

ANA LUIZA ROCHA DA SILVA

**TERRA ADORADA – UM OLHAR PARA A RESISTÊNCIA DOS POVOS  
INDÍGENAS PELA PERSPECTIVA DE UMA BUFONA**

Memorial crítico reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Processos de Criação Cênica

Orientadora: Dra. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2019

#### CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Ana Luiza Rocha da  
Um Bufão Brasileiro - possíveis cruzamentos com a  
cultura dos povos Kaingang e Guarani / Ana Luiza Rocha  
da Silva. -- 2019.  
153 f.  
Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. Bufão. 2. Teatro Documentário. 3. Povos  
indígenas. 4. Kaingang. 5. Guarani. I. Marocco, Inês  
Alcaraz, orient. II. Título.

Banca Examinadora

Dra. **Márcia Gojten Nascimento**

Instituição: **Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ**

Prof. Dra **Cláudia Sachs**

Instituição: **Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS**

Prof. Dra **Patrícia Fagundes**

Instituição: **Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS**

Prof. Dr. **Zeca Ligiéro**

Instituição: **Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UNIRIO**

À minha bisavó, Idalina

À minha bisavó, Brasília

## **AGRADECIMENTOS**

Jaime Vherá Guyrá, Jaxuka Mirin, Jaxuka Mirin, Jaxuka Rete, Daniel Kuray Papa, toda a comunidade da Tekoa Jatai'ty, por me permitirem estar, compartilharem silêncios e risos. Por me desafiarem a escutar outra língua, por me mostrarem um Brasil do Brasil.

Douglas Jacinto da Rosa, Mirian Bandeira, Lucas Jacinto da Rosa, Jéssica Vaz Silva, Isaías da Rosa Kaigo, toda a comunidade da Emã Goj Veso, por me receberem, por me lembrarem família, por me convidarem a rir, por compartilharem vivências.

Às mulheres que se uniram ao complô,

Jezebel, por ter sido a grande incentivadora dessa aventura chamada mestrado. Pelo apoio e afeto de sempre e por ter aceitado fazer parte.

Joana, pelo amor de sempre, pela parceria de sempre, pela cumplicidade de sempre, por entender sem palavras, por ajudar a mover.

Vika, pelas bonitas trocas sobre todas as desestruturas, pelo afeto que fluiu sem esforço.

Carina Macedo, por ter abraçado a novidade de ser parte de uma equipe de teatro, por acreditar no trabalho, pelo olhar sensível e dedicado.

Carol, pelo olhar cuidadoso e colaborativo. Por pensar o todo, por ser parceira para invenções e trilhas sonoras bregas.

Aos amigos,

Paulo, pelos espaços de afeto, cuidado, chás, sol e pelas aulas de formatação.

Aline, por ter me ajudado a me divertir nos primeiros passos desta jornada.

Nina, Dudu, pela parceria vizinha, pelas brincadeiras, sol, cafés.

Carla, Bia, pelo carinho, escuta e apoio de sempre.

Carmem, pelos contatos com os Guarani, pelas trocas, pela parceria de luta.

Geórgia, Raquel, Francisco, Gustavo, Jaqueline, Carina, pelos olhares nos ensaios, pelas trocas.

Pati, pelas trocas e pelo olhar sempre generoso com o meu trabalho.

À família Ile Asè Iyemonja Omi Olodo, por ser estrutura, referência, cuidado, lar, descolonização, em especial Baba, que cuida do meu ori.

A coordenadora do programa, Mônica, pelo apoio financeiro para ajudar a trazer Márcia Gojten Nascimento, por compreender a importância deste olhar para mim e a importância desta ação neste espaço.

À banca, Pati, Claudia, Zeca e Márcia, pela disponibilidade em ler, assistir, estar junto e me ajudar a tornar melhor o que eu quero contar.

À minha orientadora, por me oferecer a mais potente experiência de liberdade e autonomia na minha própria pesquisa, por confiar e por ter me desconfortado somente quando foi indispensável. Por também ter colaborado financeiramente para a vinda da Márcia.

Pai e mãe, pelos privilégios e pelos desconfortos.

## RESUMO

Este memorial apresenta reflexões sobre possíveis conexões entre a resistência dos povos Kaingang e Guarani e o universo dos bufões. Partindo da própria experiência com a linguagem do bufão e da convivência em terras indígenas no estado do Rio Grande do Sul, a pesquisadora busca reconhecer aspectos desta linguagem teatral que poderiam dialogar com o modo de resistir destes povos. Afetada pelas experiências dos encontros, a artista relata o processo de criação do espetáculo Terra Adorada, criado como parte da pesquisa, motivado pelo desejo de denúncia sobre a situação dos povos indígenas no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bufão. Povos indígenas: Kaingang, Guarani. Teatro documentário.

## RÉSUMÉ

Ce mémoriel présente des réflexions à propos des possibles connexions entre la résistance des peuples Kaingang et Guarani et l'univers des bouffons. Partant de l'expérience du langage des bouffons et de la convivialité dans des terres indigènes dans l'état du Rio Grande do Sul, la chercheuse vise à reconnaître les aspects de ce langage théâtral qui pourraient dialoguer avec la manière que ces peuples ont de résister politiquement. Touchée par les expériences des rencontres, l'artiste raconte le processus de création du spectacle Terra Adorada, crée comme partie de la recherche, stimulé par le désir de dénoncer la situation des peuples indigènes au Brésil.

## RESUMO

Memorial tag tóg Kanhgág ag mré Guarani ag vāsānsān mū tag tỹ, hēremūn, bufão ke mū ěn, vėnhkāgran fā ag mré nén ũ ki jagnė hė ěn to vāmén mū. Pesquisadora fi tóg bufão vĩ tỹ renhrėj ja ki to kinhra kar fi tỹ ěmā tỹ Rio Grande do Sul ki kanhgág ga kāmĩ tĩ ja ki to kinhra ěn jamān kỹ fi tỹ nón tugnỹm kỹ vėnhkāgran ja, teatro, vāme tỹ kanhgág tag ag vāsānsān fā mré jagnė kige jāhá ěn to rán mū. Fi tỹ kanhgág ag katotēja ki to kajrėn ja tag tỹ fi krĩ ki vin kỹ fi tỹ, fi tỹ hėren kỹ espetáculo Terra Adorada han ja tag kāmén mū, vėnhrá tag ki, fi tỹ Brasil kākĩ kanhgág kar ag situação to kāmén sór ěn hė jamān kỹ.

## RESUMO

Kova'e mba'ėapo ma oexauka ta xapy'a rei ramo mba'emo oĩ regua rei Kaingang ha'e Mbya kuery mbaraete reko reve ha'e bufões kuery mbaraete reko reve mba'emo joegua rei. Onhepyrũ haguã ma koo bufão kuery ayu ha'e tekoá indígenas kuery Rio Grande do Sul py gua kuery reve ikuaia gui, kova'e re omba'ėapo va'e ma oeka ta mba'emo kova'e ayu teatral revê mba'emo joegua rei pa oĩ kova'e mokoĩ ve mbaraete reko reve. Heta kue onhemboaty haguĩ ma, kova'e re artista hembıapo va'e oexauka ta mba'eixa vy pa espetáculo Terra Adorada, kova'e tembiapo reve gua, oexauka xea oendu mba'eixa pa povos indígenas kuery ikuai Brasil py.

*\* Os dois resumos acima estão nas línguas Kaingang e Guarani respectivamente. As palavras resumo, memorial, artista, bufão, teatro, pesquisadora, teatral, espetáculo, Terra Adorada, situação, povos indígenas não têm tradução nestas línguas, portanto permaneceram em português.*



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
PRIMEIRO MOMENTO .....	26
Parte I – anteprojeto, as primeiras elaborações .....	26
Parte II - Repensando a interculturalidade: aprendendo com o desconforto.....	40
Parte III - De <i>quem</i> riem os índios: as primeiras conexões entre índios e bufões....	50
Parte IV - Solidão, a sala de ensaio .....	62
Parte V - Escutando um país.....	73
Parte VI - Furando a boca e de papo com Casa Nova .....	82
Parte VII – Considerações parciais e o que ainda está por vir.....	94
SEGUNDO MOMENTO .....	96
Pega no laço .....	96
Janeiro Vermelho .....	100
Quando se divertir deixa de ser divertido .....	106
Tudo muda.....	112
Adeus bufão, agora é sério .....	116
Das escolhas estÉticas intuitivas.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	144
REFERÊNCIAS .....	151

## INTRODUÇÃO

Este é um memorial crítico reflexivo, uma modalidade, dentro da pesquisa acadêmica, que possibilita a produção de reflexões a partir de uma pesquisa prática, de uma trajetória profissional ou de uma criação cênica. Tenho uma trajetória de estudos e experimentos com a linguagem do bufão. Realizei pesquisa em terras Kaingang<sup>1</sup> e Guarani<sup>2</sup> no Rio Grande do Sul. Criei um espetáculo a partir destas vivências e do meu envolvimento com a causa indígena nestes dois últimos anos, mas agora não tenho vontade de escrever. Sei que não é o lugar para assumir isso, mas não sinto vontade de escrever. Não consigo dar conta de colocar em palavras, nessa forma de comunicação, vivências que estão inscritas em mim, nas transformações que vivi com essa pesquisa e que seguirão acontecendo. O papel registra e eterniza o que é movimento constante. Não dá conta de tantas vivências e transformações se movendo. Tanto para mim foi destruído nesse processo, nem sei mais sobre o que me importa de fato falar. Bufão, arte, teatro, estética, ética. Não sei. As vivências estão registradas no meu ser e são corpo/forma/discurso/estética/ética/política/manifesto/afeto na cena, na criação, que foi a forma que consegui elaborar um pouco do que me atravessou nessa pesquisa.

Por que preciso elaborar pensando, refletindo, racionalizando e buscando explicações, justificativas, argumentos para legitimar o que vivi e criei? Porque é uma pesquisa de mestrado, eu sei, esse é o espaço. Só quis manifestar minha falta de disposição nesse momento para esta forma de comunicação. Que bobagem! Escrevo isso e imediatamente penso que, mesmo que todos os artistas, estudantes, pesquisadores que se interessassem por este trabalho, pudessem assistir o espetáculo, jamais saberiam tudo o que aconteceu para chegar até ele, e o que aconteceu é a pesquisa, ainda que

---

<sup>1</sup> Kaingang, estão entre os cinco povos indígenas mais numerosos no Brasil atualmente. Desenvolveram-se originariamente em torno das araucárias, ocupam cerca de 300 áreas reduzidas, distribuídas sobre seu antigo território, nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, no Brasil.

<sup>2</sup> Guarani Mbyá, subgrupo do povo guarani, habita a região meridional da América do Sul, em um amplo território, no qual se sobrepõem os estados nacionais paraguaio, brasileiro, argentino e uruguaio.

parte dela esteja na cena. O desconforto talvez seja porque a escrita com letras, palavras em português, não dá conta, parece que as palavras não alcançam a vivência. Seria preciso falar outra língua? Teria como simplificar um pouco? É angustiante tentar explicar como as vivências ficaram impregnadas em mim e tentar justificá-las a partir de bibliografias e palavras de outros.

Há uma espécie de embriaguez nos seus próprios pensamentos. Por exemplo, quando o belo sol brilha, o Papalagui<sup>3</sup> pensa imediatamente: “Como o sol está brilhando agora, que beleza!” E continua pensando, pensando: “Como o sol está brilhando, como está bonito!” Isto está errado, inteiramente errado, absurdo, porque o melhor é não pensar em nada quando o sol brilha. [...]

Se se perguntar a um Papalagui porque ele pensa tanto, responderá: “Porque não quero ser tolo.” É valea<sup>4</sup> todo Papalagui que não pensa, se bem que, na verdade, é bem um sinal de inteligência quem sabe encontrar seu caminho sem pensar muito.

Mas creio que isso não passa de pretexto e que certo impulso mau persegue o Papalagui: o que ele deseja, realmente, quando pensa, é atingir os poderes do Grande Espírito. Ele próprio dá um bonito nome a esse desejo: “conhecer”. Conhecer quer dizer ter uma coisa tão perto dos olhos que se pode nela tocar com o nariz, e até atravessá-la, penetrá-la. Esta procura, este desejo de penetrar tudo é uma ansiedade impertinente, desprezível. (TUIÁVII, 1920, p. 87, 88, 90)

Eu estive, senti, me afetei e isso está no trabalho, na forma como eu escolho contar e criar, me manifestar, conduzir a relação com as pessoas que se agregaram à criação, as escolhas de textos, vídeos, visualidade, meu corpo na cena. Tudo está impregnado das transformações que aconteceram com essa pessoa, eu, que até ontem seria alguém que talvez pensasse em adotar uma criança indígena para oferecer uma vida melhor. Que até ontem não sabia que Munduruku, Guajajara, Krahô, Tikuna, não são sobrenomes, são etnias, que Kopenawa é uma palavra Yanomami. Que Quaraí, o nome de uma cidade no RS é uma palavra Guarani, que chimarrão, pinhão, churrasco, são de origem indígena. Que até ontem acreditaria que casa de barro e chão de terra é sinal de miséria. Ou que até ontem achava que índio com celular e trabalhando em frigorífico é aculturado, que deixou de ser índio. Não foram antropólogos e referências teóricas que me fizeram mudar isso. Foi sentir, viver, estar.

---

<sup>3</sup> Papalagui: não indígena para a tribo Tiavea, que vive na ilha samoana Upolu, na Polinésia.

<sup>4</sup> Tolo

Agora, por exemplo, exatamente agora enquanto escrevo porque tenho que escrever e atender às estruturas de um sistema, ou não tenho, se desejar de fato abandoná-lo, mas exatamente agora eu gostaria de estar na I Marcha das Mulheres Indígenas que está acontecendo em Brasília. Aliás, grande parte do tempo em que eu poderia estar escrevendo, estou acompanhando as notícias e ações pelas redes sociais. Eu poderia estar lá, poderia ter escolhido abandonar o sistema, atrasar, mas não estou. Eu poderia ser artista, estaria lá, oferecendo meu corpo e minha arte para colaborar com a luta delas, mas não estaria escrevendo, e poderia escrever depois, em outro tempo, porque eu gosto de escrever e contar as vivências que tive, as transformações que vivi, as reflexões que fiz, são só os tempos e as urgências que vão se modificando. Mas estou produzindo conhecimento para outros artistas. Será que consigo? Será que dou conta de comunicar algo relevante para quem se interessar por bufão, indígenas, processo criativo, vida?

Estou aqui, tentando dar conta de produzir algo interessante com o que vivi, reconhecendo que tenho privilégios de uma boa educação, entendendo que para mim é relativamente fácil atender esta estrutura, que é o meu sistema, a minha cultura, só que agora não mais sem pensar na imensa dificuldade dos indígenas estudantes que conheci. Escrever e pensar em português? Sair de seus territórios, família, cultura. Ter que se adequar ao sistema da nossa educação, ainda que a constituição lhes assegure educação diferenciada. Não por acaso vários indígenas acessam a universidade através das cotas mas encontram imensas dificuldades para concluir os estudos. Lembrei tantas vezes e lembro agora de Daniel Kuaray Papa, Guarani, estudante de Artes Visuais na UFRGS, em uma roda de conversa ele falava exatamente sobre isso<sup>5</sup>. *Diferenciada? A educação não é diferenciada pra nós, somos nós que temos que viver no sistema do juruá*<sup>6</sup>. *Se eu só posso ter 4 faltas na disciplina, mas numa manhã o karai*<sup>7</sup> *acorda depois de um sonho dizendo que ninguém pode sair da aldeia naquele dia, eu não tenho atestado*

---

<sup>5</sup> Para identificar as transcrições ou recriações de falas (da direção, de indígenas, de professores e etc), utilizarei recurso de escrita em itálico.

<sup>6</sup> Não-indígena em Guarani.

<sup>7</sup> Pajé, curandeiro, xamã para os Guarani.

*ou nenhuma prova do porquê não fui à aula, a professora não entende, me dá falta e eu reprovoo. Mas para nós, Guarani, o sonho é muito importante e a palavra do karaí também. Não é uma educação diferenciada porque não respeita a nossa cultura, não respeita as diferenças*<sup>8</sup>.

Acredito ser indispensável situar o leitor informando que dentro desta pesquisa de mestrado, os relatos e reflexões desta pesquisadora sobre bufões, indígenas, ética, estética, teatro, serão atravessados por vivências pessoais, afetivas, emocionais. Eu poderia justificar dizendo que toda essa pesquisa parte de uma ideia que nunca excluiu o afeto, foi o afeto, atual e talvez de memória que pode ter me levado nessa busca, foram as vivências, impregnadas de afeto, que conduziram muito do meu olhar nas relações e na criação.

O que eu entendo por afeto? Parece que o que Espinosa<sup>9</sup> escreveu sobre afeto conversa com meu entendimento, mas nunca li, só ouvi falar. Então, optei por não aprofundar o conceito a partir dele, nem de outros que sei que pensam afeto. Assim, sem buscar referências para explicar, a não ser comunicar como sinto, afeto para mim diz respeito às coisas que passam por emoções, sentimentos, enquanto escrevo lembro que em francês, para dizer decorar, memorizar algo se diz: aprender pelo coração, para mim afeto tem a ver com isso. Ainda acho que aprendemos também por outros órgãos. O coração foi uma escolha poética, porque dizem que a glândula que tem do lado dele, timo, cresce quando estamos contentes, diminui quando estamos tristes e fica minúscula quando adoecemos. Anatomistas do passado chegaram a acreditar que era ali que ficava guardada a alma. É ela que traz aquela sensação de aperto no peito, ou de peito leve, aberto. Eu, conforme a emoção, sinto no estômago, no útero, na pele, em tantos outros órgãos, óbvio que não sou eu que invento isso, o Manual do Herói<sup>10</sup> e as vivências me ensinaram. Então, o que entendo por afeto é isso, o que se sente no plano das emoções e

---

<sup>8</sup> Recriação de memória.

<sup>9</sup> Baruch de Espinosa, filósofo holandês que conceitua afeto.

<sup>10</sup> Manual do Herói ou filosofia chinesa na cozinha, livro de Sonia Hirsch.

que registra, em aprendizado, em memória, em saúde ou em doença, que afeta corpo, mente, alma.

Mas poderia selecionar somente os recortes de vivências que tivessem relações com bufões e indígenas. Acontece que não fiz isso, vez ou outra, aparece aqui uma pessoa, com suas vivências sobre amor, tristeza, emoções, relações, choro, em contextos que não necessariamente dialogam com o objeto da pesquisa e da criação. Mas se minha criação parte do meu próprio ser como um todo, se é a partir de mim que comunico e dou forma, haveria como separar corpo/mente/alma/emoções /intelecto/razão/teatro/vida?

É difícil para ele não pensar, é difícil viver com todas as partes do corpo ao mesmo tempo. É comum ele viver só com a cabeça enquanto todos os outros sentidos dormem profundamente. Embora isso não o impeça de andar normalmente, de falar, comer, rir, ele fica preso em seus pensamentos: essas são os frutos da reflexão. (TUIÁVII, 1920, p. 87)

Meu corpo que chora pelo fim de um relacionamento entra na sala impregnado deste estado para criar, o fim da relação e o choro não estão na cena como forma, mas estão no ser/estado criador naquele instante. Além disso, aprendi na convivência com os indígenas que não existe tanta fragmentação de saberes quanto para nós em sua cosmologia. Os artefatos e os grafismos, em particular, materializam redes de integração complexas, condensando laços, ações, emoções, significados e sentidos (LAGROU, 2005:70). Acredito que existam, na antropologia, muitas referências sobre esta visão de mundo. Saúde, espiritualidade, território, alegria, alimento, educação, não se separam. Mas os indígenas, por eles próprios, falando, pensando e escrevendo em português estão começando a nos contar isso. Ailton Krenak<sup>11</sup>, em Encontros<sup>12</sup>, afirma que para eles não há separação das artes, dança, música, pintura, atuação, ritual, que a arte não seria uma manifestação apartada do cotidiano.

---

<sup>11</sup> Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista, escritor. Considerado uma das maiores lideranças do movimento indígena brasileiro. No dia 4 de setembro de 1987, fez um discurso histórico no Congresso Nacional, decisivo para a aprovação dos artigos 231 e 232 da Constituição Federal de 1988, acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=RVtVVJNFOmk>

<sup>12</sup> Livro publicado em 2015 pela editora Azougue. Traz uma seleção de depoimentos e entrevistas de Ailton Krenak, organizados por Sergio Cohn.

Parece que é esse exercício vital, é a vida, e essa possibilidade de estar vivo, de ser potente, criar e interagir com o cosmo, de estar no Universo de maneira ativa. Ser criativo, ser ativo, criar. É arte. A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. (KRENAK, 2017, p.78)

É possível reconhecer a mesma lógica quando Daniel Munduruku<sup>13</sup> fala que a literatura indígena engloba mais do que palavras escritas, abrange diversas manifestações culturais, como a dança, o canto, o grafismo, as preces e as narrativas tradicionais (MUNDURUKU, 2017). Mas escolho trazer para cá a fala do cacique Jaime Vherá Guyrá<sup>14</sup>, um conhecimento transmitido de forma oral.

No dia 05 de julho de 2018, dentro da disciplina Práticas Cênicas e Relações Étnico Raciais, ministrada pela professora Celina Alcântara<sup>15</sup>, criei um evento para receber os Guarani. Ao longo do semestre nessa disciplina, debatemos, a partir de uma bibliografia afrocentrada, racismo, colonização, pensamento hegemônico, escravização, eurocentrismo. Durante as aulas, conseguia trazer pequenas contribuições de uma perspectiva indígena, o pouco que me autorizava a compartilhar do que estava entrando em contato, por não ter propriedade e conhecimento para falar. Em diálogo com os colegas e com a professora, abrimos espaço neste dia e eu convidei alguns Guarani da Tekoa Jatai'ty<sup>16</sup> para a exibição de um documentário e uma roda de conversa.

O documentário chama Um corpo são<sup>17</sup>, conta a história de Kemille, neta do cacique que adoeceu, foi levada para o hospital, não se curou e, à beira da morte, foi tratada na opy<sup>18</sup>, casa de reza, onde foi curada. Estavam lá o cacique Vherá Guyrá, Jaxuka Mirin, sua esposa, e um de seus filhos. Vherá nos falou sobre o entendimento de saúde para os Guarani, sobre território, espiritualidade, demarcação de terras, alimentos, sonhos, nada disso

---

<sup>13</sup> Daniel Munduruku, escritor e professor. Graduado em filosofia, história e psicologia. Mestre em antropologia social e doutor em educação pela Universidade de São Paulo.

<sup>14</sup> Liderança na Tekoa Jatai'ty.

<sup>15</sup> Celina Alcântara, professora no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, atriz.

<sup>16</sup> Terra indígena Guarani Mbyá, localizada no município de Viamão – RS.

<sup>17</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=S-cU0cqEukE>

<sup>18</sup> Opy, casa de construção tradicional Guarani Mbyá. Casa de reza, templo, local onde são realizados os rituais, rezas, curas.

separado, tudo como um todo, como saúde, como felicidade. *Um dia, eu estava em uma reunião na Sesai<sup>19</sup>, comecei a falar sobre a importância da demarcação de terras para nós, povos indígenas. Um juruá me interrompeu dizendo que ali não era lugar pra tratar da demarcação, que ali era pra falar sobre a saúde. Para nós, mbyá, não existe saúde sem terra, não existe saúde sem alimento, não existe educação sem terra, não existe saúde sem alegria. Quando alguém entre nós tá doente, todo mundo fica triste e se recolhe junto, fica mais quieto. E quando essa pessoa fica curada a alegria volta pra todo mundo também<sup>20</sup>.*

Então, sentindo cada vez menos a separação entre as minhas doenças, minhas alegrias, meu choro, minha criação, minhas memórias, meu corpo, os alimentos que consumo, as escolhas que faço, as relações que estabeleço, os medos, as vidas passadas, os espíritos, a presença da minha bisavó, os abusos vividos, o feminismo, meu terreiro, a energia de Oyá<sup>21</sup>, minha cabocla Jurema<sup>22</sup>, meu vovô Tomé<sup>23</sup>, tento não separar aqui nessas narrativas e reflexões e não explicar tudo também. Compreendo que ainda separo, sempre separarei, ainda explico, não sou indígena, mas pode ser que algo apareça aqui, aparentemente solto e sem propósito, pode ser.

Para quem lê o título desse trabalho e imagina que vai encontrar aqui algo sobre xamãs, pajés, rituais, palhaços sagrados, desculpa decepcioná-los, mas já vou logo avisando que o caminho que percorri não foi esse. Talvez, no princípio de tudo, antes mesmo de ir para o Acre<sup>24</sup>, eu idealizasse olhar para o universo sagrado, do mistério, e talvez, futuramente, ainda haja esse espaço. Agora me parece pouco provável, quando visualizo um futuro possível, me vejo mais olhando para as ações e manifestações políticas de indígenas em contexto urbano ou próximos de cidades ou com trânsito constante entre terras indígenas, grandes cidades, manifestações. Os indígenas mais à margem

---

<sup>19</sup> Secretaria de Saúde Indígena.

<sup>20</sup> Recriação de memória.

<sup>21</sup> Orixá cultuada no batuque e no candomblé.

<sup>22</sup> Entidade da umbanda.

<sup>23</sup> Entidade da umbanda.

<sup>24</sup> Viajei para o Acre em agosto de 2016, onde conheci a Aldeia do Caucho e convivi com os Kaxinawá.



dentre os indígenas, aqueles bem distantes dos nossos ideais românticos de homem branco. O caminho que percorri nesta pesquisa de mestrado me voltou para esta possibilidade. Me distanciei do meu próprio olhar, também romantizado num primeiro momento, e me fez querer futuramente olhar para o ativismo indígena e por enquanto, oferecer o meu ativismo a serviço de suas lutas.

Entre os Guarani, nem sequer pude conhecer o karaí, menos ainda acompanhar um ritual na opy. Na Tekoa Jatai'ty funciona assim, o karaí é bastante reservado, não abre espaço para conviver com o juruá kuery<sup>25</sup> e não permite que nenhum juruá entre em seu espaço sagrado. Nos Kaingang da Emã Goj Veso<sup>26</sup>, não encontrei alguém que tivesse essa função de sábio, curandeiro, conselheiro, talvez também não tenham exposto essa informação para mim, mas os Kaingang não têm tradicionalmente um “templo” e nessa comunidade tem uma igreja evangélica, situação já bastante comum em terras indígenas de diversos povos no Brasil. Uma das mulheres que preserva conhecimentos da medicina tradicional Kaingang, uma kujã<sup>27</sup>, escolhida como responsável para tratar dos males e problemas das mulheres da comunidade é evangélica, então, o primeiro procedimento dela é tentar resolver com Jesus antes de se valer dos seus conhecimentos tradicionais.

O que poderia interessar nesses contextos? O que de bufão eu posso encontrar ali? Talvez seja importante eu apresentar o que entendo sobre bufão. O bufão tem suas origens associadas ao bobo da corte, o bobo do rei, que na Idade Média tinha a função de fazer rir e que desempenhava importante papel de conselheiro do rei, por sua capacidade visionária, de fazer previsões. Tem também sua origem associada ao carnaval, as manifestações carnavalescas na Idade Média eram cômicas e de caráter popular. Estas festas populares tinham a função de fazer rir, mas também de criticar, através do seu caráter sarcástico. Associa-se, ainda, o surgimento dos bufões à comédia grega do século IV a.c, aos mimos e atelanas romanas, à Commedia dell'Arte. Para

---

<sup>25</sup> Kuery: coletivo em guarani

<sup>26</sup> Terra indígena Kaingang, localizada em Iraí-RS. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sfmHhga\\_4A&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=sfmHhga_4A&t=19s)

<sup>27</sup> Pajé, curandeira, xamã para os Kaingang.

Philippe Gaulier<sup>28</sup>, o bufão nasce com o surgimento da própria humanidade, e, bem ao gosto deste mestre, profanando a igreja católica, ele diz que Eva foi o primeiro bufão da história da humanidade. Eva, que comeu o fruto proibido, que desobedeceu às ordens do “todo poderoso”, que buscou o conhecimento e que por isso foi banida do paraíso. Os bufões não são filhos de Deus.

O bufão exerce, então, as funções de fazer rir, de criticar, de aconselhar, prever, com a inteligência de quem conhece demais, de quem enxerga demais e de quem “não pertence”, pois foi banido. De toda a forma, as referências de bufão que chegaram ao Brasil, têm sua origem na Europa, e foi dentro destes conceitos que fiz minhas formações neste estilo. Considerando este entendimento de bufão, a situação de exclusão, de opressão, de banimento que caracterizam o lugar de onde o bufão critica e ri da sociedade, me parece, de imediato, a primeira conexão possível no contexto no qual vivem estes indígenas. Massacre, opressão, exclusão, manipulação, interesses políticos, jogos de poder, exploração. Como os Kaingang e os Guarani sobrevivem, resistem? Que estratégias eles criaram para preservar suas culturas, seu sagrado, sua lógica? Quanto tem de dor, sofrimento, injustiça nessa resistência que são forçados a ter? Eles conseguem rir de quem os baniu? Por que ter que resistir quando poderiam somente existir?

Então, a pesquisa caminhou por todos os desconfortos que encontrei nesses contatos, essa pesquisa, alimentou meu desejo de cuspir, gritar, blasfemar contra o “homem branco”, fóg<sup>29</sup>, juruá, com seus atos de barbárie, violência e opressão, explícitos ou velados, contra os povos indígenas, que precisam resistir, quando deveriam apenas ter o direito de existir. Escrevi este trecho antes da qualificação, relendo agora, identifico que não incluí nos desejos alimentados o desejo de rir, ou de fazer rir. Parece solto colocar isso assim, mas mais adiante isso será significativo para compreender mudanças que o trabalho criou.

---

<sup>28</sup> Philippe Gaulier, mestre francês, pedagogo, professor de teatro, palhaço, bufão. Fundador da École Philippe Gaulier, escola de formação de atores.

<sup>29</sup> Não indígena para os Kaingang.

Considero importante informar que este trabalho não tem nenhum compromisso antropológico ou sociológico, proponho uma pesquisa que parte da experiência, que conta e recria histórias, que encontra, se relaciona, que conhece na vivência mais do que nas bibliografias. Não busquei referenciais antropológicos, os que vieram, me aconteceram também nos encontros. É possível, portanto, que eu tenha cometido algum equívoco de conceitos. Mas reafirmo que não busquei um aprofundamento antropológico, nem sociológico, segui nesta metodologia de encontros, experiências, escuta e recriação de histórias. Em conexão com estas escolhas, quando me refiro aos indígenas aqui, escrevo “indío”, “indíos”, “indía”, “indígenas”, ou então suas etnias, Kaingang, Guarani, ah! E não uso plural nessas palavras, mas não sei explicar porque, registrei o som como ouvi e nunca ouvi plural, a não ser no artigo. Nas vivências nas comunidades onde estive, percebi que é assim que eles se designam, o que inicialmente foi nome dado por colonizador, talvez seja hoje identidade de luta, não sei, de qualquer forma, não ouvi se designarem “ameríndios” ou “povos originários”.

