão não relacioná-los e entender se referem-se a forças análogas às diferentes práticas de cada cultura? Se o Brasil se constituiu em um território onde haviam milhares de povos autóctones heterogêneos com formas próprias, mais ou menos semelhantes, de se relacionar com o outro e com o mundo, dos quais ainda restam vivos membros de aproximadamente duzentos deles, torna-se insensato e mesquinho ignorá-los massivamente, como tem acontecido, ou ainda pior, desrespeitá-los e exterminá-los de forma contínua e sistemática por séculos a fio. Ou será que respeitar a soberania

ontológica-territorial das populações ameríndias, constituídas em migrantes zonas autônomas milenares, representa uma ameaça a algum tipo de lógica?

Dois nomes sobrevoam a *Connection* Carliana: Pierre Clastres e John Nada, protagonista da distopia “*They Live*”, longa-metragem de John Carpenter. No ato indetífico uma multiplicidade intrincada de alteridades canibais: *o conjunto de forças pervasivas que se mantém vivas na metaforma de um sistema cultural de sequestro de identidades, controle de corpos, afetos e ações, imposição de pensamento, formação de mentalidades submissas, domesticação espiritual, manipulação de subjetividades, regulação e neutralização ontológica*, perpetuada através de inúmeros dispositivos de controle físico e simbólico, como as estruturas militares, profissionais, publicitárias, escolares, científicas, religiosas, jurídicas, governamentais, midiáticas e outras tantas a quem interessa uma uniformidade de ações e pensamentos, de modo a tornar perene nas pessoas um falso imaginário de si mesmos e de suas realidades sociais, além de uma consequente aceitação cega da barbárie que as envolve.

6.1.4. PEÇA IV: FLORESTA DE CARBONO – DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO

Figura 15

Atriz em Floresta de Carbono – de volta ao paraíso perdido, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

PEÇA IV - FLORESTA DE CARBONO – DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO

De volta a floresta, floresta Amazônica ou floresta de Carbono, Kotok, acompanhada da Loura-do-Taxi-Chuvoso-de-Salvador-Dali, e um ator melancólico a que ela se refere por Tarzan, um jovem-general-anjo-Miguel, bélico e fascista, tentam encontrar novo Éden, Paraíso já, em busca de uma espiritualidade perdida pelo Ocidente, entram num grande embate sobre mundo indígena e mundo branco, floresta e cidade, direitos de índios e direitos de civilizados, roupa indígena e roupa dos brancos, produtos nativos e produtos industrializados. Kotok tem sua metamorfose definitiva em Jaguar, deus-canibal que come o coração da vítima, a parte do corpo que contém mais sangue, para realizar seus intentos de alteridade. E se casa no final com a Loura em meio a um festim-canibal-show-biss (anexo I, p. 167).

A peça IV atualiza todas as questões discutidas pelas outras três, e se passa sobre uma floresta surreal e fictícia, mais uma versão para o mito fundador cristão, como se apreende do próprio título (há nele uma referência direta a John Milton). Tensionam-se em primeiro plano visões de mundo durante toda a peça, que é o *grand finale* que fecha, se é que é possível, toda a obra, e conecta tudo o que fora exposto pelas demais. Um casal de atores de cinema desembarca de um automóvel antigo numa floresta (fig. 15), vista como um surreal paraíso, e desenvolve-se mostrando como a floresta age sobre os diversos sujeitos que são nela inseridos – aliás, ela própria um sujeito. Indagativo, Jawat surge neste ato para representar seu ponto de vista originário sobre as questões que se colocarão em conflito ao longo da peça.

O ato revisita e tensiona quase todas as temáticas abordadas na Tetralogia. É nesta peça que o atravessamento ideológico-religioso é discutido com mais peso. Transcrevemos da parte subtitulada **EXPULSÃO DO (NOVO) PARAÍSO 2** (anexo II, p. 261), próxima ao final do ato, um confronto de perspectivas entre o Anjo Gabriel e Jawat, o jovem xamã indígena, A União Nacional, um estado subjetivado, e Cassandra, nome que a personagem feminina do ato assume, em referência à profetisa grega que previa catástrofes. É um exemplo final que se volta para a heterogeneidade de discursos que caracteriza todo o trabalho e articula com liberdade perspectivas radicalmente antitéticas.

ANJO GABRIEL

Eu não quero ver isso, eu não consigo ouvir esse ruído infernal. Eu quero frito, eu não quero, nem cozido, o que eu quero meu deus nesse inferno meu deus, não me abandones pai meu assado, eu quero congelado, eu quero a transcendência desse estado de coisa, eu vim cheio de verdades, de verdades antigas, profundas inverdades, e essas mentiras atracando meu corpo, as serpentes da floresta de novo, eu vim do principio das coisas, eu vim do infinito. Eu não gosto de nada, não suporto nada que tenha Índio, e programa de índio me enoja, me dá ânsia de vômito.

Mentira, verdade inverdades ordens desordens ordens oficiais desarranjos gerais. Minas gerais, explorações cobiças, missas, missais, abismais. Carro de combate tanque de guerra, um feixe laser que permite avaliar a distância exacta ao alvo, General Patton, Deus que me perdoe, mas eu amo esse campo de batalha, eu amo essa guerra sangrenta, Aquiles, Julio, César, Aníbal Barca, Napoleão, General Patton. Palavras palavras faladas, fiadas palavras. verbais, não verbais, orais, sexo oral, boquetes, leis, artigos, constituição, artigo.

JAWAT

Esse jovem angélico SS
Esse anjo-nazi, arcanjo skin-head
careca racista,
cheio de rigidez moral
e doutrina racista,
com esse seu brinquedinho eletrônico maligno,
tanquezinho de guerra

carruagem divina de combate
destrutiva, terrífica diabólica
Anjo-jovem-fascista
espalhando ideologia racista
Propondo limpeza de raça perseguida,
cheia de estigmas.

Figura 16

Cenário e elenco de Floresta de Carbono – de volta ao paraíso perdido, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

A UNIÃO NACIONAL

(jogando um baralho vidente)

Você é um palhaço trôpego, uma carta que eu tirei fora do baralho e quando você aparece bêbado e pedinte com o pires na mão eu te vejo com um palhaço de fraca piada, de um circo decadente e até faço graça. Filho enjeitado, no meu pesadelo, no fundo, na sombra da minha culpa até tenho orgulho de ti eu tenho medo de ti eu tenho orgulho de ti, eu sou psicanalizada, Dr. Freud me tem a porrada, me enfia muita pimenta pelo rabo me acha divertida e bem humorada.

BRANCO-ESTONTEANTE-CASSANDRA

Todos os viragos-colonizadores vão te invadir

Flora magnífica

Falsa soberana

Índio sem soberania

Todos os conquistadores vão te sangrar

Vão atingir tuas veias

Vais jorrar sangues e sangues vais secar vais morrer,

seca sem chuva e sem atmosfera, enfim, o horror!

Vais confundir tuas milhares de bios diversidades

Vais te perder nos teus ecossistemas

Vais te perder na fúria de nossos viragos colonizadores (idem, pp. 262-263).

O anjo é apresentado num conflito intrasubjetivo indigesto, em um auto reexame que evidencia as atrocidades de seus atos, uma metonímia para a ação das tantas igrejas que se podem ver nos dias de hoje. Sua fala, que se direciona a Jawat, comunica-lhe sua visão deturpada e a ação nociva que tem praticado, muitas vezes sob uma lógica militarista, como a que o poder religioso tem exercido sobre os povos indígenas desde os primeiros missionários e que se prolonga até os dias de hoje, com as igrejas evangélicas e seus poderes políticos. Estado e igreja, aliança indigesta que perdura. Na fala seguinte Jawat se refere ao anjo e a seu preconceito e sua indignidade, ao nazismo psíquico que apregoa e dissemina por toda uma sociedade, se fazendo valer do militarismo e das alianças que estabelece com as estruturas políticas de poder. O discurso do xamã é atravessado por uma fala satírica proferida pela União Nacional, encarnada na persona de uma vidente, que apresenta sua tão comum visão estigmatizada sobre o indígena.

É desnecessário lembrar a frequência com que, em nosso país, o fantasma do “índio de jeans”, que portanto “não é mais índio e que não precisa de terra, mas de assistência do Estado”, é conjurado pelos latifundiários do agronegócio, com o apoio sempre entusiasmado da grande mídia corporativa, ao mesmo tempo sócia interessada e cliente servil do Capital (Danowski & Viveiros de Castro, 2014, p. 39).

O entroncamento que ocorre em moto-contínuo entre dispositivos públicos de poder, religião, comunicação e comércio (nomes esses bem genéricos, suas formas são muitas) configura uma guerra desigual onde do outro lado está a pessoa, cercada por cercas em suas casas ou bloqueadas pelos blocos de seus condomínios. O corpo do ser humano é território onde tais estruturas podem agir e se perpetuar. O efeito desses agenciamentos exteriores sobre nossa afetividade são contrapostos ao longo do ato aos efeitos que a vivência em um ambiente de floresta pode proporcionar, benéficos ou não. As palavras da União externam um conflito intrasubjetivo que sublinha a culpa e o medo por seu pseudo-paternalismo irresponsável e por suas atroz consequências. A fala final de Cassandra, profetisa mitológica helênica, se volta para a floresta, profetizando seu apocalipse, seu fim.

Figura 17

Ator Kiko Pissolato (Jawat) em cena de Floresta de Carbono – de volta ao paraíso perdido, apresentação da primeira temporada de Jaguar Cibernético, São Paulo, 2011. Foto: Miguel Afflalo

A sensação que permanece, após assistir às quatro peças, é a de ter sido atravessado por um complexo de forças tão potente quanto inexplicável, que não se sabe se vieram do teatro, da natureza, dos indígenas, dos deuses, do cosmos, da cidade, de tudo ou nada disso, ou de qualquer outra origem a que possam ser atribuídas. Concluo ao final que Jaguar Cibernético é um tratado anárquico sobre forças. Forças que agem na Amazônia ou em São Paulo, em Moscow ou Tokyo, *qualquer pessoa* pode senti-las.

6.2. MENTALIDADE COLONIALISTA CONTÍNUA

*Desde o século XVII (i.e., desde pelo menos a História do Brasil de frei Vicente do Salvador), narramos uma mesma história sobre uma terra virgem que foi desbravada e povoada por seus descobridores. Esses motivos – virgem, desbravada, descoberta, povoada –, tão recorrentes na historiografia, expressam um modo de relação da sociedade colonial, e depois nacional, com os habitantes desse país. Os povos indígenas não são jamais vistos como sujeitos, mas sempre como parte da paisagem que cumpre **dominar**. Da perspectiva da descoberta, o Brasil era um vazio feito de rochas, rios, plantas, animais e índios.*

Carlos Fausto

Então, essa história da colonização, ela existe desde que o mundo é mundo. Não é porque as pessoas dizem que vivemos num mundo pós-utópico, pós-revolucionário, que ela não existe mais. Essa ideia do centro e da periferia, da colônia e da matriz, ela existe. Todos nós estamos aqui discutindo isso. Aquele discurso de “fim da história” é europeu, porque já se esgotou. O Müller [Heiner, dramaturgo alemão] falava que a única possibilidade de reinvenção da história e da arte seria na América Latina, e acho que é por aí.

Francisco Carlos

O choque ocorrido entre os povos nativos que habitavam o continente que hoje é chamado de América e os exploradores europeus que, em série, invadiram seus territórios a partir do final do século XV foi conclamado por Todorov como “o encontro mais surpreendente de nossa história” (1999, p. 4), marcado por uma concomitância de estranhamentos radicais que ainda se mantém vivos e reverberam quotidianamente após mais de quinhentos anos. Nesse contágio se encontram as raízes de muitas das tensões que atravessam, direta ou indiretamente, até os dias de hoje, os povos indígenas remanescentes e a maioria da população que se constituiu no Brasil. Como bem disse Henri Michaux, “o homem branco possui uma qualidade que o fez abrir caminho: o irrespeito” (1994, p. 23) – um irrespeito generalizado, pelo outro, pelo mundo e, logo, por si mesmo, regra-geral que moveu os primeiros europeus na América e, de fôrma contínua, tem causado um incessante número de atrocidades naquelas terras desde então.

Os invasores desse “novo mundo”, nos séculos XV e XVI, se depararam com uma imensa variedade de povos nativos que habitavam e manipulavam aqueles ambientes há milênios, distribuídos em milhares de sociedades capazes de coexistir em um continente amplo que fornecia, na maior parte de seu espaço, condições dignas para sua vivência física e espiritual. A mentalidade e as ações continuamente exploratórias desses invasores exerceram um prolongado efeito depopulacional sobre os nativos, fazendo com que essas sociedades declinassem intensivamente nas primeiras décadas de contato e de forma gradual nos séculos seguintes, o que levou muitos povos a serem extintos em todas as partes do continente. As terras baixas da América do Sul eram habitadas, à época das primeiras invasões, por populações cujas estimativas gerais são incertas e variam entre 1 e 8,5 milhões de pessoas (Cunha, 1992, p. 14), falantes de mais de mil línguas diferentes. Durante os cinco séculos seguintes à primeira invasão, mais de mil idiomas indígenas se perderam (Rodrigues, 1993, p. 91), restando, no Brasil, pouco mais de 800.000²² habitantes que se declaram indígenas, estrangulados por um cômputo geral que ultrapassa duzentos milhões de pessoas – a quantidade de indígenas catalogados representa, hoje, menos de meio por cento da população total do país. Dessas mais de mil etnias, ainda podem ser observadas por volta de duzentas, algumas delas reduzidas a pouquíssimos representantes, como os Akuntsu, em Rondônia, dos quais restavam apenas cinco pessoas em 2011, ou os Juma, no Amazonas, contados em quatro pessoas no mesmo ano²³. Milhares de povos já foram extintos, e muitos dos que ainda restam se encontram em vias de extinção, seja pelo extermínio direto ainda promovido por terceiros interessados nos recursos naturais de suas terras, seja pelas práticas dos dispositivos de estado que ali se instalaram ao longo da história, como veremos pouco adiante. Extinguem-se os povos e com eles desaparecem suas práticas culturais e os seus saberes.

O poeta e ambientalista Gary Snyder, conhecido pelo visionarismo aliado a ecocrítica de sua produção intelectual, descrevia, há mais de quarenta anos, “uma singular torrente de destruição da diversidade das culturas humanas, das espécies de plantas e de animais – da riqueza da biosfera e dos milhões de anos de

²² Segundo o relatório do IBGE “Os indígenas no Censo Demográfico 2010”. [disponível em http://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf acessado em 11/09/2014]

²³ Ambas as medições segundo o Banco de dados do Programa Povos Indígenas do Brasil – Instituto Socioambiental, junho de 2011

evolução orgânica que foram necessários para formar tudo isso” (2005, p. 221)²⁴, dando ênfase à amplidão do potencial destrutivo do homem civilizado, que em nome de fantasmagorias como “desenvolvimento” ou “progresso” criou uma cultura de aniquilamento da natureza animal, vegetal, mineral e imaterial do planeta que põe em risco sua própria existência. Esse quadro arriscado tem sido o pano de fundo de trabalhos como “Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins”, de Danowski e Viveiros de Castro (2014), livro que apresenta uma coletânea de indícios culturais (da ciência, sobretudo, mas também do cinema, da literatura, das mitologias indígenas, da filosofia, etc.) que mostram uma preocupação generalizada com os caminhos destrutivos aos quais a humanidade e o planeta tem sido guiados em consequência de ações antropogênicas. Outro exemplo, no mesmo sentido, vem do convívio continuado que houve por mais de trinta anos entre o antropólogo Bruce Albert e Davi Kopenawa, xamã e líder dos Yanomami, que resultou na escritura conjunta de *“Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman”*²⁵, um trabalho de contra-etnologia em que, como nunca antes se viu, é possível nos aproximarmos da sofisticação do ponto-de-vista de um líder cosmopolítico indígena, sobretudo de sua perspectiva crítica a respeito da intrusão devastadora das grandes civilizações sobre o planeta e dos efeitos nocivos provocados por seus contatos passados e presentes com os não-indígenas. Publicados recentemente, esses dois livros trazem dois pontos importantes em comum: refletem uma preocupação social generalizada com a ação destrutiva que a humanidade tem exercido sobre a Terra, que se estende aos seus habitantes, e recorrem aos saberes dos povos indígenas para acessar diferentes pontos-de-vista acerca dessa ação pluridestrutiva contínua.

Os últimos escritos do etnógrafo Pierre Clastres²⁶ foram reunidos em seu livro “Arqueologia da violência”, publicado após sua morte, no qual foi dedicado um ensaio a um termo que havia sido, pouco tempo antes, incorporado ao pensamento social: o etnocídio (2004, pp. 81-92). “Se sentiu-se a necessidade de criar uma palavra nova, é que havia algo de novo a pensar, ou então algo de antigo mas ainda não pensado” (idem, p.81), explica Clastres, que, para realizar uma reflexão séria a

²⁴ Texto originado de fala proferida na “Ethnopoetics Conference”: Universidade de Wisconsin, Milwaukee, EUA, abril de 1975.

²⁵ “A queda do céu. Palavras de um Xamã Yanomami.”

²⁶ Francês com experiência junto a povos ameríndios como os Guarani, Guayaki e Yanomami, ex aluno de Gilles Deleuze e amigo de Bento Prado Junior, morreu em 1977, precocemente, num acidente automobilístico.

seu respeito, procurou relacioná-lo a outro termo que surgira algumas décadas antes, durante o massacre nazista da segunda grande guerra, e que propiciou a sua emergência: o genocídio.

Se o genocídio remete à ideia de “raça” e à vontade de extermínio de uma minoria racial, o termo etnocídio aponta não para a destruição física dos homens (caso em que se permaneceria na situação genocida), mas para a destruição de sua cultura. O etnocídio é, portanto, a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento dos povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito. [...] Ele tem em comum com o genocídio uma visão idêntica do Outro: o Outro é diferença, certamente, sobretudo má diferença. [...] Os outros são maus, mas pode-se melhorá-los obrigando-os a se transformar até que se tornem, se possível, idênticos ao modelo que lhes é proposto, que lhes é imposto (idem, p.83).

O ensaio deixava claro que o etnocídio e o genocídio puderam ser observados no território brasileiro como um fato constante que sempre contou com o conhecimento e a aprovação de estruturas governamentais e religiosas que ali se ergueram ao longo de sua história, em um moto-contínuo de formatações de mentes e assassinatos de corpos indígenas para facilitar o roubo de suas terras e/ou dos recursos naturais nelas contidos. Trinta e oito anos após a morte de Clastres, os povos indígenas remanescentes ainda são alvo de extermínio, se tornando cada vez mais acudados e invisibilizados na sociedade brasileira contemporânea, onde seus saberes são pouco legitimados dentre as compreensões que orientam tomadas de decisão a respeito dos rumos dessa sociedade.

Encontramos exemplos diretos de genocídio e etnocídio contra povos ameríndios em dois documentos oficiais, publicados durante o período de execução desta pesquisa, que comprovaram, com fatos, as palavras de Pierre Clastres, revelando os registros históricos de uma realidade cruel sobre a qual a sociedade brasileira pouco soube ou sabe a respeito. No ano de 1967 o procurador da república Jader de Figueiredo Correia foi incumbido pelo então ministro do interior, Albuquerque Lima, a apurar irregularidades que estavam sendo cometidas pelo SPI, o Serviço de Proteção ao Índio, órgão oficial do estado brasileiro supostamente responsável, desde 1910, por prestar assistência a todos os indígenas de seu território (a Funai – Fundação Nacional do Índio – veio a substituí-lo em dezembro de 1967 e atua até os dias de hoje). Após meses de investigação país adentro, foi produzido um documento que ficou conhecido como “Relatório Figueiredo”, composto por mais de sete mil páginas e cujo conteúdo permaneceu desconhecido

da população até 2013, quando foi reencontrado e publicado²⁷. Seu teor traz relatos de práticas cometidas por funcionários do estado brasileiro e por terceiros que contavam com a conivência dessas pessoas.

O índio, razão de ser do SPI, tornou-se vítima de verdadeiros celerados, que lhe impuseram [sic] um regime de escravidão e lhe negaram um mínimo de condições de vida compatível com a dignidade da pessoa humana. É espantoso que exista na estrutura administrativa do País partição que haja descido a tão baixos padrões de decência. E que haja funcionários públicos, cuja bestialidade tenha atingido tais requintes de perversidade. Venderam-se crianças indefesas para servir aos instintos de indivíduos desumanos. Torturas contra crianças e adultos, em monstruosos e lentos suplícios, a título de ministrar justiça (Relatório Figueiredo, 1967, p. 4912).

Se agiam “a título de ministrar justiça”, o faziam imbuídos da autoridade propiciada por serem funcionários do SPI, um órgão de estado oficial. As páginas que seguem a introdução relatam inúmeras monstruosidades e enfatizam a desumanidade com que os indígenas eram tratados, onde são atribuídos adjetivos como “celerados”, “bárbaros”, “desumanos”, “perversos” ou “bestiais” aos não-indígenas e seus atos de extrema violência em relação aos povos que deveriam, por ofício, proteger.

Reafirmamos que parece inverossímil haver homens, **ditos civilizados**, que friamente possam **agir de modo tão bárbaro**. [...] Nesse regime de barão e cutelo viveu o SPI durante anos. A fertilidade de sua cruenta história registra até crucificação, os castigos físicos eram considerados fato natural nos Postos Indígenas. Os espancamentos, independentes de idade ou sexo, participavam de rotina e só chamavam a atenção quando, aplicados de modo exagerado, ocasionavam a invalidez ou a morte. Havia alguns que requintavam a perversidade, obrigando pessoas a castigar seus entes queridos. Via-se, então filho espancar mãe, irmão bater em irmã e, assim por diante (idem, p. 4913, grifos meus).

As cenas de terrorismo contra os indígenas vão piorando a cada página do relatório. Vêem-se relatos de tornozelos de índios triturados em aparelhos de tortura (idem), suspeitas de uma chacina no Maranhão em que fazendeiros exterminaram todo um povo (idem, p. 4916), de dinamites lançadas de aeronave sobre um aldeamento (idem), de envenenamento coletivo por estricnina (idem, p. 4917), além de múltiplos relatos falta de assistência & precariedade, essas formas sutis de assassinato. O “Relatório Figueiredo” revelou e comprovou, 45 anos após sua elaboração, que, alvos de preconceito, abandonados à própria sorte e sem o amparo de qualquer estado ou lei, muitos povos indígenas foram exterminados ao longo das décadas em

²⁷ Disponível na íntegra no sítio eletrônico oficial do Ministério Público Federal, endereçado em http://6ccr.pgr.mpf.mp.br/institucional/grupos-de-trabalho/gt_crimes_ditadura/relatorio-figueiredo

que existiu o SPI, e que um número inestimável de pessoas foi desrespeitado, agredido ou torturado (em seus corpos, em seus modos de ser ou em suas espiritualidades) por funcionários que agiam em nome do estado brasileiro ou por pessoas que contavam com sua aprovação e conivência. Se essa foi a prática corrente do SPI, o primeiro órgão oficial destinado a assistir os povos indígenas no Brasil, em que condições viviam essas pessoas ao tempo em que houve a necessidade do surgimento desse ente público?

Com o objetivo de “examinar e esclarecer o quadro de graves violações de direitos humanos praticadas entre 1946 e 1988” (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, 2014, vol. I, p. 15) no Brasil foi formada pelo estado brasileiro em 2012 a “Comissão Nacional da Verdade”, que em dezembro de 2014 publicou um relatório final contendo mais de quatro mil páginas²⁸. O Texto 5 de seu Volume 2 tratou exclusivamente de violações de direitos humanos dos povos indígenas ocorridas no referido período, em 58 páginas que pintaram mais um quadro triste e cruel.

Não são esporádicas nem acidentais essas violações: **elas são sistêmicas**, na medida em que resultam diretamente de políticas estruturais de Estado, que respondem por elas, tanto por suas ações diretas quanto pelas suas omissões. [...] Como resultados dessas políticas de Estado, foi possível estimar ao menos 8.350 indígenas mortos no período de investigação da CNV, em decorrência da ação direta de agentes governamentais ou da sua omissão. Essa cifra inclui apenas aqueles casos aqui estudados em relação aos quais foi possível desenhar uma estimativa. O número real de indígenas mortos no período deve ser exponencialmente maior, uma vez que apenas uma parcela muito restrita dos povos indígenas afetados foi analisada e que há casos em que a quantidade de mortos é alta o bastante para desencorajar estimativas (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, 2014, vol. II, pp. 204-205, grifo meu).

Além desse genocídio de mais de 8 mil indígenas, são denunciados por todo o documento processos duradouros de agressão, em consonância com o que havia revelado um ano antes o “Relatório Figueiredo”, que também foi uma de suas fontes.

“Estatuto do Índio” foi como ficou conhecida a lei federal 6.001, dispositivo assinado em 1973 por Emilio Garrastazu Médici. Ainda em vigor, a lei determina em seu artigo primeiro o objetivo de regular “a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas, com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional”. A atual “Constituição Federal” brasileira, promulgada em 1988, representou o primeiro instante do regime legal brasileiro em que foi reconhecido aos povos indígenas o direito a uma

²⁸ Disponível na íntegra em: http://www.cnv.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=571

existência digna, garantindo-lhes a manutenção de sua “organização social, costumes, línguas, crenças e tradições”, bem como os “direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam” (art. 231, *caput*), em dispositivos legais conquistados após muitos esforços de líderes indígenas, antropólogos, sociólogos e indigenistas. Ainda assim, pouco aplicados, esses dispositivos tem sido objeto de captura por inúmeras manobras jurídicas na contemporaneidade. Enquanto o Poder Judiciário lança constantes olhares confusos sobre pessoas e coletividades indígenas, o Executivo reluta em assinar as portarias que legitimam as demarcações de suas terras. O âmbito jurídico, presente e passado, fossiliza em leis, códigos, portarias e inventários as formas depreciativas como o estado pensa, considera e se relaciona com os indígenas, subjugando-os e tentando moldá-los aos seus interesses.