Quando começa a pesquisa? Começa com a provocação de Gaulier? Começa quando eu vou para aldeia no Acre? Começa com “bugra” na infância? Eu não era uma criança excluída, pelo contrário, vivia um contexto privilegiado, comida, roupa quentinha, material escolar, amigos, família tradicional brasileira, branca? Minha cor de pele, meu cabelo escorrido, um jeito de ser, de brincar na terra, de gostar de fogo, de andar descalça, me faziam bugra, somente no meu núcleo íntimo, familiar, amigo, na minha “micro sociedade”. Ali eu me sentia não pertencendo. Fui buscar pertencimento. Busquei, sem sucesso, a história, algum registro, alguma imagem da tal bisavó índia e encontrei o que foi, talvez, uma das grandes transformações deste trabalho. Encontro pertencimento nas aldeias onde estive, a cada ação de acolhimento e intimidade, a cada hábito cultural que reconheço em mim e que não sei se começou neles ou em nós. Encontro pertencimento no meu terreiro de batuque, aonde me chamam “mana”, aonde tenho um nome africano, aonde tenho madrinha, aonde me abraçam demorado depois de longo tempo sem me ver. Encontro pertencimento quando me sento para conversar sobre a vida, para ouvir histórias de pessoas que estão na rua, quando me convidam para

entrar em suas “casas”, quando trocamos abraços e dores, sem julgamentos, as deles da realidade deles, as minhas da minha, trocamos, nos acolhemos. Encontro pertencimento nos lugares ditos “à margem” desta sociedade civilizada, de pensamento eurocentrado, ali reconheço meu bando. Me sinto bufão, brasileira, encruzilhada<sup>30</sup>.

Desde que ingressei para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS estive em pesquisa. Cursar as disciplinas, estabelecer contatos com indígenas em busca de lugar para o campo, colecionar livros sobre diversos povos, até hoje ainda não lidos, assistir e visitar tudo o que tivesse a ver com indígenas de forma generalizada, buscar alguém para me dirigir em cena, todo esse processo foi simultâneo. Minha produção textual para as disciplinas do primeiro ano se deu nesse contexto e é, portanto, atravessada pelos acontecimentos de cada instante, cada texto, escrito para cada disciplina, foi elaborado como parte deste memorial.

Este memorial agora é dividido em dois momentos: antes e depois da qualificação, antes, é esta parte que explico abaixo. O que chamarei de primeiro momento.

Na primeira parte do texto, apresento o projeto com o qual entrei para o programa de pós-graduação. Ele aparece aqui com o que julguei mais significativo daquele momento, me interessa olhar para como eu pensava, articulava as ideias, quais eram as minhas expectativas, minhas intenções. Olho para como ele foi elaborado na seleção e discorro brevemente sobre as alterações que aconteceram ao longo do primeiro semestre, sobre as transformações que a proposta de pesquisa foi acolhendo a partir dos movimentos e inquietações que vivi em diálogo com colegas, professores, textos e contatos que estabeleci na minha busca por qual seria a aldeia aonde realizaria a pesquisa.

---

<sup>30</sup> Conceito de encruzilhada de Leda Martins: “O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais.”

Na segunda parte, a partir do contato com um texto apresentado pela professora Patrícia Fagundes<sup>31</sup>, na disciplina Estudos Avançados em Artes Cênicas, apresento algumas inquietações do momento anterior à pesquisa de campo, reconheço e reafirmo o caráter interculturalista da minha pesquisa, busco uma perspectiva que desvie de um possível olhar colonialista e de uma idealização e romantização da cultura indígena como matéria-prima para uma produção artística.

Na terceira parte, reflito, sobre minha vivência de campo com as etnias Kaingang e Guarani, em diálogo com o texto do antropólogo francês Pierre Clastres, De que riem os índios, e com referências trazidas pela professora Inês Marocco<sup>32</sup> na disciplina Performance e Espetacularidade, discorro sobre conexões que começo a encontrar entre índios e bufões para além do contexto de exclusão.

Na quarta parte, entro na sala de ensaio, e apresento toda a angústia que foram os ensaios solitários, meus medos, conflitos éticos, crises. Reflito sobre bufão, reflito sobre jogo, começo a me conhecer só.

Na quinta parte, mobilizada pelos encontros da disciplina Poéticas da Escuta, conduzida pela professora Mirna Spritzer<sup>33</sup>, descrevo um momento aonde busquei escutar mais, deixar falar aqueles com quem estou pesquisando, ouvir o que eles têm a dizer mais do que falar por eles.

Na sexta parte, disserto sobre ter sido conduzida por Aline Marques<sup>34</sup>, atriz, diretora, bufona, parceira convidada a dirigir o trabalho da cena. A partir de relatos dos ensaios, reflito sobre abrir mão de ideias previstas, encontrar diálogo entre o que eu pesquisei, o que idealizo e as proposições da direção, conhecer outra forma de ser conduzida na linguagem do bufão, compartilhar angústias, confiar, aceitar.

---

<sup>31</sup> Patrícia Fagundes, professora no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, encenadora, diretora da Cia Rústica de Porto Alegre.

<sup>32</sup> Inês Marocco, professora no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, encenadora, diretora do Grupo Certo de Porto Alegre.

<sup>33</sup> Mirna Spritzer, professora no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, atriz.

<sup>34</sup> Aline Marques, atriz, diretora, bufona, mestranda em Artes Cênicas no PPGAC-UFRGS.

Na sétima parte, apresento considerações feitas até o momento da qualificação. Reflito sobre o que realizei até então, revejo e reafirmo algumas intenções da pesquisa e aponto caminhos pelos quais desejava seguir.

Cada uma destas partes aconteceu exatamente na ordem cronológica em que apresento aqui, mobilizada pelas experiências e encontros, elas aparecem nesse texto como foram elaboradas em cada um desses instantes, escolho expor como memorial, como documentário, como registro de cada um dos momentos vividos na pesquisa até então. Poderia escolher rever, lapidar, reconsiderar pensamentos e escritos, mas gosto desse caráter documental, registrado, que preserva o instante.

O segundo momento aconteceu depois da qualificação, bem depois. E começa assim:

É 26 de julho de 2019, estou em São Paulo, em um quarto de hotel. Há uma semana penso em voltar a escrever, a motivação? Stabat Mater<sup>35</sup>, espetáculo da Janaina Leite<sup>36</sup>. Assisti na semana passada, sinto ele quase todos os dias ainda. Talvez porque, uma atriz em cena, propondo pesquisa, performance, teatro autobiográfico, teatro documental, e porque esses conceitos atravessam meu trabalho sem que sejam propriamente a pesquisa. No meu projeto, escrevi de forma um tanto intuitiva que passaria pelo teatro documental, sem saber muito a respeito. Continuo sabendo pouco, mas como um dos princípios do teatro documental é partir de documentos para a criação da cena, quando escolho colocar no meu espetáculo vídeos, trechos de falas de políticos, de documentários sobre as lutas indígenas, acredito que estou em diálogo com esta linguagem. Tenho como uma das referências, incluindo palavras na cena, retiradas de um depoimento que está no livro **Os Fuzis e As Flechas**<sup>37</sup>, tenho palavras retiradas de notícias de jornal. Então,

---

<sup>35</sup> Espetáculo que teve sua estreia em julho de 2019, dentro do projeto 5\* Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do CCSP – Centro Cultural de São Paulo.

<sup>36</sup> Atriz do Grupo XIX de Teatro, de São Paulo. Desenvolve desde 2008 pesquisa sobre teatro documental e autobiográfico.

<sup>37</sup> Os Fuzis e As Flechas, História de Sangue e Resistência Indígena na Ditadura. Coleção Arquivos da Repressão no Brasil, organização de Rubens Valente. O livro traz documentos sigilosos produzidos pelos militares sobre o tratamento dispensado pelo estado brasileiro à população indígena no período militar.

entendo que, ainda que mais intuitivamente do que partindo de conhecimento bibliográfico, estou evidentemente passando pelo teatro documentário. Possivelmente faz parte daquele tipo de conhecimento que acontece por outra via que não a leitura ou o estudo, aquele que se deve ao teatro mesmo, como acontecimento, como vivência. Tanto do que vi nos últimos anos em teatro, deve ter me impregnado num lugar do não pensado, mas sentido e que me trouxe referências do que possa ser teatro documentário. O mesmo acontece com o teatro autobiográfico, não conseguiria enumerar quantos espetáculos assisti nos últimos anos que tinham como referência esta linguagem, incluindo *Conversas com Meu Pai*, também da Janaína Leite, que assisti em 2015 e me afetou intensamente. Então, de novo, a estética, o conhecimento, a forma, vai ficando impregnada, registrada, cravada em mim, mas somente porque me afeta. E assim por causa desse aprendizado, possivelmente quando comecei a criar fui deixando que ele brotasse em escolhas.

Mas talvez por tantas outras sensações que passam mais pelo sentir do que por encontrar razão. Então, além de tentar compreender os atravessamentos gerados por *Stabat Mater*, começo assumindo algumas verdades.

Parresia, um conceito que aparece no espetáculo sobre a verdade, me atravessou, porque fez sentido sobre minha pesquisa, vida, movimentos, cena, criação. Aqui fica evidente que nunca li Foucault, nem outros grandes nomes da filosofia. Então, que maravilha é o teatro e sua transmissão de conhecimento.

Não se pode atribuir ao termo parresia uma tradução inequívoca<sup>38</sup>. Seu significado literal e elementar corresponde a tudo-dizer. O próprio Foucault apresenta diversas soluções para retratar seu teor efetivo: falar-francamente, liberdade de palavra, dizer-verdadeiro, além de outras variações.

[...]

No entanto ela sempre envolve o imperativo de “tudo dizer da verdade, dizer a verdade sem mascará-la, para quem quer que seja.” (FOUCAULT, 2009, p.12). De modo geral, trata-se de uma prática discursiva, marcada pela ousadia de se expressar livremente, pelo uso destemido da palavra, por seu ímpeto provocativo, em suma,

---

<sup>38</sup> Até porque se trata de uma palavra que abrange um território “amplamente inexplorado” (MOMIGLIANO, A. Freedom of Speech in Antiquity, p.252).

pela coragem de falar-a-verdade. Esse ato corajoso implica necessariamente colocar em risco a própria existência de quem se manifesta. A fala do parresista conduz para fora dos limites de uma zona de conforto e segurança, pois tem um efeito inquietante sobre seu interlocutor, podendo tanto romper o vínculo entre ambos quanto gerar reações violentas por parte de quem ouve. (PINHO, 2015, p.36)

Então, começo contando que não escrevo há quase um ano, escrevi até agosto de 2018 para a qualificação. Depois parei, parei as palavras grafadas em tela, com letras, não parei nada em mim, no meu ser pesquisacorpomente, tudo se moveu todo o tempo, mas essa expressão aqui ficou parada. Preciso também confessar que a metodologia de antes, que não havia sido decidida, mas que fluiu com anotações diárias de ensaio e parte da escrita pautada pelas disciplinas cursadas, essa metodologia não aconteceu agora, então, mudei minhas próprias regras, meu próprio sistema. Volto a escrever atravessada por Sabat Mater, Janaína Leite, parresia e um caos sem anotações, em palavras, letras, tela. Tudo somente vivido, registrado em corpo/memória.

Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. (NORA, 1993, p.9)

Assim, eu possivelmente escreverei a partir de algumas lembranças vagas, ou a partir daquelas que foram tão profundas que são vivas, como se estivessem acontecendo de novo agora enquanto escrevo e sinto. Mas passíveis de invenções, recriações, projeções. Pati, enquanto escrevo sobre memória, lembro de ti, sobre inventar memória, recriar, sobre memórias, esse universo que aparece tanto no teu trabalho.

Sabemos que a memória é uma reinvenção – muito além de uma coleta de fatos, uma trama cheia de falhas do vivido, que completamos com a imaginação. Está no nosso corpo, em nossas sinapses, na circulação de fluxos e no registro corpóreo da experiência. (FAGUNDES, 2012, p.01)

Aqui estou falando com a Pati, Patrícia Fagundes, professora que compõe minha banca e que está me lendo. Farei isso com outros de vocês.

Eu deveria assumir aqui que não escrevi mais durante um ano? Talvez não, mas sem nenhuma intenção de efeito, não saberia fazer de outro jeito, ou, não tenho vontade. Forjar, forjar uma mentira em um trabalho que é o meu



próprio trabalho, se escrevo imaginando especialmente que quem me lê são outros artistas em processo criativo, gostaria que eles soubessem exatamente o que fiz, senti, onde me perdi, onde me encontrei, onde fui frágil, onde tive medo, gostaria de escancarar meus caminhos como quem convida alguém para entrar na intimidade, no quarto, alguém para ser companheiro de travessia.

A partir deste momento, a organização do texto também não será a mesma de antes, é provável que ele não esteja mais dividido mais ou menos por alguma temática. As reflexões das disciplinas orientavam a direção de parte da escrita naquele momento. Agora navego diferente, desenhando o rumo das minhas reflexões a partir dos meus próprios caminhos, do que me atravessa, não há nada externo propondo reflexões, há a criação do espetáculo que é, a própria reflexão em si e por onde penso tudo o que aconteceu e está me acontecendo ainda. E ela vem de outro jeito, vamos descobrir nesse tempo agora, que acontece enquanto escrevo. Sim, também é verdade que depois de sair escrevendo assim em fluxo, lembrando como vierem das referências que estão nos livros que ficam espalhados em volta enquanto escrevo, por enquanto na cama, nesse quarto de hotel, porque não gosto de mesa. Quando estiver em casa, será na rede, porque é o lugar que prefiro, o lugar onde estudei para a seleção de mestrado, onde escrevi o projeto, onde escrevi o texto de qualificação, onde leio, onde choro, onde medito, onde tomo banho de sol, onde penso, onde não penso, a verdade é que, depois desse momento, voltarei nas palavras e tentarei melhorar um tanto para ajudar no navegar de quem me lê. Enquanto escrevo a palavra navegar, minha mente pergunta por que este verbo e sem resposta só pensa em navio e lembra que a história oficial diz que foi assim que chegaram aqui quando invadiram. Qual era o verbo antes para deslizar por um rio com pequenos barcos, ou canoas? Possivelmente diversas palavras em diversas outras línguas que desconheço. Então, me resta, por hora, o verbo da língua portuguesa para comunicar a sensação que tenho quando penso que estou escrevendo para que me leiam, navegar juntos, deslizando e percorrendo através dessas palavras da minha vivência para criar um espetáculo.

## PRIMEIRO MOMENTO

### Parte I – anteprojeto, as primeiras elaborações

Esse foi o projeto com o qual eu entrei para o programa de pós-graduação, era assim que eu estava, essas eram minhas expectativas, meus desejos, minhas referências, minhas intenções.

Propus uma pesquisa sustentada em experiências pessoais que se cruzaram ao estudo da bufonaria. Pretendia criar um espaço de conexão entre os bufões e os indígenas da Amazônia brasileira, mais especificamente da aldeia do Caucho no Acre, comunidade que visitei em 2016 e onde permaneci por alguns dias realizando um trabalho com as medicinas indígenas. Na ocasião, observei aspectos do comportamento e organização social nos quais identificava, empiricamente, alguma semelhança ou conexão com a lógica do bufão. *Um bufão brasileiro – possíveis cruzamentos entre a cultura de povos indígenas e o universo dos bufões*, foi assim que chamei o projeto inicialmente, era uma proposição de pesquisa na qual pretendia investigar as possíveis conexões da cultura de povos indígenas brasileiros com o universo dos bufões, eu considerava como suportes conceitos da etnocologia e do teatro documentário. Minha proposta era mergulhar mais profundamente em algumas conexões que havia percebido entre bufões e indígenas a partir da experiência na aldeia do Caucho. Minha proposição era coletar material para composição cênica e a partir disso refletir e ampliar o entendimento sobre a lógica bufa, buscando uma referência próxima e atual, deslocando os bufões da idade média, da Europa, do carnaval e trazendo para questões pertinentes a contemporaneidade. Quem seriam os bufões hoje? Quem são os bufões brasileiros? Quais as possíveis relações entre o comportamento dos indígenas e a lógica dos bufões? Qual é o espaço da bufonaria na arte contemporânea? Todas estas foram perguntas com as quais iniciei a pesquisa.

Minha experimentação com a linguagem do bufão começou em 2010, a partir do estudo do estilo bufão com Daniela Carmona<sup>39</sup> no Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA)<sup>40</sup>, passei a investigar essa linguagem realizando cenas e intervenções urbanas com a figura do bufão. Em 2013 elaborei um projeto de pesquisa no qual pretendia propor um atravessamento entre o universo dos bufões e de pessoas em situação de rua. O projeto foi contemplado com a bolsa de pesquisa Décio Freitas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Entre 2014 e 2016, desenvolvi as ações previstas na metodologia da pesquisa, ou seja, vivi em espaços públicos durante algumas horas, provoquei encontros e conversas com moradores de rua, observei e registrei situações e movimentos vividos por pessoas em situação de rua e realizei intervenções urbanas. Em março de 2016, também como uma das ações da pesquisa, participei como aluna do módulo do estilo bufão na École Philippe Gaulier em Paris.



**Cabela, março 2016**  
**Foto: Philippe Gaulier**

Ainda em 2016, como finalização do projeto, produzi um texto em forma de ensaio, no qual registro percepções e cruzamentos gerados a partir das experiências vividas nesses dois anos. Nas aulas com Gaulier, na experiência na aldeia do Caucho, mas certamente bem mais cedo, fui atravessada pelos indígenas...

---

<sup>39</sup> Daniela Carmona, atriz, diretora, professora de teatro, com quem iniciei os estudos do estilo bufão em 2009.

<sup>40</sup> Escola de formação de atores, fundada em 1996 por Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa.

*Para além do haux hauxismo...<sup>41</sup>*

*Eu era criança, tinha os cabelos pretos, escorridos e a pele "cor de cuiá" como costumavam dizer, eu era escura naquele universo. Chegava em casa da rua cheirando a fumaça de fogo, bergamota, os pés cobertos pela terra vermelha e me chamavam "bugra". Era pejorativo. Pra uma família branca de classe média no interior do Rio Grande do Sul, bugres eram "à margem". Eles viviam na beira das estradas, vendiam balaios e pediam dinheiro nas rodoviárias. Vez ou outra até achavam bonitos os pequenos "bugrezinhos". Eu gostava deles. No meu romantismo infantil também tinha vontade de acampar, fazer fogueira, ser filha pendurada no lombo da mãe e ter os pés descalços, sempre manchados pela terra. Sim, Bergmann do nome da avó judia reformada é uma escolha, o "da Silva" do meu nome carrega a origem bem brasileira e estou certa da ascendência indígena, ainda que renegada e nunca citada porque não era orgulho ter ascendência indígena numa cidade de descendentes de italianos, alemães, poloneses. Bem mais tarde, já adulta e por conta do contato com a Ayahuasca em uma esfera daimista, fiz um caminho até os indígenas da Amazônia brasileira no Acre. Conheçam esse povo, descubram que para além do nosso romantismo branco que busca a sua sabedoria, a sua medicina, seu artesanato, existe uma triste condição de vida, uma miséria construída por nós, brancos exploradores. Estejam lá, compartilhem dias. Parem de ostentar artesanato no corpo, cocares nas paredes, comercializar seus conhecimentos no embuste do tal "xamanismo". Stop the EXPLORAÇÃO. É o mesmo que já fizeram nossos antepassados portugueses, agora disfarçado de admiração pela cultura. Abril era o mês no qual depois de tantos "nãos" da vida eu tinha decidido estar em uma aldeia guarani-kaiowá no Mato Grosso do Sul através dos contatos de uma amiga . Confesso que nem sabia exatamente o que significava essa decisão. Por conta da minha vidinha branca repleta de conflitos superficiais, abri mão dessa experiência nesse momento. Hoje, ao sair do cinema depois do documentário "Martírio" que fala da luta e extermínio dos povos guarani-kaiowá, me pergunto*

---

<sup>41</sup> Texto publicado no Facebook no dia 19 de abril de 2017.

*por que não estou lá, com os meus pés cobertos de terra, lutando. Então, parem, simplesmente parem de romantizar e explorar uma cultura da qual não temos conhecimento e pela qual não temos verdadeiro respeito. Eu não mudei, sigo na minha vidinha branca e não estou lá lutando... por enquanto.*

*Feliz dia do índio pra quem usa rapé, nixi pã, sananga, santa maria, colar no pescoço, cocar na parede, pra quem ainda acha que pintar a cara e fazer desenho na escola é uma homenagem.*

No texto acima, descrevo um pouco da minha relação com a cultura e ancestralidade indígenas. Da possível ascendência indígena renegada na infância até a ida a uma aldeia no Acre em 2016. Qual foi o caminho que fez com que eu me aproximasse e desejasse conhecer um pouco dessa cultura tão próxima, hoje tão “admirada” e



Ana Luiza e Felipe, 1986  
Foto: Acervo Familiar

ao mesmo tempo ainda tão à margem? Uma das tantas perguntas que eu me fazia quando comecei a mover o desejo da pesquisa. Começava a pensar, também, sobre quando o indígena atravessara o bufão diante de mim. Em março de 2016, participei das aulas de bufão na École Philippe Gaulier. Ao final de cada semana de aula, apresentávamos uma cena. Era o período em que as manifestações pedindo o impeachment da presidenta Dilma cresciam assustadoramente, multidões de verde-amarelo batendo panelas e bebendo champagne nas ruas do país, pedidos de intervenção militar, intolerância, radicalismo, fascismo, comportamentos e ideologias assustadoras explodindo do lado de cá e nós lá, na “europamundoideal”. Quando escrevo “nós” aqui, me refiro ao meu parceiro de bufonarias, o ator Francisco de Los Santos, éramos os dois lá a estudar este estilo com monsieur Gaulier. No último dia de curso, apresentávamos mais uma vez a cena da semana. Ao contrário das semanas anteriores em que Gaulier tinha dado um único texto para que todos trabalhassem sobre a mesma cena, naquela última semana ele ofereceu duas possibilidades de texto e ainda uma terceira possibilidade de cena: a criação de

uma paródia sobre a situação dos imigrantes na França. Como havia abertura para a criação de uma cena, perguntei a Gaulier se poderíamos, Francisco e eu, trabalhar sobre a situação política do nosso país. Gaulier respondeu diante da turma que sim, sem dúvidas, pois a paródia do bufão surgia das questões que nos desconfortavam. Criamos então a cena que chamamos de “Paródia Fascistas Brasil”, na qual nossos bufões entravam de verde e amarelo, bebendo champagne, parodiando a classe média que pedia o impeachment. Fomos interrompidos durante a apresentação e uma dentre tantas observações que Gaulier fez foi: *se um índio da Amazônia chegasse na Avenida Paulista e visse uma multidão se manifestando, talvez pedindo para trabalhar 36 horas por dia e receber 1 real a mais no mês, ele riria disso, a lógica para ele está em outro lugar. Essa é a lógica de um bufão.*<sup>42</sup> Gaulier certamente fazia essa analogia do seu lugar de francês, não sei qual era sua aproximação e conhecimento sobre indígenas. Mas esse foi o primeiro instante em que bufão e indígena se cruzaram em mim, é claro que eu já entendia os indígenas como um povo à margem, banido no seu próprio território, excluídos nas cidades, mas ali, Gaulier tentava trazer um exemplo do meu país para me ajudar a compreender a lógica dos bufões, e quando digo tentava, é porque me dou conta, que mesmo para nós, brasileiros, no nosso país, “indígena” é algo tão distante, tão “à margem”, que pouco ou nada sabemos sobre sua lógica.

Não se reduz apenas a exclusão social a condição do bufão, mas também a moral, étnica ou física, e tantas outras detectáveis que revelem a hipocrisia e mediocridade humana. Ele tem que conhecer o sofrimento e a injustiça do que é ser um excluído em todas as suas possibilidades, para que possa desfiar a sua postura crítica sobre os personagens que parodia e denuncia. (LOPES, 2001, p.123)

Os indígenas, assim como os bufões, sofrem exclusão social, moral, étnica, física. Ainda que, a cultura, a luta por terras, o massacre dos povos indígenas sejam temáticas bastante atuais, estamos muito distantes de conhecer de fato o sofrimento e a injustiça que sofrem, possivelmente por isso também nos seja difícil compreender a sua lógica, sua crítica, seu riso. De volta ao Brasil, comprei o livro *O Atormentador – minhas ideias sobre teatro* de

---

<sup>42</sup> Fragmento de diário de bordo.

Gaulier, recém traduzido para o português. Lendo o capítulo sobre os bufões, mais uma vez apareceram “índios”, sem nenhuma explicação, em um trecho de um texto dramático para bufões apareceram como personagens/bufões, índio Deus e índio Adão. Eu fiquei com aquelas informações soltas, o índio da Amazônia, a lógica dele, a lógica dos bufões, o texto para a cena com os bufões/índios... assim, cruzados, bufões e índios ficaram em algum lugar da minha mente. Alguns meses depois, em busca de cura e auto-conhecimento, decidi ir para uma aldeia indígena no Acre. Já havia tomado a Ayahuasca<sup>43</sup> dentro de um entendimento daimista, mas desde o primeiro contato tive certeza de que algum dia buscaria os “donos” da medicina para usá-la, aqueles que detêm de fato o conhecimento, o respeito, o entendimento. Foi assim que, em uma aventura solitária, horas de vôo, noite em aeroporto, horas de estrada esburacada, dias de espera em uma cidadezinha do Acre, barco descendo o rio, cheguei na Aldeia do Caucho no Acre.



**Maspã Albaniza, Aldeia do Caucho, 2016**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**

Sim, era outra a lógica. Posso citar inúmeras diferenças de hábitos, comportamentos, dizer que mesmo que usem talheres, o habitual mesmo é

---

<sup>43</sup> Nome quíchua de origem inca, refere-se a uma bebida sacramental produzida a partir da decocção de duas plantas nativas da floresta amazônica: o cipó *Banisteriopsis caapi* (mariri ou jagube) com as folhas do arbusto *Psychotria viridis* (chacrona ou rainha). Seu uso expandiu-se pela América do Sul e outras partes do mundo, a partir de meados do século passado, com o crescimento de movimentos espirituais organizados, sendo os mais significativos o Santo Daime, a União do Vegetal, a Barquinha, além de dissidências destas e grupos independentes que o consagram em seus rituais em estilos variados de crenças e ensinamentos mas sempre mantendo o princípio de expensor da consciência

comer com a mão, que sim, mascam a comida, cospem de volta e depois comem, que sentam no chão, que ainda que alguns tenham cama, dormem em rede, que lavam roupa no rio, que não andam nus, que pouco caçam, pouco pescam, pouco colhem, mas que comprem frangos congelados no supermercado da cidade e trazem no barco, que passam a maior parte do tempo a “fazer nada”, a contemplar, sentados nas portas ou varandas das casas, que usam habitualmente rapé... um universo infinito de possíveis descrições. Mas sobre o que me interessava falar especialmente era que, ainda que convivam com os brancos da cidade, com os brancos turistas que vão para lá, assim como eu, em busca da sua “cultura” e sabedoria, ainda que estejam bem habituados a “nós”, lá somos estranhos, somos risíveis. Aliás, eles riem muito e esse foi um dos aspectos que me chamou atenção. Quando, depois de ter estado em duas casas onde o banheiro era uma casinha de madeira do lado de fora, cheguei na casa de uma pajé e perguntei à filha dela onde era o banheiro, se tinha algum lugar, casinha, ou se era em qualquer lugar, ela olhou para mim e riu, riu, só riu... eu entendi que o mato era o banheiro e entendi o quanto minha pergunta tinha sido ridícula. Quando a pajé aplicava rapé em mim e o nariz ardia, os olhos choravam, ela e eles que observavam em volta, riam, achavam graça, “provavelmente” eu poderia dizer, mas constatei, eles não “sofrem” tanto com a aplicação do rapé, são habituados, é risível mesmo esses brancos indo atrás das suas medicinas e “sofrendo”. Exemplos evidentes, momentos nos quais me senti ridícula, o riso deles denunciava o meu ridículo e há tanto por trás disso que posso me questionar e refletir, mas eles de fato riem, riem muito, quando falamos, quando nos fazem perguntas e respondemos, quando contamos histórias, era um riso solto, que me colocava, branca, em um lugar de desconforto, provavelmente nada intencional, natural, normal, de outra lógica, outro ângulo, ficava eu no lugar de risível, me questionando qual era mesmo o sentido de tantos hábitos, jeitos, pensamentos, lógica do meu mundinho... e eis então o primeiro dos cruzamentos intuídos entre os bufões e os indígenas: o riso que



traz a denúncia. Esse foi, possivelmente, um dos aspectos mais relevantes das observações que fiz com o “olhar bufão” acordado a partir de então. Depois de ter estado lá, assisti o documentário *Hotxuá*<sup>44</sup>. Para os Krahô, a cultura do palhaço (hotxuá) é passada de geração em geração, o riso tem um papel fundamental na harmonia das relações, na cura, nos rituais, mas o riso que percebi nesta aldeia no Acre me parecia ter outro papel, ele não aparecia como fim numa arte de palhaçaria, num ritual, ele era a lógica, o lugar de onde se via e criticava o “meu” mundo. Havia identificado também a força da comunidade, do coletivo, eles vivem juntos, saem juntos para a cidade, fazem fileiras de três ou quatro índias sentadas, uma catando piolho no cabelo da outra, são responsáveis pelo cuidado e educação das crianças de uma forma coletiva e não apenas centrada nos pais, esses comportamentos culturais poderiam ser associados à ideia dos bandos onde os bufões sobrevivem e se protegem. Percebia também na forma como tratam os brancos, uma certa malícia, um jeito de seduzir, tratar bem, tentar vender qualquer coisa o tempo inteiro, a estratégia de sobrevivência dos bufões, a inteligência, a esperteza daquele que se curva diante do opressor para sobreviver, para tirar proveito. Tirar proveito, nesse caso, era atender desejos tão simples, comer, beber, comprar a “erva”, prazeres imediatos, prazeres de hoje, prazeres do corpo, dentro da mesma lógica de prazer dos bufões que conseguem apenas o suficiente para satisfazer as necessidades imediatas, para se divertir um pouco, que desfrutam... foram essas as conexões empíricas entre bufões e indígenas que se passaram em mim naqueles dias.

De volta da aldeia, entusiasmada com os encontros e reflexões, mexida pelos risos e dias de outra lógica, escrevi para Gaulier, tinha ficado curiosa em entender porque ele havia usado o exemplo do índio da Amazônia e porque em sua dramaturgia para bufões tinha índio Deus, índio Adão. Na resposta do e-mail, monsieur Gaulier me contou que na primeira vez em que

---

<sup>44</sup> Hotxuá é um documentário de 2009, dirigido por Letícia Sabatella e Gringo Cardia. O filme traz um retrato do cotidiano da tribo Krahô, localizada em Palmas, capital do Tocantins e é narrado a partir da figura de um palhaço indígena, o Hotxuá.

esteve no Brasil, um indígena havia sido queimado vivo na rua em Brasília<sup>45</sup>. Ele havia ficado impressionado com o fato. *E um índio queimado é o próprio símbolo do banimento, da exclusão, o que está totalmente relacionado com a situação dos bufões*, completou Gaulier. Simples assim, era essa a resposta, Gaulier não havia falado em índios por conhecer algo da sua lógica, por supor sim, por compreender que como excluídos, banidos, queimados, os indígenas talvez sejam “um bufão brasileiro”. Foi por conta dessas experiências e impressões que propus a pesquisa.

Tenho a impressão de que o “mundo do bufão” seria hoje um excelente ponto de partida para quem deseja falar do mundo, da política, da ecologia e do massacre dos povos. (GAULIER, 2016, p.122)

Os indígenas são, sem dúvida, os povos que mais sofrem massacre hoje no Brasil. Além das experiências pessoais e conexões intuídas entre indígenas e bufões, como artista que toma partido<sup>46</sup>, eu desejava ser mais um corpo dando voz para esta luta. E escrevi que ainda não com os pés sujos de terra, ainda não oferecendo meu sangue na luta pelo direito à terra, oferecendo apenas olhar, suor, palavras, arte e algum espaço de reflexão, por enquanto...

Eu não tinha no projeto uma metodologia pré-estabelecida, fechada. Propus uma pesquisa-arte<sup>47</sup> onde pretendia me colocar em situação de vivência, naquele tempo eu acreditava que seria na aldeia do Caucho, e através da convivência, da observação, queria deixar que o encontro me apresentasse a metodologia a seguir. Marcelo Soler<sup>48</sup>, diretor da Cia Teatro Documentário, afirma que o encontro com a diferença é material para o trabalho, que no documentário, tanto no cinema como no teatro não há uma metodologia fixa, é o objeto que apresenta o processo, o encontro com o outro

---

<sup>45</sup> Galdino Jesus do Santos, Pataxó queimado vivo em 1997 por 5 jovens em Brasília.

<sup>46</sup> Marcelo Soler, diretor da Cia Teatro Documentário de São Paulo, em entrevista para o programa *Bate-papo com Cris Pinho*, no canal UOL mais: <http://mais.uol.com.br/view/gbe66bkt0nd9/cia-teatro-documentario-04028D1A396AC8B15326?types=A&>

<sup>47</sup> Recorrendo a Ciane Fernandes (2014): “(...) a “pesquisa-arte” (mais do que “artística” ou “em artes”) é uma “pesquisa em movimento”: seu tema é seu método, seu objeto é seu sujeito. Por isso, a arte deve ser o fundamento de sua pesquisa, agregando e dialogando com todo e qualquer campo a partir desse elemento-eixo constitutivo, que se (des)(re)organiza.”

<sup>48</sup> Marcelo Soler, idem 5.

vai dar o que você pensa e é a partir dele que se dá a estruturação do discurso cênico. Estes conceitos dialogavam com o que pretendia pesquisar no encontro com a comunidade indígena. Elaborando o projeto, percebia que ainda não tinha uma metodologia definida, mas acreditava que ela poderia se apresentar a partir do processo, dos encontros, do outro, da diferença, tinha sido a diferença, aliás, o que me convidara a apurar o olhar para os comportamentos nesta comunidade indígena na qual estive.

A partir dos conceitos com os quais tive contato no primeiro ano no programa de pós-graduação, reconheci que propus uma pesquisa performativa. Me identifiquei como pesquisadora guiada pela prática, em busca de uma metodologia sensível às minhas crenças fundamentais sobre a natureza e o valor da investigação. (HASEMAN, 2015) Percebi que já na elaboração do projeto, apresentava desejos e percepções que dialogam com este formato de pesquisa.

Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. (HASEMAN, 2015, p.8)

Nas palavras com as quais eu tentava expressar meus desejos, minhas proposições, minhas abordagens, reconheci que meus pensamentos eram atravessados pelos conceitos da pesquisa performativa. Escrevi no projeto: *identifico, ainda **empiricamente**; pretendo **mergulhar** mais profundamente; além das **experiências** pessoais e conexões intuídas; pretendo me colocar em situação de **vivência** na aldeia; deixar que o **encontro** me apresente a metodologia a seguir.*

Eu já desejava olhar para o comportamento e não para os rituais. Relendo meu projeto, percebi que desde as primeiras intuições eu já pretendia olhar para o jeito, a lógica, a forma de elaborar pensamentos, de enxergar o outro, de ver o mundo. Tentar descobrir do que riam os índios quando riam de mim era o ponto de partida dessa pesquisa, tentar reconhecer, a partir do olhar deles, o que de estranho pode haver no comportamento do homem “civilizado” me interessava. Não foi o ritual da Ayahuasca com o fogo, os tambores, os cantos, o pajé, não foram os Kaxinawá em seus barcos indo e vindo da cidade

naquela estrada de água, nem as mulheres lavando roupa no rio os disparadores da minha pesquisa. Todos esses hábitos certamente compõem o que eu chamava de “lógica”, mas não era para eles que eu desejava olhar, nem a partir deles que eu pretendia criar. Foi com esse entendimento, que concluímos, minha orientadora, Inês Marocco, e eu, que a pesquisa não era dentro da Etnocologia.

Enquanto eu cursava o primeiro semestre, passei a estabelecer contatos com alguns representantes de povos diversos em lugares diversos do país. Li notícias, busquei pessoas, fui a eventos, comprei livros, assim fui estabelecendo contatos além dos que já tinha da aldeia do Caicho no Acre e os que eram consequência deste. Entrei em contato com um Kaxinawá da aldeia do Carapanã no Acre, com duas Kamayurá do Xingu, com três Guarani, um de Santa Catarina, dois do Rio Grande do Sul, um Kaingang do Rio Grande do Sul. Todos os lugares se mostraram abertos a me receber cientes de que eu desenvolveria uma pesquisa.

Ir para o Acre, teria os custos de passagens aéreas, barco, a minha alimentação lá, alguma contribuição espontânea para as famílias com quem convivesse. Ir para o Xingu, me custaria, sem as passagens aéreas, pelo menos 5 mil reais. Entre o transporte de barco para a aldeia, a pessoa que me acompanharia da cidade até lá e os “presentes” que eles pedem, esse era o valor mínimo que eu investiria. E por mim tudo bem, ainda que mestranda sem bolsa, sem nenhum tipo de auxílio, se entendesse que esse era o lugar em que eu queria estar, buscava alguma maneira de viabilizar e fazia esse investimento. Os Guarani com quem fiz contato, se mostraram abertos a me receber, sem nenhuma condição, somente com alguma reserva, eu precisava levar a minha barraca e alimentação, ninguém me convidava ainda para ficar em sua casa. O Kaingang, Douglas Jacinto da Rosa, mestrando em Antropologia no UFRGS, ouviu minha proposta de pesquisa, acolheu, se interessou e abriu a entrada na sua aldeia e as portas da casa da sua família.

Ao longo do primeiro semestre, eu precisava decidir, tinha a alegria de saber que no ano seguinte circularia pelo país com um espetáculo, mas isso me fazia precisar adiantar a pesquisa de campo, mudar planos, produzir material para a qualificação antes de começar a circular. Facilitaria realizar a

pesquisa no Rio Grande do Sul, é verdade, e inicialmente talvez tenha sido essa a motivação. Mas eu já tinha entendido que a pesquisa não era dentro da Etnocologia, então, reduzia o possível encanto ou desejo de rituais, encenações, cocares, pinturas corporais, barcos, pesca. Eu também tinha me desconfortado e refletido sobre interculturalismo e talvez não quisesse mesmo investir um dinheiro que não tinha e estar numa aldeia num lugar de “turista”, ainda que eu compreenda que para eles essa é hoje uma das formas de sobrevivência, mas não era desse lugar que eu desejava começar a olhar as “lógicas”.

Os contatos com os Guarani e com o Douglas foram mais horizontais, senti que ali talvez eu pudesse chegar mais perto do cotidiano que me interessava olhar. Além disso, me aproximar pela primeira vez dos indígenas da minha região e conhecer o contexto em que vivem, me fez perceber que naquela perspectiva eu poderia encontrar ainda mais razões políticas e revoltas para blasfemar. Não quero dizer com isso que algum indígena desse país, de qualquer etnia que seja, viva uma vida fácil, com seus direitos preservados e respeitados, mas acredito que algumas situações sejam mais tensas ou mais opressoras do que outras, não por acaso os Guarani Kaiowá são um dos povos mais dizimados atualmente no Brasil<sup>49</sup>, eles estão em uma região essencialmente ruralista, em constante guerra com fazendeiros na luta pela retomada de terras que são suas por direito. Por falta de conhecimento, por estereótipos construídos há anos, quando falamos em Amazônia, por exemplo, imaginamos, possivelmente, floresta e índios, são eles os “índios” brasileiros, patrimônio cultural imaterial do Brasil. De novo, repito, não acredito que eles tenham uma vida fácil por isso. Exatamente agora, enquanto releio esta parte escrita no primeiro momento, a Amazônia está em chamas, esta é a notícia mais compartilhada das últimas 24h. Mas que lugar têm os indígenas no Rio Grande do Sul? Eu fiquei surpresa ao descobrir nessa pesquisa que algumas pessoas, muitas, nem sabem que são índios esses que vivem por aqui, que

---

<sup>49</sup> Dados levantados na CACI, Cartografia dos Ataques Contra Indígenas, uma plataforma que mapeia os assassinatos de indígenas no Brasil nas últimas décadas. A palavra Caci também significa “dor” na língua Guarani. Link para consulta: <https://cimi.org.br/observatorio-da-violencia/caci/>

ainda só os reconhecem como “bugres” e que nunca associaram que os bugres são índios... para essas pessoas, bugres são bugres, uma raça menor, ou nem sei exatamente o quê. Fiquei surpresa também ao ouvir comentários de amigos artistas “mas tu vai pesquisar com índio que nem é mais índio”, “esses índios daqui já são aculturados”.

Todas essas questões fizeram com que, de uma facilidade, pesquisar com os indígenas da minha região se tornasse uma escolha consciente e reafirmasse uma postura política, a razão pela qual eu quero pesquisar, abrir espaços e, se puder, fazer algo por eles. Com essa decisão quase definitiva, eu tive ainda a possibilidade de conversar com alguém que agora vai aparecer aqui não como professora, doutora, banca, mas simplesmente como Pati, a Patrícia Fagundes, diretora da Cia Rústica, de quem sempre admirei o trabalho e com quem tenho a oportunidade de compartilhar momentos vez ou outra. Quando contei à Pati minha intenção de alterar a pesquisa e fazer o campo com as etnias do Rio Grande do Sul, ela manifestou sua opinião favorável e me disse que achava realmente que o contexto dos indígenas daqui era potente para o meu trabalho, que a situação de exclusão e “marginalidade” dialogava bastante com a minha pesquisa. Quando valorizamos os encontros, a opinião favorável de alguém que admiramos é um presente, um estímulo, um abraço. E foi esse conjunto de acontecimentos e elaborações que fez com que eu decidisse, com toda a convicção, pesquisar com os Guarani e os Kaingang, os bugres que eu admirava de longe na infância. Aqui, o título da pesquisa mudou para *Um bufão brasileiro – possíveis cruzamentos com a cultura dos povos Kaingang e Guarani*.

Eu falava em teatro documentário no projeto como uma das referências mas não busquei muito além do que conhecia até o momento da escrita do projeto. Ainda assim, a pesquisa continuava em diálogo com os princípios do teatro documentário “*o encontro com a diferença é material para o trabalho, no documentário[...] não há uma metodologia fixa, é o objeto que apresenta o processo, o encontro com o outro vai dar o que você pensa e é a partir dele que se dá a estruturação do discurso cênico*”. Sentia como uma pesquisa de encontros, entre o que eu idealizava e o que acontecia, estavam sempre os encontros, que iam movimentando, apresentando os caminhos, eu acolhia os

movimentos e seguia. De qualquer forma percebia que já no primeiro ano da pesquisa e início da criação, tocava em histórias e acontecimentos reais como material de criação e escrita, passava por vivências minhas na infância, vivências atuais com os Kaingang e com os Guarani, histórias vividas por eles e compartilhadas comigo, momentos que vivemos juntos, toda a matéria prima da criação era o real, já se anunciava um caráter por vezes autobiográfico, meu, deles. Então, acredito que, mesmo sem muitas referências bibliográficas, eu já estava em diálogo com o teatro documentário, desde o início da pesquisa, por ter muitas referências cênicas de espetáculos que assisti nos últimos anos.

## Parte II - Repensando a interculturalidade: aprendendo com o desconforto.

Infelizmente, em vez de abrir-se a novas formas de repensar a interculturalidade, para além do paradigma do individualismo liberal, a maioria dos pesquisadores do teatro e da performance interculturais estão cada vez mais desencantados com a palavra interculturalismo. (BHARUCHA, 2017, p.21)

7 de dezembro de 2017.

Quinta-feira. Noite. Bar na cidade baixa. Quatro colegas do mestrado que saíram juntos pra confraternizar. Primeiro bar, segundo bar, terceiro bar, já embriagados, mais expostos...

Sandino<sup>50</sup> para mim:

- *quando te conheci não fui muito com a tua cara.*

- *ah é, por que?*

- *a primeira vez que tu falou da tua pesquisa pensei: que é que essa patricinha tá querendo pesquisar índios?*

Para além de todas as questões que eu poderia levantar sobre por que posso ter sido vista como “patricinha” e do meu desconforto com esta impressão, o olhar do meu colega questionava o interculturalismo da minha pesquisa e esse é o ponto mais significativo para mim. A impressão de Sandino havia acontecido em um primeiro contato, quando ainda não compartilhávamos de alguns conceitos estudados ao longo do semestre.

Na manhã desse dia, tínhamos debatido em aula um texto sobre interculturalismo, *Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global*, é exatamente esse o olhar, com outras palavras, que a conferência do encenador indiano Rustom Bharucha problematiza. Eu, mexida com todas as questões que o texto trazia e que faziam refletir sobre minha pesquisa, reafirmava neste instante alguns medos sobre os caminhos do meu “interculturalismo”. Eu via no texto, minhas referências mais apaixonantes de

---

<sup>50</sup> Sandino Rafael, diretor, pesquisador, performer, artista, colega no curso de mestrado do PPGAC-UFRGS.



teatro sendo questionadas, como a encenadora Ariane Mnouchkine<sup>51</sup>, por exemplo. Em seu texto, Bharucha problematiza as ações interculturalistas de grandes nomes como Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Mnouchkine, eu, que havia lido, assistido e amado alguns desses artistas/pensadores do teatro, passava a questionar suas ações e, então, a minha própria.

[...]o interculturalismo era visto como um espaço "alternativo", livre e aberto, no qual artistas individuais e companhias teatrais - não havia menção de grupos sociais podiam interagir com "culturas não-ocidentais". Há problemas óbvios na construção deste binário entre "o Ocidente" e "o não-Ocidente". Para mim, não havia reciprocidade nessa relação. O "não-Ocidente" foi reduzido a um repositório de materiais e recursos que poderiam ser transportados, adaptados, reinventados e recontextualizados em produções que foram finalmente produzidas e consumidas na Europa e na América para plateias nessa parte do mundo. (BHARUCHA, 2017, p.15)

Como pensar essas relações num contexto brasileiro? Aqui não se trata de Europa/América/ "não-Ocidente". Por mais que seja possível reconhecer no próprio Brasil as origens do Ocidente por conta da colonização europeia e do "não-Ocidente", pensando nos povos originários destas terras e nos africanos que chegaram pelo regime de escravização, não temos identidades puras, ser brasileiro é ser encruzilhada, somos mestiços, eu brasileira/artista/pesquisadora não sou ocidente ou não-ocidente, sou cruzamento de culturas, sou identidade hifenizada. Quando descreve uma de suas experiências interculturais na Austrália, Bharucha se refere aos artistas do projeto multicultural como "identidades hifenizadas", pois não eram "puramente" australianos, eram chinês-australiano, japonês-australiano, polonês-australiano, australiano indígena, eu, brasileira, me identifico como? austríaca(ou judia)-portuguesa-italiana-negra-indígena, minha identidade é uma coleção de hífen. Então, que designações darão conta de explicar meu interculturalismo? Existe um contexto social, cultural, econômico que me diferencia de qualquer um dos povos indígenas que eu escolher pesquisar... que designação define a "minha" sociedade, a "minha" cultura? "Patricinha" dá

---

<sup>51</sup> Encenadora francesa, fundadora do Théâtre du Soleil.

conta desses conceitos? Por enquanto optarei por me designar juruá, que é como os Guarani nos chamam ou fóg, que é como os Kaingang nos chamam.

Em sua conferência, Bharucha descreve uma situação na qual presenciou uma experiência da interculturalidade que ilustra as relações de poder e privilégio do interculturalismo. Nela, um artista indiano realizava uma performance tradicional, de base rural e diante dele, uns 15 turistas asiáticos, pesquisadores, acadêmicos, registravam sua dança com câmeras e lentes de alta tecnologia. Os “interculturalistas” estavam de costas para o restante da plateia de indianos que também assistiam à performance, como se desconsiderassem a existência de uma plateia e como se o artista indiano atuasse para eles. A partir desse relato, Bharucha questiona:

“Onde foi que todas as imagens gravadas durante a apresentação circularam ao longo dos anos? Para quem foram distribuídas? E com permissão de quem? Houve algum reconhecimento do artista indígena ou da comunidade a que pertence?”. Mesmo se presumíssemos que essas gravações e imagens não foram usadas para fins comerciais, como elas contribuíram para os arquivos individuais dos interculturalistas? E como esses arquivos constituíram uma forma de capital intelectual? (BHARUCHA, 2017, p.14)

Mas então como conduzir para não ser considerada privilegiada e exploradora e ainda assim poder realizar a pesquisa que me instiga? **Reconhecendo o privilégio da minha localização<sup>52</sup>, fica claro para mim que a interculturalidade não apresenta um campo de jogo justo.** De qualquer forma, sinto que meu olhar inquieto e desconfortado busca outro caminho, meu olhar, o olhar que propôs essa pesquisa, é um olhar bufão, o olhar que, ainda às vezes sem consciência do contexto, se conecta com os que estão à margem, um olhar de empatia, identificação. Olhar de quem se permite colocar no lugar do parodiável, risível, criticado por estes que supostamente os meus oprimem... e talvez eu mesma. Mesmo que eu conheça as intenções da minha pesquisa, mesmo que eu esteja atenta a essas questões, como comunicar aos que me ouvem ou me lêem que tentarei atentamente desviar do

---

<sup>52</sup> Aqui realizo assumidamente a ação de roubo, captura e recriação de uma frase do texto de Rustom Bharucha, esta ação aparecerá ainda algumas vezes ao longo do texto e estará sempre destacada em negrito. Uso localização não como lugar geográfico, mas com o sentido de “lugar no mundo”, lugar de quem teve acesso à educação, cultura, alimento, lugar de quem tem condições de pagar o ônibus, o passeio na aldeia.

caminho do branco/intelectual/acadêmico/interculturalista/colonizador? Se mesmo artistas considerados referência do teatro intercultural e pelos quais tenho profunda admiração podem ter assumido posturas colonialistas, que estratégias eu preciso criar para não cair na armadilha de ser exatamente aquele que desejo criticar? Talvez inicialmente apenas refletindo sobre algumas experiências...

**Como eu escolho “culturas”? E como eu suponho que as culturas que eu escolhi gostariam de ter alguma coisa a ver comigo?**

Se inicialmente meu projeto foi elaborado com a proposta de realizar a pesquisa de campo coabitando com os Kaxinawá no Acre, ao longo do primeiro semestre, estabeleci outros contatos buscando possíveis espaços de convivência com outros povos. Foram pelo menos cinco aldeias diferentes: uma Kaxinawá, uma Kamayura, uma Kaingang e duas Guarani. Com algumas os contatos aconteceram pessoalmente, outras por telefone. Mesmo antes de entrar em contato com o conceito de interculturalismo e as reflexões sobre relações de reciprocidade, busquei estabelecer um diálogo que me ajudasse a perceber e respeitar se havia de fato uma abertura para que eu pudesse coabitar nesses espaços. Nem todas as pessoas com quem conversei deixaram explícito qual poderia ser o interesse em me receber em suas comunidades, mas todas elas estiveram cientes de que eu realizo uma pesquisa, que sou do teatro, que não estou indo como turista e se mostraram dispostas a me receber.



**Tekoa Jatai'ty, dezembro 2017  
Foto: Ana Luiza Bergmann**

À luz de todas as reflexões que o texto de Bharucha tinha mobilizado em mim, estabeleci meu segundo contato com uma comunidade Guarani, localizada na estrada Cantagalo, em Viamão – RS. Minha primeira ida para lá havia sido em um contexto quase “turístico”, uma caminhada organizada por eles, com ajuda de alguns juruá, que possibilita um dia para conhecer um pouco da cultura Guarani. Conduzido por jovens da aldeia, o grupo que sai de Porto Alegre e vai até lá em uma van escolar, faz uma caminhada na mata, depois senta em uma clareira para assistir à apresentação dos cantos, ouve da liderança algumas histórias sobre sua cultura e ao final confraterniza degustando alguns alimentos típicos preparados no fogo pelas mulheres.

Nessa ocasião, conheci o cacique da aldeia, Vherá Guyrá, e perguntei a ele se poderia voltar em outro momento. Ele concordou e me convidou para a formatura do ensino médio da escola da aldeia que aconteceria em duas semanas. Foi esse o segundo encontro.

Enquanto me preparava para ir, consultei Carmem<sup>53</sup>, a estudante de Antropologia que havia me ajudado no primeiro contato. Queria sugestões do que levar para oferecer ao cacique. Fumo de corda e erva-mate e se quisesse contribuir com o almoço da festa, batata-doce. Assisti à cerimônia de formatura da escola, eram cinco formandos, a única característica reconhecidamente de sua cultura eram os discursos de cada aluno e da liderança em Guarani, de resto, todas as formalidades eram juruá, exatamente como conhecemos, homenagens, professores dando depoimentos, discursos, autoridades, fotos em telão, presentes... a festa também, era um dia de celebração e diversão deles, os alimentos, à exceção da batata doce na brasa, eram comidas como em qualquer festa nossa, churrasco de galeto e linguiça, arroz, feijão, maionese de batata, saladas, suco de pacotinho e alguma cerveja. Um grupo de arte folclórica, de não sei exatamente que folclore, que usava veste de boi, fitas, xitas, violão, acordeon, triângulo, esse grupo havia sido convidado pelo cacique para apresentar na festa. Cantaram canções que propunham

---

<sup>53</sup> Carmem Guardiola é estudante de antropologia na UFRGS, ela é uma das juruá que ajuda a organizar a caminhada Mbyá Jeguatá, com quem fiz o primeiro contato por uma página no facebook.

brincadeiras entre os presentes, poucos participaram. Ao final, com os microfones instalados e a caixa amplificadora à disposição, crianças e jovens Guarani ocuparam os microfones, cantaram e dançaram, nenhum de seus cantos, cantaram “Despacito”<sup>54</sup>, raps, funks, era uma festa deles, para eles, não era festa para o juruá kuery ver.

**De que outra forma podemos imaginar “os índios”?** Intuo que uma das formas de desviar do colonialismo poderia ser exatamente abrir o olhar para perceber “os índios”. Até onde sei, à exceção de raríssimas tribos isoladas que existem no Brasil, os



**Despacito, dezembro 2017**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**

indígenas estão bastante distantes de toda a romantização e exotização que eu mesma fiz deles antes da primeira experiência de convívio no Acre. Desejar como pesquisadora encontrar indígenas em plena harmonia com a natureza, não corrompidos pela cultura capitalista, que não comprem produtos industrializados, que não desejem ter acesso às tecnologias, seria um jeito de reduzi-los a um ideal romântico e limitá-los a uma fonte de material e encantamento, para mim, para pesquisadores, para turistas. Talvez a troca, a reciprocidade, possa começar percebendo o que eles gostariam de receber de mim ou da minha “cultura”. E se for “Despacito”? E se for dinheiro? E se for jogar jogos no meu celular? E se forem aulas de teatro? **E, assim, eu me acautelei em relação à exotização do outro e das maneiras como ela poderia se tornar armadilha do meu interculturalismo.**

Nesse dia, oficializei minha intenção de conviver um tempo na Tekoa Jatai'ty. Movida pelas reflexões dos estudos do semestre, procurei estabelecer o diálogo atenta às questões que haviam me tocado. Esperei por um momento

---

<sup>54</sup> "Despacito" é uma canção do cantor porto-riquenho Luis Fonsi e do rapper compatriota Daddy Yankee que foi uma das canções mais tocadas nas rádios brasileiras no ano de 2017.

que não perturbasse nem as formalidades nem a diversão da festa e conversei com o cacique. Busquei palavras que não me colocassem num lugar distanciado, intelectual, já que ainda não sei me comunicar em Guarani. Expliquei a Vherá que trabalhava com teatro, que estava no mestrado e que desejava ter um tempo de convivência na aldeia para conhecer mais sobre a cultura e os hábitos deles, pois minha pesquisa tinha a ver com isso. Me coloquei à disposição para que ele solicitasse qualquer coisa que eu pudesse oferecer se assim desejasse, ou para ajudar no que pudesse, para oferecer o que estivesse ao meu alcance. Disse que se algo do que sou, ou posso, ou conheço, interessasse a eles, eu estaria à disposição. Aqui sinto que meu olhar já começa a ser trabalhado pelos pensamentos de pesquisadora na academia, mas antes disso, na primeira experiência no Acre, no contato que gerou a vontade dessa pesquisa, creio que existe a semente de um olhar que não posso perder, talvez seja ele que poderá sempre me afastar do colonialismo.

Eu risível.

Minha experiência de convívio com os Kaxinawá no Acre em 2016 tem a ingenuidade de alguém que ainda não se via como pesquisadora. Agora eu sempre me verei em pesquisa, talvez esteja o tempo inteiro medindo minhas ações, mas quero poder preservar algo dessa ingenuidade. No meu primeiro contato com “indígenas” em suas terras, fui constantemente desconfortada pelo olhar que fazia questionar meus hábitos, meu jeito, meus valores...

A situação que vivi quando perguntei à filha da pajé sobre o banheiro e ela riu, foi muito significativa para ilustrar essa sensação. Eu havia estado em duas casas de famílias na aldeia do Caucho, nas duas e em algumas outras que vi em caminhadas por lá, o banheiro era uma casinha de madeira aos fundos da casa com um buraco no chão, as patentes, como eu conhecia quando era criança. No quarto dia lá, mudei de casa, encontrei na beira do rio, mais afastada de todas as casas, a casa desta pajé, com quem as mulheres da aldeia normalmente se tratavam quando adoeciam. Foi para lá que mudei nos dias seguintes. Cheguei com colchonete, coberta, mosquiteiro, mochila, e foi depois de largar as coisas, sentada na área da casa, num silêncio que para mim era desconcertante, que perguntei à filha dela sobre o banheiro. Talvez ela risse por timidez, talvez até ficasse sem graça por me dizer que não existia

banheiro, pensamento meu de branca turista, o que de fato importa para mim nessa situação é que o riso dela me desconfortou, fez com que eu me sentisse ridícula, fez com que eu pensasse no quanto meus hábitos eram irrelevantes ali e, especialmente, no quanto eu ainda não estava pronta para me relacionar dentro de outra lógica... por que perguntar algo que poderia deixar a menina constrangida em me responder, ou mesmo que não fizesse a menor diferença para ela, por que perguntar enquanto ainda não falávamos? Desconforto por estar em silêncio diante deles? Ansiedade em estabelecer uma relação do meu jeito? Todas essas questões, todo esse desconforto de quem pensa em banheiro aonde as casas têm construções muito simples, de quem não sabe observar mais do que perguntar, de quem tem necessidade de estabelecer relação diretamente pela palavra... diversos questionamentos, e é esse o olhar que me interessa, penso que quanto mais eu me sentir desconfortada, vulnerável, parodiável, mais distante de ser opressora eu estarei. Sinto que aqui reside uma problemática da minha pesquisa, se, ciente do meu lugar de pesquisadora interculturalista eu passar a medir minhas ações perdendo uma certa espontaneidade e esse olhar que chamei de ingênuo, corro o risco de desperdiçar momentos como esse onde me vejo risível. Penso que quanto mais eu estiver exposta no comportamento da minha cultura, quanto menos eu medir minhas ações, quanto mais espontânea eu for nos meus hábitos, possivelmente mais sujeita ao olhar crítico deles estarei, mais risível talvez eu seja aos olhos deles. É nesta exposição e neste desconforto ao qual me exponho que creio poder reconhecer o olhar bufão, as possibilidades de paródia que podem ajudar a compor a minha auto-crítica e conseqüentemente da minha sociedade.

Em sua essência, podemos considerar os bufões como agentes de subversão dos valores instituídos, atuando como uma espécie de contraponto da norma predominante. Eles podem provocar a transgressão da ordem e dos tabus, seja através do riso, da zombaria ou do jogo da inversão. (ELIAS, 2018, p.38)

Na aldeia do Caucho, talvez alguns Kaxinawá, entre eles mesmos, transgridam sua própria ordem, dentro daquela cultura, os de comportamento subversivo poderiam ser os bufões entre eles. Mas lá, meu olhar se voltou para os meus valores instituídos, os valores da sociedade em que vivo foram

questionados diante do meu desconforto gerado pelo riso deles, assim, compreendi a ação dos Kaxinawá naquele instante como a ação dos bufões em cena, que muitas vezes desconfortam a plateia, gerando questionamentos sobre as próprias ações. Naqueles dias na aldeia, vivi um misto da sensação de maior conforto, liberdade, desapego, memórias de uma infância “bugra”, uma conexão verdadeira com um lugar que me fazia sentir tranquila, pertencer, acalmar, silenciar. Minha primeira vivência em uma terra indígena trouxe no corpo as memórias desse tempo de pés descalços na terra, cheiro de fogo e a sensação de liberdade. Que sensação de liberdade era aquela que eu experimentava? Que valores ou hábitos eu sustento no convívio social que me fazem não sentir tão livre quanto lá? Seriam esses os hábitos risíveis para a lógica dos Kaxinawá? Lá eu não tinha necessidade de fotos, registros, redes sociais e, bem logo, nem de banheiro, nem de chinelo, nem de mais do que duas mudas de roupa, não precisava comer mais do que arroz e aipim... e, ainda que tenha experimentado toda essa liberdade, meu jeito, meus hábitos, qualquer coisa em mim que muitas vezes eu nem soube, eram risíveis e me desconfortaram.

Há ainda, no que comecei a perceber das culturas indígenas, outro aspecto no qual encontro cruzamento com o universo dos bufões. O texto de Bharucha traz a fala de um ancião indígena australiano:

“Nós [os povos indígenas] somos todos diferentes, falamos diferentes línguas, mas todos nós somos parentes, de uma forma espiritual. Nossa religião e crenças culturais nos ensinam que todos são parte de nós e devemos nos preocupar com eles ... é um dever.”.  
(BHARUCHA, 2017, p.21)

Os Kaxinawá do Acre, dizem “nossos parente Guarani” quando se referem aos Guarani do Rio Grande do Sul e vice-versa. Antes mesmo de ler a fala deste ancião indígena, eu já tinha ouvido nos meus contatos com esses povos esse entendimento de parente, de nação, coletivo. Pensando no universo dos bufões, o bando, a força do coletivo unido como forma de resistência diante do opressor, são estratégias fundamentais na sobrevivência desses que foram banidos da sociedade. Há também um sentido de dever de se proteger, se salvar, se unir. Os bufões e os indígenas representam, para mim, nesse aspecto, outra cultura, na sociedade em que vivo o coletivo ainda



não se constitui a primeira estratégia de sobrevivência e cuidado. Minha pesquisa é então duplamente interculturalista, porque se relaciona com os indígenas, uma cultura à qual não pertenço, e os próprios bufões cujo conceito de bufonaria é europeu, de onde vêm todas as referências que conhecemos dessa linguagem teatral. Nem europeia, nem indígena, mas desejo, na busca desses cruzamentos, encontrar a brasilidade do bufão, um bufão brasileiro, ou o meu bufão brasileiro. Interculturalista, multiculturalista, artista, encruzilhada, identidade hífenizada, brasileira. Assim parto agora para os próximos encontros com os indígenas, os próximos encontros comigo e o reconhecimento do meu olhar bufão, meu olhar “bugre”, juruá, fóg.