Trago então um questionamento: sob quais justificativas se mantém vivo e a pleno *vapor*, por tanto tempo, esse processo de destruição de culturas, saberes e diversidades, que fere corpos, assassina pessoas e causa incontáveis sofrimentos? Em “*Images of savages. Ancient roots of modern prejudice in Western Culture*” (Imagens de selvagens. Raízes antigas dos preconceitos modernos na Cultura Ocidental), Gustav Jahoda (1999) realiza um estudo detalhado sobre como se constituiu a representação dos povos nativos (ou “selvagens”) no imaginário europeu ao longo de séculos, constituição essa que para o autor é a principal origem de muitos dos preconceitos e intolerâncias que podem ser observados no viver contemporâneo (idem, p. 229). Os primeiros relatos produzidos sobre os povos originários da América, influenciados pela mentalidade euro-antropocêntrica d’antanho (em grande parte escritos por missionários cristãos), apresentavam visões depreciativas sobre os modos de ser dos indígenas, que eram infantilizados (idem, p. 131), bestializados ou desumanizados ao serem analisados sob uma lente parcial e profundamente contaminada: os nativos foram categorizados como sub-humanos, como animais por domesticar (idem, p. 75), desprovidos de racionalidade. Em análise sobre o livro de Jahoda, Valsiner conclui que

É exatamente o caráter ambivalente que os selvagens assumem no universo psicológico dos Europeus – como semelhantes a nós mas imprevisivelmente diferentes – que constitui um desafio a esse próprio universo. Como tal desafio poderia levar a um veredito de inferioridade dos Europeus, a melhor defesa contra esse resultado acabou sendo construir semioticamente a inferioridade do outro (ao invés de arriscar-se a revelar a própria inferioridade) (2000, p. 90).

Tal inferioridade semioticamente construída se tornou um dogma ao longo do tempo, estando presente tanto nas relações do sistema colonial, quanto no senso comum da sociedade nacional que o sucedeu, marcando assim a forma como os índios do Brasil e (da América) tem sido considerados desde então. Sob uma justificativa psicológica, a de que povos nativos são formados por pessoas mental e socialmente incapazes, falhas em suas racionalidades, foi e tem sido orquestrados uma série de processos de domínio, adaptação ou extermínio de pessoas e povos indígenas, que, em virtude desse preconceito de longa data, são atos ainda socialmente aceitos, mantidos e até mesmo incentivados.

Marcada por motivos atenuantes ou eufemísticos (como bem sublinha Fausto na primeira epígrafe deste subcapítulo), invisibilizações, direcionamentos e atribuições de valores depreciativos, a História do Brasil ignora os, pelo menos, dez mil anos de presença humana nativa no continente e se limita a registrar, de forma parcial e direcionada, o que ocorreu ali a partir da intrusão serial europeia. É como se esses muitos milênios em que os povos originários se mantiveram naquelas terras, em sociedades que perduraram em equilíbrio diacrônico com as forças do planeta, de nada valessem para justificar as suas capacidades cognitivas – quanto às suas capacidades físicas não haviam dúvidas, tanto que aos povos indígenas foi imposto o trabalho escravo durante muito tempo (ver, nesse sentido, Monteiro, 1992). Ao intervalo entre as primeiras invasões, em 1500, e a incorporação do país ao império português, ocorrida em 1815, é dado o nome de “período colonial” ou “Brasil Colônia”. O nome “Brasil”, não por acaso, foi emprestado do Pau-brasil, árvore que foi o primeiro recurso natural a ser saqueado daquelas terras, e carrega em si a aura de um modo de relação destrutivo e desrespeitoso com a natureza. A história do país é toda construída sob esse paradigma, e se segmenta em ciclos econômicos de saqueio – eufemisticamente chamados de extrativismo: de cana-de-açúcar, drogas do sertão, ouro, borracha, cacau, café, algodão, fumo, erva-mate, etc., que se estendem, renomeados, até os dias de hoje. Estar na condição de colônia significava servir aos interesses de uma metrópole (Portugal, no caso do Brasil), que a explorava, ditava suas regras e impunha modelos a suas ações pessoais e coletivas, relação essa que recebeu o nome de colonialismo, entendido como

a doutrina e a prática institucional e política da colonização. Enquanto colonização é o processo de expansão e conquista de colônias, e a submissão, por meio da força ou da superioridade econômica, de territórios habitados por povos diferentes dos da potência colonial, Colonialismo define mais propriamente a organização de sistemas de **domínio**. [...] Não obstante a diversidade de formas e de sistemas, o Colonialismo produziu resultados muito semelhantes em todos os países coloniais. Foi o Colonialismo que motivou a estrutura econômica de países produtores de matérias-primas, com uma força de trabalho que vive nos limites da subsistência. Foi o Estado colonial e, depois, os modos e época da descolonização que prepararam as estruturas institucionais e políticas que caracterizam os novos Estados independentes. O Colonialismo é que deu os moldes dos modelos culturais e, sobretudo, dos sistemas de instrução escolar de todos os níveis. E foi ele também que modelou os gostos e os modos de vida das classes médias emergentes (Bobbio, Matteucci & Pasquino, 1998, pp. 181-185, grifo meu).

Se a Europa encontrou na América recém-invadida uma solução para a situação crítica em que se encontrava, entre os colonizadores e os recursos naturais pelos quais tanto ansiavam haviam obstáculos vivos: milhões de nativos. Foi aí então que práticas como o xamanismo, a nudez, a poligamia, o guerrear e a antropofagia, comuns a muitos povos, tiveram seus sentidos desvirtuados e foram usadas como falsas justificativas-mães para a longa série de atos de extermínio, inferiorização, neutralização, imposição de condutas e dominação político-econômica que sobre eles se impôs, ativados desde aquela época e que ainda são espectros vivos sob as peles de muitos dos habitantes das sociedades surgidas na América Latina desde então. Ainda vivemos em tempos regidos por uma estrutura político-social de dominação perversa que infiltra corpos e recebe nomes distintos: pós-colonialismo, capitaloceno, sociedade neoliberal, império global, capitalismo mundial integrado, nova ordem mundial ou produtivização integral da vida, dentre outros muitos, e que visa a imposição de um pensamento hegemônico, universalizante, domesticador, atuando assim sobre a imensa maioria de seus habitantes que se submete de modo irrefletido a forças plurimórficas que os afetam e a que são, como se percebe na definição citada acima, historicamente educados a ignorar.

É na história do colonialismo que se pode encontrar os melhores exemplos do interjogo entre comparações adicionadas de valor. [...] A história da colonização pode ser vista como um experimento social a longo prazo: o movimento cultural-psicológico para o futuro ocorrendo pelo persistente encontro da “alteridade” no processo de conquista, tanto para os colonizadores quanto para os colonizados (Valsiner, 2012, p. 115).

Se aos primeiros colonizadores europeus na América foi necessária a depreciação do outro como justificativa para sua própria presença saqueadora e irrespeitosa,

pelos povos nativos esses invasores foram vistos como fantasmas, espectros, aparições sobrenaturais (Jahoda, 1999, p. 109) – e ainda é onipresente na Amazônia, por exemplo, a figura dos brancos como espíritos canibais (Albert, 1995, p. 14). Da mesma forma, persiste no imaginário eurocêntrico (Jahoda, 1999, p. 229) a figura do indígena como alguém inferior, o selvagem incapaz de controlar-se sozinho, o néscio por tutelar, e essa imagem se estende a aqueles que Valsiner chama de “selvagens contemporâneos” (2012, p. 118), fabricados aos montes à medida que a sociedade deles necessita, tornando-os então “úteis membros da sociedade”, ou seus “instrumentos utilizáveis” (uso aqui expressões de Max Stirner). O filósofo tcheco Vilém Flusser, nacionalizado brasileiro e ex-professor da Universidade de São Paulo, apresentou com acidez

[...] a visão de uma humanidade transformada em rebanho de vacas. Uma humanidade que pastará e ruminará satisfeita e inconsciente, consumindo erva, na qual uma elite invisível de “pastores” tem interesse investido, e produzindo o leite para tal elite. Tal humanidade será manipulada pela elite de maneira tão sutil e perfeita que se tomará por livre. Isto será possível graças à automaticidade do funcionamento da vaca. A liberdade ilusória encobrirá a manipulação “pastoril” perfeitamente. A vida se resumirá às funções típicas da vaca: nascimento, consumo, ruminação, produção, lazer, reprodução e morte (2011, p. 58).

O triste e bucólico quadro pintado por Flusser, composto por sujeitos inertes que agem de modo a abdicar de sua livre construção subjetiva e de seu livre pensar, tem semelhança com o que pode ser observado nas úteis aglomerações humanas que se movimentam frenética e diuturnamente nas megalópoles contemporâneas latino-americanas, indígenas ou não indígenas. Viver em São Paulo, por exemplo, implica em se deparar com milhares de expressões hostis, rostos com testas sempre franzidas em sinal de preocupação, olhares assustados pela cultura do medo e corpos fuzilados por forças que os esmorecem a ponto de torná-los incapazes de percebê-las. Obnubiladas, muitas pessoas tem uma noção parcial e direcionada exteriormente das forças e agenciamentos que as envolve.

Segundo Ivana Marková, “todo trabalho artístico e literário representa, de uma maneira ou de outra, as realidades sociais da época. Simultaneamente, eles comunicam algo novo que viola essas realidades” (2006, p. 217). É o que faz, pois, Jaguar Cibernético, cujos textos dramáticos trazem uma rede de releituras sobre muitas das culturas que surgiram no continente, refletindo e lançando luz sobre a conflituosa situação histórica-política-social em que se inserem, marcada pelo

desrespeito e pela intolerância em relação à alteridade, pelo aplainamento de diferenças, num país onde o etnocídio é norma jurídica e genocídios como os do período nazista alemão são constantes, onde a bandeira oficial dá ordem e a destruição da natureza dá nome à nação e aos seus ciclos históricos, cabendo ao índio fazer parte da paisagem a ser dominada. Há algo aí por entender. A sociedade brasileira, de modo voluntário ou involuntário, é e tem sido, desde sempre, contribuinte e patrocinadora desavisada de descabros.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, pp. 62-63).

Para iluminar as trevas de seu tempo, Jaguar Cibernético escancara alguns indícios da mentalidade colonialista contínua que o move e lança olhares incomuns sobre a historiografia oficial, o regime legal, os modos da civilização, as práticas genocidas e etnocidas das necropolíticas públicas de estado e outros tantos constritores culturais da liberdade humana. O teatro xamânico de Francisco Carlos permite que seus espectadores se espiritem junto com seus personagens e circulem protegidos entre mundos e pontos-de-vista que lhes são quase ou totalmente desconhecidos. Se o que se chama de “arte contemporânea” também tem esse papel de lançar luzes sobre as trevas de seu tempo, atualizando-o aos olhos da coletividade, Jaguar Cibernético o faz ao articular saberes invulgares de matrizes múltiplas e agrupá-los em objetos estéticos que tornam claras à sociedade as mazelas de um viver continuamente marcado pela violência, pela intolerância, pela ignorância e pela obnubilação. Vejamos, no próximo capítulo, como a arte brasileira tem se relacionado com os saberes milenares em sua breve existência.

6.3. PENETRAÇÃO NATIVA NA ARTE BRASILEIRA

*O colonizador ainda é espectro vivo dentro da carne,
saindo como sangue pelas palavras, pela escrita,
pelo ritmo, pela estrutura das narrativas.
Essa presença nefasta e ridícula precisa cessar.*

Alberto Lins Caldas

É possível perceber e sentir a influência dos saberes e práticas de povos nativos em muitas das correntes artísticas surgidas ao longo dos últimos dois séculos. Artistas ligados a movimentos como modernismo, expressionismo, fauvismo, cubismo, neoprimativismo, construtivismo, dadaísmo, provos, surrealismo, *fluxus*, tropicalismo e madeirismo recorreram a conhecimentos de povos originários para formular esteticamente seus pensamentos e suas visões sobre questões de seus tempos e de suas culturas.

São muitos os encontros entre a arte brasileira o conhecimento gerado pelos povos ameríndios. Na música, percebe-se a influência indígena nas obras de compositores clássicos como Heitor Villa-Lobos, maestro ligado ao modernismo brasileiro que repudiou a influência europeia sobre sua música, o que o levou a criar peças originais como as poesias sinfônicas “Amazonas” e “Uirapuru”, de 1917, baseadas em melodias indígenas, algumas delas coletadas por ele próprio, cujas partituras remetem a sons e ambientes da selva brasileira e de seus habitantes. Waldemar Henrique foi um maestro, compositor e escritor que, através de suas criações, exerceu um diálogo profundo com saberes nativos ao longo de sua carreira, o que pode ser percebido, por exemplo, em sua música “Tamba Tajá”, baseada em mitologias do povo Macuxi.

A influência indígena atravessa a MPB (Música Popular Brasileira) há mais de quatro décadas, em músicas politizadas como “Tanauê ou se um índio fosse consumido pela civilização”, do longínquo “Agora...” (1970), primeiro disco de Ivan Lins, ou na canção “Império da lei”, de “Abraço” (2012), o mais recente álbum do tropicalista Caetano Veloso (poeta e músico que, como seus conterrâneos Novos Baianos, recorre ao tema), na qual se pode ouvir: “quem matou meu amor tem que pagar/ e ainda mais quem mandou matar/ ter o olho no olho do jaguar/ virar jaguar”. O maestro e compositor Tom Jobim mantinha intenso diálogo com os saberes da

floresta em muitas de suas músicas e letras, o que se percebe em peças como “Matita Perê”, também nome do clássico disco de 1971 que a continha, e “Borzeguim”, do álbum “Passarim” (1987), que repete com insistência: “Deixa o índio vivo/ Deixa, deixa”. As experiências vividas pelo multi-instrumentista Egberto Gismonti junto aos Yalawapiti do alto Xingu, e em especial seu contato com o pajé Sapain²⁹, resultaram na gravação do álbum “Sol do meio dia”, em 1977. Em seu encarte há um agradecimento ao pajé e aos índios do Xingu pelo aprendizado que adquirira junto a eles, em especial por ter entendido a integração entre músico, instrumento e música como um todo indiviso. Defensor dos direitos indígenas, o compositor e músico Milton Nascimento gravou seu disco “Txai” (1990) influenciado por uma viagem de quarenta dias que realizara por entre rios e terras Ashaninka na Amazônia. A presença indígena pode ser sentida também em outros pontos de seu trabalho, como no disco “Yauaretê” (1987), em cuja canção-título se ouve: “Quem vem lá? É onça que já vem comer/ quero ser onça, meu jaguaretê/ quero onçar aqui no meu terreiro”. A cantora, compositora e pesquisadora Marlui Miranda tem dedicado toda a sua carreira à incorporação da música e do conhecimento indígena a suas composições, o que já se percebia na faixa “Grupo Krahó”, de seu primeiro disco “Olho d’água” (1979). O encontro ocorrido entre a banda Sepultura e o povo Xavante resultou na gravação conjunta das músicas “Itsári” e “Jasco”, publicadas no álbum *Roots* (1996), que figura entre os discos mais prestigiados da história do *heavy metal*.

O cinema brasileiro também dialoga com saberes nativos desde os trabalhos de cineastas pioneiros como Humberto Mauro e Silvino Santos, passando ao longo das décadas tanto por obras de ficção que atingiram grandes públicos, como o canibal “Como era gostoso o meu francês” (1971), de Nelson Pereira dos Santos, quanto por documentários que se mantém obscurecidos, caso de “Yndio do Brasil”, lançado por Sylvio Back em 1995, uma colagem audiovisual que traz vasta pesquisa acerca da construção (caricatural, quase sempre) de uma imagética sobre os povos indígenas através dos meios de comunicação, em especial o cinema, o rádio, a música e a TV. A partir do final dos anos 1980, o documentarista Sérgio Bernardes participou de expedições pela floresta Amazônica e pelo interior do continente junto a indigenistas, cientistas, pesquisadores e artistas visuais, o que resultou numa

²⁹ Sapain não é Yalawapiti, é Kamayurá, porém morava dentre os Yalawapiti quando Gismonti esteve lá.

vasta produção audiovisual sobre os saberes da floresta. Destacam-se “*Panthera Onca*” (1990), premiado documentário sobre a ameaça de extinção da onça pintada, e “*Tamboro*”³⁰ (2009), filme desenvolvido durante mais de quinze anos que traz registros imagéticos únicos da vastidão natural que resta preservada em todo o continente, colocados em contraste com imagens da intrusão nociva provocada pelas culturas do desenvolvimento ao planeta. A interetnicidade e as agressões de não-indígenas a indígenas tem sido problematizadas pelas artes visuais cada vez com maior frequência, em filmes como “Índios Munduruku: tecendo a resistência”, documentário de Nayana Fernandez lançado em 2014 que mostra e denuncia ações homicidas e etnocidas diretas praticadas pelas forças militares do estado brasileiro, que hoje aniquila o povo Munduruku ao alagar seus territórios e destruir seus lares e ambientes de convívio para promover a construção de usinas hidrelétricas. No mesmo sentido segue “*Corumbiara*” (2009), premiado documentário investigativo de Vincent Carelli que mostra a agonia dos últimos remanescentes dos povos Akuntsu e Kanoe³¹, desterrados por pistoleiros a mando de latifundiários exploradores de madeira no local conhecido como “Gleba Corumbiara”, no estado de Rondônia. Andrea Tonacci, cineasta ligado ao movimento que ficou conhecido como “Cinema Marginal”, realiza em “*Serras da desordem*” (2006) uma colagem onírico-política sobre a tensão entre indígenas e não-indígenas que pousa na fronteira entre o cinema de ficção e o documental. Não podemos deixar de mencionar o importante legado da obra de Glauber Rocha, que retrabalhou saberes nativos diversos, sobretudo de matrizes africanas, mas também indígenas, para elaborar sua filosofia imagética & textual contracolonialista.

O livro “*Literaturas da Floresta*” (Sá, 2013) é um excelente ponto de partida para o entendimento da relação entre a literatura brasileira e as culturas indígenas. Tal confluência só é percebida com maior destaque a partir do século XIX, com autores como Gonçalves Dias e José de Alencar, expoentes da corrente que ficou conhecida como indianismo, uma das subcorrentes do romantismo brasileiro que pretendeu constituir uma identidade nacional baseada em sua ancestralidade. Era composta por autores que, embora se fundassem em estudos étnológicos,

³⁰ Pouco exibido, *Tamboro* se assemelha estruturalmente a documentários como a “*Trilogia Qatsi*”, realizada por Godfrey Regio e Ron Fricke, ou “*Baraka*”, deste último autor.

³¹ Há também, no documentário, o remanescente de um terceiro povo, que recusou o contato com os documentaristas e é referido no filme como o último “índio do buraco”, já que só restaram buracos onde haviam suas moradias e nada mais se soube sobre essa etnia.

apresentavam visões artificiosas e caricaturais sobre os indígenas, idealizados e heroicizados sob influência do pensamento europeu. Obras como *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* (esta última tem como protagonista Jaguarê, “um jovem caçador da tribo Araguaia, [...] que **após ter vencido** todos os animais da floresta, incluindo o mais feroz – o Jaguar – procura um inimigo corajoso para combater e ganhar nome de guerra” (Ramos, 2006, grifo meu)), de José de Alencar, poemas como *I-Juca-Pirama*, *Marabá* ou *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, ainda *O Uruguai*, de Basílio da Gama, buscavam reconstruir a história do país e criar um novo simbolismo para a nação brasileira.

Contemporâneo aos autores citados acima, Sousândrade foi uma exceção dentro do indianismo ou do romantismo brasileiro, em especial por seu poema *Guesa Errante*, escrito entre 1858 e 1888 porém só considerado com seriedade algum tempo depois, como o próprio autor observara em um de seus prefácios: “ouvi dizer já por duas vezes que ‘o Guesa Errante será lido cinquenta anos depois’; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (Sousândrade *apud* Campos, Campos & Manfio, 2002, p. 197). Coube aos escritores Luiz Costa Lima, João Cabral de Melo Neto, Haroldo e Augusto de Campos resgatar, mais de cinquenta anos depois, a obra de Sousândrade e oferecer-lhe a merecida atenção (ver, nesse sentido, “ReVisão de Sousândrade” (2002), livro dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos). Em *Guesa*, nome do poema e de seu protagonista, seu autor articula saberes indígenas e problematiza a interetnicidade com uma longa narrativa em versos na qual um jovem indígena foge de um ritual andino onde seria sacrificado e segue errante até chegar em Nova York, quando passa a morar em *Wallstreet* (Sousândrade publicou o poema enquanto morava nos Estados Unidos).

Outra exceção do indianismo foi a escritora, jornalista, poeta e educadora Nísia Floresta, que assim como Sousândrade não teve a mesma publicidade dos indianistas-caricaturistas, autora de trabalhos relevantes como o livro “Direitos das mulheres e injustiças dos homens” (Augusta, 1989) e o poema lusofóbico “Lágrima de um caeté” (Augusta, 1997). Pioneira “num tempo em que a grande maioria das mulheres brasileiras vivia trancafiada em casa sem nenhum direito” (Duarte, 2010, p. 12), Nísia, que viveu entre 1810 e 1885, amiga pessoal de Friedrich Nietzsche, “escrevia livros e mais livros para defender os direitos femininos, dos índios e dos escravos” (idem).

Coube aos modernistas da terceira década do século XX estabelecer novas leituras e relações com os pensamentos indígenas, época em que dispunham de um maior volume de textos etnográficos. Mário de Andrade escreve em 1928 seu romance clássico *Macunaíma*, baseado em narrativa indígena e cujo personagem-título era um indígena em alusão a todo o povo brasileiro: um anti-herói atraído pelo maquinismo do progresso da São Paulo da época. Raul Bopp em 1931 escreve *Cobra Norato*, um poema épico baseado em mitologias amazônicas que também ocupa lugar significativo em nosso panorama estético.

De todos, entretanto, aquele que mais interessa a nosso texto é o escritor, poeta e filósofo Oswald de Andrade, mentor do Movimento Antropofágico que difundiu, principalmente, através de seu *Manifesto Antropófago* (1928) e dos demais textos da *Revista de Antropofagia* cujas edições editou entre 1928 e 1929. Lia-se, na matéria intitulada “Festa Canibal” e subtitulada “Francisco Carlos observa a lógica indígena na tetralogia *Jaguar Cibernético*”, publicada em jornal de julho de 2011:

“Tupi or not Tupi”. Eis a questão que movimenta a obra do diretor e dramaturgo Francisco Carlos. Amazonense radicado em São Paulo, o artista apresenta a partir de hoje o resultado de suas reflexões sobre a cultura indígena. E, especialmente, de sua fricção com a tradição ocidental (Menezes, 2011),

que exprimia alguns parágrafos adiante: “Impossível não enxergar os vínculos que se estabelecem com o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade” (idem). Tratam-se, sobretudo, de vínculos filosóficos, problematizações e questionamentos comuns aos dois pensadores, e muitos são os pontos do *Manifesto* desenvolvidos pelas peças de *Jaguar Cibernético*. Ambos se voltam “contra todos os importadores de consciência enlatada” (Andrade, 2011, p.), ou contra pensamentos e lógicas exógenas, impostas, que nem sempre nos dizem respeito; tecem críticas severas à dominação ideológica, em especial àquela exercida pela igreja católica – “contra todas as catequeses” (idem) – e prescrevem a esse mal soluções semelhantes: uma “vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores” (idem). Se Oswald diz que “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (idem), foi a intrusão colonizadora destrutiva que veio a reconfigurar os afetos e as vidas nos trópicos, onde “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (idem), seja ela Aristotélica, Cartesiana, Kantiana ou Kelseniana, construídas sob chaves de

entendimento que nem sempre nos cabem, afinal “já tínhamos a língua surrealista” (idem), estratégias de “migrações. A fuga dos estados tediosos” (idem), antídotos “contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo” (idem), ou seja, soluções nativas a problemas recorrentes que só se intensificaram ao longo das décadas, como “o indivíduo vítima do sistema” (idem) ou a atuação cada vez mais lesiva das “elites vegetais” (idem). Em seu teor completo, o Manifesto

lançou a necessidade de pensar a cultura europeia instalada em território brasileiro de maneira não colonizada. [...] Por meio de uma atitude provocativa, de uma verdadeira “retórica de choque”, Oswald convidava a *intelligentsia* brasileira a repensar o modo de relação com o antigo colonizador, o europeu, de que seríamos ao mesmo tempo herdeiros diretos e explorados indiretos (Nascimento, 2011, p. 331).

É notória a penetração que há entre os saberes profundos do planeta e a obra de João Guimarães Rosa, que publicou em 1963 o conto “Meu tio o iauaretê” (2011), lido internamente em processos cênicos de Jaguar Cibernético e publicamente durante os Relatos Canibais³² – em performance do ator Hercules Moraes cuja trilha sonora compus. Nesse conto, Rosa descreve uma experiência de jaguarização, ou de oncificação: um sertanejo, ex-matador de onças, passa por uma metamorfose durante conversa em que vê aflorar suas dimensões internas indígena e jaguar. O processo de metamorfose pode ser sentido na maestria roseana ao articular a linguagem de seu narrador-protagonista Macuncozo, que vai se tupinizando lentamente à medida que ocorrem esses afloramentos: o devir índio e o devir onça brotam na própria linguagem.

Podemos encontrar na obra literária do poeta Roberto Piva muitos momentos em que sabedorias dos povos da floresta são incorporadas a uma poética mágica, repleta de signos cósmicos e metafísicos:

a poesia mexe
com realidades não-humanas
do planeta
profecias
espíritos animais
vidência
estrela bailarina
lugares de poder
fogo do céu (Piva, 2008, p. 82).

³² Em 18 de agosto de 2012, Teatro da Aliança Francesa, São Paulo.

Como seu conterrâneo Carlos Castañeda, Piva cria em seus escritos um mundo onírico e intuitivo, indomável, baseado em cosmologias invulgares e muito embebido por saberes xamânicos, formado por uma natureza pluricomunicativa e viva. Seu poema “Breve história do xamanismo” é um tratado sobre como os diferentes tipos de relação que o ser humano pode estabelecer com a exterioridade tem sido fonte para o pensamento de muitos filósofos, artistas e cientistas ao longo da história:

Breve História do Xamanismo
(*Alegre epifanis dionisiaca*)

Hegel procurou seu protetor xamânico na
flor negra
Novalis na flor azul
São Francisco quis perpetuar seu tótem no cântico
delle Creature
o gavião de penacho
fez a cabeça de
Oswald de Andrade
o girassol da madrugada
dissipou a couraça
Católica de Mário
(o clã do jabuti agradece)
Holderlin dançou
em torno do Éter
como um navajo
Trakl escureceu o dia
com seus pântanos e miasmas
Dante atravessou 3 reinos em êxtase
viu a luz no fim do túnel
Lautreamont se comparava à águia e ao dragão
Pasolini sonhava com o Centauro
Gonçalves Dias e seu sabiá melancólico
Ionesco criava rinocerontes ameaçadores
O Sol negro levitou Artaud
até o céu do peyote
Michaux às vezes incorporava o rio negro
Alma de Eliot onde trota o arganaz
Walt Whitman e seu martim pescador revoando no crepúsculo
D. H. Lawrence chamou todos os animais
E plantas em seus poemas
Gianbatista Vico incorporou um exu chamado Bestione
William Blake, poeta druida, incendiou o tigre nas florestas da noite
(suas profecias contra a sociedade industrial, todas vingaram)
graciosa coxa de Pan alucinou Rimbaud
W B Yeats recebia um gnomo surrealista
Ovo primordial De Arp Águia ou Sol?
Onde Octavio Paz engatilha suas flores surrealistas
um índio Hopi presenteou Jung com um urso de madeira
Jorge Luis Borges
E seus protetores imaginários
Guimarães Rosa janta hoje com Jaguaretê
Dino Campana entrava na gira de Orfeu
Leopardi & o Brasão onde o leopardo rampante gerou seu nome
Paracelso dizia que não devemos evocar elementares (são as bruxas)
a Nasa treina astronautas no vácuo xamânico

eu espero o Sol /Gavião nesta colina que dança (Piva, 1991).