**Agora, de modo mais crítico e auto-reflexivo, percebo que eu também estava trabalhando dentro de noções liberais de autoria e criatividade, pelas quais dava por certo que podia fazer o que quisesse com outro recurso, porque era conduzida por algum tipo de verdade artística interior.** Revisitando as minhas memórias, percebo que os indígenas não foram e não serão para mim um “recurso”, um “repositório de materiais”. Sigo a partir daqui, atenta para que minha verdade artística interior não seja autocentrada, abro o olhar, desejo ouvir, perceber, respeitar e aprender. Desejo ser conduzida por uma verdade crítica interior. Desejo ser desconfortada.

### Parte III - De *quem riem os índios*<sup>55</sup>: as primeiras conexões entre índios e bufões

A vida cotidiana dos “primitivos”, apesar de sua dureza, não se desenvolve sempre sob o signo do esforço ou da inquietude; também eles sabem propiciar-se verdadeiros momentos de distensão, e seu senso agudo do ridículo os faz várias vezes caçoar de seus próprios temores. Ora, não raro essas culturas confiam a seus mitos a tarefa de distrair os homens, desdramatizando, de certa forma, sua existência. (CLASTRES,1974,p.122)

Parti para a pesquisa de campo apreensiva com a constatação gerada pela leitura do texto *Cultura e Comunicação*<sup>56</sup>. Para Edward Sapir<sup>57</sup> a linguagem é muito mais do que um simples meio de expressão do pensamento. A partir dessa afirmação, Edward Hall em seu livro *A Dimensão Oculta* traz:

[...] indivíduos que pertencem a culturas diferentes, não só falam línguas diferentes, mas o que por certo é mais importante ainda, *habitam mundos sensoriais diferentes*. [...] assim, a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença de estrutura dos filtros perceptivos de uma para outra cultura. (HALL,1971,p.13)

Se a linguagem constitui e é constituída por toda a lógica de uma cultura que está relacionada às experiências, sensações, ambiente, como eu poderia chegar a compreender a lógica dos Guarani e dos Kaingang com quem conviveria? Se minha proposta de pesquisa pretende observar de que riem os índios quando riem de mim, dos brancos, dos outros, como compreender a lógica de seu riso se o riso para mim estará sempre pautado pela lógica da minha cultura? E o riso deles pela lógica da cultura deles? Mesmo que possamos nos comunicar em português, língua estrangeira, ou mesmo que eu falasse Kaingang e Guarani, se não tivesse vivenciado as mesmas experiências, mesmos ambientes, sensações, minha compreensão sempre seria limitada. Pode ser bastante óbvio, mas essa constatação me deixou em

---

<sup>55</sup> Referência ao capítulo de Pierre Clastres, antropólogo e etnógrafo francês, *De que riem os índios?* no livro *A Sociedade contra o Estado*.

<sup>56</sup> *Cultura e Comunicação*, capítulo do livro *A Dimensão Oculta* de Edward T. Hall, antropólogo americano, pesquisador cultural.

<sup>57</sup> Edward Sapir, antropólogo e linguista alemão de origem judaica.

dúvida sobre se eu seria capaz de olhar para o que me propus a olhar nessa pesquisa.

Quando estive no Acre, na aldeia do Caucho, em 2016, convivendo alguns dias com os Kaxinawá, observei que eles riam muito, muitas vezes, talvez todas, não pude compreender do que riam, pude supor, mas as suposições partiam todas do meu olhar, da minha lógica, da minha cultura. Em meu projeto de pesquisa, apresentado no primeiro capítulo, escrevi: *sobre o que me interessa falar especialmente é que, ainda que convivam com os brancos da cidade, com os brancos turistas que vão para lá, assim como eu, em busca da sua “cultura” e sabedoria, ainda que estejam bem habituados a “nós”, lá somos estranhos, somos risíveis. Aliás, eles riem muito e esse foi um dos aspectos que me chamou atenção.*

Os dias na Tekoa Jataí'ty reafirmaram esta impressão, mesmo agora se tratando de outra etnia, os Guarani, percebi que o riso para eles também é um hábito cultivado, exercitado. Os homens, mais comunicativos em português do que as mulheres, frequentemente faziam brincadeiras comigo e riam, eu aceitava o jogo, brincava e ria com eles. O jogo mais frequente era me ensinar alguma palavra em Guarani, me ouvir repetir e rir, eu perguntava o sentido da palavra, eles não diziam e riam, depois, mesmo quando eu descobria o sentido da palavra, às vezes algo até ingênuo dentro da minha lógica, como “marido”, eu contava que sabia, eles riam e eu continuava brincando, repetindo a palavra e usando já entendendo o significado, assim ríamos juntos. As brincadeiras às vezes eram jocosas, outras vezes era apenas a diversão de me fazer repetir algo que eu não entendia, ou falar errado, tudo era motivo de riso.

Era meu segundo dia na Tekoa Jataí'ty. No dia seguinte um grupo faria uma viagem até Palmares do Sul<sup>58</sup> para visitar outra tekoa e um acampamento na estrada, os Asheninka<sup>59</sup> estavam conhecendo e compartilhando suas experiências de manejo da terra nesses dias. Perguntei ao cacique Vherá se poderia acompanhá-los e ele concordou. Antes de dormir, conversando com

---

<sup>58</sup> Município localizado na região litorânea do Rio Grande do Sul.

<sup>59</sup> Etnia do Acre/Peru. 3 representantes desta etnia estavam visitando a tekoa Jataí'ty naqueles dias para troca de saberes.

Joel, cacique de outra tekoa, que também estava lá acompanhando as atividades, ele comentou que no dia seguinte viajaria de volta para Getúlio Vargas<sup>60</sup>, assim constatamos que somos da mesma cidade, conheço o lugar onde fica a terra indígena dele, na estrada para Erechim<sup>61</sup>, norte do estado do Rio Grande do Sul, de um lado os Kaingang, de outro os Guarani. Ficamos felizes em descobrir que viemos do mesmo lugar e disse que quando fosse visitar meus pais, iria conhecer a aldeia dele. Quando contei a Vherá, que conversava depois do jantar com outros homens da aldeia, que Joel e eu éramos “vizinhos” e que algum dia eu iria visitar a tekoa dele, Vherá disse: *quando chegar lá, diz xembopepa Joel*. Todos riram, eu ri. Perguntei o que significava, ninguém quis me contar, só riam, aí eu disse: *Joel, quando chegar lá vou dizer xembopepa Joel (ri), acho que tua mulher não vai gostar né?* Todos riram. Até os últimos minutos antes de me recolher para a barraca tentei descobrir o significado, ninguém me contava, só riam. Dei boa noite a todos e fui dormir, até eu sumir eles repetiam, falavam entre eles e riam.

Na van, no dia seguinte, eu era a única mulher e única juruá entre eles. As outras juruá tinham ido em seus próprios carros e as mulheres Guarani não



Van, janeiro 2018  
Foto: Vherá Mirin

acompanharam a atividade. Fui conversando principalmente com os dois meninos mais jovens que eram de outras aldeias, Anísio e Lucas, eles eram os que tinham mais desejo de conversar comigo, perguntar, falar sobre a vida, compartilhar histórias, pensamentos. Com os outros, aos poucos ia estabelecendo mais confiança, mais intimidade, eles brincavam, riam, fizemos foto juntos.

No almoço, perguntei ao Lucas o que significava xembopepa,

<sup>60</sup> Município localizado no norte do Rio Grande do Sul.

<sup>61</sup> Idem.

ele respondeu que queria dizer esmagar, amassar muito. Eu perguntei se tinha algum outro sentido, “*acho que não foi isso que quiseram me dizer ontem à noite*”, ele disse que não, era isso mesmo, que ele não sabia de outro significado. Anísio me chamou na mesa de volta, escreveu no celular e me mostrou: *xembopepa = me abre toda(o). não fala pra ninguém que eu te contei.*

No mesmo almoço, quando acabamos de comer, Vherá me chama para sentar na sua mesa e conversamos um pouco. Falamos sobre o jeito brincalhão dos Guarani, o hábito de fazer piadas e rir. Ele me contou que isso é típico da cultura Guarani e que a maioria dos jogos estão ligados à fala, à língua, ao som das palavras. “*Por exemplo, tu fala ‘piada’, o som lembra alguma palavra nossa com outro sentido e a gente ri. Eu não tenho como te explicar o que significa xembopepa. Se eu te disser o sentido, pra ti não vai ter graça nenhuma, mas é que a gente quando fala fala com outro sentido que só a gente entende.*”<sup>62</sup> Perguntei a ele se nenhum juruá nunca tinha se incomodado com esse jeito brincalhão deles, ele respondeu que sim, que uma menina da UFRGS uma vez tinha ficado braba e nunca mais tinha voltado lá. Quando ele fala menina da UFRGS, se refere aos estudantes de Antropologia que frequentemente vão à aldeia visitar, conhecer, fazer pesquisas. Vherá contou que era o primeiro dia dela lá, ela levou uma picada de vespa e andava de um lado para o outro dizendo que doía muito, ele brincou: *isso aí não dói nada, vai doer quando teu marido te bater.* Ele conta que a garota fechou a cara e respondeu: *então quer dizer que os Guarani batem nas mulheres?* Disse a Vherá que entendia a reação da menina, que ela tinha pensado dentro da lógica do juruá kuery, e que para nós isso era muito grave, mesmo que fosse só falar, nem fazer, mesmo só brincar com isso. Ele falou que entendia também, mas que quando disse isso nem tinha a ver com o fato de os Guarani baterem ou não em mulher, que isso ele achava que era igual, tanto na cultura deles quanto na nossa. E completou contando que na cultura deles, se um homem dissesse isso para uma mulher, ela responderia de volta com outra

---

<sup>62</sup> Recriação de memória

brincadeira, talvez até pior, para rir dele e que assim eles iam jogando, um respondendo ao outro e rindo cada vez mais.

Pensou-se durante muito tempo que a experiência é o bem comum dos homens e que seria sempre possível, para comunicar com um outro ser humano, dispensarmos a língua e a cultura e referirmo-nos à simples experiência. Esta crença implícita (e muitas vezes explícita) a respeito das relações do homem com a experiência supõe que, se dois seres humanos forem submetidos à mesma “experiência”, informações virtualmente idênticas serão fornecidas a cada um dos sistemas nervosos centrais e os dois cérebros as registrarão do mesmo modo. (HALL, 1971, p.12)

Recorro outra vez ao texto de Hall para pensar no quanto foi preciso ouvir, observar, escutar e deslocar a lógica naqueles dias na Tekoa Jataíty. Escutar, mesmo que sem a menor possibilidade de me isolar da minha cultura, porque depois de Hall a ideia de “me colocar no lugar do outro”, a ideia de “ausência de si”, me pareceram utópicas e impossíveis, pois sou constituída da minha cultura/pensamento/língua/sensações. O exercício era escutar sem julgar, escutar aberta a conhecer, abrir espaços, abrir outras possibilidades de compreensão, reconhecer outra lógica e reconhecer a minha lógica me ajudava a deixá-la de lado para ouvir outra, sem julgar a partir da minha cultura. Se eu tivesse julgado as brincadeiras comigo a partir das minhas experiências, talvez também fechasse a cara e não voltasse mais.



**Tekoa Yryapy, Palmares do Sul – RS, janeiro 2018**  
**Foto: Rokadju Oliveira**

Em outra ocasião, conversando com Kuaray Papa, o estudante de Artes Visuais, que também é professor na escola da aldeia, falei que minha pesquisa buscava reconhecer o que, ao olhar deles, era engraçado, estranho, diferente nos juruá. Ele disse que não achava nada estranho ou muito diferente e que nem achava os juruá engraçados, mas que normalmente quando riam de nós é porque faziam brincadeiras com as palavras, ensinavam alguma palavra e a gente repetia errado ou repetia sem entender o sentido e eles riam.

As mulheres, seja por pouco conhecimento do português, seja pela timidez que eu supus, falavam pouco ou quase nada comigo, eu tentava situações em que estabelecesse alguma aproximação. Em um dos dias de visita dos Asheninka na aldeia, me ofereci para ajudar na cozinha da escola, as mulheres preparavam as refeições coletivas. À tarde, na preparação do jantar, enquanto os homens estavam em reunião no pátio atrás da escola, entre ka'ay<sup>63</sup>, petyngua<sup>64</sup>, tomates, cebolas, elas conversavam e riam muito, o tempo inteiro falando em guarani. Eu era a única juruá ali, falavam entre elas, como se eu não estivesse, acredito que com a tranquilidade de que eu não entendia nada. Em determinado momento, depois de um riso coletivo, uma delas me olhou como quem tentava perceber se eu tinha entendido, eu sorri e disse: *não entendo nada*. Outra do meu lado disse: vai ter que aprender Guarani, e completou: *a gente tá falando de homem*. Todas rimos.

Eu não tinha a referência cultural, o entendimento dos sons das palavras, o hábito de fazer trocadilhos ou jogos de palavras, mas desde a chegada com a Carmem no primeiro dia fui aceitando o jogo de ser risível repetindo palavras que não compreendia. Na chegada com Carmem, um grupo de homens sentados debaixo de uma árvore que já tinham alguma intimidade com ela brincou: "*Lá vem o Jaime, chama 'xemé' Jaime*". Carmem repetiu, Vherá riu, fez que não com a mão e todos riram. Descobrimos logo em seguida conversando com as mulheres que "xemé" significava marido. E nesse instante, logo na chegada, já comecei a perceber o jogo e me permitir jogar.

---

<sup>63</sup> Ka'ay, mate em guarani.

<sup>64</sup> Petyngua, cachimbo em guarani.

Na volta de Palmares do Sul, chegando na aldeia no final do dia, quase escurecendo já, nos sentamos na grama perto do campo de futebol. Os homens jogavam e as crianças brincavam em volta como todo final de tarde. Vherá começou a brincar: *vai dormir aonde hoje?* Eu: *na minha barraca.* “*Mas vai dormir com quem?*” “*Sozinha, eu vou dormir sozinha e vocês com as mulheres de vocês.*” “*Mas o Daniel não tem mulher.*” “*Ah pois é, coitado, mas eu vou dormir sozinha, minha barraca é pequena, só cabe eu.*” “*Mas dá um por cima do outro.*” “*Não, não, obrigada, prefiro sozinha mesmo, pior que hoje as visitas foram embora, a escola tá vazia, se acontecer qualquer coisa vou estar sozinha mesmo. Se acontecer alguma coisa eu grito tá? Aí alguém vem me socorrer.*” Daniel: “*pode deixar, vou dormir bem do ladinho, se tu gritar já tô ali.*” Brincadeira jocosa, rimos o tempo inteiro. E eu tentando compreender por que o jeito deles de brincar assim não me agredia. Sou mulher, me digo feminista, namoro mulher, reajo às agressões e comentários nojentos na rua, mas ali, naquele contexto, eu aceitava esse jogo e algo do jeito deles não me feria. Juntos brincamos, eu também brincava, deslocada da minha lógica, me permitia esse jogo. Não ofereci resistência. Me colocava brincando junto porque isso me aproximava deles, estabelecia confiança, cumplicidade. Eu não estava lá para mudar a cultura deles, mesmo que reconhecesse o machismo, nesse momento me importava compreender de que eles riam, me colocar cúmplice me ajudava a olhar. Não foi uma decisão premeditada, faço essas reflexões agora enquanto escrevo, mas quando estive lá, aconteceu o jogo pelo jogo e essa foi a relação que estabelecemos. De qualquer forma eu não me sentia em risco, a relação de respeito que percebia comigo, branca(?), visitante, me fazia sentir segura, não reconhecia risco real apesar das brincadeiras.

Já os Kaingang da Emã Goj Veso em Iraí falam português o tempo inteiro, raras são as famílias de “índio puro”, como eles dizem, que falam Kaingang em casa. Existe, à priori, uma facilidade de comunicação, foi possível estabelecer diálogos mais profundos, consegui me fazer entender melhor contando, por exemplo, sobre a minha pesquisa quando eles perguntavam. Também ali reconheci o hábito de rir, brincar, debochar. Conforme os dias iam passando e todos nós estando mais à vontade, mais íntimos, as brincadeiras



iam aumentando. No jantar do último dia, com um grande grupo que se reuniu em torno da Maria, Kaingang, funcionária da FUNAI<sup>65</sup>, que havia dado uma formação na escola aqueles dias, falamos sobre o quanto eles comem, o prazer das refeições coletivas, a quantidade de gente que se reúne para comer junto. Eu disse que tinha comido muito naqueles dias, que devia ter engordado uns 3kgs em uma semana. Todos riram e começaram a dizer que eu ia virar uma palhaça gorda, a brincadeira ficou em torno disso, eu dizendo que moraria ali por uns tempos e que ficaria muito gorda e eles descrevendo e imaginando situações da palhaça gorda rolando na rampa, a palhaça gorda pulando no rio e respingando água, a palhaça gorda era eu e alimentávamos juntos a narrativa de deboche dessa palhaça gorda. Depois o cacique ainda disse: “*Sim, vocês fóg comem só um pouquinho né? As panelinhas na tua casa devem ser desse tamanho*” (fez gesto com as mãos mostrando tamanho de panela de brinquedo), todos riram.

Se eu compreender essas situações de riso e deboche a partir da minha cultura, buscando alguma conexão com o bufão, posso considerá-las tão ingênuas, pouco críticas, pouco sagazes, talvez pudesse inclusive considerá-las mais clownescas do que bufonescas.

O bufão ri de nós, devido ao sarcasmo com que opera. Já no caso do clown, e o ator da commedia Dell'Arte, somos nós, que rimos deles. [...] No clown, o riso é de ridículo, portanto no bufão, é o da blasfêmia. O bufão se diverte ultrajando as autoridades, A diferença do riso provocado pela commedia Dell'Arte e o do bufão, é que o primeiro é constituído por ações afáveis e jogo de palavras, enquanto que, o segundo trabalha com o exagero. O commediante tem o objetivo de realçar as virtudes e o bufão o ridículo dos outros. (LOPES, 2001, p.66-67)

Agora, voltando à constatação que fiz a partir do texto de Hall, se linguagem é cultura, pensamento, experiência, sensações, quando me ponho a refletir sobre bufão, sobre os estudos que conheço e as referências que tenho de bufão, como afirmar que o bufão ri desta ou daquela maneira se o próprio conceito de bufão vem de uma cultura europeia que não é a minha? Não sou

---

<sup>65</sup> Fundação Nacional do Índio. Órgão indigenista oficial do Estado brasileiro. Sua missão é coordenar e executar as políticas indigenistas do Governo Federal, protegendo e promovendo os direitos dos povos indígenas.

nem europeia, nem indígena, sou um pouco dessas todas e mais outras talvez. Então, sinto que preciso deslocar meu olhar e buscar agora, nessa forma de rir que encontro junto aos Guarani e aos Kaingang, talvez não o exagero, a paródia, mas outras conexões possíveis com o riso dos bufões. O aspecto mais relevante para mim nessas vivências deixou de ser como riam os Kaingang e os Guarani mas de quem eles riam. Eles riam de mim. E quem sou eu nesse contexto? Aí me reporto ao capítulo de Pierre Clastres no livro **A Sociedade contra o Estado**, De que riam os índios. Eu levava comigo na mochila o livro de Clastres, sabia que possivelmente não leria uma linha sequer do livro lá na aldeia. Comentei do livro com Douglas e ele imediatamente quis ler, já ouvira falar dentro do curso de Antropologia mas ainda não tinha lido. No capítulo, Clastres traz dois mitos dos índios chulupi, que vivem ao sul do Chaco paraguaio. O primeiro mito *O homem a quem não se podia dizer nada*, conta a história de um velho xamã que toma tudo ao pé da letra, confunde “a letra e o espírito” e torna-se ridículo aos olhos dos índios. O segundo mito, *As aventuras do jaguar*, narra as desventuras de um jaguar que desejava sempre conseguir ter as habilidades dos outros animais e que acabava se dando mal. Em resumo, esses dois mitos apresentam xamãs e jaguares como vítimas de sua própria estupidez e de sua própria vaidade, vítimas que por isso merecem, não a compaixão, mas o riso. (CLASTRES, 1974).

“Os índios riam daqueles que não se pode rir na vida” afirma Douglas depois de ler o capítulo. Conversando com ele, entendo que a partir dos mitos, o que é colocado como risível no imaginário indígena são aqueles aparentemente mais fortes, mais poderosos. Douglas me conta que na cultura Kaingang por exemplo, não se ri de um kamé, pois são mais explosivos, mais briguentos, aparentemente mais fortes.

a tradição dos Kaingang conta que os primeiros desta nação saíram do chão [...] Saíram em dois grupos, chefiados por dois irmãos por nome Kañerú e Kamé, sendo que aquele saiu primeiro. Cada um já trouxe um número de gente de ambos os sexos. Dizem que Kañerú e sua gente toda eram de corpo fino, peludo, pés pequenos, ligeiros tanto nos seus movimentos como nas suas resoluções, cheios de iniciativa, mas de pouca persistência. Kamé e os seus companheiros, ao contrário, eram de corpo grosso, pés grandes, e vagarosos nos seus movimentos e resoluções” (Nimuendaju [1913] 1993:58-9). Se aos Kañerú cabia iniciar o combate eram os Kamé que davam conta da guerra, sustentando a luta. (VEIGA, 2006, p.59).

A partir de um mito contado para crianças na cultura Kaingang, Douglas exemplifica essa afirmação. Os tigrinhos representam os kamé, os tatuzinhos representam os kañerú.

A mãe tigre começa a perseguição para caçar a mãe tatu. Sozinhos os filhotes, tigrinhos gritam para tatuzinhos “vamos caçar vocês!”. Os tatuzinhos respondem “você podem nos caçar, mas a gente podia brincar e se divertir um pouco antes”. Os tigrinhos aceitam e eles começam a se jogar sabugos de milho, cada um vai catando as “munições” e um grupo joga contra o outro. Nessa brincadeira, os tatuzinhos vão se deslocando e fazendo os tigrinhos se deslocarem junto. Tatuzinhos conduzem tigrinhos para perto de sua casa. Chegando lá, os sabugos de milho tinham acabado, tigrinhos dizem “acabou a munição”, tatuzinhos “vamos brincar de arco e flecha”. Tigrinhos “mas nós não temos os nossos”, tatuzinhos “nós temos”, e assim começam a lançar flechas contra os tigrinhos que saem correndo.<sup>66</sup>

O mito dos tigrinhos e tatuzinhos, por exemplo, faz uma analogia aos kamé e kañerú, os tatuzinhos, mais espertos, enganam os tigrinhos e a graça está nisso, em ver os “fortes” sendo enganados. Essa história contada faz com que todos riam e muitas vezes os próprios índios não percebem a analogia entre os mais fortes e os mais espertos, sendo, então, autorizados dessa forma a rir de quem não se pode rir na vida.

Os Guarani riem muito entre eles, falam o tempo inteiro em seu idioma e riem. As mulheres Guarani me contaram que riem dos homens, supostamente mais “fortes”. Vherá, contou que normalmente quando riem dos juruá estão fazendo brincadeira com as palavras, alguma palavra em português que lembre som de outra coisa ou mesmo uma palavra Guarani ensinada e mal pronunciada para eles é risível, às vezes também ensinam palavras das quais não contam o significado e se divertem vendo os juruá repetirem sem saber o que dizem. Os Kaingang debochavam de hábitos dos fóg e se divertiam me imaginando palhaça gorda. É um jeito de rir daquele que não se pode rir na vida, talvez sem alguma intimidade, eu não tivesse podido presenciar o riso

---

<sup>66</sup> Recriação de memória.

deles em relação a mim, mas certamente esse riso existiria, nos comentários entre eles... incluída ou não no jogo, algumas coisas em mim seriam risíveis. Eu, nesse caso, me sinto representando os fóg, os juruá e compreendo que rir de mim, talvez seja rir de nós. Supostamente dentro da organização social em que vivemos, na qual pouco nos comunicamos com comunidades indígenas, na qual eles normalmente estão colocados à margem na sociedade dita civilizada, rir dos brancos não me parece algo autorizado, rir dos brancos seria uma transgressão, uma ironia, uma inversão da ordem, uma crítica.

Trazendo para o universo dos bufões, o ser risível e parodiável também é aquele aparentemente mais forte, mais poderoso. A esperteza do bufão consegue torná-lo risível sem que muitas vezes o poderoso perceba que é ele o alvo da graça, da ironia, da crítica. Beth Lopes, encenadora, pesquisadora, professora na USP<sup>67</sup>, em sua tese *Ainda é tempo de bufões* afirma:

Quando rimos de algo, ou de alguém, no fundo estamos negando-os. A negação é feita para poder afirmar um outro comportamento, ou uma outra ideia, que consideramos correta. Ou, ainda, talvez, para reafirmar a verdade encoberta. [...] Sozinhos – ou, em grupos - rimos dos outros, certos de que somos cúmplices da mesma comunidade. (LOPES, 2001, p.58)

A partir da afirmação de Lopes “no fundo estamos negando-os”, passo a pensar que o simples fato de rirem de mim, dos Kaingang e dos Guarani já poderia ser considerado uma ação bufonesca, enquanto o clown me faria rir do seu próprio ridículo, para os Kaingang e para os Guarani eu sou o alvo do riso. Refletindo sobre minha proposição de pesquisa que pretende reconhecer “um bufão brasileiro”, a partir das constatações sobre cultura e comunicação do texto de Hall, percebo que, talvez, o bufão brasileiro, pelo menos entre os Kaingang e Guarani, me torne risível de forma diferente do que aprendi do bufão europeu, que passa necessariamente pela paródia, pela inteligência sagaz, crítica. Lembro de ter ouvido mais de uma vez Daniela Carmona comentar que os ingleses e franceses nas aulas de bufão na École Philippe Gaulier eram os que mais se saíam bem nesse estilo, os que melhor desenvolviam paródias, os que tinham mais inteligência dentro desse jogo.

---

<sup>67</sup> Universidade de São Paulo.

Refletindo sobre o lugar deles no mundo, história, religião, colonização, política, economia, fica evidente que brasileiros têm pouco, ou quase nada a ver com a cultura de ingleses e franceses. Então, se busco através do contato com os indígenas encontrar um pouco do que seria nossa lógica ancestral, de uma das lógicas que nos constitui culturalmente só consigo pensar que é outro o bufão brasileiro, que vem de outra maneira seu riso, seu deboche, sua crítica. E ainda assim, os risíveis continuam sendo os mesmos, aqueles que são vítimas da sua própria vaidade, de sua própria estupidez.

## Parte IV - Solidão, a sala de ensaio

[...] o prazer do jogo, a liberdade de quem não tem o compromisso com a realidade dos fatos/sentimentos e *lightness*, uma palavra que engloba tanto a leveza quanto o brilho (ou uma qualidade luminosa de presença). (CASA NOVA, 2017, p.89)

Depois de todo o material encontrado na pesquisa de campo, depois de todo o desconforto que senti me reconhecendo fóg, jurúa, me reconhecendo parte dessa sociedade tão cruel com os indígenas e ao mesmo tempo depois de tantas alegrias, riso, cumplicidade, pertencimento que encontrei nas comunidades onde estive, chegava o momento de encarar a sala e entrar no processo de criação das minhas críticas bufonescas. Nos primeiros três ensaios, fui para a sala sozinha no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. A única sala que eu tinha conseguido no horário que solicitei, era uma pequena sala teórica aonde eu afastava um pouco as cadeiras. Uma vez por semana, era a frequência que eu tinha criado entre aulas, escritas, trabalhos. A cada um desses três ensaios, eu entrava em um vazio, abria a porta da sala e vivia o desespero da solidão. Não era vazio vazio, era cheio, pleno de medos, conflitos, ideias, desejos, mas era só, cheio de pensamentos, angustiante.

*Entre na sala sem nada, nenhuma preparação, nem roupas de trabalho, nem roupas da Cabela<sup>68</sup>, nada programado, somente a tarefa de desenvolver as três proposições de paródia para mostrar para a Aline no primeiro ensaio que teremos juntas. Tive uma emergência e precisei ir ao posto de saúde, o que quase me fez desistir do ensaio solitário. Saí do posto de saúde e pensei em desistir. Não, era meu primeiro ensaio, decidi encarar a sala, a solidão, as inseguranças. A caminho do DAD<sup>69</sup> pensei que se encontrasse algum Guarani na rua, compraria pelo menos um objeto de artesanato para levar para o meu primeiro ensaio, simbólico, como um amuleto, uma conexão. Não tinha passado em casa, não levava nada comigo, não encontrei ninguém no caminho. Entre na sala 7 sem nada, nada idealizado*

---

<sup>68</sup> Cabela, minha bufona, tem grandes peitos, grande bunda, o braço esquerdo amputado, cabelos volumosos e poucos dentes na boca.

<sup>69</sup> Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*para um ensaio. Esperava um espaço vazio, amplo, um espaço para ocupar com o meu nada. A sala 7 não é um espaço vazio, nem amplo, é uma salinha teórica onde é preciso arrastar cadeiras para ter algum espaço vazio. Enquanto arrastava as cadeiras pensava “vou solicitar outra sala para os próximos ensaios, ampla, vazia”. Ao mesmo tempo se passou na minha cabeça que aquela sala era do tamanho do espaço em que viviam alguns Guarani e Kaingang onde eu tinha estado e pensei que não precisava mais do que aquilo, aquele espaço pequeno e meio preenchido ainda tinha bastante espaço para acolher o meu “nada”, e assim me aventurei, me encarei, me experimentei, só, vazia, com medo<sup>70</sup>.*

Tentava sozinha experimentar as propostas de paródia que havia imaginado. A partir da convivência com os Guarani e os Kaingang durante a pesquisa de campo, tinha levantado algumas possibilidades de paródias de situações ou narrativas em que meu olhar bufão tinha sido tocado, para o primeiro ensaio com a Aline, trabalharia em três possibilidades. A primeira paródia criticava a nossa relação com os documentos, o excesso de papéis que nos identificam, que para os indígenas não têm valor algum, essa percepção se deu a partir de uma história contada por um Kaingang e de uma vivência com os Guarani. A segunda parodiava uma situação que vi na aldeia Guarani, aonde uma mulher levava lanches e presentes para as crianças e lá deixava todo o lixo produzido por pacotes de biscoitos, balas, sucos, sabonetes. Na terceira, queria experimentar a paródia de alguém que critica o fato de as crianças indígenas estarem na rua vendendo artesanato com suas mães ao invés de irem para a escola aprender, narrativa que tinha ouvido de um Kaingang compartilhando comigo situações em que se sentem desrespeitados.

Eu chegava para os ensaios com a roupa da rua mesmo, abria um espaço, espalhava os elementos que tinha comigo, carteira, documentos, papéis, cadernos, o que estivesse na mochila, na sala, tudo virava objeto de cena, quando não eram imaginários. Eu organizava esse espaço de forma

---

<sup>70</sup> Fragmento de diário de bordo, 10 de abril de 2018.

prática e começava a experimentar em ação, não tinha uma preparação, um aquecimento, uma concentração, um ritual... ou melhor, tinha um ritual, esse, o meu ritual. Paródia se exercita como? Parodiando? Experimentava paródias como quem executa, como quem passa marcações de algo já definido, não me sentia jogando, não me sentia viva, não me sentia criando. Tinha previsto que chegaria em uma repartição pública e começaria a tirar muitos documentos e papéis da bolsa e era isso que eu fazia, sem surpresas, sem novidades, sem invenções, sem imaginação. A ideia era passar pelo “centro”, visualizar uma mãe com uma criança, perguntar o que a criança fazia ali que não estava na escola, dar um discurso sobre maus tratos, falar em conselho tutelar, e tudo isso eu executava, o imaginável estava todo decidido antes.