O autor promove, ao longo de sua produção intelectual, um encontro anárquico entre os múltiplos sujeitos que povoam os saberes nativos e reflexões sobre as culturas do progresso, atribuindo à onça uma dimensão significativa em vários pontos de sua obra, como na seção “Incorporando o jaguar”, de seu livro *Ciclones* (1997, pp. 47-72), ou em seu “Manifesto Utópico-Ecológico em Defesa da Poesia & do Delírio”, originalmente publicado no livro “A hora cósmica do tigre”, em que propõe:

Fazer da Onça (pintada, preta & suçuarana) o Totem da nacionalidade. Organizar grupos de Proteção à Onça em seu habitat natural. Devolver as onças que vivem trancadas em zoológicos às florestas. Abertura de inscrições para voluntários que queiram se comunicar telepaticamente com as onças para sabermos de suas reais dificuldades. Desta maneira as onças poderiam passar uma temporada de 2 semanas entre os homens & nesse período poderiam servir de guias & professores na orientação das crianças cegas. (1985, pp. 96-97).

O madeirismo foi um movimento artístico surgido na Amazônia do final do século XX, às margens do Rio Madeira, em Porto Velho, eclodido pelos poetas Carlos Moreira e Alberto Lins Caldas³³, pelos músicos Glaucio Giordanni e Bira Lourenço, e pelo artista visual Joesér Alvares, assinantes do Manifesto Madeirista³⁴. Seus fundadores propunham uma poética de enfrentamento, baseada nas correntes contraculturais surgidas no século XX, ligada a forças profundas da natureza,

[...] contra os bairrismos, os localismos, os regionalismos, os nacionalismos e, por mais estranho que pareça, contra tudo aquilo que se proclama universal, a europa camuflada, a nação e a mídia adoecedora nas artérias. Essa dimensão fascista dos nacionalismos que tudo infesta, faz calar, faz seguir um molde, um modelo, esse medo de se afastar da manada, do calor do rebanho, de balir todos ao mesmo tempo, cozidos no mesmo calor dominical (Caldas, 2009).

Ao moverem-se em sentido oposto ao dos indianistas e de seus herdeiros, que buscavam forjar uma identidade para o país, madeiristas como Lins Caldas apresentam seu entendimento ácido sobre o que se chama de Brasil:

O brasil é uma criação violenta não apenas de “forças produtivas”, de “modos de produção”, de colônias e repúblicas, de governos, de militares imbecis e advogados sempre ignorantes e sabichões, mas tudo isso é assado, cozido, frito no fogo brando e perverso dos saberes, da “Literatura brasileira” e da “História do Brasil”, seus principais cozinheiros (2010).

³³ Além de escritor e poeta, Caldas é doutor em História pela Universidade de São Paulo e hoje professor na Universidade Federal do Alagoas.

³⁴ Publicado originalmente no jornal “Alto Madeira” em 10 de janeiro de 1999, disponível em movimentomadeirista.blogspot.com

Não à toa suas críticas recaem sobre a historiografia oficial e sobre o papel da literatura, por aqui sempre subservientes e multiplicadores de visões artificiosas e caricaturais ligadas a paradigmas exógenos.

O livro “Textos e Tribos”, de Antonio Risério (1993), que tem como subtítulo “Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros”, exerceu papel importante para uma mudança efetiva nos enfoques que a etnologia e a arte dedicavam até então à etnopoética ameríndia. Risério explicou que “não só os poetas precisam abrir os olhos e o coração para a poesia indígena (e africana), como os etnógrafos precisam nos mostrar mais sistematicamente a colheita poética de suas expedições” (idem, p. 151), alimentando um intercâmbio que só tem se intensificado desde então. Nessa trilha seguem diversos etnólogos e/ou artistas contemporâneos, como Pedro Cesarino (2011), autor de “Oniska – poética do xamanismo na Amazônia”, onde são apresentados e analisados cântigos xamânicos e partituras do povo Marubo; ainda Guillermo Sequeira e Douglas Diegues (2006), responsáveis por “Kosmofonia mbyá guarani”, livro que traz anexado em si um audiograma com músicas e sonoridades captadas em comunidades Guarani e Mbyá, analisadas em suas páginas por pensadores diversos; por fim Alberto Mussa (2009), que com seu livro “Meu destino é ser onça” faz um tratado profundo e sensível sobre o jaguar.

Tornado santo em 2014 pela igreja católica, o padre José de Anchieta foi por ela enviado ao “novo mundo” em 1553 com a missão de exercer a evangelização e a catequese sobre os povos nativos que lá se encontravam. Também escritor e dramaturgo, chegaram aos dias atuais quinze de seus autos teatrais, elaborados e disseminados àqueles tempos com fins catequéticos, cujos textos representam o marco fundador do teatro brasileiro. Esses autos, trilingues (escritos em português, espanhol e tupi, para ampliar seu alcance sobre colonos e nativos), foram estudados por Ferreira (2011) em sua dissertação de mestrado, na qual sintetiza os seus conteúdos:

O Bem é personificado na imagem de Deus, Jesus, Virgem Maria e Anjos celestes e deve ser uma meta ideária a ser atingida, pois leva a libertação da alma no mundo supra-sensível quando ela se desprende do corpo físico. Já o Mal é representado pelas figuras de Demônios, todos com nomes e características Indígenas, que devem ser evitados porque seus conselhos escravizam e condenam a alma ao afastamento do criador por toda a eternidade. Todos os missionários europeus encaravam os elementos da cultura indígena, sobretudo a antropofagia, o curandeirismo, a poligamia e o consumo de cauim

como práticas demoníacas que deveriam ser eliminadas (idem, p. 12).

O teatro brasileiro nasce, portanto, de algo próximo ao que hoje os juristas chamam de estelionato, como instrumento de doutrinação e imposição a povos indígenas de uma lógica e um pensamento exóticos, que os demonizava, condenava e distorcia muitas de suas práticas culturais, sempre com fins de domínio para a consequente exploração. Não à toa, pajés e xamãs representavam o mais forte estandarte de resistência contra os missionários (idem, p. 22), o que se nota por suas díspares noções sobre o *religare*. O teatro que foi ali construído nos séculos seguintes, em sua esmagadora maioria, seguiu a trilha aberta por Anchieta e continuou lançando e reproduzindo olhares preconceituosos e direcionantes sobre os nativos, baseados em valores e preceitos alienígenas às suas culturas e muitas vezes atendendo ao fim de inferiorizá-los, ou mantê-los semioticamente inferiorizados, ao pensamento social. Quando chamado ao debate “O poder do teatro e as táticas de resistência”, que realizara com o dramaturgo José Celso de Martinez e Corrêa, o escritor Kaká Werá apresentou sua visão crítica acerca do teatro e de sua utilização contínua como instrumento de doutrinação e depreciação pelas sociedades coloniais ou nacionais que se estabeleceram nas terras hoje chamadas de Brasil:

O índio que se conhece até hoje, nesses últimos quinhentos anos, é o índio teatralizado. Infelizmente, para a maior parte da população brasileira, o índio é um personagem, não existe de fato. O Brasil tem uma vaga ideia dessa diversidade de povos que até hoje estão espalhados por aí e tem uma ideia muito fragmentada do que pensam e de suas visões de mundo, das suas verdades mais profundas. [...] Na minha percepção, tão terrível quanto a guerra e quanto a doença trazida do outro lado do oceano, e quanto a escravização, foi para os povos indígenas o teatro. Uma guerra acaba com os corpos, mas a alma continua. Uma doença provoca muitas vezes a dizimação de famílias, de tribos, mas o espírito continua. Mas o teatro que fizeram no passado não acabou com os corpos, acabou com muitas almas. O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo de os índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso foi chamado de catequização. Então, a guerra não foi pior do que o teatro. [...] o teatro continua porque os povos daqui foram exterminados, mas continuaram a ser representados como canibais para justificar o extermínio. É assim que são vistos os povos antigos daqui; continuam sendo dramatizados como canibais para justificar o genocídio (*apud* Pardo, 2011, pp. 68-70).

Pensador indígena, Kaká Werá percebe o teatro brasileiro como um elemento cultural etnocida, cujos efeitos sobre o espírito dos povos nativos e sobre a continuidade de suas culturas são considerados ainda piores do que aqueles causados ao corpo. Sob o ponto-de-vista indígena de Kaká Werá, o ataque ao

espírito é ainda mais devastador do que o ataque ao corpo (ainda que seja nossa essa dicotomia), e o teatro brasileiro é por ele percebido como instrumento ideológico de imposição de valores e padrões de pensamento que indicam uma “superioridade racial”.

Contra todas as catequeses, nazismos e fascismos contemporâneos, o teatrólogo Zé Celso de Martinez Corrêa tem mantido acesa a chama contracultural do teatro brasileiro através de sua verve libertária, que propaga desde os anos 1960 junto a atores e artistas diversos em seu “Teat(r)o Oficina”, também chamado de Terreiro Eletrônico ou Universidade Antropófaga, espaço que tenho a honra de frequentar desde 1998 como atento espectador e aprendiz. Zé Celso, como é conhecido, foi o responsável por resgatar o legado filosófico de Oswald de Andrade no final dos anos 1960, em especial quando montou seu texto dramático “O rei da vela”, e desde então Oswald tem sido um dos principais pilares poético-filosóficos de seu teatro, que se faz valer de saberes múltiplos de matrizes indígenas e africanas antropofagicamente recombinaos em suas corrosivas apresentações públicas. Ainda no campo do teatro, cumpre-nos mencionar a adaptação de Macunaíma, de Mário de Andrade, levada a cena pelo diretor e encenador Antunes Filho a partir do final dos anos 1970, considerada um dos marcos do teatro contemporâneo brasileiro. Recentemente, a diretora Maria Thaís abordou a temática ameríndia com seriedade em sua peça “Recusa”, assim como as diretoras Cibele Forjaz e Lu Favoreto em “Xapiri Xapiripë, lá onde a gente dançava sobre espelhos”.

Ainda que haja essa interpernetração profícua entre os saberes nativos e a arte brasileira, há também, como se pode perceber pela produção literária dos indianistas, pelas construções caricaturais multimidiáticas mostradas no filme de Sylvio Back, pelo teatro de Anchieta ou pelo ponto-de-vista crítico de Kaká Werá, um enorme volume de construções simbólicas estigmatizadas sobre o indígena, que se infiltram há séculos em múltiplos ramais da arte e da cultura brasileiras. Em seu livro “Imagens da colonização”, Ronald Raminelli (1997) transita entre arte, sociedade, filosofia e história para explicar, focado no viés colonialista impresso nos primeiros relatos e nas representações pictóricas dos povos originários da América, realizadas nos dois séculos seguintes às primeiras invasões europeias, como se deram essas construções, mostrando que podemos recorrer à arte para encontrar e entender as raízes dessa constante atribuição depreciativa de valores que recai sobre pessoas e

culturas indígenas. Com esse fim, o autor traz um histórico do termo “bárbaro”, que Aristóteles usava para designar quaisquer povos vizinhos e enfatizar a superioridade grega (e, por consequência, as inferioridades alheias), justificando assim a sujeição e a escravidão dos não-gregos, que existiriam somente para obedecer e servir. Ainda que o termo tenha assumido diversos significados ao longo do tempo, o conceito de Aristóteles manteve sua vitalidade ao longo dos séculos e milênios seguintes, influenciando o pensamento europeu em todas as esferas sociais.

No período helenístico, a cultura grega espalhou-se por um vasto território e detinha os padrões de humanidade, pois somente os gregos de nascimento possuíam os atributos próprios de um verdadeiro ser humano. Assim, as regras civis da *polis* e o domínio do vernáculo marcaram os limites entre o humano e o animal, entre a razão e a irracionalidade, entre o grego e o bárbaro (idem, p. 53).

Durante a Idade Média, a influência Aristotélica impregnou a produção de teólogos como Alberto Magno e Tomás de Aquino, quando o termo “bárbaro” assumiu o significado de “pagão”, e passou a ser uma adjetivação atribuída não somente aos descrentes, aqueles que desconheciam os preceitos do cristianismo, como também a todos aqueles que eram indiferentes a uma “verdadeira razão” (idem, p. 54). Os pagãos eram vistos como humanos imperfeitos que traziam em si “a luz da razão natural, luz revelada somente através da conversão e do abandono de práticas contrárias à palavra do Senhor. Somente os cristãos conheciam o caminho da verdade, somente eles viviam em concórdia e harmonia” (idem). Por outro lado, vistos como relegados às trevas, “os não-cristãos viviam sob o signo da agressão, da guerra interminável” (idem), imersos no caos de um mundo irregrado e infernal.

Esses pontos-de-vista depreciativos e voltados para o domínio do outro chegaram ao “novo mundo” junto com os primeiros europeus e serviram como matéria-prima para cartas jesuíticas, narrativas de viagem, primeiras histórias do Brasil, peças de José de Anchieta e inúmeras construções artísticas que foram produzidas desde então, que até hoje fixam, em maior ou menor grau, no imaginário eurocêntrico ali constituído, a representação social dos indígenas como bárbaros, incapazes e violentos.

A imagem do índio foi construída a partir da realidade americana e da cultura europeia. Os colonizadores pouco se preocuparam em abarcar a complexidade cultural dos povos de além-mar. Observando o cotidiano indígena, selecionaram determinadas informações e relacionaram-nas ao universo cultural europeu. Os rituais de canibalismo, os comportamentos sexuais, o desprezo pelo trabalho e

as superstições ganharam conotação estranha à tradição indígena, receberam uma nova racionalidade (idem, p. 163).

A arte brasileira, composta por obras que quase sempre se alternam entre colonizadas e colonizadoras, ao tocar questões indígenas tem reproduzido sistematicamente essa imagética exógena, direcionada e contaminada, reforçando os preconceitos e segregações que justificam os atos de violência e desrespeito que acometem os povos indígenas há séculos. A cultura popular brasileira é marcada por esses olhares inferiorizantes lançados sobre o indígena, o que pode ser notado em conhecidas marchinhas de carnaval, como a apócrifa e ameaçadora que diz: “Índio não quer colar/ Índio quer apito/ Se não der pau vai comer”, ou então em músicas dedicadas ao público infantil que marcaram gerações, como a “Brincar de índio”, de Michael Sullivan e Paulo Massadas, que propõe: “Vamos brincar de índio/ mas sem mocinho pra me pegar!”, denotando a vilania do outro. Raminelli (1997) mostra como ocorreu essa construção simbólica hierarquizante nas artes plásticas ao longo do tempo, assim como Sylvio Back mostra, em seu filme de 1995, como essa constituição imagética desviada foi levada ao cinema, ao vídeo, à TV, ao rádio e à música. Já Sá (2012, pp. 183-202) explica como se erigiu um artificioso “herói guerreiro do Brasil” da produção literária indianista do século XIX, que se amplificou mundo afora (com a ajuda do compositor Carlos Gomes e de sua ópera “Il Guarany”, inspirada pelo romance “O Guarani”, de José de Alencar) e cujos ecos ainda soam vívidos, assim como Kaká Werá explica a forma destrutiva como o teatro tem atuado sobre a cultura dos povos ameríndios.

Percebemos, portanto, que os saberes nativos penetram a arte brasileira desde sua origem em diferentes graus, em dois movimentos em sentidos opostos: de um lado um grande número de trabalhos que se esforçam em uma construção semiótica caricatural, carregados de signos depreciativos e idealizações exógenas sobre os povos ameríndios, em meras reproduções do ponto-de-vista eurocêntrico que os inferioriza e subjuga com o intuito tácito ou claro de dominá-los, e do outro lado uma minoria de manifestações inventivas que se relacionam com os saberes radicais com o cuidado de respeitar sua atual condição sócio-histórica, suas cosmovisões e os valores intrínsecos de suas culturas, e assim reatualizam (ou ritualizam) as culturas não-indígenas contemporâneas sob diferentes pontos-de-vista, pensamentos e percepções.

Como vimos por diversas vezes, as peças indígenas de Francisco Carlos, movidas por rigorosas pesquisas estéticas e etnológicas, trazem em si um vasto legado cultural ameríndio, nas quais os valores atribuídos ao indígena são coerentes com suas condições sócio-históricas, com suas percepções dos ambientes e forças que os envolvem e com a complexidade das construções de suas realidades. Jaguar Cibernético, por tematizar de modo direto o choque inter-étnico, exerce duplo papel desconstrutivo nesse interjogo pós-colonial entre comparações adicionadas de valor: as práticas, significados e conceitos criados milenarmente pelos indígenas são mostrados e discutidos com o cuidado que merecem: os indígenas não são vistos como bárbaros, inferiores ou incapazes, mas sim seres humanos livres, pensadores capazes de navegar por oceanos de inteligências sutis que são dificilmente acessados pelos não-indígenas. Por outro lado, esses que até então monopolizavam para si a condição de humanos, são mostrados em sua face bárbara, pois movidos pelos ideais torpes de um *logos* mal intencionado agem com violência para satisfazer os intrincados anseios colonialistas de dominação humana e saqueio de recursos naturais do planeta, aos quais os povos indígenas representavam e representam um entrave, sendo inferiorizados e exterminados sistematicamente desde então sob justificativa da filosofia helênica, do *modus vivendi* cristão e do “desenvolvimento econômico”.

6.4. O TEATRO DE FRANCISCO CARLOS

O Francisco Carlos, encenador de origem amazonense e cidadão do mundo, faz em teatro um trabalho que ninguém faz, em uma linguagem estranha e provocativa, em parte tomando como material a mitologia indígena. O tema não é verniz de ocasião porque ele sabe perfeitamente sobre o que está falando, viveu e pesquisa isso há décadas. Não se trata, por outro lado, de nenhum tipo de ilustração antropológica, étnica ou histórica sobre a vida indígena "retratada" no teatro, ainda que a filosofia e a antropologia ofereçam as matrizes que são refeitas em expressão cênica. É um teatro antes de tudo experimental, em desconcertos poéticos da linguagem que misturam essas mitologias "de origem" a outras (por exemplo, as urbanas) inclusive as da vida contemporânea.

Kil Abreu, 2013

O teórico Hans-Thies Lehmann (2011) reuniu, sob o nome de *teatro pós-dramático*, um conjunto de práticas heterogêneas surgidas ao redor do mundo entre os anos 1970 e 1990 que compõem um teatro marcado pelo experimentalismo e pelo risco, portador de uma poética de perturbação que rompe com os preceitos clássicos do drama e da mimese e proporciona a seus fruidores a vivência de experiências estéticas impactantes. São trabalhos que, ao dialogar com múltiplas instâncias artísticas, científicas e filosóficas deixam de se debruçar de forma devotada e quase única sobre a textualidade e a continuidade, algumas das principais características do drama clássico. Tais práticas são especialmente interessantes à psicologia, que muito pouco as estudou, por exercerem impactos profundos sobre a percepção daqueles que presenciam seus experimentalismos, nos quais “os textos **não correspondem às expectativas** com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos” (Lehmann, 2011, p.38, grifos meus), sendo parte de uma “paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas” (idem). O palco deixa de ser uma mera reprodução ou representação do real e passa a ser entendido como “origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia” (idem) – ponto de partida para a irupção de novidades. O *teatro pós-dramático* é, em essência, um conceito, elaborado com o fim de reunir sob um mesmo guarda-chuva inúmeras práticas contemporâneas que não podiam ser catalogadas ou teorizadas.

Para escrever sua tese “Entre a tradição e a ruptura na dramaturgia recente no Brasil: modos e modas”, com a qual obteve o título de doutor em literatura

brasileira, Sobrinho (2012) leu setenta e uma peças de teatro brasileiras escritas a partir do ano 2000 e escolheu seis dentre elas, que analisou com o intuito de exemplificar “modos distintos de operar em sua arquitetura a tensão entre a tradição dramática e sua ruptura” (idem, p. 4). A peça “Românticos da Idade Mídia”, de Francisco Carlos, foi um dos seis trabalhos escolhidos, que foi analisado no capítulo “Reverendo-Deus-Consumus. A estrutura como material” (idem, pp. 100-144), no qual Sobrinho a caracterizou como parte do panorama *pós-dramático*. A mesma rotulação pode ser atribuída a Jaguar Cibernético, que também rompe com os preceitos clássicos do drama e de sua tríade tradicional formada por ação-mimese-representação, o que se nota na apresentação de uma teatralidade composta por cortes rápidos e edições cênicas fragmentárias, em uma bricolagem onírica que faz com que o teatro de Carlos se aproxime, em muito, do cinema: enquanto o diretor Hans-Jürgen Syberberg leva o espaço do teatro para as telas do cinema, Francisco Carlos traz o cinema aos palcos de seu teatro: em sua poética cênica, em sua iluminação, em suas trilhas sonoras, em sua direção de arte e mesmo através de referências diretas. O caráter de inquietação que reveste todos os trabalhos de Carlos é evidente a qualquer pessoa que tenha presenciado a leitura ou a encenação de um de seus textos, como percebi a partir das muitas pessoas que a mim relataram suas reações impactadas, além daquelas que presenciei e senti. Muitas das resenhas produzidas sobre Jaguar Cibernético manifestavam inquietação e choque, um dos atributos de seu teatro do qual Carlos tem plena ciência, como se nota em uma de suas falas: “Acho que as pessoas têm que sair do teatro que eu faço enfeitiçadas, angustiadas, extasiadas. [...] É aquela coisa que atinge o nervo, a afetividade, que é lindo, é maravilhoso, é terrível, é divino, é infernal, é prazeroso, mas choca extremamente...” (anexo III, pp. 279-280). A experiência inquietante é o elemento que mais intrinsecamente une o teatro pós-dramático ao Construtivismo Semiótico-Cultural em Psicologia, e corresponde a “aquelas experiências que **criam instabilidade, tensão, perturbando ou até mesmo ferindo as expectativas** da pessoa sobre sua inteligibilidade (*understand-ability*) sobre si mesma e sobre suas relações Eu-Outro-Mundo, incitando-a tanto cognitivamente quanto afetivamente a sentir, pensar e agir em direções diferentes daquelas a que estavam se dirigindo até aquele instante” (Simão, 2015, grifos meus). Adotaremos, de início, o caso de um espectador que, após entrar em contato com o teatro de Francisco Carlos pela

primeira vez, produziu sete relatos espontâneos a respeito das peças que assistiu – a Tetralogia Jaguar Cibernético. Procuraremos, então, entender como objeto estético atuou sobre um de seus receptores, trazendo seis de seus relatos, completos, para assim percebermos com alguma clareza os efeitos que o trabalho exerceu sobre ele.

No sítio eletrônico “Comentários sobre teatro”³⁵, seu autor Rodrigo Contrera (2011) produziu relatos espontâneos sobre cada uma das quatro peças, através das quais estabeleceu o seu primeiro contato com o teatro de Francisco Carlos. O espectador descreveu suas impressões sobre Banquete Tupinambá e Aborígene em Metrôpolis logo após tê-las assistido, em situação na qual foram encenadas em sequência. Transcrevemos aqui seus primeiros comentários e impressões a respeito de Banquete Tupinambá:

um pouco sobre o jaguar cibernético de francisco carlos

havia tempos que eu estava curioso com as peças desse amazonense meio maluco - agora disso eu tenho certeza.

acabo de chegar de assistir a banquete tupinambá e aborígene em metrôpolis, ambas peças que fazem parte da quadrilogia com o título acima.

não consigo descrever em pormenores o que vi. só sei que me senti bem.

o carlos apoia-se fortemente no texto. há, aqui e acolá, algo em termos de movimentação cênica, luzes, vozes em off, etc. mas a força está mesmo no texto.

o banque tupinambá chama a atenção primeiro pelo ineditismo de se ver a constituição de uma cena como que na oca de índios estilizados que confabulam numa língua estranha e próxima simultaneamente. aqui e acolá termos emprestados do nosso cotidiano num universo que nos é estranho mas que parece tão próximo como pouco do que já vi.

entramos na oca dos leões e entendemos o enredo de um povo que devora outro para em seguida ser devorado, numa antropofagia aparentemente inesgotável.

a peça acaba com um grito em forma de lamento. e ficamos numa espécie de transe que curtimos no intervalo (quando eu compro os ingressos de amanhã - última semana) [...] (Contrera, 2011).

O espectador, já no início, ao afirmar que não conseguia “descrever em pormenores” o que viu, mostra que nele foi criada uma instabilidade, pois poucas horas após a apresentação ele ainda não havia organizado suficientemente a experiência estética que viveu a ponto de descrever com algum detalhamento aquilo que sentia ou mesmo algo do que tinha presenciado. Pouco depois ele fez duas descrições semelhantes, ao mencionar uma “língua estranha e próxima simultaneamente” e falar de “um universo que nos é estranho mas que parece tão próximo como pouco do que já vi”, indicando que a ocorrência da tensão interna entre familiaridade e estranheza pode apontar um caminho para entendermos as raízes de sua instabilidade. Essa sensação de proximidade atrelada a estranhamento foi a mesma que tive após assistir a Banquete Tupinambá pela primeira vez, pois embora não

³⁵ Endereçado em <http://comentariosobreteatro.blogspot.com/> (acessado em 11/09/2014)

tivesse afinidade direta com aquilo que me era apresentado, restava uma sensação de que aquele mundo me dizia respeito, que aquelas forças descritas ou evocadas em cena eram reconhecíveis, mesmo que não conseguisse organizar tudo aquilo de pronto: encontrava ali algo que era meu porém nunca me havia sido apresentado – ainda assim era clara a potencialidade para assimilar o que me era passado: uma concepção de mundo inédita que se integrava ao meu repertório interno de forma a complementá-lo, possibilitando o acesso a novos entendimentos. Ao falar sobre o final de *Banquete Tupinambá*, mais uma vez o espectador manifestou sua instabilidade: “ficamos numa espécie de transe que curtimos no intervalo [entre as duas peças]”. Curtir o transe não é uma atividade cotidiana comum e indica um movimento interior, um esforço no sentido de lidar com essa instabilidade recém-gerada. Ao comentar a mesma *Banquete Tupinambá*, o crítico Nelson de Sá relatou uma ocorrência única, quando “[...] no meio da apresentação, uma jovem na plateia começou a rir descontroladamente [...] Era muito estranhamento.” (2011), revelando uma reação exterior inesperada, incomum, em resposta àquilo que a peça que presenciava provocou-lhe interiormente. Marková explica que, “acima de tudo, a peça de arte tem que provocar – causar tensão (ou atenção!) – e tem que criar um desafio para o observador” (2006, p. 216). Importante ressaltarmos também, nesse primeiro momento, as referências feitas por Contreras à potencialidade textual de Francisco, quando é relatado que ele “apoia-se fortemente no texto” ou quando afirma que “a força está mesmo no texto”.