Raros foram os momentos, nesses três encontros comigo mesma, onde consegui experimentar a sensação de estar brincando, criando algo que não tinha previsto na minha cabeça, algo novo, inusitado, surpreendente. Brincar se brinca como? Brincando? Quando brincamos na infância, ou, quando eu brincava, não lembro de concentrar, aquecer, preparar o estado, lembro de criar ou escolher o espaço, e brincar. Por que agora não funcionava? Me perguntava, então, aonde estava o jogo, por que ele não chegava, aonde eu tinha deixado, perdido.

Seja como for, para o indivíduo adulto e responsável o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. Só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade. É possível, em qualquer momento, adiar ou suspender o jogo. Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas “horas de ócio”. Liga-se a noções de obrigação e dever apenas quando constitui uma função cultural reconhecida, como no culto e no ritual. (HUIZINGA, 2000, p.10)

No caso do artista, o jogo é seu ofício, não é praticado nas horas de ócio, mas nas horas de ofício. Mas a adulta responsável que sou, que se cobra eficiência, ética, coerência, consegue frequentemente bloquear o jogo, ainda que no caso da criação ele seja uma necessidade urgente. Meus medos, meus conflitos éticos com as questões indígenas, o receio de não saber como abordar, o receio de estar tocando em lugares que não me pertenciam, o receio de que os indígenas, que agora eu conhecia um pouco, com quem tinha estabelecido algum vínculo, não compreendessem por que eu estava



misturando bufão com eles, por que um bufão tinha decidido falar de coisas deles, por que um bufão se autorizava a falar por eles, tudo isso me angustiava, me bloqueava, me colocava em estado de racionalidade, distante do jogo, eu não me autorizava brincar de forma “irresponsável”. E desejava falar de quem brinca tanto! Os Guarani, quando me ensinam palavras que não entendo para que eu repita e eles riam, estão brincando, os Kaingang quando debocham das panelinhas da minha casa, estão brincando. Será que eles ponderam a brincadeira ou numa relação de confiança apenas brincam? Será que eu tinha conseguido estabelecer uma relação de confiança? Agora não seria possível, mas desejava um próximo momento, estar em uma aldeia experimentando as cenas e compartilhando com eles, esse momento certamente virá. Mas eu também me perguntava aonde estava o bufão, o que trazia o jogo dele.

*Senti de fato o jogo em três momentos, ele aconteceu mesmo sem eu estar montada e com o braço ‘existindo’, mesmo sozinha, brinquei nesses instantes: 1) tirando coisas da bolsa e falando: RG, cpf, cnpj, carnê da Renner, Magazine Luiza, cartão cidadão, cartão, cartão, cartão, exame de sangue, exame de urina, exame, exame, exame, contas... o improviso e o prazer de ir brincando com o excesso; 2) quando falei SPI<sup>71</sup> e segui com CTI, CPI, SPC, UTI, me senti brincando com as palavras; 3) quando comecei a entregar as doações de biscoitos, salgadinho, suquinho, olhei para a lixeira da sala, fui buscá-la e comecei a tirar e oferecer o que tinha dentro também, guardanapinho, papelzinho, copinho. Foram os três momentos nos quais me senti brincando, inteira... se bufão ou não, nem sei, se paródia ou não, também não sei, sem preocupação de se era índio ou não, se falava por eles, se ofendia, só brinquei. Difícil uma sala só, difícil encontro.<sup>72</sup>*

Poder-se-ia objetar que esta liberdade não existe para o animal e a criança, por serem estes levados ao jogo pela força do seu instinto e

---

<sup>71</sup> Serviço de Proteção aos Índios, criado em 1910, tendo por objetivo prestar assistência a todos os índios em território nacional. A ideia de transitoriedade do índio orientava esse projeto: a política indigenista adotada iria civilizá-lo, transformaria o índio num trabalhador nacional. Para isso seriam empregados métodos e técnicas educacionais controlando esse processo, baseado em mecanismos de nacionalização dos povos indígenas.

<sup>72</sup> Fragmento de diário de bordo, 10 de abril de 2018.

pela necessidade de desenvolverem suas faculdades físicas e seletivas. Todavia, o termo “instinto” levanta uma incógnita e, além disso, a pressuposição inicial da utilidade do jogo constitui uma petição de princípio. As crianças e os animais brincam porque gostam de brincar, e é precisamente em tal fato que reside sua liberdade. (HUIZINGA, 2000, p.10)

As crianças e os animais brincam por que gostam de brincar, mas os adultos também, não? E os atores? Gostam tanto que essa se torna sua profissão. Os Guarani brincam comigo, brincam entre eles, os Kaingang brincam comigo, acredito que também seja pelo prazer de brincar. Reconheço que na brincadeira adulta, essa para a qual eu estou olhando, existe também o prazer da crítica, de comunicar algo, de destituir poder, de aliviar tensões. Me questionava, então, se não encontrava a liberdade por não estar conseguindo tocar no bufão. Do que dependia o bufão para conseguir chegar? Precisava montar o corpo com suas alterações? Precisava de alguém para jogar?

As duas experiências de estudo de bufão que tive exercitam a paródia fazendo paródia. Com Daniela Carmona, minha primeira mestra de bufão, trabalhamos inicialmente o estado, o entendimento de qual é o universo de onde o bufão fala. Daniela utiliza em sua metodologia exercícios de meditação, terapias, experimentamos deformações no corpo, primeiro sem enchimentos, depois com enchimentos, experimentamos exercícios de bando, coletivo, tudo isso como ferramentas para alcançar o estado do bufão, esse ser banido, à margem, que provoca o riso com a densidade de quem já sofreu muito. Depois de conhecido o estado e encontrado um corpo que potencializa esse jogo é que se aprofundam os exercícios de paródia e aí sim, paródia se exercita parodiando.

Philippe Gaulier, meu segundo mestre de bufão, conduz a experimentação diretamente pelo jogo da paródia. O trabalho anterior é realizado por outro professor que prepara o corpo, são exercícios especialmente corporais que trabalham habilidades físicas, expansão, dilatação, forma, possibilidades que podem acolher e potencializar o corpo bufo que virá em seguida, mas todas essas qualidades são trabalhadas brincando, jogos com bolas, competições, rolinhos, estrelas, a sensação de estar em um pátio de infância brincando com os colegas. Quando Gaulier chega, o jogo do bufão é experimentado diretamente jogando, enquanto metade da turma fica

sentada como plateia, a outra metade veste algum enchimento, barriga, corcunda, bunda e vai para a cena, Gaulier dá a orientação e os atores improvisam, jogam com aqueles corpos e a proposição. Aqui também, a paródia se exercita parodiando. Eu estava tentando diretamente experimentar pela paródia, mas não fazia um trabalho anterior nem de estado nem de preparação do corpo e, pela primeira vez, experimentava sem alterar, sem deformar o corpo.

Por meio dessa transformação corporal, nesse corpo reinventado e artificial, de repente eles se sentiam mais livres. Ousavam fazer coisas que jamais teriam feito com seus próprios corpos. Nesse sentido, o corpo inteiro tornava-se máscara. Diante desses corpos bufonescos, os personagens parodiados aceitavam mais facilmente que “loucos” zombassem deles; era mais inconsequente. Não havia conflito algum entre o bufão e aquele de quem ele zombava. (LECOQ, 2014, p.180)

E agora Lecoq? O que fazer se era um desejo meu experimentar o corpo sem deformações? Queria saber se seria possível acessar o jogo do bufão sem alterar meu corpo, sem escurecer os dentes, sem colocar peito, bunda, sem tirar o braço esquerdo, sem dar volume aos cabelos, sem o figurino e os acessórios todos que a Cabela veste. Desejava identificar se não restringir à Cabela ampliava minhas possibilidades de paródia, minhas experiências até então me mostravam que a Cabela acaba sempre parodiando em torno de um universo social/sexual, queria experimentar outras possibilidades.

*Passsei as paródias no meio do caminho entre jogo e razão. Não consigo saber se foi porque não ‘montei’ o corpo do bufão, porque tentei jogar sozinha... porque já não sei exatamente qual é o ‘corpo’ que dispara o jogo e se preciso dele, ou se o jogo vem antes do corpo. Como me dei a desculpa de estar experimentando tudo “mais ou menos”, não consigo reconhecer aonde o jogo se esvaía. De qualquer forma, durante as tentativas, o braço amputado da Cabela passava a existir... entrei em mais esse conflito corpo/jogo. Talvez eu me permita experimentar diversas formas, com braço, sem braço, montada, não montada, para tentar identificar quando encontro o jogo. Em alguns momentos, quando aparecia algo do jeito da Cabela, mesmo sem montar, me questionava se aquele era o jogo dela ou se já era a própria paródia de um perfil de mulher gostosa, safada... essa é a Cabela ou já é a paródia de uma*

*mulher “vai malandra”<sup>73</sup>? Meu bufão entrou em crise... como não me senti inteira e experimentei como foi possível, ainda não sei qual é o lugar dessa crise, mas é a crise, da solidão dentro dessa sala com tudo o que tem se mexido em mim.<sup>74</sup>*

Pensava como quem dirige uma cena, pensava na concepção, na estética, talvez no fundo houvesse um desejo de “contemporizar” o bufão na imagem, sair da referência bufão da idade média, torto, deformado, aleijado. Era somente o desejo de um bufão contemporâneo? Acredito que não, o desejo de suavizar a aparência talvez também fosse uma maneira de torná-la mais aceitável para os meus amigos indígenas, não queria que eles achassem que estava associando o universo deles ao universo de um mendigo, torto, sujo, morador de rua... há exclusão nos dois contextos, mas não é a mesma coisa, não queria ofender, eram muitos os receios e com eles os bloqueios. Mas será que a dificuldade de encontrar o jogo era só a ausência do corpo da Cabela?

Foi assim que no quarto ensaio decidi convidar alguém para jogar comigo. Era um feriado, eu chorava muito, as minhas emoções, às vezes elas tomam o espaço dos meus pensamentos, que normalmente são muitos, e se tornam gigantes, eu tinha a dor de quem tinha acabado uma relação e ainda assim precisava ter algo para mostrar para a Aline em quatro dias, precisava criar, precisava brincar, precisava pensar. Convidei o Dudu<sup>75</sup>, ele não podia, convidei a Nina<sup>76</sup>, ela não podia, mesmo assim consegui sala na Casa de Teatro<sup>77</sup>, eu iria outra vez encarar o vazio, a solidão, agora mais cheios de dor. Eu fugiria, nesse dia, eu certamente fugiria de encarar o vazio, mas não foi o que fiz, antes de sair de casa, selecionei objetos que me aproximassem do

---

<sup>73</sup> Vai malandra, polêmica canção da cantora brasileira Anitta em 2017. Polêmica por razões diversas, Anitta aparece no clipe exibindo a bunda com celulite o que levantou críticas, defesas sobre empoderamento feminino, discussões sobre padrão de beleza, críticas sobre objetificação da mulher. Mas “malandra” apresenta um perfil de mulher, sexual, safada, que rebola até o chão e aparentemente empoderada.

<sup>74</sup> Fragmento de diário de bordo.

<sup>75</sup> Eduardo D’Ávila, ator, bufão.

<sup>76</sup> Nina Picoli, atriz, bufona.

<sup>77</sup> Escola de formação de atores em Porto Alegre, conduzida por Zé Adão Barbosa e Jeffie Lopes.

universo de onde quero falar, que me ajudassem a compor o espaço, a preparar o lugar onde chegaria a brincadeira. Andando pela casa, eu separava tudo o que tinha de indígena, e percebi que tenho muito mais objetos do que imaginava, há bem mais tempo do que imaginava. O cesto que guarda minhas roupas sujas é Kaingang, comprado no litoral gaúcho há muitos anos, colares de miçanga comprados em Cuiabá<sup>78</sup>, na primeira vez em que estive lá com o espetáculo CUCO – a linguagem dos bebês no teatro<sup>79</sup>. Colares, pulseiras, curipe<sup>80</sup>, rapé<sup>81</sup>, enfeite de cabelo, brinco de pena, dos Kaxinawá no Acre. Cesto de páscoa dos Kaingang, cestinhos, colares, brinco de pena dos Guarani. Entre objetos que já coleciono há tempos e presentes recentes, esses elementos me aproximavam do universo que agora eu conhecia um pouco mais. Além disso, separei objetos que pudessem me ajudar a experimentar uma paródia que ainda não tinha tentado, mas que me desperta desejo de crítica, os xamãs brancos, que se apropriam da sabedoria indígena, que misturam elementos, umbanda, reiki, xamanismo, tudo vai para o mesmo saco e tudo é vendido, caro, normalmente bem caro.

Estava quase saindo de casa quando Dudu me avisou que tinha se liberado e que poderia me acompanhar, então fomos nós para a Casa de Teatro com todos os elementos que eu havia separado para brincar. Dessa vez eu havia preparado as roupas da Cabela, além dos elementos que poderiam me ajudar a experimentar as paródias. Chegando na sala, Dudu se colocou no lugar de plateia, eu fui montando a Cabela e disse: “*nem vem que tu não vai fica aí só me olhando, pode vir pra cá pra brincar comigo*”. Comecei a experimentar a paródia da xamã branca, Dudu se colocou na frente e aos poucos foi interagindo comigo na cena, vestiu a touquinha do Lingüiça<sup>82</sup> e logo estava jogando comigo, criando junto. Eu trazia no jogo, em ação, as proposições de paródia que ele não conhecia e improvisávamos, claro, por

---

<sup>78</sup> Capital do estado do Mato Grosso.

<sup>79</sup> Espetáculo da Cia Caixa do Elefante no qual atuo e produzo.

<sup>80</sup> Objeto para aplicar rapé.

<sup>81</sup> Composto por folhas de tabaco, torradas e moídas, pode conter ervas, casca de árvores e outras plantas tradicionalmente usadas por tribos indígenas da América do Sul.

<sup>82</sup> Nome do bufão do Dudu.

sermos amigos e conversarmos bastante sobre a minha pesquisa ele sabia de que universo eu desejava falar.

Ainda que eu tivesse previsto tudo o que desejava parodiar, ainda que isso permanecesse igual aos outros ensaios, eu agora lidava com as ações e proposições de quem não tinha nada previsto, essa relação trazia o novo, o inusitado, a surpresa e jogando com as novidades eu brincava, assim estava no presente né Ariane?

Mas o essencial para o ator é ainda mais simples. É estar no presente, renunciar a tudo que ele pode ter previsto para captar em cena tudo o que lhe acontece. No instante. Para o ator e seu personagem, existe uma vida anterior, mas não existe um passado psicológico e, nem um futuro previsível. Só mesmo o presente, o ator presente. O teatro é a arte do presente. (MNOUCHKINE, 2005, p.66)

Nem no passado que eu tinha decidido, nem no futuro que eu fabricava. O ensaio com o Dudu fluiu, criamos, brincamos, jogamos, finalmente! O jogo acontecia, eu tinha o corpo da Cabela, eu tinha um parceiro para jogar. Continuava a dúvida... o que traz o jogo? O corpo? O parceiro? Os dois juntos? O que mais?

Sobre o corpo, aquele corpo da Cabela na forma que conheço, com enchimentos na bunda, peito, com o braço esquerdo amputado, com os cabelos cheios de volume e muitos dentes faltando, ainda tenho dúvidas se é ele o disparador do jogo. Mas sobre a parceria, eu nunca tinha experimentado jogar bufão sozinha. Será mesmo possível? Bom, deve ser, parece que Léo Bassi<sup>83</sup> faz isso, Francisco de los Santos faz isso no seu monólogo Isaías in Tese<sup>84</sup>, Aline Marques faz isso em Valdorf<sup>85</sup>, mas será que eu consigo? Todas as minhas experiências tinham sido em dupla, ou bandos. E não é o bufão um ser que sobrevive em bando? E não são os indígenas seres que se organizam em coletivos?

Tanto para Lecoq como para Gaulier, o bufão vive em bandos e é entre seus pares que ele ganha o poder. Um bando é dirigido por um

---

<sup>83</sup> Ator, renomado bufão, vive atualmente na Espanha. É reconhecido por suas performances provocativas com críticas da direita política e religião.

<sup>84</sup> Monólogo de bufão, com atuação e direção de Francisco de Los Santos.

<sup>85</sup> Monólogo com atuação e direção de Aline Marques, vencedor do prêmio Açorianos de melhor atriz em 2016.

chefe e no jogo que ele propuser todos o apoiarão. O bando funciona como um coro grego invertido, ou, ainda, como nos antigos rituais eles inventam ritos totalmente incompreensíveis, com estranhas procissões, com cerimônias particulares e desfiles com tambores. (LOPES, 2017, p. 24)

Uma dupla ainda não é um bando, mas não é só, é um par que potencializa o poder da crítica, da blasfêmia, do jogo, do riso, é um par que apoia as propostas, que também propõe. Quando compartilho com minha orientadora a angústia da solidão ela me lembra dos gatos, capazes de jogar sozinhos. Convivo com duas, agora adultas, já não jogam tanto, nem em dupla, nem sozinhas, mas é verdade que quando filhotes passavam horas do dia a criar suas brincadeiras, mesmo sós. Huizinga fala da ludicidade nos animais como uma função significativa, que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.

Os animais brincam, tal como os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe de morderem, ou pelo menos com violência, a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isto, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento. Essas brincadeiras dos cachorrinhos constituem apenas uma das formas mais simples de jogo entre os animais. Existem outras formas, muito mais complexas, verdadeiras competições, belas apresentações destinadas a um público. (HUIZINGA, 2000, p.5)

Além de que nesse texto Huizinga fala também sobre filhotes, eles não estão sozinhos Inês. De novo a capacidade de jogar das crianças/filhotes e outra vez a necessidade de um parceiro para brincar. Como ser um gato? Como ser criança? Como jogar só? Sobre os gatos, desconheço suas motivações, mas sobre a criança que já fui, tinha a imaginação e um corpo disponível, curioso de descobertas, amplo de possibilidades que iam além de sentar, deitar, caminhar, além das necessidades para ser eficiente, dizem que isso é tudo, ou quase tudo o que um ator precisa. Ariane Mnouchkine afirma que no teatro ocidental, talvez falte a inocência, a infância do ator, e complementa dizendo que o músculo da imaginação é o mais importante a ser treinado (MNOUCHKINE, 2005). Ah! O músculo da imaginação madame Mnouchkine, como exercitá-lo? Imaginação se exercita como? Imaginando? Um dos meus desafios é, sem dúvida, desligar o “penso”, ou melhor, deixá-lo

para esse espaço, da escrita, das palavras no papel. Imaginar, é diferente de pensar. Por enquanto, convido alguém para brincar, brincar com o outro me ajuda a fazer voarem os pensamentos. Assim eu imagino melhor. E jogo.



**Tekoa Jatai'ty, janeiro 2018**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**



## Parte V - Escutando um país

“[...] a linguagem é muito mais do que um simples meio de expressão do pensamento; constitui de fato *um elemento maior na formação do pensamento.*”

Edward Hall

Dentre tantos trabalhadores e pensadores do teatro, Ariane Mnouchkine é uma das que defende a escuta como premissa fundamental para o trabalho do ator. “*Soyez au présent!*”<sup>86</sup>, repete Ariane incansavelmente conduzindo improvisações no estúdio do qual participei em fevereiro de 2009 no Théâtre du Soleil<sup>87</sup>. Estejam no presente, não fabriquem, não imponham, escutem, abram ouvidos, olhos, corpo, sentidos, se não sabem o que fazer, não façam nada, apenas estejam e joguem com o inesperado<sup>88</sup>. Essas eram algumas das orientações que Ariane repetia aos mais de 400 atores de diversas nacionalidades ao longo das duas semanas de improvisações no estúdio. Escuta, me parece que é isso que significam essas orientações, entrar em cena escutando e disponível para o jogo, talvez seja esse um dos exercícios mais conhecidos dos atores em processo de criação, afinal, improvisar, passa por escutar, se relacionar com o inesperado, jogar, criar sem premeditar. Me aventurando na minha proposição de pesquisa neste programa, experimentei um tanto mais sobre o sentido de escutar, mais do que já havia conseguido experimentar como atriz em processo criativo, não sei se mais é a palavra, diferente talvez, potencializando e abrindo novas camadas de escuta.

Como parte das ações propostas na pesquisa, em janeiro de 2018 convivi durante uma semana na Tekoa Jatai'ty. A língua lá é o Guarani, a maioria fala pouco português, eu, não falo Guarani. Aprendi algumas palavras, mas nada suficiente para me comunicar, aliás, mesmo a comunicação em português apresenta algumas limitações de palavras, encontro dificuldade na hora de construir frases, elaborar uma ideia mais profunda sobre algo, tentar

---

<sup>86</sup> Estejam no presente!

<sup>87</sup> Estúdio aberto a participantes do mundo inteiro, realizado em 2009 no Théâtre du Soleil, Cartoucherie, Paris – França.

<sup>88</sup> Recriação de memória.

expressar e me fazer entender, me sinto desconfortável por não falar a língua deles, afinal, sou eu que estou no seu “país” e eles é que se esforçam quando desejam se comunicar comigo, falando a minha língua, tentando elaborar frases e ideias em um idioma que não é o seu. Desenvolver diálogos se torna um desafio e rapidamente abri o olhar para outras escutas. Escutar com o olhar? É, observar, silenciar, perceber, aguçar os sentidos, intuição, abrir espaço para outras inteligências, outras comunicações. Um infinito de novidades, suspender a minha lógica para poder perceber a do outro.

No texto **Cultura e Comunicação**, Edward Hall, comparando o “sistema” do homem ao de um computador, afirma:

“(...) o espírito do homem registra e estrutura a realidade exterior estritamente de acordo com o programa. Sendo duas línguas diferentes muitas vezes suscetíveis de programarem o mesmo grupo de fatos de maneira completamente diferente, nenhuma crença e nenhum sistema filosófico poderão ser encarados sem referência à língua.” (HALL, 1971, p.13)

Se como um computador, o espírito do homem registra e estrutura a partir da programação da língua e se duas línguas diferentes elaboram os mesmos fatos de forma diferente, como eu, não falante do Guarani, seria capaz de escutar e verdadeiramente compreender o que eles, falantes de português, mas não “programados” em português comunicam? Me coloquei em estado de escuta, escutava os gestos, os olhares, os silêncios, os sons de um diálogo entre eles, os risos, mas o desconforto, a aflição de não compreender “inteiramente” me acompanhou na pesquisa de campo. Mesmo que eu tivesse consciência da impossibilidade, mesmo sabendo que o que eu pesquiso é a partir do meu olhar, do meu programa, da minha cultura, ainda que eu esteja em paz com isso, há sempre o desejo de ser capaz de escutar mais.

A escuta, esse estado fundamental do trabalho do ator como provoca Ariane Mnouchkine, foi o exercício que mais me acompanhou no período na Tekoa Jatai'ty. É interessante perceber como esse estado, presente em todas as relações, ganhou outro significado na relação com os Guarani, eu me sentia escutando mais. Essa sensação era legitimada por pequenos detalhes, como, por exemplo, tentar encontrar formas de me aproximar, descobrir momentos em que eu não me sentisse invadindo o espaço/território, perceber com os

sentidos as situações nas quais poderia me colocar presente, silenciar deixando que as iniciativas e os contatos viessem mais do que propor contatos e diálogos, todas essas ações tiveram seu significado ampliado em mim, a diferença cultural me colocou mais disponível para escutar. Houve aquela situação em que as mulheres Guarani preparavam uma refeição, já descrita no trecho *De quem riem os Índios*, ela me fez refletir sobre o riso, mas também me percebo, através dela, em estado de escuta. Descrevo, com essa percepção, a forma como me relacionei naquela situação, buscando não invadir o território e estabelecer cumplicidade. Me aproximei da escola, entrei na área onde estavam sentadas descascando cebolas, cortando tomates, ofereci ajuda, assim me aproximei, sentei em meio às mulheres, elas me entregaram cebolas, riam e brincavam pois sabiam que como todas que cortam cebola, meus olhos arderiam. Eu recebia a brincadeira delas, o riso debochado de que eu choraria chegava para mim como acolhimento. Sentada entre elas, escutava. Todas falam Guarani, eu ouvia os sons que não conheço, prestava atenção em tudo, elas falavam, riam, gargalhavam, se olhavam maliciosas, às vezes tímidas. Eu não participava da conversa, não falo Guarani, apenas escutava. E dentro desse contexto elas foram me incluindo, cortando cebolas, buscando cumplicidade no riso, compartilhando que falavam dos homens.



**Jaxuka Mirin, janeiro 2018**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**

Em abril voltei duas ou três vezes na tekoa para passar o dia. A ideia de um documentário foi se desenvolvendo a partir da escrita do texto *De quem riem os Índios*. Senti vontade de registrar algo que havia observado durante a pesquisa de campo: o jeito de rir, de brincar com as palavras, de debochar do juruá kuery na Tekoa Jatai'ty. A proposta foi bem recebida pelo cacique, Vherá Guyrá que demonstrou empolgação desde o primeiro momento em que falei para ele sobre essa sensação que eu tinha do riso deles. Nós já havíamos conversado algumas vezes sobre este assunto quando quis entender se esse era um hábito da cultura Guarani, quando eles riam enquanto falavam entre eles e que eu não podia compreender. Assim, com essa cumplicidade construída desde o período de convivência em janeiro, fui aos poucos falando sobre o desejo de registrar esse jeito.

Quando soube do edital do Museu do Índio<sup>89</sup>, que disponibiliza recursos para diversas produções e ações que promovam e difundam a cultura de povos indígenas, propus oficialmente para Vherá o projeto do documentário, com a aprovação dele, comecei a trabalhar para o edital. Esbocei a proposta e esbarrei em alguns conflitos, o que eu estava propondo e argumentando partia do meu olhar, daquilo que eu achava interessante para um projeto e para a comunidade. Nesse momento senti um tanto do que havia se mobilizado em mim a partir do exercício da escuta no período em que convivi na tekoa, lembrei de todos os movimentos e questionamentos que fiz ao longo do semestre cursado neste programa<sup>90</sup> quando escrevi sobre o conceito de interculturalismo. Terminei o semestre e parti para a pesquisa de campo de alguma maneira desconfortada por me reconhecer interculturalista, desejando desviar do clichê do colonizador em contato com os exóticos e romantizados povos originários.

Com esta inquietação, decidi, antes de finalizar o projeto, ir até a aldeia para conversar com Vherá, queria ouvir dele qual era a importância de fazer um documentário sobre algo que eu tinha observado, o que representava para

---

<sup>89</sup> Em parceria com a FUNAI, o Museu do Índio realiza um edital anual que contempla projetos relacionados à cultura indígena.

<sup>90</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

a comunidade, em que ele achava que poderia contribuir para a visão dos não-indígenas, em que formato ele preferia a exibição do filme depois de pronto, se em uma sala de cinema em Porto Alegre com transporte para os Guarani assistirem a sessão ou se um telão e uma sessão de cinema ao ar livre na própria comunidade, se um cineasta Guarani que é dali e mora em outra terra poderia participar do projeto... fui até ele com todas essas questões, desejava escutar. Foi a primeira vez que gravei um áudio na aldeia, também foi a primeira vez que levei alguém até lá, não queria fazer anotações durante a conversa, então, enquanto Vherá e eu conversávamos, Joana<sup>91</sup>, que fará parte da equipe do possível documentário, registrava o áudio do nosso diálogo.

*Ana - Por que tu acha que seria bom, o que tu acha que tem de positivo em ter um filme que mostre esse jeito de rir de vocês, esse jeito de brincar, por que poderia ser bom ter um filme que mostrasse isso?*

*Vherá - Porque pra mim eu acho que tem que ter um filme disso aí porque ele vai falar da brincadeira e ao mesmo tempo falando da... é que essa brincadeira é um preconceito pro povo né, e esse preconceito que não seja assim como... eu vou dizer, é um preconceito que a gente brinca com isso, é um preconceito do bem vamos dizer assim, ele não é um preconceito de outras pessoas levar a mal isso né, e eu acho que seria importante isso porque é, o filme, ele não vai tá falando só eu ali né, ele vai tá falando algumas família e algumas família que ele gosta da brincadeira e não gosta né, então, quem vai gostar desse filme, ou ver, ou olhar, aquele que brinca, vai ser importante pra quem não brinca também, então, porque aqui nós temos quase 52, 50 e pouco, 55, 53, 2 famílias e a gente a maioria a gente sabe com quem que a gente vai brincar, com quem que a gente vai rir, porque cada um de nós a gente já sabe quem é essa pessoa que brinca, que entende essa brincadeira, palavra é... assim de piada né, então a gente brinca só com isso aí. Mas esse filme vai servir pra o mais velho, é pra, vai servir pro mais velho ou vai servir pra quem assistir que essa brincadeira não muito bom né, e vai ser servido pro conselho de cada, pra quem assistir, tipo, divulgar nas aldeias e esse vídeo uma aldeia*

---

<sup>91</sup> Joana Brandi Vieira, produtora audiovisual, consultora de marketing digital.

vai tá assistindo ali e algumas família vai se sentir que essa brincadeira não é da cultura indígena sabe? E não é muito bom. Então isso mostra, acabar mostrando aqui esse vídeo que vai acabar um dia essa palavra piada né, eu acho que por motivo dessa forma que eu penso.

Ana - Então tu quer dizer que mesmo dentro da própria aldeia, dentro da cultura dos Guarani, como tem essa diferença entre aqueles que brincam e aqueles que não brincam, que tu acha que isso pode ser positivo?

Vherá - Eu acho que sim.

Ana - Pra quem vê a brincadeira como uma coisa ruim poder perder o preconceito.

Vherá - É isso,

Ana - Dentro da própria cultura Guarani. E por exemplo assim, quando tu pensa nos juruá que vão ver esse filme tá, digamos, se o filme for mostrado fora da aldeia pra, não for mostrado só nas escolas né, se outros juruá verem, o que tu acha que pode ter de bom pros juruá conhecerem esse jeito de vocês?

Vherá – Porque os juruá que, eu conheço muitos juruá que, claro, ele tem sua palavra com respeito né, e, e acho que algumas palavra não é respeita um o outro, mas dificilmente vocês falarem isso né, não é como nós, nós, entre nós a gente fala um monte de coisa mas a gente sabe o que não é verdade isso né, e, eu acho que pro, assistindo, o juruá assistindo esse vídeo é, é uma forma de que os juruá pode entrar pras aldeia e que, e se sentir como é, se sentir entre si mesmo e não entra nessa confusão né, então, é, eu acho que os juruá tem, quando vem pra aldeia sabendo já que existe essa forma de brincadeira.

Ana – Que daí não vai levar à mal né?

Vherá – Isso, daí não vai levar à mal.

Ana – Tu acha que os juruá, a maioria, quando chega junto com vocês pra conviver, talvez não entenda muito bem esse jeito de brincar?

Vherá – Isso.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Transcrição a partir de registro em áudio.

Nesse pequeno trecho transcrito, percebi em nossa conversa que a cada pergunta que eu fazia, como a resposta vinha em outra lógica, com construções e elaborações diferentes do meu português, eu tentava reelaborar e explicar para ter certeza de que estava entendendo o que estava entendendo... será que estava? Ou resignificava e limitava o sentido a partir do meu entendimento? Por que não compreendo ainda a outra lógica? Claro, tenho ciência de que ainda que eu falasse Guarani, se não tivesse crescido lá, minha lógica também seria outra. Eu pude escutar, escutar as respostas do cacique, eu quis escutar o que importa para eles ao invés de decidir pelo que eu acho mais interessante, havia esse espaço, mas há ainda a dificuldade de compreender sem precisar “traduzir” para o meu repertório de linguagem/cultura.

Roland Barthes, sociólogo e filósofo francês, diferencia ouvir de escutar, o primeiro como fenômeno fisiológico, o segundo como um ato psicológico. Segundo ele, é possível descrever as condições físicas da audição, já a escuta só pode ser definida por seu objeto, sua intenção. (BARTHES, 1990) Na relação com os Guarani, além de ouvir, ouvir fisiologicamente novos sons para mim, ouvir outro idioma, outra paisagem sonora que não a minha habitual, exercitava o tempo inteiro a escuta, com todos os sentidos, para tentar estabelecer as relações, criar aproximações, espaços de diálogo ou silêncios compartilhados.

Era um sábado, eu acordei na minha barraca que ficava montada próxima da escola, fiz minhas anotações do dia anterior, comi a batata doce assada do café da manhã, fiquei um pouco em frente à escola, conversava com quem aparecia por ali para usar o wi-fi e mais tarde fui até a casa do cacique fazer uma visita. Chegando lá, estavam todos, Vherá, Jaxuka, filhos, noras, netos, outros parentes, todos sentados no pátio. Jaxuka trabalhava no artesanato, sentada em um pano no chão, uma das mulheres tinha a filha adolescente deitada ao lado, o bebê em volta, tomavam ka'ay, fumavam petynguá, em volta cães, gatos, galinhas, ora falavam algo entre eles, ora riam, mas estavam ali, a maior parte do tempo em silêncio. Eu também, ficava em silêncio, de vez em quando me faziam alguma pergunta, contavam alguma coisa, eu também, mas a maior parte do tempo eles conviviam sem palavras.

Nesse estado de escuta, eu percebia o quanto essa situação, sustentada por um longo tempo, ainda me gera desconforto, aflição, sensação de não estar fazendo nada. Para poder estar em um pátio de uma família enquanto conversam em Guarani, mas especialmente enquanto compartilham o silêncio, a escuta era constante, o cuidado para estar, entender a ética das relações, comportamentos, o espaço possível. Tudo era escuta o tempo inteiro. Então, além de ouvir, eu escutava. Ainda assim, há constantemente o conflito de que tudo o que escuto está sendo filtrado pela minha lógica, além disso, o receio de estar invadindo o território, minha presença altera, isso é inevitável. Teria como ser diferente? Claro que não, se o meu lugar no mundo fosse o mesmo deles, minha proposta de pesquisa nem seria o que é, seria outra, mas não essa. Então, tento apaziguar. Mas mesmo pensando na pesquisa, o desejo é cada vez mais aprofundar essa escuta, cada vez mais compreender, ser capaz de enxergar de uma perspectiva mais próxima, sem a necessidade de “tradução”.

Ainda em **Cultura e Comunicação**, Hall afirma que somos sensíveis às transformações sutis que podem sobrevir na atitude do nosso interlocutor quando ele reage às nossas palavras ou aos nossos atos. (HALL, 1971) Assim, enquanto nos comunicamos, existem, para além das palavras, todas essas transformações e reações decorrentes do que se comunica além do que se fala. Isso acontece em qualquer diálogo, mas se nos comunicamos com pessoas falantes e estruturadas culturalmente dentro da mesma língua, essa possibilidade de escutar o “entre” palavras, me parece mais possível, já que supostamente os códigos são os mesmos. Entre Vherá e eu, os códigos não são os mesmos, eu escuto palavras da minha língua, mas nem sempre as compreendo, tanto pela construção e elaboração das ideias como pelo que de não-verbal está sendo comunicado através de códigos diferentes dos meus. A escuta se amplia, exercito, abro mais os canais de percepção, silencio mais, olho muito... e mesmo assim fico tentando entender com o meu programa.

Reflito sobre minhas jornadas de escuta com os Guarani ainda inquieta e desconfortada, com as palavras de Hall ressoando lá dentro: interpretar as palavras do outro num contexto que lhes é estranho condena frequentemente ao fracasso esforços reais de abertura e simpatia. (HALL, 1971) Desejo não interpretar. E escutar. Aqui, a escuta é tudo... sempre é. E, inquieta, apesar do



aparente silêncio, sigo tentando escutar o país dentro do meu país, o país,  
origem do meu país, origem do meu programa.

## Parte VI - Furando a boca e de papo com Casa Nova<sup>93</sup>

Divirta-se fazendo o público crer que você sente o que não está sentindo. O prazer de mentir dará à sua mentira ares de verdade. Acreditarão. O teatro vive dessa verdadeira mentira. Porque não sentir nada? Para dar liberdade ao prazer de fingir. Para não enterrar o prazer com a realidade. (GAULIER, 2007, p.32)

Os ensaios sozinha, além da dificuldade de jogo, tinham sido repletos de conflitos, sobre bufão, sobre estética, sobre ética. Eu ainda não sabia por que caminho conduzir a crítica, como trazer as narrativas que tinha ouvido, as situações que tinha vivido, como tentar falar sobre indígenas sem ser indígena. Eu entendia que não queria trazer nada “deles” para a cena, me parecia estranha a ideia de “imitar” qualquer coisa, fazer mimeses de um índio, tentar trazer para o meu bufão comportamentos e jeitos deles... se o bufão é considerado, por alguns, um desdobramento do próprio ator, não sendo índia, meu bufão não poderia ter comportamentos e reações de um indígena? Tinha receio também de colocar esse bufão no lugar de índio e associar aquela figura suja, aleijada, desgrenhada, aos indígenas com quem agora eu convivía. Sempre pensava neles assistindo a cena, e o desejo era de encontrar um caminho em que eu respeitasse e que conseguisse, de alguma maneira, falar por eles, criticar por eles a “sociedade civilizada”, emprestar meu corpo, minha voz, o espaço que eu tinha para que algo significativo pudesse ser falado por eles.

No quinto ensaio foi o momento de receber Aline, ali começaríamos a nos conhecer. Já tínhamos tido um encontro para conversar sobre agenda, sobre as proposições de paródia, mas esse era o encontro em que eu mostraria a ela o que tinha experimentado até então, iniciaríamos juntas a criação. Montei a Cabela, Aline conduziu um aquecimento e eu mostrei a cena. Todo o jogo que tinha conseguido no ensaio anterior com o Dudu se esvaía, de novo a racionalidade tomava conta, não deve ser por acaso que Inês, minha

---

<sup>93</sup> Roberta Casa Nova, mestra em Artes do Espetáculo, bacharel em Dança, estudou na École Philippe Gaulier e teve formação no Teatro Escola de Porto Alegre. Encontrei Casa Nova somente agora, e gostei de conversar com ela.

orientadora, me apontou isso há mais de 8 anos quando foi minha banca na graduação. Naquela época eu tinha escolhido montar um texto que gosto muito até hoje, Nossa Senhora das Nuvens, de Aristίδes Vargas. Chamei mais quatro atores para trabalharem comigo, tinha acabado de voltar do estágio no Théâtre du Soleil e queria coletivo. Os atores convidados para o trabalho não estavam graduando também, aliás, só um deles era aluno do DAD. Era meu trabalho de atuação e eu tinha me enchido de responsabilidades, dirigir, produzir, atuar, escrever, conduzir pessoas que estavam ali com um comprometimento diferente do meu. Inês me disse na avaliação algo assim: *“tu te deu um tiro no pé, era responsável por muitas coisas e isso aumenta uma característica que já percebo em ti desde o primeiro semestre, pensar demais. Tu pensa muito quando tá na cena e deixa de jogar, deixa de brincar. Claro, desde o primeiro semestre até aqui é visível que tu evoluiu muito disso, mas é um desafio.”*<sup>94</sup> Vê Inês, é o mestrado agora, passaram-se tantos anos, estamos juntas de novo e o meu desafio continua sendo esse. Dessa vez fui um pouco mais carinhosa comigo, me enchi de responsabilidades, mas pedi ajuda para uma diretora. Só me desafiei de estar sozinha em cena. Mas um passo depois do outro, aos poucos vou lembrando como é brincar. Voltando à razão de hoje, depois de mostrar a cena, Aline apontou vários caminhos, reconhecendo proposições interessantes, reafirmando o que eu tinha sentido, a falta de diversão, a falta do prazer em parodiar... seria por aí o nosso início de trabalho, acredito que mesmo sem termos falado, aí começava o nosso acordo, eu queria me divertir, ela queria me ver me divertindo.

No ensaio seguinte, fomos para a Casa de Teatro. Organizamos todos os elementos no espaço, Aline conduziu um aquecimento, jogamos e partimos para as tentativas de paródias.

*Depois disso experimentamos a xamã branca. Recebendo o público, com uma música de reiki, com vários elementos misturados de diversos tipos de “misticismo”. Fui tentando improvisar trazendo as ideias de texto. Ao final Aline disse que estava “bonito”, que me “seguiria”, que tudo soava muito*

---

<sup>94</sup> Recriação de memória.

*verdadeiro, que eu tinha um discurso envolvente. Eu reconhecia o “embuste” em cada coisa que estava falando. Mas Aline não reconhecia a paródia. Então, reafirmei outra vez a importância do jogo, do corpo, do bufão “por trás”, da lógica do bufão... minha mimeses era verdadeira demais, não evidenciava a crítica, para quem não entende nada sobre o tema, o discurso sozinho não sustentava a crítica.*<sup>95</sup>

Nesse dia eu tinha montado alguma parte da Cabela, bem pouco na verdade, talvez bunda e peito, e ficava de novo me perguntando se o corpo “dela” me ajudaria a trazer o jogo, a paródia, a lógica do bufão. Mas ainda que eu não trouxesse o corpo da Cabela com todas as suas características, Aline sempre começava os ensaios conduzindo uma preparação, algum exercício que trabalhasse o corpo. Tínhamos “acordado”, ainda que sem palavras, que o desafio era trazer para o corpo o que estava até então na ideia, no discurso e que quando ia para a ação se tornava frágil. Aline trabalhou exercícios de caminhadas com variações de peso, velocidade, trabalhou exercícios com elementos plásticos, um corpo que pinta cores pelo espaço e que varia a energia conforme cada cor, caminhadas com alterações, deformações no corpo, cada início de ensaio trazia uma proposição. Mas foram os exercícios nos quais ela conduziu o que chama de “grotesco” que mais me tocaram, neles eu reconheço um jeito de conduzir bufão que ainda não havia experimentado nas metodologias da Dani e do Gaulier. Em um dos ensaios, Aline conduziu um início que partia de caretas e a partir delas se desenhavam os corpos, as vozes, as figuras.

*Chegamos na sala e montei a Cabela, sem finalizar não preendi o braço nem “avolumiei”<sup>96</sup> os cabelos. Aline começou a conduzir uma proposição com caretas. Sentada de costas eu devia lembrar, experimentando, o prazer de fazer caretas e imitar na infância. Escolhida uma careta, levantei e comecei a existir com aquele corpo, careta. Comecei com a língua pela frente dos dentes de baixo, mal podia falar. Uma senhora, Aline pegou um blusão e ofereceu uma “estola” e uma bolsa. Ela andava pela sala, devia lançar um olhar julgador toda*

---

<sup>95</sup> Fragmento de diário de bordo, 01 de junho de 2018.

<sup>96</sup> É como Cabela fala quando está se montando.

*vez que olhasse para a mesa. Depois chegava na aldeia e a mesa virava a Índia, ou uma criança, aí começava a oferecer coisas pra criança bonitinha, chamava feito cachorro. Aline alcançou as porcarias e lixos e improvisamos a paródia do lixo, com as músicas cantadas pelas crianças guarani. Quase sem palavras, ou mesmo palavras incompreensíveis. Funcionou. Repetimos, funcionou. Feliz com a paródia! Eu me sentia bem fazendo, poderia ficar horas experimentando. Para Aline funciona e é forte.”<sup>97</sup>*

Cabela não tinha sido completamente montada, mas as proposições da Aline me ajudavam muito a jogar. A diversão, o prazer, a paródia começava pelo corpo alterado. Eu nem lembrava da Cabela por baixo desses outros corpos. E outra vez me perguntava se aquela forma que eu suponho ser do meu bufão era fundamental. Aquele corpo potencializa o jogo? Ou aonde eu cheguei limita? Como já escrevi no capítulo IV, desde que experimento a Cabela nessa forma na qual ela “nasceu”, as paródias sempre transitaram mais ou menos no mesmo universo, aquele que eu chamo “vai malandra”. O bufão se sobrepõe à paródia para mim. Experimentar por outro caminho estava sendo revelador.

O trabalho de construção/desconstrução do corpo é outra tática na busca da liberdade do ator. Assim, o ato de chafurdar no universo marginal e fantástico do bufão medieval, experimentando um corpo-máscara grotesco, inacabado, deformado funciona como ferramenta para que o ator se libere de seus mecanismos de moral e consiga debochar mesmo do que é tabu, conquistando também um canal de permissividade com o espectador por conta de sua condição desfavorável de marginalizado ou louco. (CASA NOVA, 2017, p.91)

Sentia que construía e desconstruía corpos nas conduções propostas por Aline, eu tinha a possibilidade de experimentar o que as outras deformações me traziam além das que já conhecia, as da Cabela. Aos poucos as paródias iam se estruturando, ganhando corpo. Os conflitos tinham ficado de lado, eles não tinham ido embora, estavam em mim, mas o espaço da criação, das tentativas, erros, acertos, fracassos, alegrias, tinha tomado conta. No meio desse processo, voltei na Tekoa Jatai'ty, ia levar agasalhos arrecadados no dia do meu aniversário. Sentada no pátio da casa do cacique,

---

<sup>97</sup> Fragmento de diário de bordo, 06 de junho de 2018.

enquanto dentro de casa os meninos assistiam algum jogo da seleção brasileira, conversávamos, Vherá, Jaxuka e eu. Jaxuka soprou a brasa do fogo, aqueceu uma água, a maior parte do tempo em silêncio, tomávamos ka'ay.

Contei a Vherá que estava no momento de criação da cena, que estava ensaiando algumas ideias. *“Lembra que a minha ideia na cena é criticar os juruá né?”*, *“Tu poderia me contar alguma situação em que vocês percebem o preconceito? Alguma coisa ruim que os juruá façam?”*. Vherá ficou em silêncio, esboçou um sorriso, mas não me contou nada. Brinquei com ele: *“Me usa, eu empresto a minha voz, ninguém vai saber que são coisas que tu me falou”*, ele riu, mas percebi que não se sentia à vontade para criticar os juruá. Então comecei contando a ele sobre o que eu estava experimentando, sobre quais eram as minhas ideias, queria ouvir o que ele achava delas. *“Eu tô fazendo uma cena que critica a relação dos juruá com os documentos, porque a gente anda com um monte de papel. Mas pra vocês não é assim né?”*.

Vherá concordou e me contou uma situação recente na qual o coral das crianças fora convidado para apresentar num evento, os organizadores solicitaram número de RG das crianças, algumas delas não têm nem certidão de nascimento ainda, disse que ainda não tinha enviado nada para eles porque não tinha, mas que era uma exigência para o transporte, se não as crianças não poderiam ir. *“A gente não tem identidade, identidade pra nós é os mais velho. Se o mais velho vai com as criança, essa é a nossa identidade.”*<sup>98</sup> Depois contei a ideia da paródia da xamã. *“Tem alguns juruá que buscam aprender os conhecimentos, as medicinas indígenas e depois saem vendendo, atendendo, cobrando caro para isso”*. Vherá disse que é por isso que ali eles tentam preservar ao máximo os segredos, por isso que o juruá kuery não entram na opy, não conhecem alguns dos remédios que eles usam. *“Às vezes tem o juruá que fica fazendo um monte de pergunta, pra que que é essa planta? Como é que é o nome? O que vocês usa quando fica doente? Às vezes eu até falo o nome, mas nem é o nome que a gente fala, isso só nós sabe, tem muita coisa diferente, então eles nunca vão sabe”*<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Recriação de memória.

<sup>99</sup> Recriação de memória.

Por último contei a paródia da mulher que deixa lixos na aldeia. “Na primeira vez que eu vim aqui, vi um mulher que trouxe um monte de lanches e presentes, só que depois que ela foi embora, ficou todo o lixo espalhado, sujando a casa de vocês”. “É, as pessoa podia leva o lixo que elas trouxeram, a nossa casa é tudo isso, aí fica tudo sujo. Isso aí não é coisa que desmancha que nem as casca das fruta e as comida, só dá pra limpa botando fogo”<sup>100</sup>.

Depois de compartilhar as minhas críticas, acredito que Vherá tenha se sentido mais à vontade e conseguiu me descrever uma situação em que se sentem mal, em que reconhecem preconceito. “Quando a gente entra no ônibus, tem preconceito. Ninguém senta do lado de um índio. A gente paga pelo preconceito. Entra no ônibus, paga a passagem que nem todo mundo e as pessoa olham mal pra nós, com preconceito”<sup>101</sup>. Saí da aldeia com a sensação de estar num caminho possível, claro, ainda me interessa mostrar a cena a eles, só poderei conhecer a recepção no acontecimento, no jogo.

No quarto ensaio juntas, começamos tentando trabalhar na paródia da xamã branca, aquela da mímese muito verdadeira, parece que em todas as outras se esboçava algum caminho, mas nessa ainda não.

Só montei parte da Cabela, cabelos, dentes, batom, começamos pela paródia da xamã branca. A referência é as “mulheres selvagens”, fadas, sagradas, terra. Tentei retomar algumas ações com a condução da Aline, a dança com a balaio e música de reiki, os movimentos “sagrado feminino”. Depois sentei na canga e experimentei algumas coisas do discurso previsto... tudo ruim, nada funciona, sinto que decidi isso mas a paródia não flui. É algo que me incomoda, desconforta, mas não consigo brincar, debochar, será por que está muito próximo de mim? Será por que também sou um tanto disso? Consigo debochar de mim mesma? Tentamos um pouco e eu me senti desconfortável, não funcionava, era forçado, eu não brincava. Me irritei comigo

---

<sup>100</sup> Recriação de memória.

<sup>101</sup> Recriação de memória.

*mesma e desisti, sentei ao lado da Aline e disse: chama a guria<sup>102</sup> pra fazer e eu assisto, ela vai se divertir e vai fazer melhor, não consigo.<sup>103</sup>*

No ensaio seguinte, Aline propôs uma condução que partia da voz, deitadas no chão, com a sala escura, experimentamos vozes, voz anasalada, voz na cabeça, voz no peito, voz no ventre. Produzíamos sons sem significado, sem palavras, ruídos, blablação, “conversávamos” no escuro através desses sons e brincávamos com as possibilidades de voz. Eu deveria escolher, depois de experimentar, uma voz de cada uma das “partes”, cabeça, peito, etc, Aline acendeu a luz e eu andava pela sala com o corpo de cada uma das vozes. Em cima daquelas vozes e daqueles corpos, Aline sugeria figuras e eu improvisava. Da voz anasalada, veio uma palestrante. Eu “blablava” de forma agitada, explicativa, chata, com um sotaque que lembrava algo do inglês e a voz alta, irritante. Agia como quem estava dando uma palestra, mostrando imagens, explicando, repetindo. Era divertido, eu brincava, criava, Aline ria. Partimos para a paródia da xamã, Aline propôs que ela viesse com a voz, o corpo, o jeito da palestrante, eu devia forçar a calma e a “sabedoria” da xamã, mas deixava escapar o descontrole, a agitação, a voz alta e irritante da palestrante.

*Trabalhamos sem palavra, só com “blablação”. Funcionou mais do que todas as outras vezes, parece que encontrei liberdade em “não falar”. Aline disse que a paródia acontece e que a crítica fica evidente, mesmo sem as palavras, somente pelas ações. Me senti mais livre, logo eu que sempre gostei tanto das palavras e que sempre falei muito. Aline está me “furando a boca”.<sup>104</sup>*

Furar a boca. Naquela mesma ocasião da presença dos Guarani na disciplina ministrada pela Celina, quando o cacique Vherá falava sobre felicidade eu compartilhei uma percepção com o grupo, aquela que trago nos capítulos III e V, sobre o riso, a brincadeira, a alegria. Comentamos sobre a possibilidade de um documentário e Vherá contou um pouco sobre esse jeito. Falou sobre a importância da felicidade para a saúde, falou sobre o que

---

<sup>102</sup> Me referia a Celói, bufona da Aline.

<sup>103</sup> Fragmento de diário de bordo, 20 de junho de 2018.

<sup>104</sup> Fragmento de diário de bordo, 27 de junho de 2018.



constitui felicidade para eles e comentou sobre esse jeito brincalhão, mas disse: “a gente brinca, mas a brincadeira tem limite também, brincadeira demais também não é bom. Falar demais também não. Nós guarani, a gente fala só o que precisa ser falado, a gente não fala o que não precisa, falar demais não é bom também. Por isso que quando as criança são pequena, se quando elas aprendem a falar elas falam demais, a gente fura a boca, coloca aquele espinho aqui no beijo, o tempo que fica doendo até melhorar a criança fica quieta, aí ela aprende.”<sup>105</sup> Aline estava me ajudando a falar menos, trabalhando meu corpo, me conduzindo por lugares que me apresentavam primeiro o prazer de brincar, a necessidade de palavras começava a diminuir, eu percebia que era capaz de comunicar de outras formas... mas ainda caía com frequência nas palavras:

*Partimos para as outras paródias, o véio dos documentos e o tarado do ônibus. Nos dois, o mesmo desafio, menos palavras. Como o texto ainda não está definido, fico improvisando, mas improviso muita palavra, sempre palavra. Na paródia do ônibus, ela me pedia para trazer o jeito, as ações, o olhar dissimulado de um cara que está no ônibus abusando de uma mulher. Eu fazia as ações e funcionava, mas quando começava a falar vinha o excesso de discurso, e perdia o corpo.*<sup>106</sup>

Talvez eu devesse colocar um espinho no beijo... não, não quero dizer com isso, de forma alguma, que atores falando grandes monólogos em cena sejam ruins, atores sentados, falando palavras, palavras, palavras, eu gosto tanto! Eu é que não conseguia, algo em mim fragmenta, palavra/ação, mente/corpo, é um desafio meu, especialmente sozinha em cena. Talvez eu ainda não tivesse experimentado essa sensação de forma tão intensa pois nunca havia mergulhado em um trabalho só meu, sem ninguém para contracenar. O outro, como já escrevi lá no capítulo IV, com suas proposições, suas novidades, suas surpresas, me ajuda a estar viva, a agir com o corpo, a conectar ação e palavra.

---

<sup>105</sup> Recriação de memória.

<sup>106</sup> Fragmento de diário de bordo, 11 de julho de 2018.

Para poder denunciar os abusos de poder e as atrocidades humanas, o bufão aprendeu a jogar com as palavras de forma inteligente, tratando os assuntos de forma enviesada, ou oblíqua. A origem grega da palavra paródia, a qual significa imitação bufa de um trecho poético, é formada pelas palavras: pára (ao lado de) e oíde (Ode) e designa com pertinência essa ação oblíqua da performance bufonesca. (CASA NOVA, 2017, p.94)

E voltamos à paródia da xamã, aquela, a mais desconectada de todas até agora, aquela na qual encontrei discurso desde sempre, aonde experimentei só corpo em um momento, aquela que não funciona nunca, porque depois da tentativa com a voz da palestrante, da tentativa sem palavras, havíamos retomado no ensaio seguinte e outra vez tinha sido um fracasso.



**Paródia Xamã, ensaio aberto, agosto 2018**  
**Foto: Joana Brandi Vieira**

*Comecei a arrumar as coisas e vestir um pouco da Cabela. Aline começou a jogar a Celói, dizia que tava com um “poblema”, muita dor, toda torta e que uma guria tinha entregado uma fita pra ela dizendo que ali tava a salvação. Na fita uma voz dizia pra ela procurar a Cabela, que ela tinha uns conhecimentos que podiam ajudar. Começaram a jogar as duas Celói e Cabela. Cabela atendeu Celói, fez uma “limpeza”, tirou carta. Depois Aline fez outra vez, mas agora Cabela atendia uma psicóloga, interessada em terapias holísticas. Celói jogou essa figura e Cabela atendeu. O jogo fluía, como é bom ter alguém pra jogar!!! A sensação é de estar brincando, a improvisação acontece, uma proposição alimenta a outra. A gente se diverte juntas e juntas é muito melhor do que sozinha. Depois Aline ficou na plateia e pediu que eu fizesse a mesma coisa com uma pessoa imaginária. Fomos criando essa cena,*

*algo das ideias anteriores estava ali, mas Aline, ou melhor, Celói, tinha chamado a Cabela, agora era ela quem criava.*<sup>107</sup>

### **Um depoimento da Aline sobre nosso trabalho juntas**

Durante o processo de direção que venho realizando no trabalho prático proposto por Ana Luiza no mestrado, tenho estado atenta a esse tipo de desafio: tornar a paródia prazerosa para a bufa Cabela, através do prazer da imitação, do deboche por meio das possibilidades corporais, e da palavra como mais um elemento, não como o único. Além disso, percebo a importância de se manter a bufa Cabela em segundo plano durante as paródias. Nem a abandonar, nem deixar que ela tome conta. Ela precisa dar espaço para os charmes que configurarão a paródia, mas, ao mesmo tempo, deve estar ali desfrutando do deboche e se deixando ver às vezes.

Um exemplo dessa necessidade ficou evidente na paródia da xamã branca. Em algumas investidas na criação da paródia, criou-se a mímese quase perfeita de uma xamã branca. A crítica estava presente, mas não havia prazer nem graça. Era apenas Ana imitando muito bem uma guru espiritual e Cabela havia sido excluída da brincadeira, não estava ali dando sua contribuição grotesca e cômica.

Em outras tentativas de se construir a cena, Cabela tomou conta, mas esqueceu de se divertir com seus próprios detalhes charmosos e também não criou nuances para a xamã. Cabela foi verborrágica e esperou que tudo se resolvesse com a palavra, mas isso não aconteceu. A tentativa não virou paródia e nós ficamos descontentes com o resultado e o prazer do riso não nos visitou. A tentativa de paródia se limitou a um discurso “cabeção” e explicativo.

Fico pensando que as palavras também devam ser como que um detalhe, que não deve ser usado em demasia na paródia, para não se tornar óbvio e vulgar. A palavra deve ser escolhida com sagacidade, deve compor o charme, deve estar entremeada ao corpo.

---

<sup>107</sup> Fragmento de diário de bordo, 01 de agosto de 2018.

Encontramos finalmente o prazer, o discurso e a graça da paródia da xamã branca, quando a Cabela foi convidada por sua amiga Celói, a curá-la de uns “poblemas” de coluna e de mandinga ruim que ela estava passando. Celói pediu para que Cabela usasse seus conhecimentos de xamã. Foi então que a paródia surgiu. Ana deixou a Cabela atuar. A Cabela deixou a xamã curar a todas nós naquela noite.

*Cheguei no ensaio e fiquei exatamente com a roupa que fui de casa, tava muito frio pra tirar qualquer camada. Montamos o cenário e passamos uma vez o roteiro. Hoje eu me diverti tanto! Não tinha nenhum acessório, um pano, um enchimento, nada da Cabela, a não ser a boca e a voz, jogava, brincava, parodiava. Passei por todas as cenas do roteiro com o prazer de estar brincando, criava coisas novas, refinava ações, olhares, descobria sutilezas, criava novas palavras. Bufão sem nenhuma “montaria”, é possível! Hoje foi. Como? Será que a segurança de um roteiro, a relação de confiança, a sensação de ter conseguido experimentar momentos que funcionaram... o que me ajudou a libertar a brincadeira hoje? Terminamos o ensaio felizes, Aline me abraçou: “tô muito feliz!, tô muito feliz com a gente.” “Eu também, tô muito feliz! Consegui me divertir, bem assim, sem montar nada. Me diverti muito hoje! Obrigada! Tu me ajuda.” “Que bom né? É muito bom!” “É, é por isso que a gente faz isso né?” “É, pra se divertir, pra dizer bobagens, e pra dizer coisas sensíveis.”*

No percurso de investigação de tais estratégias, Gaulier estimula os alunos que já se sentem à vontade com a paródia, a blasfêmia e a acidez bufonescas a se livrarem do “corpo-máscara” grotesco ou deformado, mantendo essas “deformações” no seu discurso e na sua performance. Dessa forma, a clarividência do louco deve habitar o ator e destilar-se através do olhar, da sua relação com a plateia, da sua forma de manipular o público, do seu regozijo em espelhar as mazelas do mundo.

Ao abdicar do aspecto grotesco ou das deformações corporais, o jogo bufonesco torna-se ainda mais ambíguo e o ator tem que saber seduzir o público de outra maneira, pois não se joga mais com o sentimento de compaixão que a figura de um aleijado causa no espectador. Se as deformações não são tão evidentes, elas têm que estar ainda mais sólidas no discurso e na atuação. (CASA NOVA, 2017, p.92)

Experimentei a plenitude da sensação de jogo livre nesse ensaio, sem a necessidade daquele corpo que venho questionando ao longo da pesquisa...

quem sabe, algum dia, quem sabe. Por enquanto, enquanto ainda aprendo o prazer, enquanto ainda desbravo os limites da liberdade, mantenho algo do grotesco no corpo da Cabela, mas, nesse processo, ela já viveu significativas transformações, talvez eu chegue a descobrir que o charme da Cabela está mesmo no cabelo lindo, juba, grande, bem “avolumiado”. [...] podendo chegar até a um tipo de performance na qual o espírito bufonesco está escondido atrás de um visual próximo do cotidiano ou da “normalidade”. (CASA NOVA, 2017, p.90)

## Parte VII – Considerações parciais e o que ainda está por vir

Em diálogo com o que propus no projeto inicial, reconheço que prevaleceu no processo a metodologia dos encontros, fui sendo afetada por eles. Os encontros com os Guarani, com os Kaingang, com professores, colegas, autores, amigos, antropólogos, diretoras, os encontros com as minhas memórias, com a solidão... todos eles estão aqui, em cada momento dessas reflexões. É por este caminho que pretendo seguir, o caminho dos encontros, da escuta, das experiências. Ainda não falei de um significativo encontro, mas futuramente falarei. Em fevereiro de 2018 passei um dia na Emã Guarita<sup>108</sup>, predominantemente Kaingang, maior e mais antiga terra indígena demarcada no estado. Lá eu conheci a Brasília, ela ainda não apareceu aqui, mas está em mim, mulher Kaingang forte, consciente, crítica, separada do marido, dona da própria lavoura... “*se o olho é maior do que a cabeça, deixou de ser índio*”<sup>109</sup>. Brasília poderia ser minha avó, se eu pudesse escolher, seria ela. No único dia em que estive com ela na casinha e na lavoura, lembrei da minha vida no interior, mas lembrei de coisas que nunca vivi, só ouvi... é, ela poderia ser minha avó. Combinei com a Brasília que passaria um tempo com ela no próximo ano, ela não gosta de cuidar da casa, gosta de trabalhar na lavoura, disse a ela que ficaria um tempo lá e enquanto ela trabalhava na roça eu cuidaria da casa. Quando me despedi ela perguntou: “*a próxima vez tu já vem de muda?*”. É Brasília, acho que vou, vai demorar um pouco ainda, mas é um dos meus desejos.