Poucos dias após seu primeiro relato, o espectador voltou a escrever sobre *Banquete Tupinambá*:

Banquete Tupinambá, de Francisco Carlos, SESC Pompéia, 10/8

Uma oca estilizada. Uma mulher de costas. Dois homens índios ladeando um outro que se faz de fora.

Uma linguagem nativa-contemporânea, o abuso do jogo de palavras, a expressividade envolvida em trechos de língua nativa - ou ao menos parece.

O discorrer sobre a bebida-caulim (sic) -sangue, a bebida que é beber todo-o-outro.

O tradicional jogo da antropofagia, capturar o outro, dar-lhe uma prenda, a mulher, exigir uma prenda alheia, a recusa, comer o outro.

Quem sou eu, quem o outro?

A peça envolta em poeira - real - cativa pelo texto ágil e forte, nada a lembrar esse decadentismo europeu que tanto grassa por aí. O jogo é nosso. É aqui e agora.

Não quero falar demais. Vocês precisam ver por si sós. Até o fim - que já mostra a marca do autor (depois irá se repetir) (Contrera, 2011).

Podemos perceber, nesse segundo momento, que o trabalho interno realizado pelo espectador surtiu efeitos, pois agora ele consegue melhor formular e descrever com

maior detalhamento aquilo que presenciou. Nota-se, por esse relato acalmado, que a perturbação e a instabilidade demonstradas na passagem anterior o levaram a organizar as informações que apreendeu, sintetizadas e externalizadas com mais propriedade nesse segundo instante. A dimensão da alteridade surge aqui mais clarificada, em especial pela questão apresentada: “Quem sou eu, quem o outro?”. Instado pelos abalos sofridos em sua percepção, e após certo tempo de maturação, chegar a um questionamento tão fundamental mostra que esse processo de fruição estética é dinâmico e contínuo, podendo manter-se vivo durante muito tempo e capaz de provocar também novas instabilidades. As interações eu-outro são agora trazidas e refletidas, em ações descritas como beber, comer ou capturar o outro, interações incomuns ao nosso pensamento ordinário e a nossa vida quotidiana. Mais uma vez se fala em uma peça que “cativa pelo texto ágil e forte”, referindo-se à potência textual, “nada a lembrar esse decadentismo europeu que tanto grassa por aí”, portanto colocada em oposição ao logocentrismo eurocêntrico que impregna a cultura e quase todo o teatro linear que sempre se fez no Brasil, quando então se conclui que “O jogo é nosso. É aqui e agora”: um teatro não-colonizado & contemporâneo, novo, que traz em si uma cultura não colonizada, a ele nova, inédita e que, ainda assim, deixa a sensação de que isso nos diz respeito.

Quanto a *Aborígene em Metrópolis*, peça assistida vinte minutos após o final de *Banquete Tupinambá*, foi produzido o seguinte relato inicial pelo mesmo espectador:

[...] já aborígene em metrópolis é mais complexa. começa simplória, engrena com certos clichês que causam-me impressão estranha, mas avança em movimentos que atraem, sim, mas não tanto. ficamos a meio caminho do novo e do velho, clichês avolumando-se em meio a pequenos achados, como o strip-tease que se torna inexpressivo-patético e que dá margem a alguns sorrisos, aqui e acolá. terceira vez que repito a fórmula - desculpem. bom, muito mais acontece, e o desfecho aproxima-se do da peça anterior. ele gosta de terminar pelo alto. já dá idéia da obra como um todo. amanhã, mais (Contrera, 2011).

Mais uma vez o fruidor revela um primeiro contato embebido de estranhamento, e se mostra incapaz de formular com alguma propriedade aquilo que presenciou. Suas afirmações são genéricas e conflitantes, outra vez indicando que havia nele algum grau de instabilidade e perturbação, pois só conseguiu falar objetivamente sobre uma única cena. Importante ressaltarmos que essa passagem é a continuação do primeiro relato que apresentamos acima sobre *Banquete Tupinambá*, portanto a sensação de inquietude daquele momento persiste no espectador. Uma proliferação

de clichês é percebida, mas são clichês que causam-lhe “impressão estranha”, ou seja, não produzem o efeito que se pode esperar de um clichê: a vulgaridade pela repetição. O relato escrito por ele poucos dias depois, passado certo período de assimilação pós-choque, já oferece uma visão muito mais clara da peça:

Aborígene em Metrópolis, de Francisco Carlos, SESC Pompéia, 10/8

Transportados à São Paulo mítica de sempre.

O Jaguar vem conosco. Transita do Banquete às novas condições.

A tradicional viagem do outro perante a civilização. O embate, a violência.

Pano rápido para contextualizar o ser, a moda, o ser da moda. Quem somos nós, somos o que parecemos ou algo mais, algo menos?

A mulher. O objeto. O strip-tease. O esvaziamento do sentido.

Não me lembro de muito mais. Muito rápido. Precisaria ver de novo. Não me lembro. Não me lembro.

Não me lembro. Mas vale a pena, sim, vale a pena.

A última impressão foi a que fica (idem).

Embora tenha havido essa formulação mais cristalina, que nos traz uma melhor noção daquilo que ele vivenciou, o relato ainda indica confusão e instabilidade, em especial quando o espectador afirma reiteradas vezes não se lembrar “de muito mais” sobre a peça. Ele relaciona os ambientes retratados em cena à “São Paulo mítica de sempre”, e dessa vez já não fala sobre os tantos clichês que mencionou no relato anterior. Como bem sublinha a epígrafe deste subcapítulo, escrita pelo jornalista Kil Abreu, Francisco Carlos funde mitologias indígenas a mitologias urbanas, tensiona valores e práticas comuns aos habitantes das grandes cidades a valores e práticas comuns aos povos indígenas, de modo a percebermos, a partir destes choques, as semelhanças e diferenças entre os nossos modos de ser e as forças culturais que nos envolvem. A transposição do indígena para o ambiente urbano também é percebida, quando afirma que o Jaguar “transita do Banquete às novas condições”, ou quando fala sobre “a viagem do outro perante a civilização”. Se em Banquete Tupinambá nos é apresentada a perspectiva indígena durante todo o tempo, em Aborígene em Metrópolis esse ponto de vista é estendido às culturas do progresso e do desenvolvimento, restando clara a radical assimetria entre os modos de ser e pensar em tensão. O questionamento que permanece nesse segundo momento, assim como aquele que surgira no segundo relato sobre Banquete Tupinambá, é bastante profundo e toca aspectos existenciais básicos: “Quem somos nós, somos o que parecemos ou algo mais, algo menos?”. O espectador, durante esse processo de assimilação e fruição das duas peças, ao perguntar-se “quem sou eu?”, ou “quem é o outro?”, ainda “quem somos nós?”, se

mostra instável a ponto de colocar em dúvida tanto sua identidade, seja individual ou coletiva, como a alteridade do outro por conhecer, um triplo questionamento que é apresentado de forma interconexa e recorrente nas peças de Jaguar Cibernético.

No dia seguinte ao que assistiu às duas primeiras peças da Tetralogia e produziu os relatos acima, o mesmo espectador compareceu às apresentações de sua segunda metade, quando viu Xamanismo – the Connection e Floresta de Carbono – De volta ao paraíso perdido, que também foram apresentadas em sequência. Segue abaixo seu relato acerca da peça número 3:

Xamanismo The Connection, de Francisco Carlos, SESC Pompéia, 11/8

O Jaguar parece não estar aqui, agora.

Ilusão.

Lá o ator, não somente o ator, a presença, enquanto a história contemporânea, pós 1968, pré Zapata, durante Chiapas, radicaliza o ser da produção, do mercado, numa leitura sobre política e mídia chapada, mas ágil, incomum e nem por isso desinteressante. O Jaguar permanece.

Há já no começo uma jovem, que vive-morre enquanto cunhado e namorado brigam, e tudo recomeça. Enquanto a droga grassa e a morte engloba tudo e todos.

Tudo termina como começa, e tudo recomeça. O eterno retorno (idem).

Embora breve, percebemos por sua narrativa que o espectador se demonstra mais familiarizado com as lógicas da teatralidade de Carlos, pois traz formulações e reflexões claras já nessa sua primeira resenha. Ao dizer que “O jaguar parece não estar aqui, agora. Ilusão”, o espectador se refere à virtualidade que reveste toda a peça, que se passa num espaço psíquico que embaralha delírios e sonhos. A assimilação – ainda em curso – das duas peças anteriores o ajudou na fruição dessa terceira peça, já que as referências diretas e os diálogos internos entre os textos de cada peça geram entendimentos complementares, que vão se construindo à medida que assimilamos cada um deles.

Suas observações sobre Floresta de Carbono, a peça que fecha a Tetralogia, formam sua resenha mais detalhada até então, confirmando que o entendimento conjunto dos quatro textos se complementa e ajuda a fechar o quebra-cabeças Carliano:

Floresta de Carbono - De volta ao paraíso perdido, de Francisco Carlos, SESC Pompéia, 11/8

Um cenário estupefaciente. O veículo dirigido pelo homem-águia, o servo. Lá dentro, a atriz decadente, casada com o rebelde-sem-causa-ator-sem-presente-nem futuro. Sai ela do carro, discorre sobre o paraíso a que chegam e onde o homem-águia prepara o piquenique. Expressividade enlouquecida, idas e vindas de universos na mente da atriz, que percorre e discorre sobre o presente, o passado, o tênue futuro. Sai, meu tarzã, vem ver o que temos aqui.

Tarzã sai e se mostra, cambaleante, o ator sem presente nem futuro, aquele que queria ser, aquele que queria usar a tradição para encontrar o seu lugar, o seu perfeito lugar, mas nada, nada resta, só lhe resta a rebeldia de quem não tem causa. James Dean, o universo fílmico que invade a floresta. A natureza. O homem-águia, o servo, verifica o estado do veículo.

Quando sai o militar. De dentro de. Sai e jorra discursos, sai e encurrala a atriz, o atorzinho de meia tigela. Sai e contextualiza, sai e engloba o que estaria para ficar por isso mesmo. Um mero saudosismo.

O Jaguar se aproxima. O Jaguar do caulim. O Jaguar cibernético.

Sai e discursa. Sai e questiona. O que são esses, o que é esse, o que é isso. A natureza é minha.

Quando o status se interpõe, e relativiza. Ele é a verdade.

Quando chega o Estado, vestido como dona matrona, uma figura dúbia, homem-mulher, dominante mas com compaixão? Inscreve a posição do Jaguar, do índio. Ele está aqui, na Constituição. Ele está aqui, e não nos deixa dormir. Essa terra é tua, faz proveito, mas saiba, tudo é nosso, é meu, de mais ninguém. Você, com o direito de não ter RG. Com o direito de ficar num passado remoto. De ficar na cultura do que perdeu. O Jaguar não vale nada.

Eis que surge o capital. A puta que castra. A puta que viola. Numa declamação funérea, que boa o pinga nos is, que desloca o índio à sua miséria. O Jaguar.

E o militar, que delimita a terra do índio, que a invade para proteger a nação. Mais uma violação enquanto o Estado assiste cuidado da sola dos pés descalços.

Volta a atriz, faz o Jaguar sucumbir à sua condição de colonizado, de alimentado à força para destroçar seus sentidos. Sua integridade? A violação é o que o faz o que é. Violação que o leva a matar, a comer o coração pois é lá onde mais tem sangue. E sangue é caulim, a vida em gotas.

Uma luz. O Jaguar. O outro. Um novo final característico.

Muito a captar. Caberia assistir novamente. Mas não vale perder (idem).

Se compararmos esse relato escrito ao final da Tetralogia àqueles dois primeiros que apresentamos sobre as primeiras duas peças, percebemos que agora o espectador consegue descrever em pormenores o que viu, formulando reflexões claras e discutindo grande parte daquilo que experimentou esteticamente. Esmaecem-se todo o estranhamento e a perturbação antes manifestados, e a fruição da Tetralogia como um todo proporciona agora um entendimento amplo sobre seu conteúdo: provocado por essas instabilidades recém-germinadas, o espectador buscou novas saídas, passou então a pensar, sentir e agir no sentido de superar sua inquietação, de reestabelecer seu equilíbrio. Ainda assim, ao afirmar no final que ainda resta “muito a captar”, Contreras mostra que persiste nele um grau de instabilidade, reenfatizando o aspecto dinâmico que caracteriza a assimilação do objeto estético pelo campo cultural. A primeira metade de seu relato recém-transcrito traz descrições mais precisas de cenários, personagens, ações, ambientes e objetos, também imbuídas agora de reflexões mais aprofundadas, se comparadas a suas primeiras impressões. A segunda metade se refere à heterogeneidade dos discursos que a peça final leva ao palco, quando ele identifica ali vozes indígenas que são postas em oposição a discursos proferidos por um estado dotado de subjetividade, por militares e pelas forças do mercado e da economia, atravessamentos culturais mostrados nos textos como de extrema nocividade. Assim como em seus relatos posteriores sobre as duas primeiras peças, a dimensão da alteridade é também percebida e mencionada ao final deste relato: “Uma luz. O jaguar. O outro”.

Embora o tenhamos tratado até agora somente como espectador, Contreras se descreve em seu sítio eletrônico como “Jornalista, escritor, filósofo, autor de teatro e ator”, ou seja, suas opiniões não são leigas, partem de um realizador teatral que tem afinidades diretas com o meio, o que se confirma também pelas centenas de espetáculos resenhados em seu “Comentários sobre teatro”. Dias depois, ele voltou a tecer reflexões suscitadas por sua experiência com Jaguar Cibernético:

mais breves impressões sobre peças do francisco carlos

apesar de não estar REALMENTE em condições de me estender muito, dado o cansaço que experimento, PRECISO lhes contar:

cara, realmente há muito tempo não saía tão satisfeito de fazer parte dessa trupe toda do teatro. pois "xamanismo the connection" e principalmente "floresta de carbono - de volta ao paraíso perdido", ambas do francisco carlos, realmente animam qualquer um que se considere ligado ao teatro. saí virtualmente CHAPADO desta última, não emocionado como na peça com o Cotoco, do Barracão Teatro, de Campinas, mas engrandecido pelo texto, encenação, atuações, tudo. vocês realmente NÃO PODEM perder.

claro que embora fiquem somente até este fim de semana no sesc pompéia, vocês irão vê-las por aí. pois falam por si sós.

pois.

Suas palavras confirmam o poder que a teatralidade de Carlos tem em influenciar outros artistas, fator que estende o alcance e a penetrabilidade de seus trabalhos. Mesmo numa pessoa familiarizada com o teatro contemporâneo, como Contreras, vemos manifesta a perturbação que Jaguar Cibernético exerce sobre muitos seus espectadores, nele mais uma vez clara quando informa que saiu “virtualmente CHAPADO” da última peça assistida. Podemos dizer que as peças ainda lhe suscitam um movimento interno de fruição, que, como mostramos, pode persistir ainda durante muito tempo, exercendo assim influência também sobre outros aspectos de seu desenvolvimento humano.

Com base nesses relatos produzidos espontaneamente por Contreras a partir de seu primeiro contato com o teatro de Carlos e com Jaguar Cibernético, podemos concluir que o espectador teve sua percepção abalada e suas expectativas rompidas ao se deparar com um teatro que lhe causava, simultaneamente, estranhamento e proximidade, e que após certo tempo de sua assimilação provocou-lhe uma série de reflexões e questionamentos um tanto profundos acerca de aspectos fundamentais de sua existência. Instado pela inquietação em si provocada, ele passa a lidar com sua instabilidade em movimentos internos em busca de reequilíbrio, reexamina seus modos de ser & pensar e seus atravessamentos culturais ao vê-los colocados em oposição aos valores e práticas de culturas que quase desconhece. Entender como Jaguar Cibernético atuou sobre Contreras nos permite, a partir de toda a bagagem

apreendida durante a pesquisa, apontar que o funcionamento das peças age de forma similar sobre muitos de seus demais espectadores.

As características pós-dramáticas e disruptivas que observamos em *Jaguar Cibernético* (e que foram observadas também em *Românticos da Idade Mídia*) não são exclusivas dessas peças, mas estão presentes na obra de Francisco Carlos como um todo. Elas já eram observadas, por exemplo, na crítica mais antiga que encontramos, datada de agosto de 1990, sobre sua montagem de “*Pele vermelha*”:

Pele vermelha: uma fortaleza poética

Uma revisão arqueológica da modernidade. Assim pode ser definida, em poucas palavras, “*Pele Vermelha*”, a mais nova montagem do autor e diretor Francisco Carlos. [...] “*Pele Vermelha*” não é uma peça de enredos, mas de linguagens. É um jogo entre “personagens-interferências” que não se relacionam diretamente entre si (com exceção de Pedleré e Ped, que pertencem ao mesmo plano), um conjunto de acontecimentos independentes que se desenrolam ao mesmo tempo, numa estrutura que está assentada sob o eixo das simultaneidades da linguagem, como diria Roman Jakobson. Não há qualquer sentido de continuidade, linearidade, de modo que os fatos que compõe o mapa-geral do espetáculo podiam ser permutados entre si, sem que isso afetasse a obra. A montagem é um grande ideograma cênico construído por personagens que se servem de referenciais modernos – como a dança de Pina Bausch e Twyla Tharp, o canto-fala atonal de Schoenberg, a gramática gestual do teatro Nô japonês e do Butô, de Kazuo Ohno, e na história-em-quadrinhos – pra falar de modernidade. [...] No caso específico da poesia indígena que subsidia a montagem, é impressionante notar suas afinidades com a poesia-ideogrâmica de Ezra Pound, a prosa-montagem de James Joyce, a poética da redundância de Gertude Stein ou ainda o haikai japonês (Cardoso, 1990).

A resenha traz já em seu título uma referência à consistência poética de “*Pele Vermelha*”, e em seu teor descreve uma teatralidade complexa e composta por inúmeros atravessamentos estéticos, “um ideograma cênico” que sem rédeas transita entre Bausch e Tharp misturados a Ohno e Schöenberg, liga saberes indígenas a Pound, Joyce e Stein, traz personagens Brechtianas em discursos paralelos, declamatórios ou monólogos em choque, num enredo em que “não há qualquer sentido de continuidade, linearidade”, sequer amarras claras entres os quadros cênicos, cuja ordem pouco importaria. Sua teatralidade pós-dramática, inquietante e híbrida, portanto, não é um fenômeno recente, confirmando mais uma vez o que diz na epígrafe desta seção Kil Abreu. Essa mesma resenha traz, em outro ponto, os nomes de seis outros textos de Carlos encenados anteriormente a “*Pele Vermelha*”: “*King-Lagarto manchado de amor & sangue*”, “*Pic nic a sanduíche podre*”, “*Os caçadores da vacafosforecente*”, “*A invasão das formigas*”, “*Lições profundas e picantes*” e “*Dionísio Parabólico*”. “*Pic nic a sanduíche podre*” é o texto-

embrião que mais tarde deu origem a “Românticos da idade média”, que mencionamos pouco acima. Dos outros cinco textos, encontramos menções a apresentações de dois deles no capítulo “Francisco Carlos: seiva selvagem do banquete tupinambá” do livro “A cidade teatralizada”, escrito pelo crítico Celso Araújo (2012, pp.156-158) com o intuito de mapear o teatro feito em Brasília nas últimas décadas: uma montagem de “Os caçadores da vaca fosforescente” apresentada no Festival Latino Americano de Arte e Cultura (FLAAC), ocorrido em 1987, e a montagem de “Lições profundas e picantes”, que aconteceu em 1988. Sobre essa segunda montagem, o capítulo traz as palavras ditas à época pelo crítico Severino Francisco:

O teatro de Francisco Carlos é uma **mixagem** de gêneros, o rock e o terror, a boçalidade tupiniquim e a mitologia pop, a tragédia e o humor. É pós-moderno na fome antropofágica de sintetizar os cacos da babel de informação pulverizada no planeta (apud Araújo, 2012, p. 156, grifo meu).

Vemos que 28 anos atrás a crítica já falava sobre a proliferação antropofágica de signos que caracteriza a poética de Francisco Carlos, assim como era a enfatizada a presença de constantes tensões e dialogismos em seu trabalho. O texto do crítico Valmir Santos que introduz a longa entrevista que Carlos lhe concedeu logo após a primeira encenação pública de Jaguar Cibernético, no 20º Festival de Teatro de Curitiba, traz um depoimento de Kil Abreu, jornalista que conhece o trabalho de Carlos desde os anos 80, onde é apontada a longevidade de seu trabalho:

[Francisco Carlos] fundou em Belém o grupo Trompas de Phalópio, que agitou a cena teatral na década de 80 com peças como *O estranho caso da pantera da serra com o bandoleiro durango Brasil* e *Os caçadores da vaca fosforescente*, entre outras. Seu teatro tem grande interesse na antropologia, especialmente a partir da obra de Lévi-Strauss, e procede na ‘bricolage’ que assimila referências que vão do surrealismo ao cinema de Hitchcock. Trata em seus textos das diversas etnias amazônicas (yanomami, mundurucu, kamayurá, mura, ashaninka), explorando por meio da escritura experimental elementos como ritos, crenças e xamanismo (Abreu *apud* Santos, 2011).

A única informação encontrada sobre esse período foi o verbete dedicado ao grupo “Trompas de Phalópio” no sítio eletrônico “Teatropédia”, onde há uma cronologia das peças encenadas pelo grupo:

O **Trompas de Phalópio** era uma trupe teatral de Belém do Pará, criada para executar as montagens dos textos de autoria do dramaturgo e diretor amazonense Francisco Carlos. Tendo sua curta trajetória compreendida entre os

anos de 1984 e 1991, a trupe desenvolvia um trabalho experimental à maneira antropofágica (Teatropédia: Trompas de Phalópio³⁶).

Do ano de 1984 são listados quatro trabalhos: “Sonata dos Urubus e do Crime da Tesoura”, “Drácula contra o Carnaval das Mulheres – Pelas Diretas, Já!”, “Johnny não perdoa, mata!” e “O Estranho Caso da Pantera da Serra com o Bandoleiro Durango Brasil”. Essa última é descrita como uma

“peça sobre o conflito latifundiário no garimpo. Seu protagonista foi inspirado na figura de Quintino da Silva Lira, o ‘Quintino gatilheiro’, líder do movimento de resistência dos posseiros ameaçados de expulsão das terras pela empresa de mineração Cidapar, no nordeste paraense. Considerado um justiceiro e tratado como herói, Quintino acabou sendo assassinado por policiais numa emboscada” (idem).

Percebe-se, por essa descrição, que a dimensão política já estava presente nos primeiros trabalhos de Francisco Carlos. Em 1985 foi montado pelo grupo o texto “Banho de Cheiro - Sabbat”, descrito como “uma cerimônia-performance ritualístico-xamanística” (idem). No ano de 1986, Francisco Carlos se juntou ao poeta Antonio Moura para escrever “A Viagem Megalotrônica dos Dinossauros Dourados”, ou “uma tragédia-show passada num bordel qualquer do Xingu” (idem). No mesmo ano, foram montados “King Lagarto Manchado de Amor e Sangue” e “A Lumedecolagem do Passaromo”, esta segunda em parceria com o poeta Antonio Moura, – “a performance tinha como referências a peça de teatro nô japonês ‘Hagoromo – o Manto de Plumas’, de Zeami, e o mito das sete estrelas dos índios macuxis (correspondente ao mito grego das Plêiades)” (idem). Em novembro de 1986 montou-se pela primeira vez “Pic-nic à Sanduíche Podre”, o mesmo texto que anos mais tarde culminaria em “Românticos da Idade Mídia”, citado acima. “Os Caçadores da Vaca Fosforescente”, montada pela primeira vez em 1987, é descrita como o maior sucesso do grupo, “mais uma incursão da trupe na problemática do latifúndio e da violência na região amazônica” (idem), que seria também sua última montagem com Francisco Carlos, que nesse ano se mudou e passou a trabalhar na capital Brasília. Portanto, há mais de 30 anos Carlos lança continuamente fragmentos de sua obra no panorama estético-cultural latino-americano, ou seja, introduz objetos estéticos nos campo culturais onde se radica, se fazendo valer de saberes

³⁶ Endereçado em http://teatropedia.com/wiki/Trompas_de_Phal%C3%B3pio [acessado em 02/01/2016]

invulgares para formular o seu ponto-de-vista & através de uma poética forte e pungente apresentar teatralmente novas realidades e novos modos de existir.

Francisco Antônio Carlos de Almeida, autor de *Jaguar Cibernético*, nasceu em 1960 em Itacoatiara, no interior do estado do Amazonas, cidade cujo território é circunscrito e atravessado por diversas áreas habitadas por povos indígenas. Seus pais eram professores de português com especial interesse pela literatura, o que lhe conferiu uma educação básica ampla e diferenciada. Seu contato com o teatro ocorreu muito cedo, ainda na infância, e se prolonga até os dias de hoje, como explicou na mesma entrevista citada acima:

Comecei a fazer teatro por volta dos sete anos, nessa cidade [Itacoatiara]. Via algumas peças. Então, eu não tenho outra vida fora do teatro. Enquanto Paulinho da Viola também faz carpintaria, eu sou a pessoa mais incapaz do mundo de fazer outra coisa, absolutamente nada que não seja ficar escrevendo (anexo III, p. 284).

Francisco Carlos respira teatro e faz dele seu projeto de vida. Ele próprio não sabe dizer com exatidão quantos projetos realizou em sua trajetória artística, mas as entrevistas e artigos consultados falam sempre em mais de quarenta espetáculos públicos, a sua grande maioria como autor, encenador e diretor de teatro (ele encena apenas seus próprios textos), tendo porém dirigido também performances, óperas e apresentações musicais, vídeos, além de ter trabalhado como consultor para produções de cinema. Após se fixar e trabalhar nas capitais Manaus, Belém e Brasília, Francisco resolveu levar seu teatro descolonizante ao centro nevrálgico do país, tendo radicado-se em São Paulo no início dos anos 2000, onde apresentou publicamente os seguintes projetos que traziam concepções de mundo baseadas nas cosmologias indígenas dos povos nativos das terras da América do Sul: “Yanomami Overdose”, “Namura Outside” (publicada como “Auto do Anjo que Luta com o Índio”³⁷, com subtítulo “bufoneria-infernal a partir do poema Muhuraida – ou o Triunfo da Fé de Henrique João Wilkens”, baseada em saberes do povo Mura), “Cavalo Hidrelétrico”, “Expedição dos Amantes da Máquina” e a tetralogia “Jaguar Cibernético”. Embora tenham sido textos publicados ou lidos publicamente, apenas *Jaguar Cibernético* foi encenado e levado a um público maior.

³⁷ Publicada em *Cadernos de Subjetividade* n.13, 2011, pp. 78-108. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP.

Antes de montar sua “Tetralogia Canibal”, entretanto, Carlos encenou em São Paulo entre 2009 e 2010 sua “Trilogia Urbana”, que era composta pelo já aqui citado “Românticos da idade média”, além dos também inéditos “Banana Mecânica” e “Namorados da Catedral Bêbada”. Desses textos, assisti a duas apresentações de “Banana Mecânica” quando voltou a cena no final de 2013³⁸, e concebi a trilha sonora de uma leitura cênica de “Românticos da idade média”, ocorrida no Rio de Janeiro quando Carlos apresentou sua “Mostra de dramaturgias de subjetividades selvagens”³⁹. Como indica o nome da Trilogia, ela é formada por textos que tratam diretamente das culturas do desenvolvimento e do progresso, ou seja, não fazem parte do conjunto de peças de Carlos com matrizes predominantemente ameríndias. Ainda assim, curioso notarmos que uma de suas peças urbanas foi incluída em sua mostra ligada a “subjetividades selvagens”, já deixando claro que, para Francisco Carlos, a adjetivação “selvagem” não se liga unicamente a contextos e pessoas indígenas.

“Banana Mecânica” foi uma peça a que pude assistir de forma mais distanciada, já que não participei de sua pesquisa, de ensaios ou de qualquer outra etapa criativa, tampouco tinha lido seu texto quando vi sua montagem por duas vezes. Subtitulada pelo autor como uma “Chanchada-trágica”, ela traz um retrato da contemporaneidade, a partir de Rabellais e da história do carnaval, pelo qual me senti sugado. A sensação que tive, ao assisti-la pela primeira vez, não foi das melhores, e isso é comum no teatro Carliano. Após assistir a qualquer uma de suas peças, sobra algo por digerir que nem sempre causa sensações agradáveis a alguns – outros, sob os mesmos estímulos, sentem-se maravilhados, outros ainda dizem não entender nada. As reações são heterogêneas e ditadas, principalmente, pela disponibilidade perceptiva dedicada à experimentação cênica e pelo repertório pessoal de cada fruidor. O teatro de Francisco é, em essência, filosófico-inventivo, especulativo: trata-se de um inventor que experimenta com tudo aquilo que tem a sua disposição – dos atores aos textos, dos cenários aos objetos –, criando assim um teatro em camadas pluridialógicas. Esses experimentos não seguem regras ou uma busca por entendimentos pré-determinados: direcionam-se a especulações e questionamentos, não a respostas ou verdades absolutas. São trabalhos imprevisíveis, ditados por incontáveis tensões em planos imagináveis e

³⁸ Temporada cumprida na SP Escola de Teatro – Centro de formação das artes do palco, São Paulo.

³⁹ Ocorrida no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto nos dias 22 e 29 de maio de 2013.

inimagináveis. Compartilho abaixo as impressões a respeito de *Banana Mecânica* publicadas pelo teórico de teatro Luiz Fernando Ramos⁴⁰:

Diretor faz resgate radical da poesia

"*Banana Mecânica*", do dramaturgo e encenador amazonense Francisco Carlos, é um resgate radical da fala poética na cena e traz uma voz original e imprescindível ao teatro brasileiro de hoje. O espetáculo é uma saudável lufada de loucura na pasmaceira e comedimento generalizados. [...] Debate-se o teatro contemporâneo a partir de seu veio mais radical, o poeta francês Antonin Artaud, e escancara-se a miséria nacional no abismo intransponível entre baixa e alta cultura. De algum modo, é um "teatro da crueldade" tupiniquim. [...] Nesta miscelânea de articulações, o destaque é a palavra valorizada não como veículo da ação, mas autônoma e instauradora de transe. O dramaturgo ainda narra, mas sua voz é a de um oráculo. Fundem-se no ritmo acelerado, e na precedência das rimas sobre os sentidos, várias ideias simultaneamente, criando-se um discurso mais próximo do inconsciente e do êxtase mediúnico. [...] "*Banana Mecânica*" é impar, e finca de vez a pena de um poeta raro na história do teatro (Ramos, Folha de São Paulo, 2010).

Vemos que vinte anos após a crítica de "*Pele Vermelha*" que escavamos, Carlos ainda tem sua teatralidade ligada a uma poética forte, como observamos tanto no título quanto no teor da resenha de Ramos. A palavra valorizada como "autônoma, instauradora de transe", inquietante, é uma marca de toda a sua obra, não estando portanto ligada exclusivamente a seus trabalhos cuja matriz predominante é etnológica, casos de "*Pele Vermelha*" e "*Jaguar Cibernético*". A segunda vez que assisti a "*Banana Mecânica*" a sensação foi oposta à primeira, muito mais ri. O discurso teatral de Francisco Carlos, portanto, aborda com a mesma potência tanto fenômenos ligados aos povos da floresta quanto as tensões presentes nas culturas do progresso.

Foi o teatro que me deu esse entendimento total. O teatro me deu entendimento de tudo porque ele surgiu em minha vida antes de tudo. A faculdade de filosofia potencializou esses entendimentos. Deu-me a possibilidade de ler qualquer texto, um texto de filosofia, de literatura (anexo III, p. 285).

Francisco cursou filosofia no início dos anos 1980, disciplina que marcou de modo profundo sua visão de mundo e sua poética. Atrelada a essa bagagem, a proximidade geográfica e a possibilidade de convivência com parte das culturas indígenas amazônicas fizeram com que Carlos desenvolvesse o outro tronco de seu trabalho, um subconjunto em sua obra denominado "*Pecas do Pensamento Selvagem*", que trazem como matriz axial predominante os saberes de povos

⁴⁰ Mestre e doutor pela Universidade de São Paulo, onde é professor no Departamento de Artes Cênicas desde 1998, como informa em seu curriculum Lattes. Publica também críticas teatrais.

indígenas de toda a América do Sul, mas em especial os amazônicos. Ele próprio explica, na mesma entrevista, como trouxe à sua vida e ao seu teatro a filosofia e a etnologia:

Nos primeiros anos do curso [de filosofia] eu fui brilhante, mas nos últimos, eu já estava circulando nos festivais de teatro. Mas acho que a filosofia foi muito importante, até porque essa pegada etnográfica, até pela própria situação muito presente, a questão indígena era muito debatida dentro da universidade, Lévi-Strauss e outros antropólogos brasileiros, então ela foi fundamental para eu cair de cabeça nessa história. Com 12 anos eu já tinha um grupo de teatro, alguém precisava dirigir e eles achavam que eu era a pessoa que tinha de fazer isso (idem).

É nessa diáde que a poética da fase do pensamento selvagem do teatro de Francisco se fundou: a filosofia e a etnologia. Carlos segue explicando, pouco adiante, a origem de sua teatralidade híbrida, baseada em pesquisas rigorosas e amplas:

Foi naquele período, entre os anos 1980 e 1990, que construí **a fase do Pensamento Selvagem**, estudos profundíssimos em Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze, todo esse lado antropológico do Antonin Artaud em relação às peças dos índios mexicanos [os tarahumaras], de uma escrita xamanista, fui fazer conexão com os *beatnik*, a escrita automática proposta pelo André Breton, fui entender toda essa conexão do Lévi-Strauss com surrealismo, principalmente com Max Ernst [pintor alemão] e sua união com os estruturalistas clássicos, da qual Lévi-Strauss construiu um sistema que depois desencadeou mais mitológico no que se tornou hoje o sistema de antropologia estruturalista. Tudo isso, fui pensando esse tempo. Não podia construir uma dramaturgia etnográfica sem pensar profundamente tudo isso. E aí tinham duas tarefas: uma, entender profundamente isso, um assunto que me interessava profundamente, e a outra era que eu tinha que pensar como isso poderia conversar com a minha dramaturgia, com a minha escrita dramática. Isso não podia ser uma tese, precisava ser um texto teatral (idem, p. 274, grifo meu).

Como ele próprio afirma, a produção intelectual do antropólogo e filósofo Claude Lévi-Strauss, que viveu no Brasil entre 1934 e 1937, quando, além de ter sido professor na recém-criada Universidade de São Paulo, realizou pesquisas diretas junto a povos falantes das línguas do tronco Macro-Jê, exerce influência direta sobre o seu teatro, em especial “O pensamento selvagem” (2011), livro publicado em 1962 a partir do qual passou a ser lançado um outro olhar sobre a pessoa nativa e suas formas de pensar. Ao trazer e relacionar uma imensa gama de dados a respeito de povos de todo o mundo, em especial relatos etnográficos, mas também dados e reflexões sobre sociedades não-indígenas, Lévi-Strauss demonstrou que a pessoa indígena também pensava, porém sob suas próprias lógicas, e já não mais podia ser discriminada em função de uma suposta cognição inferior, dogma já fossilizado

socialmente àquela época. O etnógrafo americanista Eduardo Viveiros de Castro, estudioso da obra de Lévi-Strauss, falou em entrevista a respeito da noção de pensamento selvagem no referido livro:

O pensamento selvagem não versa sobre mitos indígenas, mas sobre certas disposições universais do pensamento humano: ameríndio, europeu, asiático ou qualquer outro. O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento (2009).

O ponto principal do projeto dramatúrgico de Carlos é justamente seu conjunto de textos que ficou conhecido como “Peças do *pensamento selvagem*”, baseados no trabalho de Lévi-Strauss, mas não apenas, com a intenção de levar ao teatro pós-dramático – etendido como um ponto de partida para novos experimentos –, esse pensamento em estado selvagem, “o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado”, atributo universal da existência humana. A percepção, através do teatro, de que há um pensamento selvagem que não seria um atributo exclusivo dos povos originários, mas sim uma das camadas de qualquer constituição subjetiva, é um dos gatilhos da inquietação provocada por seu trabalho, capaz de revelar a nós mesmos uma dimensão interior quase sempre obscurecida às subjetividades euro-antropocêntricas e nos fazer perceber tais atravessamentos culturais que a suprimem com o fim de nos domesticar. Vimos anteriormente que o colonialismo se consolida e sustenta através do domínio, da domesticação, da imposição de moldes e padrões aos seus subjugados. Vimos também que a pluriconstrução cultural de suas inferioridades é a justificativa para o estabelecimento à força e a manutenção secular desses sistemas de domínio nas sociedades coloniais e pós-coloniais.

A perspectiva privilegiada de Carlos o tem levado à criação de um teatro único, fruto de uma complexa e labiríntica teatralidade baseada em um profundo (e raro de se encontrar, sobretudo junto) saber etnológico, filosófico, estético e político, que identifica e ataca esses dispositivos coloniais de controle & dominação em busca da emancipação humana, de sua liberdade de pensamento e livre construção subjetiva. É um teatro contra a colonização do pensamento, que inquieta para descolonizar, que leva a pensar, sentir e agir em sentidos diferentes dos ordinários, a questionar dogmas e ações naturalizadas, a reexaminar a própria existência e

perceber e mensurar o grau de autonomia que temos na construção de nossas próprias subjetividades. Seu autor, como vimos nas críticas e impressões trazidas acima, “faz em teatro um trabalho que ninguém faz” (Abreu, 2013), sendo considerado “um poeta raro na história do teatro” e “uma voz original e imprescindível ao teatro brasileiro de hoje” (Ramos, 2010), em virtude de seu longínquo projeto dramático que vem sendo inserido (e não apenas por ele próprio) em fragmentos constantes na cultura brasileira.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

Glauber Rocha

Se a Psicologia Cultural pretende ser universal, ela deve ser capaz de construir conhecimentos que nos permitam entender múltiplos processos culturais, do canibalismo ameríndio à construção de uma peça teatral, dentre muitos outros. A apreensão estética de uma cultura diferente através do teatro nos leva a melhor entender muitos atravessamentos de nossa própria cultura que podem não estar suficientemente claros a todos. A arte, portanto, se revela um meio eficiente de apresentar e entender o outro, o que leva, como consequência, a um melhor entendimento sobre nós mesmos e sobre como podemos nos relacionar com esse outro.

A principal questão colocada por Jaguar Cibernético é a desestruturação do sujeito Ocidental como centro do mundo, e uma de suas principais etapas é a desconstrução de um logocentrismo europeizado que impregna o mundo Colonial e se funda na noção de *Uno*: uma hegemonia: um só deus, um pai, um só eu, uma só pátria, uma visão de mundo, um só jeito de pensar, um único modo de ser; realizada através da expressão artística de outras formas de pensar, construir significados em relação a si mesmos, aos outros e ao mundo, traduzir a natureza e a metafísica e ter total autonomia sobre os próprios corpos, pensamentos e ações. A concepção ameríndia, em sentido oposto, se orienta para o *Múltiplo*: deuses, agenciamentos cósmicos, naturezas e sobrenaturezas, pluralismo ontológico, outridades e alteridades. É possível que aprendamos com os povos indígenas a repensar as nossas fronteiras e as formas como nós temos construído significados a partir de nossas experiências sociais, principalmente quanto à interpenetração entre o ontológico e o político: a desarmonia espiritual e o desconforto do corpo que acometem grande parte da humanidade são também problemas políticos. Abolamos

as noções de centro e periferia, pensemos em redes descentralizadas, fluidas, imbuídas de respeito e sabedoria. Se aprendemos com os Tupinambá que uma sociedade pode ser movida pela honra e pela vingança, que tal repensarmos o que move a nossa sociedade? O trabalho irrefletido e ininterrupto, a troca do ser pelo dinheiro, a diplomacia do vazio, os padrões impostos pela TV, o apresamento e a mercantilização do alimento, a maquiagem cósmica milenarmente realizada pela igreja, a cultura do medo, o poderio bélico, o petróleo, enfim, que cada um tenha ciência das forças que o atravessa e saiba com elas se relacionar da melhor forma possível. Atentemos para as harmonias profundas da natureza e para a gratuidade do êxtase, ainda acessíveis a quaisquer pessoas como um poderoso antídoto contra tais estruturas pervasivas que, apesar de assumirem múltiplas formas em constantes desterritorializações, só tem um território possível de ação: o ser humano.

Jaguar Cibernético realiza, ainda, uma livre cartografia de tensões presentes ligadas a agenciamentos históricos que atravessam indígenas e não-indígenas no viver contemporâneo e formam um complexo sistema de forças que produzem efeitos diretos e nefastos sobre as vidas dos membros dessas sociedades, sejam elas comunidades indígenas remanescentes ou bairros dos grandes centros urbanos onde se amontoam acuados “selvagens contemporâneos”. Essa construção sistemática de inferioridades ainda tem o objetivo de subjugar seres humanos, e assim apropriam-se de suas capacidades subjetivas aplicando-as aos interesses daqueles que realizam essa dominação, efetivada através de processos culturais e regulações semióticas que são pouco ou nada percebidos por essas pessoas, pois sua formulação racional é propositalmente dificultada. Atravancam, dessa forma, o desenvolvimento humano de grupos sociais inteiros que se mantêm marginalizados como meras engrenagens de uma vigorosa máquina mercantil de guerra, movida por constantes sequestros de identidades, controles de corpos, afetos e ações, imposições de pensamentos, domesticações espirituais, regulações e neutralizações ontológicas. Tal máquina é perpetuada através de inúmeros dispositivos de controle físico e simbólico, tornados reais por estruturas militares, profissionais, escolares, científicas, religiosas, jurídicas, governamentais, midiáticas e outras tantas a quem interessa uma uniformidade de ações e pensamentos das grandes manadas humanas, de modo a tornar perene nessas pessoas um falso imaginário de si mesmos e de suas realidades sociais e uma consequente aceitação cega da

barbárie que as envolve. Um exemplo claro desses processos é o aniquilamento físico e espiritual ainda imposto nos dias de hoje aos povos indígenas remanescentes, feridos em direitos fundamentais como a vida e a liberdade, vítimas de uma ação ofensiva brutal que pretende exterminá-los e suas lutas permanecem invisibilizadas pela sociedade brasileira, contribuinte e patrocinadora desavisada desses descabros.

Entendo que uma maior aproximação entre a Estética e o Construtivismo Semiótico-Cultural trará avanços e novos desafios não só para esse campo, em específico, mas também para a Psicologia Cultural como um todo. As noções de canibalismo trazidas pelo trabalho de Francisco Carlos são relevantes e merecem ser examinadas com mais afinco. Viver sob uma lógica de “comer ou ser comido” pode ser caro ou nocivo a qualquer pessoa; ter noção desses processos torna-se uma forma de emancipação e de liberdade. As megalópoles contemporâneas são repletas de jaguares à espreita, esperando por vítimas suculentas – pobres e ignaros cidadãos, frutos da precariedade e do descaso político.

Um bom caminho a pesquisas futuras será olhar, compreender e analisar as múltiplas manifestações artísticas da contemporaneidade que, ao apresentarem um pensamento diferente do ordinário, se posicionam no contra polo do pensamento hegemônico e provocam efeitos significativos diretos ou indiretos sobre os campos culturais em que se inserem, tocando de forma efetiva o tecido social. Embora tenha optado pelo teatro nesta análise, enfatizo a importância de outras ramificações da arte como possibilidades de entrecruzamento, como o cinema, a música, a poesia, o vídeo, a literatura, a performance, a arte maquínica e a bioarte. As práticas do teatro pós-dramático merecem especial atenção, por seu caráter perturbador, pelo forte impacto que exercem em seus espectadores, por seu experimentalismo libertário e por seu frescor. Penso, por outro lado, que o Construtivismo Semiótico-Cultural oferece excelentes mecanismos de leitura para o campo das artes, cabendo também aos artistas buscarem e fazerem uso de seus instrumentos e incorporarem a suas criações seus princípios filosóficos.

A Tetralogia se revelou um oceano do qual pudemos cartografar apenas algumas ilhas, havendo ainda toda uma biosfera rica (como a Amazônica) a ser explorada (no melhor sentido possível). Questões como o xamanismo, os devires animais, os atravessamentos cósmicos do “real” e as diferentes construções de

significado acerca dos fluxos afetivos e suas alter-ações merecem especial atenção, assim como as causas e/ou consequências nefastas das tais *alteridades canibais* descritas.

Há um sem-número de trabalhos e obras artísticas que caminham contra a glorificação da civilização, como podemos ver nos filmes apocalípticos de Jean-Luc Godard ou Bela Tarr, ou na precariedade relatada por escritores como Carolina Maria de Jesus e Marcelo Ariel, ainda nas distopias clássicas de George Orwell, Aldous Huxley ou Evgueny Zamiatin. Se a “predação é uma predicação da humanidade, e seu predicamento”, como nos ensina Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 167), torna-se natural que o canibalismo, tal qual o expusemos, se presentifique com intensidade na arte em múltiplas formas.

As noções de canibalismo que são trazidas pelas quatro peças são relevantes, do canibalismo oficial praticado pelas estruturas de poder àquele que se configura em dimensões intersubjetivas íntimas. Francisco Carlos não repete, em Jaguar Cibernético, o equívoco de Steve Harris (1978) e seu “*Cannibals and Kings*”, em que associa a antropofagia à escassez física por proteínas animais. Tal hipótese é cogitada por Jahoda (1999), mas a antropofagia como fato é percebida até os dias de hoje por etnografias contemporâneas (como o endocanibalismo funeral dos Wari da Amazônia, por exemplo). É possível, através de Banquete Tupinambá, atualizar a ideia vulgarizada da antropofagia Oswaldiana como o simples ato simbólico de comer a valentia do outro, entendendo o funcionamento do canibalismo milenar praticado pelas sociedades ameríndias sob o filtro de trabalhos mais recentes da etnografia pós-estruturalista americanista. Francisco também não segue o caminho do canibalismo de Peggy Reeves Sanday (1986) e demais autores que editou em seu “*Divine Hunger*”, quase sempre visto sob um viés Freudiano. Importou-nos a coletânea de textos “*Cannibalism and the colonial world*” (Barker, Hulme & Iversen, 1998), que traz pontos de vista variados sobre o tema relacionando a aspectos sociais e políticos. Também interessante a visão de Suely Rolnik (2005) e sua antropofagia zumbi, um viés atualizado da antropofagia de Oswald. A orientação indígena do canibalismo de Carlos se dá por textos de toda ordem escritos em séculos passados – de Anchieta a Michel de Lery, de Caminha ao Guesa de Sousândrade – e por etnografias contemporâneas.

Colonizar significa dominar. Dominar o pensamento alheio: a captura de

singularidades: eis a principal tentativa de ação canibalística descrita nos textos teatrais estudados. O autor se faz valer de inúmeros artifícios cênico-textuais com a intenção de descolonizar o imaginário de seus espectadores, identificando e discutindo os indícios culturais que são apresentados como balizas que restringem a liberdade humana e impedem o seu livre exercício de pensamento. Se a arte pode ser utilizada como instrumento de domínio e manipulação (como o cinema de Leni Riefenstahl ou as marchas de guerra), ela pode também funcionar como elemento de emancipação. Quando nós, euro-antropocêntricos, experimentamos o ponto-de-vista indígena trazido por Carlos, nos perturbamos. Quando o indígena acessa o ponto-de-vista dos civilizados, ele se perturba. O mais difícil para entender uma outra cultura está em se despir da própria cultura. Fugir dos esquemas de pensamentos, cânones de todos os tipos, des-pensar tudo aquilo que está internalizado. Francisco Carlos é como um Pavlov da Amazônia, que lança nacos de carne crua a seus jaguares para entender as culturas do mundo através de seu teatro de ficção científica, um laboratório vivo e continuado de experimentalismos e invenções multiplicadas em direção simultânea ao impensável e ao universal.

Dentre aqueles onde nasci, os psicólogos só são encontrados em três ocasiões: no cárcere, na escola ou nos órgãos públicos de saúde. Mesmo sob a lógica do trabalho, nenhuma criança admite poder algum dia ser uma psicóloga, pois nunca souberam da existência desses profissionais. O mesmo vale pra antropólogos e sociólogos. Pensamos em ser engenheiros, sob o ponto de vista das betoneiras, ou em médicos, anestesiados pela morte banalizada e pela precariedade dos corpos com que nos relacionamos, e pensamos ser advogados, pois de tempos em tempos somos atacados e temos de recorrer a esses heróis da babel jurídica. Acredito que pode ser benéfica a formação de grupos cada vez mais heterogêneos de pesquisa, também entre cientistas e não-cientistas: artistas (inclusive aqueles considerados malditos), cantores de *funk* carioca das periferias de todo o país, remanescentes dos quilombos, moribundos, marginais, ativistas, quaisquer pessoas privadas de sua liberdade física, xamãs, pessoas em condição de rua, dentre muitas outras fontes de saber que se encontram, em grande parte, descoladas da Ciência.

Percebo o tempo em que vivo como uma multiplicidade de signos confundidos em versões, subversões, transversões, traduções e intraduções, versos, universos, metaversos e pluriversos. Alguns temas não foram desenvolvidos em razão de sua

complexidade. Interessam-me a polissemia de algumas noções: cultura, natureza, guerra, imprensa, espaço e religiosidade. Sob uma ótica de generalização, olhar para movimentos e migrações: de corpos, ideias, automóveis, arquiteturas, pensamentos, relacionando à produção literária de Milton Santos, Peter Lamborn Wilson, Frantz Fanon, Timothy Leary, Herbert Kleber e Félix Guattari, autores que toquei de forma distanciada durante o processo de pesquisa e que merecem melhor atenção. Ainda sob o viés Canibal Carliano, olhar para o fato histórico das Bandeiras através de ampla pesquisa transdisciplinar.