A partir de mais vivências, seguirei produzindo material para fazer do que é hoje uma cena, um espetáculo. O desejo permanece o mesmo, agora ainda mais convicto: *Além das experiências pessoais e conexões intuídas entre indígenas e bufões, como artista que toma partido, desejo ser mais um corpo*

---

<sup>108</sup> A Reserva Indígena de Guarita, demarcada com cerca de 23 mil hectares, abriga o maior contingente de população Kaingang (cerca de 7 mil pessoas, de uma população total Kaingang de 30 mil pessoas). Localizada no Noroeste do Rio Grande do Sul, ocupa parte dos municípios de Tenente Portela, Redentora e Miraguaí. A principal língua falada ali é o Kaingang, além do Português e do Guarani (falado por uma pequena comunidade dessa etnia na mesma área).

<sup>109</sup> Uma das frases marcantes da Brasília para mim. Ela falava que a ganância não faz parte da cultura indígena.

*dando voz para esta luta. Ainda não com os pés sujos de terra, ainda não oferecendo meu sangue na luta pelo direito à terra, oferecendo apenas olhar, suor, palavras, arte e algum espaço de reflexão, por enquanto...*

Passei a qualificação cheia de questionamentos: é bufão? É brasileiro? Entrar em contato com os Guarani e os Kaingang me fez reafirmar que a língua, cultura, pensamento, constituem a tal “lógica” do bufão, do riso, da crítica. Se eu não sou europeia, meu bufão pode ser europeu? Eu compreendo a lógica do bufão europeu ou eu compreendo com a minha lógica brasileira? Daniela Carmona fala que os ingleses e os franceses são os que se saem melhor no jogo do bufão na École Philippe Gaulier, por causa do senso político, do tipo de crítica... não será porque somos brasileiros e nosso tipo de crítica é outro? Se sou brasileira, não europeia, é um bufão brasileiro então?



**Brasília, fevereiro 2018**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**

## SEGUNDO MOMENTO

### Pega no laço

Para subtrair o peso das verdades ignóbeis que o bufão denuncia, é necessário certo distanciamento e vigília por parte do ator, pois obviamente se escolhermos tratar de assuntos que nos tocam profundamente, temas com os quais nos identificamos demasiadamente, podemos relacioná-los com feridas pessoais, correndo o risco de que o peso dos fatos nos faça perder o espírito do bufão. (CASA NOVA, 2017, p.99)

Teria sido aqui que perdi ou que desisti de buscar o espírito do bufão como eu conhecia? Depois da qualificação fiz uma descoberta que talvez tenha sido a grande virada do trabalho, que talvez também explique a razão pela qual cheguei aqui, exatamente aqui, no desejo de fazer uma pesquisa com indígenas. Para aqueles que acreditam nos movimentos do cosmos, energias, conexões entre mundos, memória ancestral... talvez meus caminhos até esta pesquisa pertençam ao plano do invisível, do não racional, do não explicável, eu poderia romantizar e tornar poético, apesar de nada feliz e orgulhoso, meu movimento para chegar aqui, no desejo do encontro com indígenas. Durante o período na terra indígena Kaingang, ouvi de muitas mulheres a narrativa das indígenas pegadas no laço, ou pegadas a cachorro. Imaginem, nunca tinha ouvido falar. Elas falaram sobre mulheres que sumiam nos conflitos com os tropeiros, nas invasões de terra, no período da colonização italiana e alemã no RS. Eram laçadas, ou eram agarradas debaixo do braço de um homem que passava a cavalo, sumiam, nunca mais tinham contato com suas famílias.

Nesse primeiro momento, por ignorância histórica mesmo, fiquei acreditando que isso pertencia ao contexto do RS, essa imagem estereotipada do gaúcho a cavalo, com laço... depois busquei mais informações sobre essas narrativas, compreendi o óbvio, que cavalos, homens, encontros com tribos em suas terras fazem parte de toda a história da colonização do país. Provavelmente porque a colonização italiana e alemã no RS é mais recente, essas narrativas são ainda bem próximas de algumas dessas mulheres que me contavam essas histórias, ou porque talvez ainda aconteça? Pode ser que



alguma tia, alguma parente delas, de alguém que elas conhecem, tenha sido uma mulher levada a cavalo. Aconteceu que depois da qualificação, descobri que tinha o contato de uma prima distante pelas redes sociais. Luciana é filha de um dos primos do meu pai, que repetiam com frequência que eu parecia com a minha bisavó índia. Escrevi para ela querendo saber qualquer informação sobre a nossa bisavó. Desejava buscar essa origem, caso ela fosse mesmo indígena. Fantasiei a possibilidade de descobrir se ela era Kaingang, Guarani, Xokleng, Charrua, de chegar até a comunidade de onde ela teria vindo, de buscar seus parentes, uma ideia bastante romântica de encontrar minha ascendência indígena, aquela que me fazia ser bugrinha, aquela bisavó com quem diziam que eu parecia e que pertence ao mundo da imaginação, invenção, memória.

Então escrevi para esta prima, queria saber o nome da minha bisavó, de onde ela tinha vindo, se alguém guardava alguma foto dela. Minha intuição ou minha invenção, junto com alguma lógica de quem começou a conhecer um pouco sobre as etnias predominantes em cada região, me fazem sentir que ela seria Kaingang. Mas eu queria descobrir. Luciana respondeu às minhas mensagens: *o vô (meu tio avô) contava que ela era da região de Taquari, viveu um tempo em Nicolau Vergueiro, está enterrada em Ernestina, chamava Idalina da Costa e Silva. Lu, tu já viu alguma foto dela? Sabe se alguém tem foto? Não sei Ana, nunca vi, vou perguntar pro pai. Lu, tu sabe me dizer se esta é a nossa bisavó que diziam que parecia índia? Ana, eu acho que esta é a índia que o nosso biso pegou a cavalo. Ah, é exatamente sobre essa ascendência indígena que eu queria saber, então ela é real? Acho que sim, o vô sempre contava isso... obrigada Lu, se tu descobrir mais alguma coisa, se achar alguma foto, por favor, me avisa.*<sup>110</sup> No primeiro momento, senti um aperto no peito, minha bisavó teria sido, então, uma índia pega no laço, ou pega a cachorro, não tinha nada de bonito e de romântico nisso, eu já sabia o que significava. Mas meu primeiro impulso foi ir atrás dessa história. Eu iria descobrir quais as comunidades existentes na região de Taquari, buscaria lá, perguntaria pelo

---

<sup>110</sup> Transcrição de mensagens trocadas no Instagram (rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos).

nome dela, buscaria as pessoas mais velhas, calculando mais ou menos o ano em que isso teria acontecido perguntando para os meus primos sobre esse casamento... alguns dias depois entendi que seria impossível, Idalina, era o nome branco registrado pelo colonizador, talvez bem mais de uma mulher tenha sumido na região naquela época, o nome indígena dela era outro, ninguém nunca mais teve contato para saber que ela teria ido morar em tal ou tal lugar com uma família do seu fulano da Silva. Chorei. Sem compreensão, sem razão, sem explicação, parece que eu finalmente sentia o tamanho da violência. Meus problemas pequeno burgueses, a dor de quem se dá conta de um passado horrível da sua história, mas nem doeu em mim, eu não perdi nenhum privilégio por causa de alguma semelhança com a bisavó indígena. Eu herdei os privilégios do colonizador.

Que faço com a minha cara de índia?  
E meus cabelos  
E minhas rugas  
E minha história  
E meus segredos?  
Que faço com a minha cara de índia?  
E meus espíritos  
E minha força  
E meu Tupã  
E meus círculos?  
Que faço com a minha cara de índia?  
E meu Toré  
E meu sagrado  
E meus "cabocos"  
E minha Terra?  
Que faço com minha cara de índia?  
E meu sangue  
E minha consciência  
E minha luta  
E nossos filhos?  
Brasil, o que faço com a minha cara de índia?  
Não sou violência  
Ou estupro  
Eu sou história  
Eu sou cunhã  
Barriga brasileira  
Ventre sagrado  
Povo brasileiro.  
Ventre que gerou  
O povo brasileiro  
Hoje está só...  
A barriga da mãe fecunda  
E os cânticos que outrora cantavam  
Hoje são gritos de guerra  
Contra o massacre imundo. (POTIGUARA, 2004, p.34,35)

Depois da qualificação, interrompi por um tempo os ensaios. Tive um período intenso de viagens com outro trabalho de teatro, que me possibilitaram outras formas de contato com outros povos. A pesquisa seguiu sendo alimentada com notícias, informações, buscas sobre a luta indígena. Segui diversas páginas do movimento indígena, busquei em lugares onde estive alguma aproximação com as etnias de cada região: em SC ouvi uma fala de alguns Xokleng em uma feira do livro, em Rondonia procurei o artesanato na cidade e conversei com uma Tikuna, no Mato Grosso visitei uma aldeia Bororo, no Mato Grosso do Sul fui ao Museu Dom Bosco, que exibe um grande acervo contanto história e costumes dos povos indígenas da região.



**Tadarimana, Rondonópolis – MT, maio 2018**  
**Foto: Rafael Irineu**

A criação do espetáculo foi interrompida por um período de 3 meses, mas o envolvimento e a busca por conhecer mais sobre o universo do qual trata a minha pesquisa não cessou. Fui reconhecendo uma grande mobilização política dos povos indígenas, ainda com tão pouco espaço, mas com muita força, muita luta, muita resistência. Nesses espaços de manifestação, discursos sérios, falas profundas, às vezes tranquilas, às vezes inflamadas, mas sem a estratégia da brincadeira e do humor que eu conseguia reconhecer na relação mais íntima e nos espaços dos seus territórios e suas comunidades. Durante este período, segui em contato com as comunidades onde estive por um tempo, fui a aniversários, casamento, manifestações.

## Janeiro Vermelho

Neste momento, nesta República, neste governo, assistimos a uma concertada maquinação política que tem como alvo as áreas de preservação ambiental, as comunidades quilombolas, as reservas extrativistas e os territórios indígenas. O objetivo é retirar das terras públicas as comunidades que vivem fora do circuito do mercado capitalista e da lógica da propriedade privada, para assim gerar mais lucro para os grandes empresários do agronegócio, da mineração, da especulação fundiária que, aboletados nas poltronas do Congresso, pagam seus paus-mandados para ali operarem. (CASTRO, 2018, p.19)

Era janeiro de 2019, o novo presidente da república tinha acabado de assumir o poder. Como grande parte dos brasileiros, senti uma desesperança imensa, um grande desânimo. Vivi um período em que questionei arte, pesquisa, formação, as perguntas quase inconscientes “onde estamos errando?”, “qual a eficácia das nossas estratégias?”. O ministério da cultura acabara de ser extinto, arte, já com tão pouco valor, parecia ter ainda menos agora, tinha virado sinônimo de vagabundagem. Estudo, pesquisa, tudo o que tinha a ver com pensamento crítico era evidentemente mais perseguido. Saber que gays, lésbicas, artistas, batuqueiros, eram alguns dos alvos deste governo, me fez sentir mais fortemente a possibilidade de perder a liberdade da qual sempre desfrutei por conta do meu lugar privilegiado. Mas, bastante envolvida com a luta indígena, eu também começava a me perguntar qual era o sentido de escrita, reflexão, arte, diante de tantas urgências.

Sabe essa sensação que você tem quando olha o jornal e não entende muito bem, e você se pergunta, eu vivo nesse lugar, enquanto as imagens vão passando ali, helicóptero, incêndio, soldado, carro de corrida, sem fazer sentido [...] no mundo tem umas vinte guerras acontecendo, em vinte lugares diferentes do planeta tem gente se matando [...] E futebol, peixes, carne assada, tanque, bomba, míssil e você na frente da TV se perguntando como foi que veio parar aqui. É por isso, é por causa dessa sensação de falta de lugar frente à imensa confusão do mundo que a gente resolveu fazer isso aqui, uma peça de teatro, que é uma bobagem e não vai resolver nada [...] (GICK, 2014, p.27)

De novo a sensação de que seguia na minha vidinha branca e não estava lá, lutando. Eu tinha que escrever, tinha reunião de produção, tinha que ensaiar a minha criação cênica, tudo era mais importante? Na época, a foto de capa do meu facebook e a foto de perfil: sangue indígena, nenhuma gota a

menos, os filtros do janeiro vermelho<sup>111</sup>. No projeto de pesquisa escrevi: *“Ainda não com os pés sujos de terra, ainda não oferecendo meu sangue na luta pelo direito à terra, oferecendo apenas olhar, suor, palavras, arte e algum espaço de reflexão, por enquanto...”* Naquele momento eu sentia: grande coisa! Palavras, arte, reflexão... grande coisa!

Nesse mesmo janeiro, fui uma das apoiadoras convidadas a dormir na Retomada do Arado, uma retomada Guarani Mbyá localizada em Belém Novo, extremo sul de Porto Alegre. Algumas famílias da Tekoa Jatai'ty, lideradas pelo cacique Timóteo Karai Mirin, retomaram o território ancestral em junho de 2018. A orla, às margens do rio Guaíba, é área pública, no entanto, o restante do território é propriedade privada, conhecido como Fazenda do Arado, pertence a uma empreendedora que tem projeto para a construção de um condomínio de luxo. Logo após a chegada das 4 famílias, seguranças contratados pela empresa, empurraram de volta os Guarani para a beira da praia e os cercaram em uma área muito pequena, uma cerca com sensores impedia o trânsito por terra, impossibilitando a coleta de lenha e água potável e dificultando o acesso para chegada de mantimentos. Através da mobilização de apoiadores, os Guarani receberam um barco com o qual passaram a fazer o trânsito pelo rio, mas as ameaças dos seguranças que montaram acampamento do lado de fora da cerca e permaneceram em vigília eram constantes. Desde ameaças de roubo de crianças, envenenamento da água, até ameaças de morte.

Na madrugada do dia 11 de janeiro de 2019, as famílias foram ameaçadas com tiros disparados por cima dos seus barracos. Era uma sexta-feira, as vozes dos que disparavam os tiros avisaram que se não saíssem até domingo, seriam todos mortos. Apoiadores da retomada e amigos dos Guarani passaram a se revezar para pernoitar no local. Não havia nenhuma leveza, nenhum humor, nenhuma brincadeira nessa situação de urgência. Dormir lá, na minha barraca, sabendo que no dia seguinte voltaria pra casa, se nada acontecesse, era um risco de vida, uma tensão, uma tristeza, uma dor, um

---

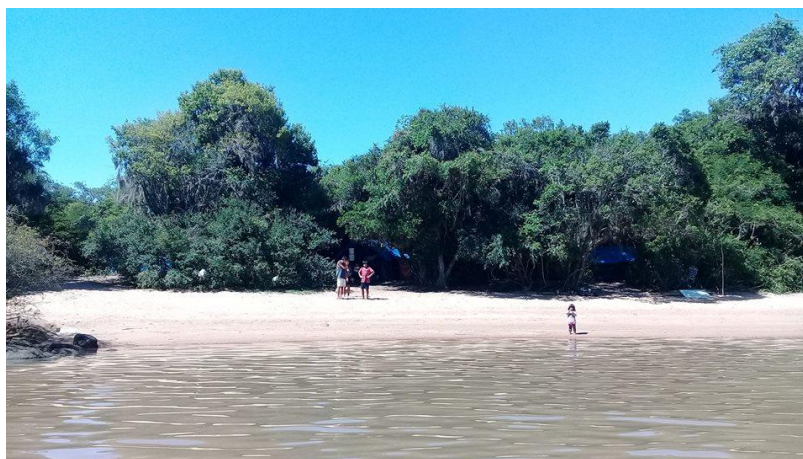
<sup>111</sup> Janeiro vermelho, movimento criado pela APIB (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil) contra o genocídio dos povos indígenas.

sentimento de impotência. Poderia acontecer algo a qualquer momento, mas eu estava arriscando naquela noite, eles viviam com aquela tensão. Eles estavam tristes, assustados, com medo, tensos, não conseguiam dormir. A polícia apareceu lá duas vezes em menos de 24h, fizeram perguntas, registraram nossas presenças. O cacique, Karai Mirin, sumia quando a polícia chegava e deixava que nós respondêssemos, o medo deles era visível.

Naquela mesma noite, depois da polícia ir embora, todos se recolheram dentro dos seus barracos com o fogo aceso, ficaram em silêncio, insones, tensos. O cacique cantava algum canto Guarani e caminhava em volta dos barracos tocando maracá, no escuro daquela noite, talvez pedindo proteção, talvez buscando forças, talvez tentando acalmar, talvez afastando maus espíritos. Eu iria embora no dia seguinte, voltando para o conforto do meu lar, para que outros apoiadores viessem, eu teria alívio dessa tensão, eles não. Nessa intensidade de tensão, sumiu em mim toda a possibilidade de riso, deboche, brincadeira. Ficou urgente fazer algo, algo concreto, como estar lá, por exemplo, ainda que não resolvesse o problema. Nesse momento, percebo que o desejo de se manifestar começou a se sobrepor ao desejo de rir. Ainda que o riso possa ser um manifesto, sim, é, eu sei que é... mas algo em mim foi mudando nesse processo.



**Retomada do Arado, janeiro 2019**  
**Foto: Acervo Facebook**



**Retomada do Arado, janeiro 2019**  
**Foto: Acervo Facebook**

Outra armadilha que pode nos afastar da leveza é a vontade de defender causas políticas. Se levarmos em conta o forte teor de crítica social inerente ao discurso de um bufão, não podemos negar a reverberação política que tal discurso provoca, porém o ator deve estar atento para não transformar sua performance em ato de militância. A liberdade do bufão reside no fato de que ele não faz (e não quer fazer) parte da vida em sociedade, ele não tem necessidade de nós e de nós não quer nada. É isso que lhe dá a liberdade de rir de tudo. (CASA NOVA, 2017, p.99-100)

Aos poucos começou a ficar evidente que eu queria fazer militância, se não em cena, pelo menos na vida. Mas quero separar uma coisa da outra aqui? Também em janeiro, por conta da medida provisória que propunha passar a demarcação das terras indígenas para o ministério da agricultura<sup>112</sup>, o movimento indígena, através da APIB<sup>113</sup>, organizou uma mobilização nacional chamada Janeiro Vermelho: Sangue indígena, nenhuma gota a menos. Não havia evento previsto em Porto Alegre, mas havia em várias cidades do país.

---

<sup>112</sup> MP 870/19, 02 de janeiro de 2019. A medida passaria para o Ministério da Agricultura a atribuição de identificar, delimitar e demarcar terras indígenas e quilombolas. No governo Temer, a Fundação Nacional do Índio (Funai), vinculada ao Ministério da Justiça, era a responsável pelas terras indígenas. A Funai passou para o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos e o Incra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), antes ligado à Casa Civil, ficaria no Ministério da Agricultura.

<sup>113</sup> Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, uma instância de aglutinação e referência nacional do movimento indígena no Brasil. Criada em 2005 pelo Acampamento Terra Livre (ATL).

Entrei em contato com alguns apoiadores e organizamos o evento aqui. Numa ação como esta, é possível evidenciar ainda mais o tamanho da dificuldade para mobilizar pessoas em função desta causa, ainda tão pouco em pauta. De um lado a nossa sociedade branca, ainda tão pouco afetada pelas questões indígenas, como se fossem somente questões indígenas. De outro, a dificuldade em fazer com que indígenas se desloquem para se manifestar no centro da cidade, pois há falta de recursos para tal. Todas as instituições que poderiam colaborar estão presas às impossibilidades políticas estruturais, afinal, são órgãos que pertencem aos governos. Busquei auxílio na FUNAI, na prefeitura, através da SMDE<sup>114</sup>, responsável pelos povos indígenas e direitos específicos. A resposta era a mesma: não há recursos. Quando questionei a possibilidade de transporte pois imaginava que prefeitura tivesse algum tipo de veículo disponível: não é possível disponibilizar apoio para uma manifestação política, mesmo que não partidária. As ONGs<sup>115</sup> de apoio à causa têm suas pequenas verbas destinadas a outros eventos previstos e o resultado disso é no máximo 40 pessoas no dia da mobilização, dentre elas, meia dúzia de indígenas. Iracema Gãh Té Nascimento, uma kujã, muito conhecida pelos seus saberes da medicina tradicional Kaingang e pela militância, é uma das indígenas presentes. Ela normalmente faz alguma fala nos eventos em que participa. Temos um megafone, converso com ela perguntando se ela quer dizer algo, digo que é um espaço para que eles falem sobre suas lutas e suas necessidades. Ela me diz: *não, não somos só nós que devemos falar. Ao contrário, é muito importante que vocês falem, pois os de vocês, só podem escutar a vocês. Se somos nós falando, pra eles é só mais um índio que não faz nada dizendo que precisa de terra e eles não entendem. Se vocês explicam o que acontece com a gente, talvez eles prestem atenção porque vão pensar “por que esse meu parente tá dizendo isso sobre os índios?”*<sup>116</sup>. Ouvir essa fala da Gãh Té foi, de alguma maneira, me sentir mais autorizada a falar sobre a causa indígena em um espetáculo. Então devo falar para os meus, para que

---

<sup>114</sup> Secretaria Municipal de Desenvolvimento e Esportes.

<sup>115</sup> Organizações Não Governamentais.

<sup>116</sup> Recriação de memória.



os meus me escutem, se isso for uma forma de fortalecer a luta, tenho mais certeza de que é isso que desejo fazer. Mas de que forma falar? Ainda seguiam as dúvidas. Muitas.



**Janeiro Vermelho, janeiro 2019**  
**Foto: Clémentine Maréchal**

## Quando se divertir deixa de ser divertido

Janeiro também foi o mês em que voltei sozinha para a sala de ensaio. A partir dos apontamentos e sugestões da qualificação, eu ainda tentava mexer na cena, criar mais, experimentar novas possibilidades. Antes da apresentação na qualificação, eu tinha feito um ensaio aberto para alguns convidados. Naquele momento eu já tinha abandonado as deformações da Cabela, já não usava enchimentos, não tinha dentes pretos, tinha os dois braços, tinha composto apenas com os cabelos volumosos e roupas que lembravam, talvez, uma prostituta de rua, com o corpo mais a mostra, um pouco sujo, dentes amarelados, maquiagem borrada, roxos pelo corpo. Era a Cabela, com seu jeito de sempre e uma nova aparência. Apresentei a cena com todas as paródias que tinha trabalhado. Ao final, Inês disse que não funcionava, que o humor e o jeito leve do jogo daquele tipo de bufão tiravam a potência do discurso. Claudia Sachs, professora que também compõe esta banca e que me lê agora, conhecia a Cabela de outros tempos, ela e Filó<sup>117</sup> já haviam jogado juntas em alguns encontros. Claudia conhecia a Cabela e conhecia também uma das minhas fragilidades, que era sustentar o jogo da paródia. Ela reconhecia um bom trabalho em relação às paródias e reconhecia também algo que, para mim, era uma questão: alterar o corpo, tirando as deformações que eu já tinha, não tinha matado o jogo da Cabela, ela continuava ali. O olhar da Claudia neste momento foi um reconhecimento importante para mim, alguém que sabia um pouco sobre meu caminho de



Cabela, ensaio aberto, agosto 2018  
Foto: Joana Brandi Vieira

---

<sup>117</sup> Nome da bufona da Claudia.

bufona percebia novas qualidades no trabalho. A pesquisa, a sala, a troca com a Aline, os conflitos, as experimentações, tinham verdadeiramente me ajudado a me divertir mais dentro desta linguagem.

Mas as colocações da Inês, que questionou inclusive aonde eu havia colocado a possibilidade que citara no projeto sobre passar pelo teatro documentário e que sugeriu que eu trouxesse algumas narrativas das minhas experiências, me fizeram ainda alterar a cena. A cena que apresentei na qualificação começava com eu, Ana, contando sobre ser chamada de bugra na infância. Eu vestia uma calça preta, uma regata branca, os pés descalços, o cabelo preso em coque. Depois da minha narrativa pessoal, soltava os volumosos cabelos e Cabela tomava conta da cena, sem nenhum tipo de montaria ou figurino, a não ser os cabelos, mas preservava o queixo proeminente, o jeito de falar, os movimentos, a voz, eu tinha preservado essas deformações, sem elas a Cabela não existia, para mim. A partir dela vinham as paródias.

Depois da banca de qualificação, em encontros com a Inês, ela me desconfortava afirmando que o jogo com a Cabela, a utilização da “máscara” daquela bufona não funcionava para o discurso potente que a pesquisa tocava. Havia um conflito entre orientação e banca. Uma das professoras da minha banca, a Pati, de quem o olhar sempre me foi muito caro, gostava, defendia o humor do bufão como uma potência do trabalho. Pati fez alguns apontamentos e sugestões sobre linguagem, para ela a cena tinha uma mistura de linguagens diversas, seria preciso fazer uma escolha de caminho, de estética. Ela sugeria reduzir a caricaturização das figuras nas paródias e aproximar mais de nós, não era necessário ser uma velha corcunda, um velho de sobretudo, ela sugeria buscar figuras nas quais nos reconhecêssemos sem tanto distanciamento. Pati sempre teve um olhar bastante generoso e importante com o meu projeto. Era confortante ouvi-la defender a minha bufona, o humor, as minhas quase certezas, eu queria esse conforto. Mas eu, na sala, sozinha, não conseguia encontrar a verdade em seguir brincando com o que desejava dizer. Para mim começou outro grande conflito: o riso que estava vendo em algumas situações partia do meu olhar, evidentemente, por mais que reconhecesse o olhar de riso e crítica dos indígenas com quem estava

convivendo, as escolhas sempre viriam com o filtro do meu olhar. E será que o meu olhar escolheria críticas com algum valor para a luta deles? Relato aqui uma situação em que meu olhar via a paródia, mas que não reconheço relevância para a luta indígena apesar de reconhecer uma potente crítica aos nossos equívocos.

Era aniversário de Vherá Guyrá, o cacique da Tekoa Jatai'ty, nos reunimos entre amigos e fomos até lá para comemorar com eles. Na ocasião, presenciei uma situação, para mim, parodiável. Um homem, branco, advogado, gaudério<sup>118</sup>, amigo de uma das amigas do cacique, queria muito conhecer os Guarani, estava indo lá pela primeira vez, gostava muito dos "índios". Colaborou dando mais dinheiro para a carne que estávamos comprando, chegou na aldeia e deu dinheiro para o cacique, sentou em uma cadeira no pátio e, entre a meia dúzia de amigos e os Guarani que estavam ali, ele falou, falou, falou, praticamente só ele falou, empolgado, feliz por estar no meio dos Guarani, cheio de histórias para contar da sua vivência e relação com os Guarani desde a infância quando brincava com eles em Quaraí. Mostrou que sabia falar algumas palavras em Guarani, fez perguntas e, como forçado centro das atenções, naquele espaço de um tanto mais de quietude e com um tempo mais dilatado, decidiu fazer uma homenagem. Pegou o violão e falou com importância de uma canção de um compositor chamado Noel Guarany<sup>119</sup>, que fazia uma homenagem aos índios e, também como homenagem, tocou e cantou a canção. Coloco aqui a letra da música para completar meu desejo de paródia nesse momento, ainda que eu acredite que na minha descrição deste homem nesta situação, ficam evidentes as razões pelas quais eu parodiaria.

Voltei no fundo dos tempos na voz da inuvia de guerra  
Depois de escutar os ventos os cantos da minha terra

Nos tempos sem ressonância só encontrei ervas daninhas  
Em cada galpão de estância feições que parecem minhas.

---

<sup>118</sup> Homem da lida campeira, da lida com o cavalo, do interior. Homem forte, de respeito. Uma gíria também usada para designar uma pessoa com jeito e escolhas estéticas do tradicionalismo gaúcho.

<sup>119</sup> Noel Borges do Canto Fabrício da Silva. Nasceu em 1941, faleceu 1998. Músico compositor de canções tradicionalistas gaúchas entre 1960 e 1988.

Mas vi tupã missioneiro além das ruínas da fé  
No céu a luz do cruzeiro frente ao luar de Sepé.

Já não pertenço a tupã à velhas hordas tribais  
Me transformei em gaúcho pra não morrer nunca mais. (Guarany,  
Braun, 1973)

A música fala evidentemente sobre o apagamento de uma cultura, sobre a assimilação, sobre a necessidade de se adequar para não morrer, se transformar em gaúcho para sobreviver. “Me transformei em gaúcho pra não morrer nunca mais.” É horrível! Essa cena, desse homem, branco, hétero, gaudério, classe média, topo da cadeia, sem conseguir escutar, perceber, declarando seu amor e admiração pelos índios e fazendo essa homenagem, me desconfortou muito. Assim como a mulher, bem intencionada, que ama os indiozinhos e leva um monte de porcarias e lixo para a aldeia, que foi alimento para a primeira paródia que eu criei, esse homem escancara a nossa falta de noção, o nosso equívoco e me desconforta tanto porque, se eu não estivesse mais próxima, mais permeável, querendo ver, querendo escutar, talvez eu também fosse qualquer uma dessas pessoas, como já fui, certamente com as melhores intenções eu cometeria os mesmo equívocos. Possivelmente para os Guarani isso não afetou em nada, talvez pela falta de compreensão exata do que essa letra diz, já que existe a barreira da língua, o que importou para o cacique naquele momento é que tinha um cara tocando violão, eles gostam muito de música e ele convidou o cara para tocar na formatura do ensino médio no mês seguinte.

Então a crítica, a paródia, o olhar bufão, estavam no meu olhar ali, a partir da minha lógica. Eu não poderia alcançar a lógica da crítica dos Guarani em relação a nós, porque é outra, de outra perspectiva, de outra cosmologia. Tentar fazer isso seria falso, seria me apropriar de um lugar que não é meu, seria tentar imitar a lógica que não me pertence. Se eu desejo comunicar discursos e situações que colaborem para a luta, que tragam a crítica, que nos façam reconhecer nossas responsabilidades, esse meu olhar bufão que estava escolhendo algumas situações específicas para jogar, poderia ajudar? Eu, Cabela, me divertia na sala jogando o gaudério cantando e dançando a música que de homenagem não tinha nada, mas eu, Ana, não me sentia verdadeira e ética com uma luta com a qual comecei a me envolver tanto. “Se divertir, no

entanto, nem sempre é tão divertido!”, escreveu Beth Lopes no parecer da minha qualificação.

O desejo de denúncia começou a se sobrepor ao desejo do humor. Eu observava os indígenas em falas, discursos, eventos, mobilizações, e nessas situações, não reconhecia nada das brincadeiras e da leveza deles quando em relação comigo em suas comunidades. Por que eu brincaria? Começou a ser desconfortável para mim. Mas era confortável seguir insistindo no tipo de bufão que eu conheço, que eu aprendi, era difícil desapegar desta possibilidade e era desorientador quando minha orientadora me provocava dizendo: *não funciona, tu tem que criar outro bufão, esse humor debochado, não funciona, não é contundente*. O fato é que eu, sozinha dentro da sala, já capaz de brincar e me divertir sozinha jogando a Cabela, me perguntava sobre qual era o sentido daquilo que estava escolhendo fazer para a luta dessas pessoas que agora eu conhecia, que não eram somente uma notícia no jornal. Não me sentia ética brincando.

Ainda em janeiro, tive um encontro com a Aline para conversarmos sobre a possível continuidade do trabalho. Nesse encontro ela me informou que não poderia mais seguir com a mesma dedicação por conta de outros projetos, me acompanharia em alguns ensaios mais esporádicos. Eu, que desde o início tive certeza de que queria alguém para olhar e dirigir, me vi outra vez sozinha.