REFERÊNCIAS

- ABDEL-MONEIM, S. G., (2002). O Ciborgue Zapatista: tecendo a poética virtual de resistência no Chiapas Cibernético. *Revista Estudos Feministas*, ano 10, no. 64;
- AGAMBEN, G. (2009). O que é o contemporâneo. E outros ensaios. Chapecó: Argos;
- ALBERT, B. (1995). O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza [versão eletrônica]
- ANDRADE, O. (2011). Manifesto Antropófago. Em: *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*, pp. 27-32. São Paulo: Realizações Editora;
- ANTELO, R. (1998)., Canibalismo e diferença. Em: *Travessia – Revista de literatura* no. 37, pp. 69-80. Santa Catarina;
- ARAÚJO, C. (2012). A cidade teatralizada. Brasília: Instituto Terceiro Setor;
- ARTAUD, A., (1984) *Oeuvres Completes*, v. V. Paris:Gallimard;
- ARTAUD, A., (1987). *O teatro e a cultura*. Em: O teatro e seu duplo. Prefácio, pp. 15-22. São Paulo: Max Limonad;
- AUGUSTA, N. F. B. (1997). Lágrima de um caeté. Natal: Fundação José Augusto;
- AUGUSTA, N. F. B. (1989). *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. São Paulo: Cortez;
- BALDWIN, J. M. (1915). *Genetic theory of reality*. New York and London: G. P. Putnam's sons;
- BARKER, F; HULME, P & IVERSEN, M. (1998). *Cannibalism and the colonial world*. New York: Cambridge University Press;
- BERGER, MIRELA (2006). Corpo e identidade feminina. Tese de doutorado, FFLCH, USP;

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. (1998). Dicionário de política. Brasília: Editora Universidade de Brasília;

BOESCH, E. (1991). *Symbolic action theory and cultural psychology*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag;

BOURRIAUD, N. (2009). Estética Relacional. São Paulo: Martins;

CALDAS, A. L. (2009). 10 anos do madeirismo. Em: movimento madeirista.blogspot.com;

CALDAS, A. L. (2010). História e Literatura: Impasse brasileiro. Em: contra0brasil.blogspot.com;

CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; MANFIO, D. Z. (2002). ReVisão de Sousândrade. São Paulo: Perspectiva;

CARDOSO, Z. (2010). Pele vermelha: uma fortaleza poética. In O Liberal, Caderno 2 de 10 de agosto de 1990;

CARLOS, F. (2011). Projeto de Montagem de Jaguar Cibernético, submetido à Lei Rouanet e a outros dispositivos de fomento cultural públicos em 2011;

CESARINO, P. (2011) Oniska: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva;

CLASTRES, P. (2004). Arqueologia da violência – pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify;

COELHO JR., N. & FIGUEIREDO, L.C. (2004). Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. In: Interações, IX(17), pp. 9-28;

CONTRERA, R. (2011). Comentários sobre teatro. [Sítio web disponível em <http://comentariossobreteatro.blogspot.com/>];

COSTA, L. A. (2007). As faces do jaguar. Parentesco, história e mitologia entre os Kanamari da Amazônia Ocidental. Tese de doutorado: Museu Nacional da UFRJ;

CUNHA, M.C. (1992). Introdução a uma história indígena. Em História dos índios no Brasil, pp. 9-26. São Paulo: Companhia das Letras;

CUNHA, M.C. & VIVEIROS DE CASTRO, E. (1985). Vingança e temporalidade: os tupinambá;

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1997). Mil Platôs vol. 4. São Paulo: Editora 34;

DERRIDA, J. & ROUDINESCO, E. (2004). De que amanhã... Rio de Janeiro: Zahar;

DETENNE, M. (1998). A invenção da mitologia. Rio de Janeiro: José Olympio;

DINIZ, P. (2011). Teatro radical do amazonense Francisco Carlos chega ao festival do Recife. Publicada no Diário de Pernambuco de 22/11/2011. [disponível em <http://www.old.diariodepernambuco.com.br/nota.asp?materia=20111122145755> - acessado em 11/09/2014];

DUARTE, C. L. (2010). *Nísia Floresta*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana;

DUCHAMP, M. (1957). O Acto Criativo. Portugal: Água Forte;

FAUSTO, C. (2002), Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia, Rio de Janeiro: Maná vol. 8 no. 2;

FAUSTO, C. (2005), Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX), Rio de Janeiro: Maná vol. 11 no. 2;

FAUSTO, C. (2008), Donos demais: maestria e domínio na Amazônia, Rio de Janeiro: Maná vol. 14 no. 2;

FAUSTO, C. (2011). *Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária*. em “Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena”, pp. 161-170. São Paulo: Realizações Editora;

FERNANDES, F. (1989). A organização social dos Tupinambá. São Paulo: Hucitec;

FERNANDES, F. (2006). A função social da guerra na sociedade Tupinambá. São Paulo: Globo;

FERREIRA, J. C. (2011). As fontes culturais elaboradas sincreticamente no teatro Anchietano. Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo;

FLUSSER, V. (2011). Natural: mente: vários acessos ao significado da natureza. São Paulo: Annablume;

FRAYSE-PEREIRA, J. A. (2010). Arte-dor. Cotia: Ateliê Editorial;

FRAYSE-PEREIRA, J. A. (1994). Alteridade da Arte: Estética e Psicologia. Psicologia USP, 5 (1/2), 35-60;

GILOT, F. (1964). *Life with Picasso*. New York: McGraw Hill;

GUIMARÃES, D.S. (2007). Intersubjetividade e Desejo nas Relações Sociais: O Caso do jogo de representação de papéis. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo;

GUIMARÃES, D. S. (2010). *Symbolic Objects as Sediments of the Intersubjective Stream of Feelings*. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 44 (3):208-216;

GUIMARÃES, D. S. (2010b). Articulações e implicações da noção de perspectiva no construtivismo semiótico-cultural para a compreensão das relações eu-outro: possível diálogo com o perspectivismo ameríndio. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo;

GUIMARÃES, D. S. (2015). Descending and ascending trajectories of dialogical analysis: seventh analytic interpretation on the short story "The guerrillero". Submetido, porém ainda não publicado;

HACQUARD, G. (1996). *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições asa;

HARRIS, M. (1978). *Cannibals and Kings. The origins of cultures*. Glasgow: Fontana/ Collins;

JAHODA, G. (1999). *The Images of Savages: Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*. New York: Routledge;

JAPIASSU, R. O. V. (1999). As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. Educação & Sociedade, ano XX, nº 69, pp.34-59.

LEHMANN, H. (2007). Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify;

LÉVI-STRAUSS, C. (1989). O Pensamento Selvagem. Campinas: Papyrus;

LÉVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D., (1990). De Perto e de Longe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira;

LÉVI-STRAUSS, C. (2004). O Cru e o Cozido. São Paulo: Cosac Naify;

LÉVI-STRAUSS, C. (2010). Do Mel às Cinzas. São Paulo: Cosac Naify;

LÉVI-STRAUSS, C. (2012). Tristes Trópicos. São Paulo: Companhia da Letras;

- LIMA, T. S., (1996). O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. Rio de Janeiro: Maná, vol. 2 no. 2;
- LOREDO, J. C. & SÁNCHEZ, J.C. (2004). *El pancalismo de James Mark Baldwin. Estética, psicologia e construtivismo*. Em: Estudios de Psicología, 25 (3), 315-329;
- MACHADO, J. P., (1952). Dicionário etimológico da língua portuguesa. Lisboa: Editorial Confluência;
- MARKOVÁ, I., (2006). Dialogicidade e representações sociais: As dinâmicas da mente (Trad. Hélio Magri Filho). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 2003);
- MELLÃO, G. (2011). Peças se apoiam em símbolos indígenas. Folha de São Paulo de 06/07/2011. [Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0607201101.htm> - acessado em 11/09/2014];
- MENEZES, M. E. (2011). Festa Canibal. Francisco Carlos observa a lógica indígena na tetralogia Jaguar Cibernético. Jornal O Estado de São Paulo, edição de 06/07/2011. [Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,festa-canibal-imp-,741127> - acessado em 11/09/2014];
- MICHAUX, H. (1994). *Um bárbaro na Ásia*. São Paulo: Nova Alexandria;
- MONTEIRO, J.M. (1992). O escravo índio, esse desconhecido. in *Índios no Brasil*, Luís Donisete Benzi Grupioni (org.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura;
- MUKAROVSKY, J. (1993). Escritos sobre estética e semiótica da arte. Lisboa: Editorial Estampa;
- MUSSA, A. (2009). Meu Destino é ser onça. Rio de Janeiro: Editora Record;
- NASCIMENTO, E. (2011). A antropofagia em questão em Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena, pp. 331-362. São Paulo: Realizações Editora;
- NUNES, B. (1979). Oswald Canibal. São Paulo: Perspectiva;

OTTO, RUDOLF. (1992). O sagrado. Lisboa: Edições 70;

PARDO, A. L. (2011). A teatralidade do humano. São Paulo: Edições SESC;

PAREYSON, L., (1997). Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes;

PIVA, R., (1985). Antologia poética. Porto Alegre: L&PM Editores;

PIVA, R., (1991). A Breve História do Xamanismo. [impublicado, disponível em <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2015/08/roberto-piva-breve-historia-do-xamanismo.html> acessado em 30/12/2015];

PIVA, R., (1997). Ciclones. São Paulo: Nankin Editorial;

PIVA, R., (1998). Estranhos sinais de Saturno. São Paulo: Globo;

RAMOS, I. P. (2006). Ubirajara: Ficção e Fricções Alencarianas. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais;

RAMOS, L. F. (2011). *Tetralogia faz discurso poético reinar absoluto*. Em: Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, página E9, edição de 3 de agosto;

REICHELL-DOLMATOFF, G. (1978) El Cháman y el Jaguar. Cidade do México: Sigla Ventiuno;

RODRIGUES, A. D. (1993). Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas." D.E.L.T.A. 9 (1):83-103. São Paulo;

ROLNIK, S. (2005). Antropofagia Zombie. [versão eletrônica disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf> acessado em 30/12/2015];

ROSA, G. (2001). Meu tio o iauaretê em: Estas estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira pp. 191-235;

ROTHENBERG, J. (2006). Etnopoesia no milênio. Rio de Janeiro: Azougue Editorial;

SÁ, L. (2013). Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ;

SAEZ, O. C. (2012). Do perspectivismo ameríndio ao índio real. Revista Campos v.13, n.2;

SANDAY, P. R. (1986). *Divine hunger: Cannibalism as a cultural system*. New York: Cambridge University Press;

SANTOS, V. (2011). Saudosa maloca futurista. Revista Bravo! edição número 167, julho de 2011, p. 92;

SEQUERA, G. (2006). Kosmofonia Mbyá-Guarani. Organização: Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores;

SHUSTERMANN, R. (2011). *The pragmatistic aesthetics of William James in British Journal of Aesthetics*, Vol. 51, Number 4, pp. 347–361. United Kingdom: Oxford University Press;

SIMÃO, L. M.; (2003). *Beside Rupture—Disquiet; Beyond the Other—Alterity*. Culture & Psychology 9: 449-459;

SIMÃO, L. M.; (2004). Semiose e diálogo: para onde aponta o construtivismo semiótico- cultural. Em: Souza, M. T. C. C. (Org.). Os sentidos de construção: o si mesmo e o mundo. São Paulo: Casa do Psicólogo, pp. 13-24;

SIMÃO, L. M.; DURAN, A. P. (2007). *Transparency in the Meaning Making – Interview with Ernst E. Boesch*. In: Livia Mathias Simão; Jaan Valsiner (org.). *Otherness in Question – Labyrinths of the Self*. Charlotte: Information Age Publishing, p.37-50;

SIMÃO, L. M.; (2010). Ensaio dialógicos: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro. São Paulo: Hucitec;

SIMÃO, L. M., (2012). Otherness. In: *Encyclopedia of global studies*. Ed. Helmut K. Anheier, Mark Jurergensmeyee & Victor Faessel. Thousand Oaks, CA: SAGE;

SLOTJERDIK, P. (1999). No mesmo barco. Ensaio sobre a hiperpolítica. São Paulo: Estação Liberdade;

SNYDER, G., (2005). Re-habitar – ensaios e poemas. Rio de Janeiro: Azougue Editorial;

SOBRINHO, J.T., (2012). Entre a tradição e a ruptura na dramaturgia recente no Brasil: modos e modas. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo;

SZTUTMAN, R., (2007). Cauim Pepica – notas sobre os antigos festivais antropofágicos. Revista Campos, v.8, n.1;

TODOROV, S. (1999). A conquista da América: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes;

TZARA, T. (2006). Découverte des arts dits primitifs : suivi de Poèmes Nègres. Paris: Hazan;

VALSINER, J. (1998). *The guided mind: A sociogenetic approach to personality*. Cambridge, MA: Harvard University Press;

VALSINER, J. (2000), *Social Consumption of Cannibals*. *Culture & Psychology* 6: 88-96;

VALSINER, J. & VEER, R. (2006). Vygotsky: uma síntese. São Paulo: Edições Loyola;

VALSINER, J. (2006a). *Dangerous Curves in Knowledge Construction within Psychology: Fragmentation of Methodology. Theory & Psychology*, v. 16, n. 5, p. 597-612, out. 2006a;

VALSINER, J. (2012). Fundamentos da Psicologia Cultural: mundos da mente, mundos da vida. Porto Alegre: Artmed;

VALSINER, J. (2012b). A guided science: history of psychology in the mirror of it's making. New Brunswick: Transaction Publishers;

VANEIGEM, R. (2002). A arte de viver para as novas gerações. São Paulo: Conrad;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (1979) A fabricação do corpo na sociedade xinguana. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n. 32, p. 40-49;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (1986) Araweté: os deuses canibais. Rio de Janeiro: J Zahar Editor;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002) A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Cosac & Naify;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002b) O nativo relativo. Rio de Janeiro: Maná vol. 8 no. 1;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2006) A Floresta de Cristal: Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. São Paulo: Cadernos de Campo, n. 14/15, pp. 319-338;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2006b) Uma figura de humano pode estar ocultando uma afecção-jaguar. Multitudes, v. 24, 2006;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2007) Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca. São Paulo: Novos Estudos, n. 99, pp. 91-126;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2008). Encontros. (org. Renato Sztutman). Rio de

Janeiro: Azougue Editorial;

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2009). Entrevista a “ComCiência – Revista eletrônica de Jornalismo Científico”. Disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=46> [acessado em 11/08/2015];

VIVEIROS DE CASTRO, E; PEDERSEN, M. A. & HOLBRAAD, M. (2014)., *The politics of ontology: anthropological positions. Fieldsights - Theorizing the Contemporary, Cultural Anthropology Online, January 13;*

VOLOSHINOV, V. N. (1926). Discurso na Vida e Discurso na Arte, [versão eletrônica];

VYGOTSKY, L. S. (1999) Psicologia da Arte. São Paulo: Martins Fontes;

VYGOTSKY, L. S. (1999b) A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. São Paulo: Martins Fontes;

WERTSCH, J. V., (1991). *Voices of the mind: a sociocultural approach to mediated action. USA: Harvard University Press.*

ANEXO I

Projeto original de Jaguar Cibernético:

OBJETIVO GERAL

Montagem e temporada do espetáculo teatral “JAGUAR CIBERNÉTICO” texto e direção do dramaturgo Francisco Carlos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Criação de uma dramaturgia contemporânea, que considere as experimentações cênicas do teatro moderno e da cena contemporânea, híbrida, intertextual, neo-barroca e fragmentária, apresentando as relações de alteridade (outro-inimigo-afim) entre culturas do pensamento selvagem e culturas do progresso (cultura ocidental);

Construção de uma dramaturgia indígena, amazônica, não ocidental, baseada numa outra lógica, a do pensamento selvagem, seguindo o labirinto-mitológico-bricolage de Claude-Lévi-Strauss;

Homenagem a Claude Lévi-Strauss - inventor da etnografia indígena contemporânea, falecido recentemente em outubro de 2009;

Experimentação em linguagem cênica e texto dramático dos recursos de colagens de Max Ernst utilizadas por Lévi-Strauss na construção das “Mitológicas”, um entre-cruzamento-bricolage de 813 mitos de diferentes povos indígenas do continente americano;

Apresentação em dramaturgia, na forma de personagem-teatral-protagonista, do mais radical devir-animal dos povos indígenas tupi-guarani, o Jaguar, paralelo-mítico da persona de Dionísio, mito-deus-grego do teatro;

Apresentação em forma de tema-dramático do originalíssima conceito do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, do canibalismo-Tupinambá como uma forma radical de alteridade – o outro como destino;

Utilização no espetáculo teatral de experimentações realizadas nas artes-do-corpo-ciborgue por artistas-cientistas. Arte midiática, tele-imersão, vídeo-arte-digital, arte da realidade virtual;

Utilização da história, cultura, rituais, cantos, danças e arte indígena na invensão de uma dramaturgia universal contemporânea.

ENCENAÇÃO

A encenação do "Jaguar Cibernético" envolverá linguagens cênicas contemporâneas pesquisadas pelo autor-encenador que vão do teatro oriental a linguagens de rituais indígenas, arte indígena, danças antigas e pós-modernas, cinema, arte circense, linguagens da moda e dos esportes, artes marciais, colagens de Max Ernest, teatro cubo-futurista de Maiakovski, Ezra Pound, Sousândrade, idolatria-pop-juvenil de Marlon-Brando-selvagem e James Dean. Cinema: "Anjo Exterminador" de Luis Bunuel, cinema-marginal-urbano-paulistano – Rogério Sganzerla, filmografia-pop-obscena-surrealista de Russ Meyer, pornô-chanchada-brasileira, "A Chinesa" e "Alphaville" de Jean Luc Godard, filmografia latino-americana-surrealista de Alejandro Jodorowsky, Quentin Tarantino, "Partner" e os "Sonhadores" de Bernardo Bertolucci, "Deuses Malditos" de Luchino Visconti, "Drácula de Bram Stokers" de Francis Ford Coppola, "A Noite", "Zabriskie Point", "Blow up" e "Deserto Vermelho" de Michelangelo Antonioni, "Viva Zapata" de Elia Kazan, "Amantes Constantes" de Philippe Garrel, "Orfeu" de Jean Cocteau, "Como era gostoso o meu francês" de Nelson Pereira dos Santos, Stalker de Andrei Tarkovsky, história em quadrinho, teatro de revista, música psichodelic trance, ficção científica literatura-inter-textual, música digital, "Táxi-Chuvoso" - ambiente artístico de Salvador Dali, Les Femmes d'Alger de Pablo Picasso, o "Grande Vidro" de Marcel Duchamp, filmes de ficção-científica, instalação, performance, happenings, surrealismo, cinema novo, linguagens do rock-and-roll, fluxus, dadá, body art, butô, artes do corpo ciborgue(Stelarc) e efeitos-especiais, numa perfeita colagem de estilos e linguagens.

SINOPSE

A peça JAGUAR CIBERNÉTICO está dividida em 4 peças.

PEÇA I – BANQUETE TUPINAMBÁ

Um banquete Tupinambá acontece quinhentos anos antes, um sogro, uma noiva, um noivo-prisioneiro e um cunhado canibais bebem cauim-suco-da-memória, se contagiam com o devir-Jaguar, entre trocas e alianças, guerras de vinganças e eus-outros.

PEÇA II – ABORÍGINE EM METRÓPOLIS

Em tempos atuais, um jovem índio Kamaiurá, Kotok, embarca numa viagem-iniciática pela Metrópolis, (São Paulo, Paris, Londres, Nova York) realiza seus ritos em logradouros urbanos (Loja de Roupas, avenidas, estúdio de tatuagem, night-clubs, telas-de-tv, zoológico, Museus de Artes contemporâneas, espaços virtuais). No Zôo de Metrópolis, o Diretor Dr. Claude, submete o jovem Kotok, a uma experiência de arte-do-corpo-ciborgue e o jovem-índio sofre estranhas metamorfoses transformando-se num felino-virtual.

PEÇA III - XAMANISMO THE CONNECTION

Uma reunião de drogados, imaginada por um Produtor-de-Cinema-Mister-Estado-Leviatã ou por todos, mediada por um Jovem-Xamã-atravesador-de-portas-de-espelhos, espera Cow-Boy um traficante de drogas que não aparece nunca, enquanto Alice Ecstasy engole comprimidos balas e media a relação-inimiga do namorado e do irmão, através de espelhos conecta estudantes de maio 68, zapatistas cyborgues, latas-de-sopas-campbells, baile-de-humanos-e-animais, as Mademoiselles de Avignon de Pablo Picasso e um Dândi-Jaguar.

PEÇA IV - FLORESTA DE CARBONO – DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO

De volta a floresta, floresta Amazônica ou floresta de Carbono, Kotok, acompanhada da Loura-do-Táxi-Chuvoso-de-Salvador-Dali, e um ator melancólico a que ela se refere por Tarzan, um jovem-general-anjo-Miguel, bélico e fascista, tentam encontrar novo Éden, Paraíso já, em busca de uma espiritualidade perdida pelo Ocidente, entram num grande embate sobre mundo indígena e mundo branco, floresta e cidade, direitos de índios e direitos de civilizados, roupa indígena e roupa dos brancos, produtos nativos e produtos industrializados. Kotok tem sua metamorfose definitiva em Jaguar, deus-canibal que come o coração da vítima, a parte do corpo que contém mais sangue, para realizar seus intentos de alteridade. E se casa no final com a Loura em meio a um festim-canibal-show-biss.

SOBRE O JAGUAR

O Jaguar, tem basicamente o valor de uma expressão metafórica do outro, o outro como destino – “o outro não era apenas um espelho, mas um destino”, deus-morte-inimigo. Devir-canibal, o Jaguar come o coração da vítima, a parte do corpo que contém mais sangue, para efetivar alianças, afinidades, sentidos de alteridade – eu-outros-cibernéticos. Jaguar-Celeste – espírito animal mais poderoso e perigoso – o piwara (espírito) do Jaguar tem o poder de penetrar no corpo de outros animais, “jaguarizando-os” e tornando-os monstruosos (...) animais excessivos. O Jaguar assim, é uma espécie de “ANIMAL DO ANIMAL” limite animal da espiritualidade ou vice-versa. Função Jaguar – divino comedor de carne crua, animal e divino numa figura. Dionísio-Jaguar: Comedores de cru. Na filosofia-imanente-indígena, em que o canibalismo é apresentado como uma forma radical de alteridade – comer-o-outro-inimigo-destino – o Jaguar é o mito-deus-devir-canibal.

JUSTIFICATIVA

“Jaguar Cibernético” é peça paradigmática da obra do dramaturgo Francisco Carlos, (com mais de 40 peças escritas) uma peça síntese, work in progress da experimentação dramaturgica do autor. O Jaguar é o personagem central da dramaturgia do autor, o Dionísio-Hamlet desdobrado em outros personagens nas outras peças de sua autoria. O projeto de dramaturgia de Francisco Carlos consiste na criação de uma dramaturgia contemporânea que considere as experimentações cênicas do teatro moderno e da cena contemporânea, híbrida, intertextual, fragmentária, neo-barroca e ideogramática, apresentando as relações de alteridade(outro-inimigo-afim) entre culturas do pensamento selvagem e culturas do progresso(cultura ocidental);

A peça apresenta um mix da cultura grega clássica e toda mitologia ocidental (Bíblia,Shakespeare, renascimento, modernismo artístico, cultura pop, cosmologia ameríndia, etc). O “Jaguar Cibernético” usa-parodia todo o padrão mítico da cultura ocidental e os clichês da cyber mídia. Na encenação do “Jaguar Cibernético” serão utilizados aspectos materiais e imateriais de duas grandes culturas brasileiras do tronco lingüístico tupi: os Tupinambás (extintos) e Kamayurá (vivos) atendendo a especificidade do tema central da peça – o canibalismo e a alteridade radical.

Todos os temas que envolvem a religião canibal tupinambá: JAGUARES, jaguar celeste e jaguar humano, xamãs-jaguar, banquete, festim, o sacrifício da vítima, a guerra tupinambá como função do sacrifício humano, guerra-canibalismo, construção da pessoa, ornamentação para os ritos de execução- plumaria de aves coloridas, grande honra, casamento do prisioneiro, triade: cativo-matador-espírito, vingança de sangue interminável,

sogro-cunhado-prisioneiro-vítima-noiva, execução ritual em terreiro, morte-motor-do-socius, eu-outro-inimigo-alteridade, morte-formosa-bela-morte, morte em mãos de alheios, par-cativo-matador-inimigos cunhados, resguardo do matador, matar o diferente, casas grandes multifamiliares, matriz triádica: animais-homens-deuses.

Das culturas do progresso Jaguar Cibernético apresenta os seguintes elementos temáticos: o mito selvagem Marlon Brando, James Jean e outras divinizações do cinema de Hollywood, sexo droga e rock and roll, arquitetura das metrópolis, artes-do-corpo-ciborgue, esportes, mídias, robôs, dinheiro, templos do comércio, templos das artes, mercado, museus de artes, estado, templos religiosos, comunicação de massa (tv, rádio, jornais, internet etc.), violência urbana, racismo, sadomasoquismo, alteridade, economia, lutas de classe, sexualidade, lugares de divertimento, dancings noturnos, zoológico, micro-revolucões, maio 68, zapatismo, tecnologias-informáticas, ciências, modas,(prêt-à-porter, alta costura, moda marginal) show-bizz.

HISTÓRICO

Teve apresentação em forma de leitura encenada na “Mostra Francisco Carlos - Reflexos de Cena – Encontro de Dramaturgia” no SESC CONSOLAÇÃO-SP-2005, com os debatedores Sebastião Milaré e Sérgio Salvia Coelho, com o seguinte elenco: Dionísio Neto, Maria Manoela, Germano Melo, Milhen Cortaz, Luiz Amorim, Majeca Angelucci, Cláudia Wonder, Felipe Sant Angelo, Alexandre Jáballi, Pedro Noizyman, e Tomaz Auricchio.

Integrou o Ciclo de Leituras da Mostra de Peças do Pensamento Selvagem, no Teatrix-SP - 19 de junho de 2007 com o seguinte elenco: Dionísio Neto, Daniel Faleiros, Ernani Sanches, Pedro Noizyman, Fredy Allan, Eloisa Leão, Luciana Brites, Majeca Angelucci, Helena Cerello, José Maria Cardoso, Jeyne Stakflett, Claudia Wonder e Thomas Auricchio.

Teve Leitura Dramática na Faculdade de São Bento-SP em 22 de dezembro de 2009 com o seguinte elenco: Ondina Claiss Germano Melo, Adilson Azevedo, Décio Vaz, Ravel Cabral, Fernando Delabio, Rafael Mendes, André Hendges e Bernardo Machado.

SOBRE O AUTOR E DIRETOR DE TEATRO FRANCISCO CARLOS

Dramaturgo amazonense com mais de quarenta peças escritas. Dirigiu mais de trinta espetáculos de sua autoria, shows musicais, concertos de canto lírico, vídeo e óperas, experiências multimídias. Ministrou workshops de expressão cênica para cantores líricos do Coral Paulistano e Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo e do Coral Sinfônico do Estado de São Paulo. Estudou filosofia na Universidade do Amazonas e aplica esses conhecimentos em processos de invenção para teatro poético-filosófico. Realizou aventuras teatrais em Manaus, Belém, Brasília, e Rio de Janeiro e atualmente em São Paulo com a concretização da "Mostra de Fenômenos Urbanos Extremos" com tres peças de sua autoria culminando com a indicação ao Prêmio Shell de Teatro-SP de melhor autor no primeiro semestre de 2010. Na composição de sua estética teatral dialoga-parodia constantemente com outras áreas artísticas e outras atividades: música, dança, cinema, vídeo, ópera, performance, happenings, história em quadrinho, fotografia, moda, esportes, artes marciais, publicidade, cibernetica e artes plásticas. Nos anos oitenta, em meio ao efervescente movimento de Rock em Brasília idealizou e dirigiu inúmeras performances com croners, guitarristas, baixistas e bateristas de expressivas bandas de rock do Distrito Federal. Em 2004 teve participação no projeto "arenamostra NOVOS DRAMATURGOS" no Teatro de Arena Eugênio Kusnet de São Paulo (fev.) em comemoração aos 50 anos do histórico Teatro de Arena. A convite do SESC - SP- CONSO-LAÇÃO, por indicação de Dionísio Neto fechou o projeto REFLEXOS DE CENA – ENCONTROS DE DRAMATURGIA – MOSTRA FRANCISCO CARLOS – DE 7 A 11 DE NOVEMBRO DE 2005 – com a leitura encenada de seis peças de sua autoria. Realizou o "Ciclo de Leituras de Peças do Pensamento Selvagem" no Teatrix – na cidade de São Paulo. Atualmente a dramaturgia de risco de Francisco Carlos está dividida em dois blocos temáticos:

PEÇAS DO PENSAMENTO SELVAGEM

As peças do Pensamento Selvagem versam sobre os seguintes temas indígenas: pensamento selvagem, modos como às sociedades indígenas se constroem e se concebem; as noções de pessoas; ritos de iniciação masculino e feminino, ritos de nascimento, religiões e cosmologias ameríndias, nomeação, casamento, morte; arte e cultura indígena, pinturas corporais, tatuagens e piercings, catequese católica, conversão e resistência indígena, xamanismo, o devir Jaguar, alteridade, hospitalidade canibal, exotismo radical, canibalismo, relações inter-étnicas, índio-tecnológico, conflitos índio-branco, guerras, drogas indígenas religiosas, cosmologias ameríndias, tendo como referência-etnográfica a antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss na conexão-Max-Ernest.

PEÇAS DAS CULTURAS DO PROGRESSO

As Peças das Culturas do Progresso abordam os fenômenos extremos da modernidade, fundamentalmente urbanos e que Walter Benjamin, identificou na modernidade das "Flores do Mal" de Baudelaire, fenômenos amorosos, sociais, políticos e filosóficos que acontecem nas metrópoles por conta da vida superpopulosa das grandes cidades e seus instrumentos cosmopolitas: dinheiro, templos do comércio, templos das artes, templos religiosos, comunicação de massa (TV, rádio, jornais, internet, etc.), violência urbana, bancos, economia, lutas de

classe, sexualidade, lugares de divertimento, esportes, shoppings, hospitais, sistemas judiciários, tecnologias-informáticas, arquitetura, ciências, modas, universidades, show-bizz etc. "Espaço aglutinador das tradições sociais e, ao mesmo tempo, centro do poder econômico e político, a metrópole reflete especialmente as condições de sobrevivência humana e os conflitos de toda ordem".

No momento dirige-encena a peça-projetotetralogia "JAGUAR CIBERNÉTICO" de sua autoria, dividida em 4 peças: 1- BANQUETE TUPINAMBÁ – 2- ABORIGINE EM METRÓPOLIS – 3 – XAMANISMO THE CONNECTION – 4- FLORESTA DE CARBONO – DE VOLTA AO PARAÍSO PERDIDO, com estreia prevista para novembro de 2010.

FICHA TÉCNICA

TEXTO, ENCENAÇÃO E DIREÇÃO GERAL:
Francisco Carlos

ELENCO:

Bernardo Fonseca Machado
Carol Gonzalez
Daniel Morozetti
Diogo Moura
Eros Valério
Hércules Moraes
Júlio Machado
Kiko Pissolato
Luciana Canton

Mauro Schames
Paulo Gaeta
Ondina Clais
Roberto Borenstein
Rodrigo Audi
Tarina Quelho
Thiago Brito

DIREÇÃO DE ARTE - Clíssia Moraes
CENOGRRAFIA - Miguel Aflalo
ORIENTAÇÃO DE LÍNGUA TUPI - Eduardo Navarro
FIGURINOS - Alex Kazuo e Clíssia Moraes
CAMAREIRA - Nazaré Brazil
CENOTÉCNIA - Mateus Fiorentino
ASSISTENTE DE CENOTÉCNIA - Neilton Alves
DESENHO DE SOM - Alfredo Bello
OPERADORA DE ÁUDIO - DJ Evelyn Cristina
MURALISTA - Raul Zito
ILUMINAÇÃO - Karine Spuri
ASSISTENTE DE ILUMINAÇÃO - Gigante Cesar
PROGRAMAÇÃO VISUAL - Jo Fervereiro
VISAGISMO - Thiago Gomes
ASSESSORIA DE IMPRENSA - Adriana Monteiro
PRODUÇÃO EXECUTIVA - Rosário Dmitruk
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO - Antônio Franco

ENSAIO FOTOGRÁFICO:
www.bobsousa.com.br

CONCEITO CENOGRÁFICO

Peça I

CONCEITO CENOGRÁFICO

Peça I

- Local: uma aldeia indígena
- Aspecto minimalista com jogo de Luz e sombra
- Jogo de transparências com a estrutura central
- Explora o dentro e fora da estrutura
- Elemento cenográfico - Chão: Uma representação do chão das aldeias indígenas feito com terra batida. Opção explora a poeira que levanta com a movimentação dos artistas.
- Elemento cenográfico - Estrutura central: uma estrutura feita de bambuque é uma representação poética da estrutura da oca, casa indígena. Uma estrutura maleável capaz de ser alterada conforme a necessidade da cena. São dois "braços" na parte inferior que representam os limites da aldeia ou de uma oca. E um "braço" na parte superior que pode ser sustentado por cabos que representa um limite de teto ou cobertura.

CONCEITO CENOGRÁFICO

Peça II

- Local: grande cidade com ruas e edifícios altos
- Elementos cenográficos - Prédios: Três prédios de madeira com imagens dos prédios.

CONCEITO CENOGRÁFICO

Peça III

- Local: ambientes internos e ruas de cidade
- Aspecto geral surrealista
- Cenário dinâmico com mudanças de layout
- Elementos cenográficos - Módulos: Os módulos são as peças centrais que geram os espaços das cenas. São módulos de três faces, revestidos de madeira e espelhos de acrílico. São módulos que combinados formam os espaços internos, os muros, paredes de casas, etc, de acordo com a necessidade de cada cena.

CONCEITO CENOGRÁFICO

Peça IV

- Local: uma floresta
- Uma representação com o objetivo de criar uma ambientação realística de uma porção de floresta amazônica.
- Jogo de luz e sombra, aspecto dramático.
- Cenário estático
- Elemento cenográfico - Floresta: Representação realística de floresta a partir de um painel de fundo com imagem de uma floresta real
- Elemento cenográfico - Carro: Representação do Taxi-chuvoso de Dali. Um carro real, que participa da cena com movimentação.

ANEXO II

**Nota: os textos completos de Jaguar Cibernético não
tiveram sua publicação autorizada pelo autor.**

ANEXO III

O mantra em drama de Francisco Carlos

Por Valmir Santos⁴¹

A temporada de *Jaguar cibernético* em São Paulo introduz as Peças do Pensamento Selvagem tal como percebidas por Francisco Carlos. Essa “tetralogia canibal” cava razões e desconcertos matriciais na escrita desse amazonense que também encena seus textos.

Ele está radicado na cidade desde 2005, mas engole bem suas entranhas urbanas. Como prova a entusiasmada recepção de atores quando *Românticos da idade média*, *Namorados da catedral bêbada* e *Banana mecânica* – todas no outro escaninho do autor, o das Peças das Culturas do Progresso – caíam em suas mãos em projetos como Arena mostra novos dramaturgos, organizado pela Companhia Livre, ou Reflexos de cena, pelo Sesc Consolação. As leituras logo mobilizaram uma corrente independente para levá-las à cena. A obra finalmente foi iluminada de vez na sala do subsolo que a Companhia de Teatro Os Satyros mantém na Praça Franklin Roosevelt, na região central paulistana.

Formado em Filosofia, recém-atravessado meio século de vida, nascido em Itaquiara em 10 de dezembro de 1960, Francisco Carlos correlaciona fenômenos extremos dos habitantes da metrópole e da floresta num torvelinho verborrágico e imagético. Ergue uma cachoeira de palavras, subordinações e neologismos compostos, a lembrar José Celso Martinez Corrêa em sua transposição versificada de *Os sertões*. *Jaguar cibernético* não perde a prosa de vista mesmo em desvios narrativos, dialógicos, digressivos, rimados até. Sua poética cênica é cosmogonia.

Em 2007, ao convidar Francisco Carlos para ser um dos integrantes do seminário Nova dramaturgia brasileira em perspectiva, no âmbito do Festival Recife do Teatro

⁴¹ Jornalista, crítico e pesquisador de teatro. Idealizador e editor do site *Teatrojornal – Leituras de Cena*. Escreve desde 1992 em publicações como *Valor Econômico*, *Bravo!*, *Folha de S.Paulo* e *O Diário de Mogi*. Acompanha festivais no Brasil e no exterior, tendo assinado curadorias ou consultorias para encontros em Recife, Belo Horizonte e São Paulo. Autor de livros ou capítulos com históricos de grupos. Mestre em artes cênicas pela USP. (Texto informado pelo autor no sítio acima endereçado).

Nacional, o crítico e curador paraense Kil Abreu, que hoje vive na capital paulista e o conheceu em Belém, na juventude, assim o percorreu nas memórias: “(...) fundou em Belém o grupo Trompas de Phalópio, que agitou a cena teatral na década de 80 com peças como *O estranho caso da pantera da serra com o bandoleiro durango Brasil* e *Os caçadores da vaca fosforescente*, entre outras. Seu teatro tem grande interesse na antropologia, especialmente a partir da obra de Lévi-Strauss, e procede na ‘bricolage’ que assimila referências que vão do surrealismo ao cinema de Hitchcock. Trata em seus textos das diversas etnias amazônicas (yanomami, mundurucu, kamayurá, mura, ashaninka), explorando por meio da escritura experimental elementos como ritos, crenças e xamanismo”.

Em março passado, na semana seguinte ao ensaio de *Jaguar cibernético* para os programadores do Sesc, sem saber se a temporada vingaria, Francisco Carlos e equipe caíram de pára-quedas na última edição do Fringe, do Festival de Curitiba, com sete peças na bagagem: três do repertório urbano mais a tetralogia canibal inédita. A iniciativa fez parte da mostra Conexão Roosevelt, a convite do curador Ivam Cabral. O ator d’Os Satyros o convenceu da pré-estreia nacional. Sem cachê, mas com direito a caminhão para o cenário viajar de São Paulo, mais transporte, hospedagem e alimentação para 33 pessoas, o núcleo de atores de Francisco Carlos, como chegou a ser anunciado, desdobrou-se diuturnamente no Teatro HSBC, em pleno calçadão central da cidade, a chamada Rua das Flores, a XV de Novembro.

O palco italiano, nada a ver com a perspectiva circular da obra em questão, era atravanco de menos. Aos atores, aos técnicos, o importante era ver, enfim, o *Jaguar cibernético* levado à cena após um semestre de ensaios. Afinal, pela primeira vez Francisco Carlos dispunha de uma equipe continuada com a qual pôde mergulhar de fato em processo criativo, arriscar-se tanto na condição de encenador como o faz costumeiramente na construção do texto.

As sessões da tetralogia aconteceram às 16h, 18h, 21h e à meia-noite do dia 4 de abril de 2011. Apenas 14 pessoas testemunharam uma parte ou outra, sendo que dois ou três acompanhamos de cabo a rabo a sequência: peça 1, *Banquete*

tupinambá; peça 2, *Aborígene em metrópolis*; peça 3, *Xamanismo the connection*; e peça 4, *Floresta de carbono – de volta ao paraíso perdido*. As apresentações agendadas para o dia seguinte se deram na ordem inversa. Provavelmente, nunca mais o projeto será visto nesse formato, de trás para frente, como a sublinha a autonomia de voo das peças. A temporada no Pompeia exibe duas a cada noite. Mas a disponibilidade dos envolvidos e o manto artístico que armaram em pleno fuzuê do Fringe, evento no qual a aderência raramente acontece, lá em Curitiba essa jornada fez a diferença ao colocar em relevo essa obra demasiado original que não quer vaticinar o novo, e sim canibalizar as tradições. Por isso destacamos no pé da entrevista que segue trecho de um ensaio de Michel de Montaigne, *Sobre os canibais*, assentado no encontro do escritor e filósofo francês com três índios tupinambás, em 1562, e pertinente ao universo “franciscano”.

Na manhã de 5 de abril, Francisco Carlos – e seu nome da estirpe de cantor romântico de multidões – conversou com o **Teatrojornal** no café de um hotel curitibano. Também tomou parte na entrevista a jornalista Pollyana Diniz, repórter do blog *Satisfeita, Yolanda?* e do jornal *Diário de Pernambuco*, de Recife.

Teatrojornal – Vamos iniciar pelo *Jaguar*. Esse é um texto mais recente?

Francisco Carlos – Bem, ultimamente tem-se falado algumas coisas... De minha parte e da parte das pessoas que estão envolvidas com o meu trabalho, se tentou esclarecer a seguinte forma: a minha dramaturgia tem essa lenda de que já escrevi 30, 40 peças, inclusive eu mesmo não sei direito quantas foram, porque têm peças que estão muito prontas, têm peças que estão quase prontas e têm peças que são pré-projetos. O que acontece, até foi por uma questão assim, a gente começou a fazer mostras, tipo a Mostra Sesc de Dramaturgia, em 2005. A Majeca [Angelucci, atriz] fazia a curadoria, e aí se pensou assim: uma coisa são as Peças Urbanas e as outras, Peças do Pensamento Selvagem, até porque era a ideia que eu estava refletindo. Aquela ideia que o Walter Benjamin reflete sobre o Baudelaire, de que as metrópoles, a partir do século XIX, elas trouxeram um novo tipo de humanidade que é essa humanidade da multidão, que hoje a gente chama de sociedade urbana, sociedade das metrópoles. Essas peças que têm mais esse perfil urbano a gente resolveu tomar a iniciativa de montá-las, já que não conseguíamos fazer as peças

do Pensamento Selvagem, porque mais monumentais em termos de produção. E aí a gente acabou chamando agora de Peças de Fenômenos Urbanos Extremos. Em 2008, junto com Marat Descarte e outros, tentamos montar uma peça do Pensamento Selvagem, *A expedição dos amantes da máquina*, sobre a viagem dos espanhóis na Amazônia, sobre a questão da descoberta do outro, que tem a ver com a Europa, etc. E a gente montou, com atores incríveis, ele, a Maria Manoela, a Majeca, o Cristiano... Mas a gente não conseguiu produzir, porque queríamos fazer como estamos fazendo agora no *Jaguar cibernético*. Partimos então para as Peças Urbanas, mais fáceis de produzir, porque é um universo próximo e as pessoas (os atores) têm roupas, objetos... A Maria Manoella, depois de duas leituras que a gente havia feito na *Folha*, ela ligou para o Rodolfo [García Vázquez], disse que a gente queria “fazer na marra” e ele disse que n’Os Satyros era o lugar certo para isso. Como diz o Gustavo Machado, era “rock’n’roll”, mete a cara e faz. A gente fez primeiro *Namorados da catedral bêbada* e *Românticos da idade média* com essa “legenda” de que eram Peças de Fenômenos Urbanos Extremos. E aí eu tinha conversado com a Mafalda Pequeninno, a atriz negra do *Banana mecânica*, e ela articulou para estrear essa peça também n’Os Satyros, fechando o que a gente entendeu como uma trilogia das peças urbanas. Quando a gente fez o *Banana*, mas falidos do que nunca, em férias, estreamos achando que era uma festa de carnaval nossa, que os amigos iam, a Mafalda convocou a comunidade afro, com a qual ela tem um envolvimento cultural grande, e as pessoas vieram e a DJ Evelyn Cristina fez a trilha, e a Girlei Miranda fez a direção musical, mas aí todo mundo foi ver e culminou com a crítica do Luiz Fernando Ramos [na *Folha*, em 20 de março de 2010], que foi uma crítica definitiva para o trabalho, e as quatro estrelas, que a gente ainda não sabia o que era aquilo (risos). A gente soube por que a peça era só aos domingos, e quando era terça-feira, as pessoas ligavam para o teatro e já não tinha mais lugar. E depois teve também a indicação ao Prêmio Shell. E tudo isso era um pouco a preparação para o momento que não só eu, mas a Majeca, que foi a pessoa que ajudou a articular meu trabalho em São Paulo, e todo esse pool de atores fantásticos, estavam preparando junto comigo. Eles achavam que era um grande sonho, que era montar uma peça do Pensamento Selvagem, porque ali as pessoas achavam que estava a essência fundamental e definitiva do meu trabalho, a ligação pessoal que eu tenho com o tema que faz parte da minha vida, e então eu especulo

ele sempre, eternamente, em todos esses momentos. Havia, para esses atores, uma tentativa, um esforço para chegar aí. A Ondina Clais Castilho [atriz], que é professora do Célia Helena, trouxe a Rosário [Dmitruk, produtora-executiva de *Jaguar*], que é uma aluna de lá e queria se engajar na produção. E a Rosária moveu um certo mundo, é casada com um pequeno produtor, e eu trouxe a Clissia Moraes, que é diretora de arte no cinema, amiga especializada em filmes indígenas, ela fez os filmes *Hans Staden* [dirigido por Luiz Alberto Pereira em 1999] e *Brincando nos campos do senhor* [por Hector Babenco, em 1991], e ela é uma grande parceira. Nós pesquisamos juntos há mais de 20 anos toda essa coisa de uma possibilidade de uma cenografia indígena. Ela estava muito ocupada no cinema, não fez as peças urbanas, mas veio para o *Jaguar cibernético*, já que estudava as peças há muito tempo.

E o que é o *Jaguar*? Acho que ele é minha peça central nesse sistema das Peças do Pensamento Selvagem. Tem um personagem que seria o meu Hamlet/Dionísio, que é o Jaguar. A primeira versão eu escrevi em 1993 e de lá virou o meu work in progress. Algumas peças do Pensamento Selvagem saíram de dentro dela, da matriz. Quando eu conheci você [Valmir], foi no Festival Recife do Teatro, quando o Kil Abreu me convidou para o Seminário de Dramaturgia, no qual seria lida uma peça minha. Ele queria que fosse uma do Pensamento Selvagem, que ele achava o centro da minha pesquisa, tanto de dramaturgia como de encenação, focou no que era mais peculiar no meu trabalho. Pediu um texto mais curto e com poucos personagens. Escolhi *A luta mística entre o anjo e o índio*, a única peça do Pensamento Selvagem que tem poucos personagens, quatro. No encontro em Recife, havia um comentador para cada leitura, e o Luiz Fernando Ramos participou da minha. Antes do dia determinado, o crítico me pediu que enviasse a ele quatro peças do Pensamento Selvagem, e junto com elas foi o *Jaguar cibernético*. O Luiz Fernando chegou ao seminário e disse que não queria desprezar nenhuma das outras três, mas o *Jaguar cibernético* seria minha peça definitiva...

Teatrojornal – E ela já era dividida em quatro partes?

Francisco Carlos – Na época, não tinha a terceira parte. Eram três atos de uma mesma peça. E ele falou que era um Hamlet e que tinha que definitivamente montá-la. Bom, a gente fez as peças urbanas com a maior felicidade, porque elas foram...

Tinha toda uma coisa, que a Maria Manoella repetia às pessoas, “Olha, vocês vão, são peças um pouco difíceis, mas a gente acha superimportante montar o Francisco”, e tudo mais, a gente achava que não fosse ter uma comunicação com o público, que os críticos provavelmente admirariam, os pesquisadores de teatro, mas que a gente teria de se conformar que o público talvez não batesse. E a grande surpresa foi que a gente fez agora uma terceira temporada com as duas peças em que entramos e saímos bombados. A felicidade foi extrema.

Teatrojornal – Afinal, você já escrevia há tempos...

Francisco Carlos – Eu não trabalhava em São Paulo, cheguei a São Paulo porque todo mundo achava que eu tinha que mostrar o trabalho em São Paulo. Até os anos 1980, eu montava, ia para alguns festivais. Por uma circunstância pessoal, problema de saúde de minha mãe, eu morava em Belém nessa época. Pessoas como Zé Celso falavam que minha dramaturgia era incrível, mas eu achava que um dramaturgo precisa ter um projeto claro. Achava que eu tinha noção disso, mas não tinha construído isso ainda, apesar de já ter escrito à época, das hipotéticas 40, umas 20 peças. Precisava ter um projeto de dramaturgia claro, pelo menos para mim, para meu entendimento. Nesses cinco anos de Belém eu encenei muito. Foi naquele período, entre os anos 1980 e 1990, que construí a fase do Pensamento Selvagem, estudos profundíssimos em Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze, todo esse lado antropológico do Antonin Artaud em relação às peças dos índios mexicanos [os tarahumaras], de uma escrita xamanista, fui fazer conexão com os beatnik, a escrita automática proposta pelo André Breton, fui entender toda essa conexão do Lévi-Strauss com surrealismo, principalmente com Max Ernst [pintor alemão] e sua união com os estruturalistas clássicos, da qual Lévi-Strauss construiu um sistema que depois desencadeou mais mitológico no que se tornou hoje o sistema de antropologia estruturalista. Tudo isso, fui pensando esse tempo. Não podia construir uma dramaturgia etnográfica sem pensar profundamente tudo isso. E aí tinham duas tarefas: uma, entender profundamente isso, um assunto que me interessava profundamente, e a outra era que eu tinha que pensar como isso poderia conversar com a minha dramaturgia, com a minha escrita dramática. Isso não podia ser uma tese, precisava ser um texto teatral.

Teatrojornal – E como é seu processo de escrita?

Francisco Carlos – Tem uma outra história, que até as pessoas gostam. Quando eu resolvi que podia ser um dramaturgo, eu entendi que estava num momento em que não havia necessidade do dramaturgo. Por quê? Com a revolução do teatro moderno, ela atingiu, de maneira positiva, o dramaturgo, ela se propôs àquilo que foi chamado de a ditadura do texto, a obra dramática, como claramente teorizado no texto do Teatro da Crueldade, de Artaud, que foi definitivo para que existisse a cena moderna. Já em garoto eu disse que queria isso, não aquilo... (disse à jornalista)

Então, eu entendi que não precisava ter dramaturgo, nem texto dramático. Que isso aqui, por exemplo, poderia ser texto de uma encenação maravilhosa, como o romance *Macunaíma* foi para o Antunes, *Os sertões* para o Zé Celso. Não são textos dramáticos. Para que existir dramaturgo se há histórias grandiosas na literatura mundial e tudo isso pode virar texto para a cena contemporânea. Então, não precisa ter dramaturgo mais, estão certas as pessoas que afirma isso? E aí, vou ser o quê? Vou ser encenador? Mas aí pensei que podia ter o dramaturgo, a partir do momento que ele escrava para esse tipo de cena, e não para a forma que se fez até o final do século XIX. Então, precisei me debater, atravessar essas crises todas. E surgiu uma outra questão: entendi que os dramaturgos históricos, eles precisam realizar uma coisa que na minha cabeça eu comecei a chamar de “uma filosofia da cultura”. Todo dramaturgo potente realizou, de alguma, uma filosofia da cultura. Eu precisava fazer isso. A única formação acadêmica que eu fiz foi um curso de filosofia. Até o terceiro ano, fui um aluno perfeito, mas depois viajei muito para festivais de teatro, tinha que correr para não ser reprovado por falta. Pronto, é isso aqui. É a partir disso que vou organizar um universo filosófico, como acho que um Tchekhov tem, um Shakespeare tem, um Beckett tem. É uma reflexão sobre a cultura daquela situação que estou focando.

Teatrojornal – Existe uma oposição ou uma antropofagia da cultura ameríndia com a cultura ocidental? Você não deixa essas duas instâncias estanques e lança uma terceira?

Francisco Carlos – Tem as duas e tem uma terceira. Tem as duas por causa do senso de realidade. Como Heiner Müller fala, no *Medeamaterial*, o Jasão é o primeiro colonizador mítico. Então, essa história da colonização, ela existe desde

que o mundo é mundo. Não é porque as pessoas dizem que vivemos num mundo pós-utópico, pós-revolucionário, que ela não existe mais. Essa ideia do centro e da periferia, da colônia e da matriz, ela existe. Todos nós estamos aqui discutindo isso. Aquele discurso de “fim da história” é europeu, porque já se esgotou. O Müller falava que a única possibilidade de reinvenção da história e da arte seria na América Latina, e acho que é por aí. Consigo ver a história antiga de outra maneira, não como uma história cronológica, mas cheia de camadas que se envolvem, que se misturam, que são rizomáticas, que são antropofágicas, toda mistura, não compartimentada por eras. É uma história fragmentada como a nossa contemporaneidade.

Teatrojornal – Há uma categoria, a do Teatro Antropológico, geralmente associada a uma fisicalidade do ator. No seu trabalho, com toda essa visão étnica, esse elemento antropológico parece não estar exatamente no corpo, mas na palavra. Concorda?

Francisco Carlos – Eu não sou muito bamba no Barba [o diretor italiano Eugenio Barba, um dos teóricos do Teatro Antropológico] (risos)... Eu sou melhor no Grotowski [teatrólogo polonês Jerzy Grotowski], até porque, para um garoto de 14 anos que estava querendo aprender alguma coisa e ter achado na biblioteca justo aquela tradução de *Em busca de um teatro pobre* [provavelmente por Aldomar Conrado], ele foi uma influência muito definitiva. Grotowski me abriu muitas janelas. Mas o Barba, eu acabei tendo mais um interesse teórico, dos comentários dele sobre o teatro laboratório do que pelo teatro dele, que na verdade eu nunca vi. Pelo que sei, pelo que já li, o que ele chama de teatro antropológico é porque ele faz mais uma antropologia, pelo que entendo, uma antropologia do ator, e até mais, da cena. Ele não faz uma antropologia etnográfica, faz uma antropologia da atividade teatral, uma antropologia do ator. No meu caso, não acho que meu teatro é antropológico. Nas peças do Pensamento Selvagem eu trabalho com uma temática que é a mesma da antropologia etnográfica, principalmente por uma corrente muito avançada da antropologia brasileira capitaneada pelo Eduardo Viveiro de Castro, em algum momento, e que foi definitiva, solidarizada pelo Lévi-Strauss. O meu foco, o meu objeto, o meu interesse é o mesmo deles, mas eles são antropólogos e eu sou um dramaturgo e encenador. Nesse sentido, não faço um teatro antropológico, não

quero realizar um método antropológico dentro do teatro. Meu trabalho é, talvez, se se quer aproximar de um método, mas parecido com Brecht e Heiner Müller [dramaturgos e teatrólogos alemães], sendo este mais encenador que aquele. São caras que estão querendo atingir invenções no teatro a partir de invenções na dramaturgia. Claramente, o meu trabalho é isso. Tenho uma tendência, como Darci Figueiredo [ator e dramaturgo] comentou comigo recentemente, quando lemos as peças na *Folha*, a imprimir em tudo que faço uma proposta teatral para as pessoas que vêm receber aquilo, os artistas, o público. O meu trabalho é a tentativa de uma pesquisa teatral na qual tento atingir, a partir de uma reescrita do texto, não só de uma reescrita do texto, já que minha invenção não tem a ver só com a escrita, mas com os jogos de palavras, as conexões todas que realizo na escrita, como comentam... Mas eu acho que é uma via Brecht e Heiner Müller, que fala que o teatro precisa ser reinventado e como a gente pode colaborar com isso. Primeiro, tentando fazer isso no texto, já pensando obviamente que esse texto pode alterar sistemas cênicos, resultando ou não no que quer que seja.

Teatrojornal – No *Jaguar cibernético*, é impactante a questão propriamente formal da cena. Para quem assistiu aos trabalhos anteriores, a gente entra nas peças do Pensamento Selvagem e as associa a um espaço talvez mais aberto, de códigos mais fechados, mas fiquei surpreso com o encenador Francisco Carlos. Esse é um lugar em que você se sente bem? Além de autor, você tem esse recuo para ver e propor essas ideias para a cena?

Francisco Carlos – O que os atores acham – e falo deles porque eles foram parceiros, me possibilitaram, me descobriram –, e partilho aqui coisa que a gente tem partilhado nesse processo, não são necessariamente observações minhas só, as peças urbanas são, talvez, temas mais experimentados, até porque as pessoas vivem em São Paulo, os encenadores, muitos estão dentro desse universo, então essa temática talvez esteja mais esgotada em termos de experimentações dos encenadores inventivos, criativos. Essa temática do Pensamento Selvagem, primeiro, ela é um tabu, por uma série de coisas. Essa coisa da cultura indígena, que as pessoas têm medo por vários motivos, têm preconceito, coisas que estão relacionadas à situação do índio na América do Sul, no nosso caso no Brasil, na Amazônia que concentra a maior parte da população indígena. Esse tipo de

universo, que hoje as pessoas podem até achar que está muito na moda por conta da ecologia, então as pessoas já querem até dizer “estou fazendo um trabalho sobre isso”, mas até há pouco tempo era um tabu, como o índio era um tabu. É um caminho extremamente difícil e perigoso. Com eu estou investigando, acho que, talvez, a partir desse universo consiga trazer muito mais invenções para o teatro, a partir desse universo, do que do urbano. E o universo urbano, como todo mundo conhece – estou falando das pessoas de São Paulo, estou montando lá –, isso cria um facilitador. As peças do Pensamento Selvagem são uma grande dificuldade, inclusive para mim. Isso propõe um mergulho e um salto no abismo muito grande. E o resultado do salto no abismo, ele acaba sendo muito mais criativo e mais produtivo em termos de invenção do teatro. A equipe acredita que é aí que está o grande barato, a grande invenção, a grande potencialidade. Houve esse esforço geral de todas as pessoas exatamente porque achavam que aí estava a grande possibilidade de contribuição para o teatro.

Teatrojornal – Aquela escultura da oca na primeira peça, os bambus trançados, aquilo firma um impacto cenográfico de largada...

Francisco Carlos – A gente pensou aquilo durante seis meses. Ontem, foi a primeira vez que a gente viu no palco...

Teatrojornal – Você acha que o a produção brasileira e o público contemporâneos estão mais preparados para abrigar e fruir uma tetralogia, a divisão em partes, mergulhar nessa densidade? Quer dizer, tirando esse contexto aqui de Curitiba, no âmbito de um festival...

Francisco Carlos – A gente não vai fazer longo em São Paulo. Na realidade, amo ver as peças longas, vou ao Oficina e saio de lá extasiado. Mas eu não tenho paciência para ver uma peça encenada por mim que dure mais de uma hora e meia. Começa a me dar uma angústia... E acho que essa angústia vai dar nas pessoas. Acho que as pessoas têm que sair do teatro que eu faço enfeitiçadas, angustiadas, extasiadas. Nesse sentido, acho bárbara a frase do Luiz Fernando Ramos na crítica que ele fez [a *Banana mecânica*], dizendo que meu trabalho, de alguma forma, é o “teatro da crueldade tupiniquim”. É aquela coisa que atinge o nervo, a afetividade, que é lindo, é maravilhoso, é terrível, é divino, é infernal, é prazeroso, mas choca

extremamente... A ideia é apresentar uma peça por dia. Na realidade, aqui [em Curitiba], como são quatro peças, há os intervalos e a pessoa vê ou não vê, não é como ver uma peça que dura seis horas e ela está inteira ali, e aí você tem que ficar ou ter o constrangimento, sei lá, de ir embora. Aqui são quatro peças mesmo, até porque a gente conseguiu uma coisa que era a nossa grande batalha, tanto em termos de encenação com elenco como de direção de arte, de modo que as peças ficassem cada uma com sua característica própria. Elas têm autonomia, não se parecem...

Teatrojornal – E o Francisco diretor de ator, tua relação com um ator urbano, jovem, fazendo um índio? Como se dá esse diálogo?

Francisco Carlos – Outro dia eu estava discutindo com os atores sobre diretores do século XIX, do século XX e do século XXI, e eles disseram achar que eu sou um diretor do século XXI (risos). Discutiu-se até heranças da TFP [a ultraconservadora e católica Sociedade de Defesa da Tradição, da Família e da Propriedade], em pessoas extremamente modernas que talvez não tenham sido atingidas efetivamente pela Semana de Arte Moderna de 22 (risos), enfim, uma série de debates sobre essa coisa de como ser diretor num teatro que se pretende ser um teatro humano, coletivo. Eu sou muito... Não querendo dizer muito amigo dos atores, porque acho que o diretor não precisa ser muito amigo dos atores, e tem o caso de um ator que é um parceiro muito próximo comigo, um ator caladão, e a gente nem conversa muito, que é o caso do Marat Descarte, que chegou a ensaiar essas peças... Bem, mas procuro ser um cúmplice do ator o tempo todo. Preciso dessa cumplicidade. Do jeito que estou falando aqui, eu falo com eles o tempo todo. Só na hora em que o ator descarrila, aí eu sei dar um pito. Mas eu vivo o tempo todo fazendo acordo com o ator, essa é a primeira coisa. Eu acho que os atores, no *Jaguar*, estão ali para me ajudar no projeto e eu para ajudá-los a resolver o projeto pessoal deles de ator. Foi isso que trouxe um certo mito de que trabalho em São Paulo com atores incríveis, porque propus isso verbalmente e, na prática, eles viram com todas as letras que era aquilo. Eu preciso de atores com formações muito diferentes, com possibilidades múltiplas, com “atores-leque”, como disse a Luciana Brites [atriz e bailarina], que possam abrir em várias direções. Eu propus isso, eles entenderam isso e começamos a levar isso para a prática. E foi essa prática que

trouxe a gente até aqui. Eu preciso de tudo que o ator tem, sua formação, seu talento, preciso que ele entenda aquilo que preciso e, a partir daí, a gente vai tecendo acordos minuciosos para que ele possa trazer tudo isso dele e que tudo isso possa encaixar em relação a todas as minhas solicitações.

Teatrojornal – Você concorda que no Pensamento Selvagem há mais propensão para interiorização? Senti os atores mais próximos disso, de uma apropriação das figuras, dos personagens, do espaço, das palavras...

Francisco Carlos – As peças do Pensamento Selvagem são um desafio maior, como disse. A gente começou as leituras em dezembro de 2010, fomos organizando material e mergulhamos no ensaio e na pesquisa em setembro [seis meses antes da entrevista], atravessamos Natal, Ano Novo... Hoje, a gente diz que ainda resta muita coisa a ser estudada, escutada... Nesse processo, todo mundo viu que não tinha escapatória: ou íamos para o fundo dessa coisa ou... O Júlio [Machado], que solicitei para ser o Jaguar, ele teve uma disponibilidade espiritual, mental e corporal incrível. Foi uma pesquisa física incansável, nos últimos dois meses ficávamos eu e ele das 8h às 20h na sala de ensaio, e as pessoas passavam... Eu não teria feito a peça se ele não fosse essa figura estratégica, porque ele teve uma vontade, uma alegria sempre. A gente nunca teve um arranhão, uma prontidão incomum.

Teatrojornal – Você disse que tinha sido uma surpresa *Os namorados*... Quando você foi fazer o *Jaguar*, já pensou nesse público de outra forma?

Francisco Carlos – Uma vez, a Barbara Heliodora falou uma frase meio absurda, em entrevista ao Programa Roda Viva, e eu comecei a pensar nisso... Ela disse que Shakespeare escrevia com o olho na bilheteria. Se você escreve ou monta pensando no público? Não, não monto pensando que o público vai gostar disso ou daquilo. Mas, eu acho que o teatro, a dramaturgia, ela é para o público, para o mundo, para a civilização. De alguma forma, esse mundo está em seu cangote. Nas comédias comerciais, as piadas são feitas estrategicamente para ter o público na mão, senão não vai ter a casa lotada. Claro, não penso por aí. Mas acho que aquilo precisa ser compartilhado.

Teatrojornal – Fale da dimensão política do trabalho. O *Jaguar*, em muitos momentos, dá uma sensação de manifesto, às vezes um tom mais niilista em relação à humanidade. O caráter político, o teatro político, o que te toca a respeito?

Francisco Carlos – A política é um dos elementos que sempre teve na dramaturgia, desde os gregos. É um elemento histórico da reflexão humana, desde o início da filosofia grega, a ideia da pólis, por exemplo, está associada à literatura. Como isso é colocado, é que é outra história. Tem aquela coisa que as pessoas falam: é panfletário, não é panfletário. Eu costumo dizer assim: o panfletário é a má poesia, porque se você for pensar não existe nada mais panfletário do que Maiakóvski, Brecht, Heiner Müller... Mas ninguém diz isso desses autores, porque são poetas fortes, são poesia de potências extremas. Para mim, não existe obra panfletária ou não panfletária. Acho que existem grandes poéticas e não poéticas. No caso da política, ela é um elemento, uma temática que sempre existiu na filosofia e na dramaturgia desde que existe arte. Como a temática da morte, a temática da ética, a temática do poder, a temática do amor, do Eros, a temática do ciúmes. São temáticas originais fundamentais da obra de arte. E como a gente vive no mundo em que a gente está do lado em que a corda arrebenta, porque a gente é a colônia no sistema colônia-metrópole do colonialismo, isso acaba, de alguma forma, tirando uma necessidade ética e estética. Para eu ser poético, eu preciso ser isso.

Eu entendo a ideia do Teatro da Crueldade como uma estética da periferia. Até porque eu leio muito a ideia do Artaud, tematicamente, como lá nos escritos sobre os índios do México, apesar de outros elementos artaudianos me interessarem. Em relação ao *Jaguar*, o que me interessa profundamente são os textos relativos aos índios mexicanos, a iniciação xamanista, a maneira como ele anota aquela experiência. Eu me interesso muito por aquela escrita xamã, pode estar relacionada à escrita automática de Walt Whitman, que o André Breton também propõe, mais a geração beatnik, porque esses escritores também se interessavam pela fala xamanista dos índios americanos, e aquilo tem um fluxo, tem um jazz. Nesse sentido, os escritos sobre os tarahumaras me interessam profundamente. Eu consigo, ali, me sintonizar.

Teatrojornal – Você falou até que queria retomar essa questão da escrita, dessas vozes sampleadas... O neologismo que não é puramente efeito e se dá organicamente em nossa escuta, nas imagens que projeta, os diálogos casados com a narrativa, como é esse seu processo criativo do texto? Às vezes dá impressão de um mero jogo de palavras, mas resulta uma liga, uma composição atômica de vários elementos...

Francisco Carlos – Tem até uma crítica que estou fazendo à maneira como as pessoas entendem a questão da dramaturgia no Brasil. Há pouco tempo, uma atriz que trabalhou comigo e trabalha muito no Rio, muito graciosa, falou uma coisa que reflete o tipo de debate que tem no Rio. Ela disse: “Ah, o texto de fulano é de teatro, tem aquela coisa da carpintaria teatral, e o seu é literatura, aí tem que ter uma certa dificuldade”, e não sei o quê. Existe uma mentalidade no Brasil que a nossa própria teoria da dramaturgia não corrigiu, que é essa ideia de que dramaturgia não é literatura. Não existe uma crítica, no país, da dramaturgia enquanto literatura. Outro dia eu vi um autor da USP, cujo nome não lembro, fazendo uma análise não literária das peças do Oswald. Essa ideia, ela compromete um debate sobre a escrita do texto teatral. Quando vim para São Paulo pela primeira vez, que foi a história dos 50 anos do Arena, que a Companhia Livre me convidou, eu morava em Belém ainda, tinha um debates [foram lidas *Namorados da catedral bêbada* e *A expedição dos amantes da máquina*], acompanhei alguns debates e a Majeca comentou comigo que os participantes não discutiam a escrita, a dramaturgia, ninguém discutia isso. Essa coisa da escrita não é debatida... Debate-se assim: “Como você escreveu, como você teve a ideia desse tema?”, mas nunca se debate a escrita, ou então se debate outro aspecto que é o personagem, como ele foi construído, o que é interessante também saber como se elabora um personagem em termos de texto. Mas ninguém discute a estrutura da escrita. Essa observação em relação ao meu trabalho foi muito me chamada atenção pelo crítico que me identificou aqui em São Paulo, o Kil Abreu, que conhecia meu trabalho desde muito jovem em Belém. Ele sempre apontou isso, “tem uma coisa aí que é a sua escrita, você está pegando num ponto interessante”. Eu observava que você tem que, para fazer dramaturgia, tem que escrever para uma cena contemporânea. Então, essa cena contemporânea precisa ter uma escrita que é contemporânea. E aí eu corri atrás. Eu fui estudar todos aqueles autores que trabalharam isso, no Brasil ou lá fora, Oswald, Mallarmé,

Ezra Pound, Lewis Carroll, todos que experimentaram a escrita desde a antiguidade... [segundo Pound, “paideuma” é a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos]. Todo esse paideuma que os poetas concretas fizeram no país, o que seria a poesia inventiva, Jules Laforgue, Rimbaud, e entender isso como escrita, foi a partir daí que eu descobri milhares de conexões, inclusive, com a escrita xamanista, quer dizer, a fala xamanística indígena, já que não tem escrita, é o texto oral. Walt Whitman, e os comentadores falam claramente, ele falava isso, tinha interesse por um texto oral que tinha fluxos, que tinha conexões, que tinha fragmentações. Hoje eu tenho até um estudo desenvolvido sobre a relação da arte contemporânea, coloco lá a cena do Picasso com um tipo de estrutura fragmentária que vem lá dessa coisa que estou chamando de mantra indígena. Essa especulação da escrita, da literatura contemporânea, independente se ela é dramaturgia ou não, ela pode ser poesia, pode ser Guimarães Rosa, ela pode ser Faulkner, Gertrude Stein, pode ser qualquer autor, os beatniks... O Deleuze está cheio disso tudo, toda a história do devir animal. A gente estudou muito o livro 4 [volume de *Mil Platôs*], do Deleuze e do Guattari, que trata do devir animal, do bando. Na cultura indígena não é um deus, é um devir, como anotou Viveiro de Castro, uma experimentação de corpos. Essa ideia da cena tem a ver com isso. Não é representação, é uma experimentação de corpos. O Deleuze fala que o devir não é uma representação, ele é uma experimentação de corpos. Essa pesquisa na escrita se deu, por um lado, de eu mergulhar na estrutura do texto indígena vocal em conexão com a escrita da literatura e das poéticas escritas da arte moderna contemporânea. E aí não é jogo de palavras, foi uma especulação que esses autores todos fizeram em termos de ideias, de reflexões. As pessoas às vezes ficam achando que é jogo de palavra. É, mas lá adiante a coisa pega...

Teatrojornal – Há várias camadas de rejeição se o espectador for querer apreender de imediato. Bem, vamos virar o jogo para a sua biografia. Conte-nos onde nasceu, sua família, sua formação.

Francisco Carlos – Às vezes eu vejo as pessoas dando entrevista na televisão e elas ficam falando, contando coisas de si... Eu penso comigo que se eu fosse a um

desses programas, não saberia o que dizer. Eu tive uma vida muito comum, normal (risos). Às vezes, a Majeca me liga e pergunta o que estou fazendo. Eu digo: “Estou dando uma de Emily Dickinson”. Porque Emily Dickinson cuidava de um irmão com problemas de saúde, não frequentava o círculo de escritores de sua época. E quando ela morreu, descobriram lá as caixas de textos e ela viveu assim, domesticamente. Eu fico brincando assim... Enfim, eu posso falar de algumas coisas. Nasci numa cidade do interior do Amazonas, chamada Itaquatiara, que é a maior cidade depois de Manaus, é próxima a Manaus. Numa família de professores de língua portuguesa que tinham muito interesse pela língua e pela literatura na medida da possibilidade, com bibliotecas muito simples no contexto de um colégio no interior do Amazonas. Comecei a fazer teatro por volta dos sete anos, nessa cidade. Via algumas peças. Então, eu não tenho outra vida fora do teatro. Enquanto Paulinho da Viola também faz carpintaria, eu sou a pessoa mais incapaz do mundo de fazer outra coisa, absolutamente nada que não seja ficar escrevendo. A minha família era classe média, estudei em colégios particulares. Quer dizer, eu não nasci pobre, eu estudei em colégio particular e foi o teatro que me deu esse entendimento total. O teatro me deu entendimento de tudo porque ele surgiu em minha vida antes de tudo. A faculdade de filosofia potencializou esses entendimentos. Deu-me a possibilidade de ler qualquer texto, um texto de filosofia, de literatura. Fiz a faculdade em Manaus [Universidade Federal do Amazonas], mas nunca fiz uso academicamente disso. Nos primeiros anos do curso eu fui brilhante, mas nos últimos, eu já estava circulando nos festivais de teatro. Mas acho que a filosofia foi muito importante, até porque essa pegada etnográfica, até pela própria situação muito presente, a questão indígena era muito debatida dentro da universidade, Lévi-Strauss e outros antropólogos brasileiros, então ela foi fundamental para eu cair de cabeça nessa história. Com 12 anos eu já tinha um grupo de teatro, alguém precisava dirigir e eles achavam que eu era a pessoa que tinha de fazer isso. Nunca quis ser ator, achava muito chato. E tinha aquelas peças que eu lia e achava magníficas, Shakespeare, Nelson Rodrigues... Mas eu achava que a gente não ia saber fazer isso, esses textos, e então comecei a escrever, eu era bom de redação na escola e as pessoas diziam: “Menino, você vai ser escritor!”. Minhas primas mais velhas e minhas tias eram professoras de língua portuguesa, então líamos muito em casa. Quando tinha uns 13, 14 anos, chegou à cidade uma companhia que veio não

sei de onde, talvez de Belém, com uma montagem de *Os inimigos não mandam flores*, do Pedro Bloch, nem lembro muito do enredo, mas essa peça bateu forte na minha cabeça. Eram dois atores num palco pequeno, num clube da cidade, e eles andavam pela plateia, saíam e voltavam para o personagem. Eu já tinha visto algumas peças nos teatros de Manaus com atores da televisão, e eu vi essa peça bem feita. Havia uma série de quebras de quarta parede e tudo mais. Olhei aquilo e tentava imitar no grupo essas peças clássicas que eu via. E no programa de *Os inimigos não mandam flores* dizia que aquilo era teatro moderno. Passei uma semana, um mês impressionado com aquilo. Pensava assim: “Fazer teatro é muito mais fácil e legal do que as pessoas com as quais eu tenho conversado falam. E é muito mais criativo, parece brincadeira isso. Se um fia for fazer teatro de verdade, vai ser por aí”. Não tinha cortina que abria e fechava e eles, os atores, se misturavam à plateia. Eu nunca tinha visto isso. Então eu queria fazer teatro moderno. Como fazer isso numa cidade do interior amazonense? Buscava inspiração em filmes, em espetáculos de dança. Já que uma peça de teatro pode ser de qualquer jeito, ela pode ser qualquer coisa, ela tem essa liberdade, então eu não precisava trazer coisas só do teatro, mas de outros lugares. Eu frequentava o único cinema que tinha na cidade. E aí comecei a fazer teatro ali. Em meados dos anos 1970, a companhia do Marcio de Souza [romancista manauense autor de *Mad Maria e Galvez – imperador do Acre*, diretor do Tesc, Teatro Experimental do Sesc do Amazonas] viu minha peça e me convidou para o Festival de Teatro de Manaus. Eu fui e os atores começaram a ficar encantados pelo meu texto. Sempre tem essa coisa de os atores conseguirem ficar encantados pelo meu trabalho. Eu viajava muito para Manaus nas férias, casa de família, via peças e tudo o mais. Minha família foi muito bacana porque ela entendeu que tinha uma pessoa ali que queria ser artista – eu era um dos únicos na casa. Uma família católica, rígida por um lado, mas muito humana por outro. Mas entendeu, não exatamente apoiaram, mas deixaram, foram muito carinhosos nesse sentido, de modo que eu pude me movimentar bastante. Nunca tive crise com família, com igreja. Um dia eu deparo lá, na biblioteca, aos 13 anos, com a tradução de *Em busca de um teatro pobre*. Eu tinha começado a ler alguma coisa do Heidegger, sobre arte, e tinha ficado impressionadíssimo...

Teatrojornal – Antes dos 13?

Francisco Carlos – Não, acho que aí já era com 13 anos. E nessa época li o livro do Grotowski. Fiquei profundamente.... É isso aqui, é lógico que ele está fazendo isso em outro lugar... Imaginava que um encenador como Grotowski devia estar num palacete e no ministério da Cultura da Polônia, fazendo tudo aquilo, e eu peguei e falei assim: “Tá aqui”. Não sei como, mas vou ter que inventar... Tem uma coisa que ele falou e me impressionou: “Os outros teatros não me interessavam e então resolvi inventar o meu próprio teatro”. Não sei o que vai ser, a coisa do maluco que as pessoas falam, o maluco que depois ninguém quer saber, mas eu vou pensar numa possibilidade de inventar um teatro... E aí foi.

Teatrojornal – Tu tens irmãos?

Francisco Carlos – Eu tinha dois, um irmão faleceu num acidente e tenho uma irmã que tem sobrinhos maravilhosos, que são meus xodós. Eles moram em Manaus. Hoje eu vivo em São Paulo. Fui obrigado, pelos atores, amigos e produtores a ir para São Paulo. Na verdade, eu sempre tive em São Paulo, desde o começo dos anos 1980, sempre ia e ficava meses aqui. Olhava tudo, Arrigo Barnabé, Lira Paulistana... Mas eu nunca assumi essa coisa de “vou fazer teatro em São Paulo”.

Sobre os canibais, trecho do ensaio homônimo de Montaigne

“Todos os nossos esforços não conseguem sequer reproduzir o ninho do menor passarinho, sua contextura, sua beleza e sua utilidade; tampouco a teia da miserável aranha. Todas as coisas, diz Platão, são produzidas pela natureza ou pela fortuna ou pela arte. As maiores e mais belas, por uma ou outra das duas primeiras; as menores e imperfeitas, pela última. Portanto, essas nações parecem assim bárbaras por terem sido bem pouco moldadas pelo espírito humano e ainda estarem muito próximas de sua ingenuidade original. As leis naturais ainda as comandam, muito pouco abastardadas pelas nossas; mas a pureza delas é tamanha que, por vezes, me dá desgosto que não tenham sido descobertas mais cedo, na época em que havia homens que, melhor que nós, teriam sabido julgar. Desagrada-me que Licurgo e Platão não as tenham conhecido, pois parece-me que o que vemos por experiência naquelas nações ultrapassa não somente todas as pinturas com que a poesia embelezou a Idade de Ouro, e todas as suas invenções para imaginar uma feliz condição humana, como também a concepção e o próprio desejo de filosofia. Eles não conseguiram imaginar uma ingenuidade tão pura e simples como a que vemos por experiência e nem conseguiram acreditar que nossa sociedade conseguisse manter-se com tão pouco artifício e solda humana. É uma nação, eu diria a Platão, em que não há nenhuma espécie de comércio, nenhum conhecimento das letras, nenhuma ciência dos números, nenhum termo para magistrado nem para

superior político, nenhuma prática de subordinação, de riqueza, ou de pobreza, nem contratos nem sucessões, nem partilhas, nem ocupações além do ócio, nenhum respeito ao parentesco exceto o respeito mútuo, nem vestimentas, nem agricultura, nem metal, nem uso de vinho ou de trigo. As próprias palavras que significam mentira, traição, dissimulação, avareza, inveja, difamação, perdão são desconhecidas. Como ele consideraria distante dessa perfeição a república que imaginou!”

Montaigne, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*; organização M.A. Screech; tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 146 e 147.

AGRADECIMENTOS

Abreu Paxe, Alberto Lins Caldas, Aline Gonçalves, Almir Camargo, Amelia Loureiro, Andrea Vistué, Antonieta Camargo, Antonio Franco, Bete Coelho, Brady Wagonner, Daniela Guerra, Danilo Silva Guimarães, Diego Moraes, Djalma Freitas, Domingos Varella, Douglas Kawaguchi, Eduardo Martins, Eloisa Leão, Emerson Oliveira Guarani, Fabiana Botton, Fabricio Mira, Flavia Duarte, Flaviana Rodrigues, Flavio Prado, Francisco Carlos, Gabriel Fernandes, Gabriela Camargo, Hercules Moraes, Ismael Sendeski, Ivandro Tupã Mirim, Ivan Camargo Jr., Ivy Lima, Janete Camargo, Jarrão, Jefferson Karaí Xondaro, João Frayse-Pereira, João Marcel Lopes, João Sobrinho, Joaquim Castro, José Maria Cardoso, Jurema Paes, Katia Maria Abud, Kil Abreu, Kiko Pissolato, Kunumi MC, Lara Dau Vieira, Leandro Pinto, Léo Gonçalves, Livia Mathias Simão, Livia Vilela, Livio Tragtemberg, Luiza Greff, Luca Tateo, Malu Schmidt, Mano Glowens, Marcelo Ariel, Marcos Vaz, Mauricio Salles Vasconcelos, Maria Inês Ladeira, Melina Bertholdo, Michela Yaeko, Natacha D'Alessandro, Opanijé, Oz Guarani, Paula Franciuli, Paulo Gaeta, Paulo Dourado, Pedro Cesarino, Pina Marsico, Ramiro Gonzales Rial, Raul Zito, Renata Camargo, Reuben da Cunha Rocha, Ricardo Bittencourt, Roberto Godliauskas, Roberto Werá, Ronaldo Franco, SP Escola de Teatro, Sonia Barbosa, Spensy Pimentel, Suara Bastos, Thethe Dantas, Tiganá Santana, Valmir Santos, Vlad Glaveanu, Vlad Werá Mirim e Xondaro MCs. Ainda a todos os meus familiares e a todos os funcionários da USP.

Em especial a Itamar Ferreira de Camargo & Clemente Nigro
(*in memoriam*)

A pesquisa referida neste texto foi patrocinada pelo CNPq.