Desejando o olhar de fora, convidei duas pessoas bastante importantes na minha trajetória para assistir um ensaio. Daniela Carmona, minha primeira mestra de bufão, e Jezebel De Carli<sup>120</sup>, uma diretora de quem admiro o trabalho e que, por ter compartilhado uma vida afetiva comigo, conhece muito dos meus movimentos, minha trajetória e do projeto. Preparei para mostrar a elas a cena da qualificação, já com alterações, com uma paródia nova, com mais atravessamentos de narrativa pessoal, pois tinha descoberto depois da

---

<sup>120</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Professora Auxiliar do Curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - Uergs. Foi diretora da Santa Estação Cia de Teatro/RS e atualmente é integrante do COLETIVO ERRÁTICA/RS como diretora e atriz. É diretora colaboradora de outras companhias entre elas a Muovere Companhia de Dança/RS, o Coletivo Artístico As Travestidas/CE e o Complô Cunha/RS.

qualificação, a origem da minha bisavó. Eu mesma operava os vídeos e colocava as duas músicas durante a cena. Esse era um formato que eu desejava desde o início e que, agora sozinha, me permitia experimentar.

Ao final do ensaio, muitas considerações importantes, significativas, retornos positivos sobre possibilidades, sobre o meu estado de presença e entrega com o que estava propondo, sobre a naturalidade com a qual eu jogava esse lugar do que chamamos “performance”, o ator, ele mesmo, falando e comunicando a partir de si, sem personagem. Mas foram duas provocações da Dani as que me inquietaram mais. A primeira foi quando ela me perguntou por que a Cabela, ou um bufão, passaria 1 hora falando sobre indígenas, considerando que ela, a própria bufona, não é indígena. Aqui retomo Casa Nova em uma citação que já trouxe anteriormente: a liberdade do bufão reside no fato de que ele não faz (e não quer fazer) parte da vida em sociedade. Talvez discursar 1 hora em defesa dos indígenas significasse pertencer àquela sociedade. E eu não pertencço, a Cabela também não. A segunda foi: *o que te toca mais na tua pesquisa o bufão ou o índio?* Eu parei para tentar responder, alguns segundos em silêncio e me emocionei. Eu responderia “o índio”, já estava afetada por essas vivências e por tudo o que estava encontrando, conhecendo, reconhecendo. Então, eu queria falar de coisas que realmente importassem para o movimento deles, queria falar para que os meus me escutassem... a questão já não era mais a forma, a linguagem, era o desejo de denúncia.

Jezebel fez suas observações, se disponibilizou a ajudar caso eu desejasse um olhar de direção e fez a seguinte provocação: *falta teatro, faltam imagens, está tudo muito ilustrativo, descritivo. Quando tu conta sobre a tua bisavó pega a cavalo, que imagem te vem? Que imagem tu cria quando imagina essa indígena? Uma mulher correndo pra fugir?* Naquela noite eu dormi e acordei no dia seguinte com a imagem que queria experimentar: uma corda, um laço, eu amarrada na corda, um homem da plateia segurando e eu tentando fugir. A provocação me abria outra possibilidade de linguagem.

## Tudo muda

Viajei a trabalho e romance. Romance, será que chamo assim aquela história que já tinha sido a razão do meu choro antes? Drama, o drama clássico da “sapataria” que, dizem os clichês, é cheio de intensidades. Ao som de Maria Bethânia, ou Marília Mendonça, quando deixo de lado a pseudo intelectual que habita em mim. Auto deboche à parte, porque agora já me é possível, minha vida deu uma volta assustadora, um rompimento, uma queda, um surto, uma morte, uma transformação radical. Apesar de ter escolhido contar aqui tantas e tantas coisas pessoais, não me deterei a descrever nada sobre esse momento, a não ser dizer que tem a ver com abuso e que tem a ver com libertação também. Ele não aparecerá aqui porque falta elaboração, mas ele certamente está no trabalho. Está na mudança, está no meu corpo, está na forma como voltei a ensaiar, na energia da cena, na forma como conduzi minhas vontades e minhas convicções a partir de então, como conduzi as relações no trabalho. Está nas tantas vezes em que entrei na sala chorando para ensaiar e que o choro foi transformado em cena a partir da condução da Jeze. Está nas tantas vezes em que não consegui ensaiar porque entrei na sala e só chorei, às vezes sozinha, às vezes dentro do abraço da Jeze. Está na forma de falar sobre abuso, seja o que prende no laço, seja abuso sexual, seja violência psicológica. Nada veio separado no ato da criação, ainda que sejam abusos diferentes. Voltei a ensaiar decidida a ter o olhar da Jezebel colaborando, dirigindo, provocando, como ficou evidente pelo que acabei de contar sobre choros, abraços, condução.

Começamos a ensaiar juntas. Alguns ensaios com a presença da Jeze, outros sozinha. Inicialmente ela me dava tarefas. Eu já tinha a imagem da corda para experimentar e ela me propôs mais uma tarefa para criar sozinha: que memória eu tinha quando pensava na minha bisavó? Imagem, memória inventada. Eu não a conheci. Mas imediatamente me veio a vivência com a Brasília na terra do Guarita, uma bisavó que planta e colhe uma lavoura, que carrega plantas e a colheita em sacos brancos de estopa. Comprei sacos brancos, daqueles que se vende em ferragem para descartar caliças, restos de



obra. Colhi galhos grandes de pitangueira, capim cidró e manjeriço, as ervas que encontrei disponíveis em maior quantidade. Fui para a sala e experimentei a imagem desta mulher que carrega sacos e plantas. Coloquei uma música que gosto muito, cantada em espanhol, de um grupo chamado Muerdo, ela traz no início uma fala que diz: “seguimos adelante com nuestra lucha, no descansaremos hasta lograr la Democracia, Libertad, Justicia. No más engano! Que ya no pongan más em vergüenza nuestra dignidad indígena”. Gostava da música antes de iniciar este trabalho, me tocava esta fala. Somente agora enquanto escrevo, fui buscar de quem são estas palavras. Comandanta Esther<sup>121</sup>.



Ensaio, abril 2019  
Foto: Jezebel De Carli

Com a música, os sacos e as plantas, fui experimentado as possíveis ações em relação aos objetos, maneiras de deslocar, carregar, espalhar, recolher, mover os sacos e plantas pelo espaço. Quando mostrei para a Jeze, ela foi conduzindo variações de peso e velocidade com os sacos. Propos que eu me escondesse embaixo de todos eles. Nos ensaios sozinha, fui desenvolvendo as possibilidades propostas e criando seqüências com os sacos e a corda que faria, mais tarde, o laço. As plantas ficaram de lado.

Experimentei formas diferentes de carregar os sacos no corpo, de lançar, de me esconder.

Coloquei peso de areia nos sacos para alterar a ação de erguer, de me deslocar com eles pendurados.

Eu guardava, da leitura do livro **Os Fuzis e As Flechas**, uma imagem muito forte, Ngejwotxi, uma indígena do povo Tapayuna, descrevia o desespero pelas mortes causadas por epidemia de gripe em 1969. Na narrativa dela, as

---

<sup>121</sup> É o nome de guerra de uma revolucionária do Exército Zapatista de Libertação Nacional de Chiapas, México. Estas palavras fazem parte de um discurso no Congresso da União, na Cidade do México, em março de 2001, no qual ela falou pelo reconhecimento constitucional dos povos indígenas.

mortes eram tantas e tão rápidas que os sobreviventes já não conseguiam mais cuidar dos corpos mortos. Antes eles cavavam buraco, enterravam os parentes, depois se tornou uma escolha dramática sobre quem iria sobreviver. Esta imagem me fez desenhar com a corda um “buraco” no chão e lançar os sacos como cadáveres. Eu alternava os estados nesse lançamento. Experimentava carregar com cuidado, como quem carrega o corpo de um parente, experimentava lançar com frieza, como agentes do exército descartando corpos em covas. Era meu imaginário alimentado pelas narrativas lidas, experimentando ações, o tal músculo da imaginação.

A partir dessas experimentações, fomos desenvolvendo os momentos em que a imagem desta mulher que carrega os sacos apareceria no roteiro que estávamos criando. O “buraco” desenhado com a corda virou o mapa do Brasil, que mais tarde vira um pedacinho minúsculo de terra, que vira a imagem do dia em que estive na lavoura com a Brasília. A possibilidade que comecei a abrir para criar sem a Cabela, junto com as proposições da Jeze, criaram espaço para trazer situações que desejava muito tocar, mas que não encontrava caminho através da minha bufona.

Alternávamos a criação entre dar conta dessa narrativa pessoal, um tanto autobiográfica, trabalhando com as imagens e tarefas propostas por ela e entre resgatar minhas criações com as paródias, encontrando formas de transformá-las para limpar um pouco a máscara do bufão e aproximá-las de algo mais cotidiano, algo que possibilitasse uma identificação. Por exemplo, a velha que espalhava lixo na aldeia não seria mais uma velha, corcunda, com queixo proeminente e estola, seria verdadeiramente mais próxima da mulher real que inspirou a paródia, como qualquer uma de nós, pessoas, bem intencionadas, indo visitar uma aldeia e ainda sem noção de tantos equívocos. A adoção da criança indígena não seria mais um velho, colono do interior, com sobretudo, guarda-chuva, passos lentos, boca desdentada, seria uma evangélica defendendo a salvação das criancinhas inocentes. E assim fomos trabalhando essas alterações, experimentando com a Cabela, sem a Cabela. Quando a Cabela aparecia, a gente se divertia, brincava, criava discursos, ela chegou a improvisar sambando: uma mulher classe média que adora coisas de negros, de índios e que acharia muito legal adotar uma dessas criancinhas.

Mas havia sempre uma leveza no jogo e na figura que não alcançava a densidade do que eu estava desejando dizer.

Logo que Jeze começou a acompanhar os ensaios, manifestou o desejo de trabalhar com alguém que olhasse para a dramaturgia. Eu não sentia necessidade dessa função, por nada em especial, só nunca tinha pensado sobre essa possibilidade. Inicialmente Jeze sugeriu Francisco Gick<sup>122</sup>, com quem trabalha no Coletivo Errática, felizmente ele não podia, e eu defini, intuitivamente, a partir deste acontecimento, que queria uma equipe toda composta por mulheres. Em um seminário sobre teatro documentário, dentro do programa de pós, reencontrei Vika Schabbach<sup>123</sup>, doutoranda no PPGAC. Vika me contou que sua pesquisa propunha a ideia de um dramaturgo-sampler<sup>124</sup>. Achei que poderia ter a ver com o trabalho já que, além de palavras minhas, eu possivelmente me “apropriaria” de palavras de outros.

Depois de um mês trabalhando juntas, Jezebel e eu, agregamos Vika à criação. Preparamos uma estrutura com 20 minutos de cena para mostrar a ela. Passava pela minha narrativa pessoal da infância, a minha bisavó, a imagem desta mulher que carrega os sacos da colheita, a demarcação e a paródia dos lixos na aldeia, que já existiam na cena da qualificação. Ainda aqui mantivemos a Cabela aparecendo na ação de demarcação e em uma tentativa de paródia do gaudério. Não funcionava para mim, eu não me sentia verdadeira, era desconfortável, desproposital, solto, forçado. Não cabia mais e eu não conseguia fazer caber o humor e a máscara da bufona que conheço nesse lugar de onde desejava falar agora, com a urgência e com a densidade que eu tinha tocado. Foi a última vez que experimentei a Cabela nos ensaios.

---

<sup>122</sup> Ator, diretor, dramaturgo no Coletivo Errática.

<sup>123</sup> Atriz, produtora, professora e dramaturga. Doutoranda no PPGAC – UFRGS.

<sup>124</sup> O *dramaturgo-sampler* é aquele que elege, como estratégia compositiva, a apropriação de obras literárias e, através delas, escreve, a partir de um processo de seleção, recorte, colagem e montagem, o texto teatral. (Vírgina Maria Schabbach – Tese de doutorado em Artes Cênicas: *O dramaturgo-sampler* – trabalho em fase de pesquisa no PPGAC – UFRGS sob orientação de Inês Marocco e coorientação de Márcia Ivana de Lima e Silva.)

## **Adeus bufão, agora é sério**

Acredito que devo explicitar que quando escrevo este título, estou apenas fazendo uma brincadeira com meu próprio processo e debochando dos meus conflitos. Não considero, de forma alguma, que o bufão não seja sério, que o humor não seja sério, crítico, político. Ao contrário, foi o caminho do humor que escolhi desde 2009 quando comecei a experimentar o jogo do bufão, exatamente por reconhecer a potência crítica deste estilo. O que acontece, quando me despeço dizendo “Adeus”, é que estou me despedindo da forma do bufão que trabalhei até hoje e que tentei até este momento da pesquisa.

Voltei ao meu projeto e constatei que em nenhum momento afirmei que faria um espetáculo com a linguagem do bufão. Minha busca era sobre cruzamentos entre a cultura dos povos indígenas e a lógica dos bufões e esse eu encontrei no riso, na destituição de poder que percebo nas ações de deboche em algumas das vivências com os Kaingang e os Guarani. Volto em trechos do **Papalagui**, livro que ganhei de presente da minha terapeuta quando falei sobre a pesquisa. Ali, encontro no olhar de um indígena sobre nós, não indígenas, crítica, humor, as palavras não parecem pretender exatamente o deboche, mas o olhar de Tuiávii sobre nós torna absurdos e risíveis tantos dos nossos hábitos. Mas ele é indígena, eu não sou, Cabela também não é. Reconheço, entre os indígenas com quem convivi, grande capacidade de adaptação, de assimilação da nossa cultura. Essa adequação às regras dos não indígenas, além, obviamente, de uma forma de apagamento de suas culturas, me parece ter sido, também, uma estratégia de sobrevivência. Fazer o jogo dos que detêm o poder para seguir vivo me parece ter muito a ver com o que se estuda sobre bufões.

Nesse momento, me vem à lembrança uma narrativa dos habitantes da terra indígena Goj Veso em Iraí, onde realizei parte da pesquisa. Existe lá uma terra indígena Kaingang mais antiga, conhecida como aldeia do aeroporto porque fica mesmo onde era o antigo aeroporto da cidade. Para os não indígenas de Iraí, a reputação dos índios do aeroporto não é muito boa. Eles

são acusados de serem agressivos, existem algumas narrativas sobre situações em que eles reagiram à represálias da polícia, se envolveram em brigas. Situações onde sou capaz de reconhecer a revolta e evidentemente dar razão para a reação dos indígenas a partir dos relatos. Mas aconteceu que os novos habitantes Kaingang de Iraí, da retomada recente, essa onde estive, adotaram um comportamento diferente, educado, cordial e dessa maneira conquistaram a reputação de serem “índios diferentes”. É legal? Eu não acho, nada legal, seguem tendo que se adequar ao colonizador, ao opressor, mas me parece muito próxima da estratégia de sobrevivência dos bufões, fazem o jogo dos poderosos para seguirem vivos e conquistarem alguns espaços, parece que funciona, desde sempre.

Mas ainda que eu tenha identificado estas conexões entre indígenas e bufões, eu não sou indígena, eu não assimilaria a sua forma de fazer humor e deboche dos não indígenas, faz sentido o deboche porque são eles fazendo, só eles estão autorizados, nesse caso, a criticar exatamente o que represento. Eu não sou indígena, a Cabela também não é. Teria como criar um bufão indígena se eu não sou? Não estaria me apropriando de um lugar que não é o meu? E se o bufão é um desdobramento da própria atriz, eu poderia ser outra que não essa bufona? Me adequar? Poucas vezes precisei dessa estratégia, do alto dos meus privilégios. Então, a minha bufona, Cabela, só poderia seguir fazendo humor, deboche e adequações a partir da minha perspectiva e essa perspectiva passou a não me bastar para sustentar a crítica que desejava fazer a nós, brasileiros, não indígenas.

O bufão me apresentou essas conexões, o bufão talvez estruture meus desejos de crítica, possivelmente é quem volta o olhar para as situações de opressão, é quem me permite me aproximar, jogar, brincar, estabelecer confiança, cumplicidade e assim alcançar mais profundamente os relatos e as chagas daqueles de quem me aproximei. Quando fui embora da terra indígena do Goj Veso, Tuxa<sup>125</sup> me abraçou forte, disse que eu sempre seria bem-vinda lá, que eu era como eles, que tinha sido muito bom compartilhar aqueles dias

---

<sup>125</sup> Mirian Bandeira, Kaingang, cunhada de Douglas, me recebeu em sua casa no período em que estive no Goj Veso. Tuxa é o apelido de família, desde a infância.

comigo porque eu não tinha um jeito diferente deles, porque eu era simples. Não escrevo esse relato aqui para dizer: olha como eu sou legal. Coloco aqui, assim como já falei sobre me permitir brincar e rir com os Guarani, entendendo que esta estratégia, não decidida, não premeditada, me aproximava, me permitia uma troca um pouco mais cúmplice, já que é tão difícil e distanciado estar nesse lugar de pesquisa. Eu sinto que alguns dos relatos críticos e doloridos sobre suas vivências, e mesmo os deboches dos não indígenas, não teriam chegado até mim se não houvesse essa confiança.

Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma. Aos poucos, você foi aprendendo a imitar a minha língua e a rir conosco. [...] Nossos pensamentos e nossas vidas são diferentes, porque você é filho dessa outra gente, que chamamos de *napë*. [...] Apesar disso, você veio até mim e se tornou meu amigo. [...] Ficamos muito tempo sentados, falando, em minha casa, apesar das picadas de mutucas e piuns. Poucos são os brancos que escutam nossa fala desse modo. [...] Se lhe perguntarem: “Como você aprendeu essas coisas?”, você responderá: “Morei muito tempo na casa dos Yanomami, comendo sua comida. Foi assim que aos poucos, sua língua pegou em mim. Então, eles me confiaram suas palavras, porque lhes dói o fato de os brancos serem tão ignorantes a seu respeito”. (KOPENAWA, ALBERT, 2018, p.63,64)

Durante o tempo na terra Kaingang Goj Veso, vivi os dias na casa da Tuxa, compartilhamos todas as refeições, eram longos os cafés da manhã em que ela me contava doloridas histórias de sua vivência. Uma dessas narrativas me fez chorar muito, sem conseguir controlar o choro na frente dela, me emocionei, doeu, senti. Ela contou uma lembrança de quando tinha 7 anos. O pai, com as 4 filhas pequenas, separado da mãe, tinha decidido voltar para a terra indígena onde havia nascido no Paraná. Foram os 5 para a rodoviária de Chapecó – SC, levando os poucos pertences que tinham, sem dinheiro para pagar hospedagem, pernoitaram na calçada, do lado de fora da rodoviária. O pai arrumou o colchão e colocou as 4 filhas para dormir. De madrugada, 2 homens apareceram para assaltar, o único objeto de valor era a gaita do pai. Quando viram que era “um índio” começaram a espancar o pai, chutavam, batiam e repetiam: bate, bate que é um bugre, tem que bater até morrer, essa gente não merece viver. O pai só pedia que não fizessem nada com as filhas, os taxistas e as pessoas que estavam dentro da rodoviária não fizeram nada. Os 2 homens foram embora. Tuxa conta que nunca mais esqueceu a palavra “bugre”, durante muitos anos essa palavra, para ela, lembrava violência.

Sentia que ela confiava a mim estas narrativas quase como um pacto, não verbal, de que eu fizesse algo. Quando perguntei se ela se importaria de filmar aquela história, caso eu entendesse que queria utilizá-la na cena, ou simplesmente para nunca esquecer a densidade que a narrativa dela trazia, ela respondeu que sim, que se isso pudesse ajudar no meu trabalho ela faria, que era muito importante que alguém quisesse olhar para as vivências deles e falar sobre isso. Ela tinha entendido bem que meu trabalho pretendia fazer uma crítica a nós, não indígenas, e me contava histórias que pudessem me fazer

sentir essa vivência, carregada de violência, preconceito, dor. Fui embora de lá sem gravar a história, decidi que não o faria. Mas trabalhando a cena para a qualificação, foi ficando evidente, para mim, que era impossível trazer a densidade daquela história com uma paródia, impossível para mim, eu não me sentia capaz. Dani repetiu algumas vezes que o bufão não fala do lugar da emoção, mas da inteligência, que normalmente quando estamos afetados pela emoção, o jogo da paródia não acontece, isso também já apareceu anteriormente aqui em uma citação. Nessa situação, e fui percebendo que em tantas outras, eu era profundamente afetada pela emoção. E, por algo que eu já intuía, que tem a ver com documentário, para mim, a única forma possível de trazer essa narrativa para a cena era fazer com que a própria Tuxa falasse.

Então, fui até a aldeia outra vez para filmar esta história. Voltava para lá depois de alguns meses, era curioso como já tinha a sensação de estar indo visitar parentes, porque a intensidade das trocas e dos dias compartilhados tinha criado laço. Laço, escrevo essa palavra agora, nesse contexto de vínculo, e já não consigo mais descolá-la do laço que pegava as mulheres. Viajei de madrugada e passei o dia na aldeia para filmar. Tuxa me contou as novidades, especialmente sobre ser mãe da pequena Kafy, que estava ainda no ventre quando estive lá e de quem pude acompanhar a ecografia quando a mãe soube, feliz, que era uma menina. Choramos juntas e nem é possível explicar esse choro, me emocionei pela emoção dela, que, sendo mãe de um menino, desejava muito que esta fosse menina. Ela se emocionou e eu também senti.

Filmamos a história, assistimos, conversamos sobre. Queria que ela se sentisse satisfeita com o resultado. Pedi para filmar mais uma vez por causa da luz estourada. Ela aceitou. Quando filmávamos a segunda, fomos interrompidas pela cunhada que vinha perguntar algo sem saber da gravação. Quando pedi para fazermos a terceira, ela me disse: *Ana, eu espero que dê para usar assim, pra mim ainda é muito dolorido lembrar desta história, eu não tinha mais contado pra ninguém até o dia em que contei pra ti.*<sup>126</sup> Eu entendia, ainda mais profundamente neste momento, o tamanho da confiança que tinha

---

<sup>126</sup> Recriação de memória.



se estabelecido entre nós. Obviamente não gravei outra vez. O áudio não ficou bom, a luz estourada foi um pouco editada e o vídeo foi usado na qualificação.



Tuxa e Kafy, agosto 2018  
Foto: Ana Luiza Bergmann

Inês, minha orientadora, quando discordava da minha escolha em insistir jogando a Cabela, usou este vídeo como um dos argumentos: *nada do que tu faz é tão contundente quanto o depoimento daquela indígena sobre o pai espancado*. Inês, obrigada por me desconfortar nesse lugar, naquele momento eu não compreendia, mas também sentia.

Parte da pesquisa aconteceu reconhecendo os cruzamentos com o bufão. Outra parte aconteceu experimentando o bufão trazendo as críticas. Mas bom, já que não defini que faria um espetáculo com a linguagem do bufão, aqui reconheço que cheguei em um lugar de crítica, denúncia, que guarda alguns princípios do bufão, mas que não contempla todos, exclui, por exemplo, o humor... então é bufão? Não é bufão? É outro bufão? Do bufão como conheço, como aprendi, certamente falta o humor.

Então, sem nomear mais como bufão, levanto apenas os fundamentos que acredito que permaneceram. “*O bufão é fundamentalmente crítico e subversivo. O deboche salienta estas características, mas sozinho não funciona*”, escreve a minha orientadora numa troca de mensagens, onde estou exatamente debatendo se é bufão ou não. Sim, permaneceu a crítica. Inês sempre falou muito sobre o bufão visionário, que é uma variação de bufão bem presente nas referências de Lecoq, aquele que prevê, que faz premonições, ele se diferencia do bufão mais debochado, a linha que Gaulier seguiu, a segunda deste texto do próprio Gaulier.

Assim, abrem-se duas vias de estudo: a primeira é a do esteticismo artístico: os bufões elegantes, graciosos, refinados, bem-vestidos, os dos jogos de sorte (cartas, tarô etc.) Eles vêm do céu, riem das imperfeições humanas, se divertem com elas. E a segunda, a dos bufões grosseiros, ordinários, sem firulas, ásperos, rudes, primitivos, malcriados, desengonçados, obscenos, deformados, toscos, loucos, pederastas, putas, judeus; ou seja, aqueles a quem as pessoas de bem haviam mandado para o pântano, os guetos, as florestas; aqueles que foram parar nos campos de concentração; aqueles que antes do século XIV blasfemavam nas igrejas católicas, no Dia do Asno; as bufonas que haviam sido expulsas do paraíso. (GAULIER, 2016, p.100,101)

Sem o grotesco, sem as deformações, sem o riso, o universo onde estou transitando agora, poderia ter alguma aproximação com este tipo de bufão, o primeiro descrito neste texto? Há algo de visionário neste trabalho? Também não sei. Lembro, agora, de um dos exemplos que Beth Lopes citou no parecer da minha banca de qualificação. *“Participei daquele workshop, em Porto Alegre, que Gaulier fala sobre o índio Galdino que foi incendiado e morto por alguns adolescentes de classe média alta, em Brasília. O exercício proposto pelo Gaulier com este tema era funesto, não era de rir. Ele criou uma procissão com uma maioria de anões sujos, aleijados e maltrapilhos, com tambores marcando um ritmo de morte, e de vez em quando, alguns murmuravam “eu não sabia que ele era um índio”, parafraseando o enunciado dos adolescentes. A procissão seguia cantando, “Mãe menininha do Cantuá”. Dá para ter uma ideia por onde andava a visão de bufões de Gaulier em 1997!”*

É possível sentir que essa cena não tinha nada de cômica. Eram bufões? Sim, eram bufões. Mas o que os identificava como bufões já que não tinha humor? As deformações? Reconheço que cheguei em um resultado que também não tem nada de cômico. Mas já não me importa mais se o que estou fazendo é bufão ou não. Foi o bufão que me trouxe até aqui, ou a bugrinha da infância, ou a memória da minha bisavó, ou a premonição de que agora, em 2019, mais do que sempre, seria urgente falar sobre isso.

Voltando também ao meu projeto, reli que passava pelo teatro documentário como uma das referências. Agora, a estética que o trabalho tomou, se aproxima muito dos princípios desta linguagem. Sem dúvidas. Há também um cruzamento com o autobiográfico quando trago minha narrativa de infância, a memória de uma bisavó levada a cavalo. Mas essas narrativas se

expandem quando escolho denunciar, para quem, como eu, ainda não tinha se dado conta, de que esta é a história deste país como afirma Daniel Munduruku.

Em maio de 2019, no seminário promovido pelo PPGAC em parceria com o Palco Giratório Sesc, idealizado e produzido pela professora Patrícia Fagundes, tive a oportunidade de conhecer Munduruku. Antes do início do seminário, conversei com ele sobre meu trabalho, minha pesquisa. Durante sua fala naquele dia, ele afirmou que o Brasil era um país adolescente que precisava fazer as pazes com seu passado, que olha no espelho e vê atrás de si um rosto negro e um rosto indígena e que não gosta do que vê. Ao final, conversando novamente com ele eu disse: *fica difícil fazer as pazes com o passado quando a gente carrega na nossa história a herança de um bisavô que pegou uma indígena no laço e dessa mulher, indígena, pra quem eu só desejaria que isso não tivesse acontecido. Eu posso me orgulhar de ter o sangue desta mulher na minha herança genética? Não, preferia não ter. Posso exaltar essa ascendência? Poderia, se não soubesse hoje o que ela significa.* Ele me respondeu: *você só não pode deixar nunca de contar esta história, esta é a história deste país e a maioria das pessoas não sabe. Eu tenho um texto sobre isso, busca lá, minha avó pega no laço, fala sobre os brancos que se orgulham da sua ascendência indígena sem nenhuma consciência do que isso significa, porque é uma narrativa romantizada.*

Ouvi dizer, e agora já não lembro de quem minha memória recria essa informação, que toda vez que falamos que temos na ascendência uma avó ou bisavó negra ou indígena, a maior probabilidade é que seja fruto de estupro, violência, abuso. Se fosse um homem, o avô ou bisavô, os descendentes pertenceriam a um coletivo e saberiam suas origens. Por que a gente nunca sabe exatamente de onde veio essa avó ou essa bisavó?

Apesar de ser comum esta situação nunca deixo de pensar nela. Acho esquisito quando alguém se orgulha de ter tido uma avó que foi escravizada por um homem que a usou durante toda uma vida e a obrigou a gestar filhos que provavelmente não queria. Penso que a maioria das pessoas não se dá conta de que esta narrativa é repetida tantas vezes e de forma poética para esconder uma dor que devia morar dentro de todos os brasileiros: somos uma nação parida à força. Foi assim com os primeiros indígenas forçados a receber uma gente que se impôs pela crueldade e pela ambição; uma gente que tinha olhares lascivos contra os corpos nus – e sagrados – das mulheres nativas. Foi assim com os negros trazidos acorrentados nos

porões de navios para serem escravos de pessoas que se sentiam superiores apenas por conta da cor de sua pele; as mulheres eram usadas como domésticas e como amantes gerando “brasileiros” que eram desqualificados porque cresciam sem pai. O Brasil foi “inventado” a partir das dores de suas mulheres e é importante não esquecermos esta história para podermos olhar de frente para nosso passado e aprendermos com ele. O Brasil precisa se reconciliar com sua história; aceitar que foi “construído” sobre um cemitério. Apenas dessa forma saberemos lidar com criatividade sobre a verdadeira história de como “minha avó foi pega a laço”. (Munduruku, 2018)

O fato de Munduruku me dizer que eu não poderia nunca deixar de contar esta história foi, juntamente com a fala da Gãh Té, uma das formas de me sentir, outra vez, autorizada a falar sobre esta causa.

Para falar um pouco sobre como algumas proposições da cena da qualificação foram trabalhadas e transformadas a partir desta nova perspectiva, tomo como exemplo a paródia da mulher que leva doações para as crianças e deixa lixos na aldeia. Essa paródia permaneceu, apesar da transformação estética do trabalho. Até o momento da qualificação, ela foi trabalhada a partir do grotesco, da deformação no corpo. Quem trazia as comidinhas para as crianças era uma velha, corcunda, com queixo proeminente, usando uma estola, que entrava na aldeia olhando tudo com falsa simpatia e que deixava escapar um olhar julgador, de nojo da situação. Ela não tinha nada a ver com a mulher real que inspirou a paródia. A mulher real era muito mais próxima de mim, ou de muitos de nós. Tinha um estereótipo de turista estrangeira indo para a selva, com botas de trilha, chapéu de camping e calça camuflada. Uma idade entre 40 e 50 anos, um corpo bem disposto, com energia para aventura, branca, animada, feliz por estar indo mais uma vez na aldeia. O trabalho com o bufão, com a Cabela por trás, com a condução da Aline pela via do grotesco, me fez chegar na “véia” corcunda.

Eu me sentia muito viva, muito presente fazendo esta paródia, sempre me diverti. Quando voltei a trabalhar sozinha, experimentei tirar as deformações do corpo, mas ainda mantive a estrutura da cena, entrar na aldeia, olhar para todos os lados, falar com os indiozinhos imaginários. Com o olhar da Jezebel, fomos trabalhar esta paródia. Jeze me perguntou: como você faria essa paródia sem ser ilustrativa? Respondi: talvez eu contasse a situação real onde vi isso acontecer. Então começamos a trabalhar assim, a narração de situação. O curioso é que incontrolavelmente quando eu falava o que a mulher

teria dito, ou descrevia uma ação dela, meu corpo imitava aquela memória, imitava aquela figura. Já não tinha mais a Cabela trazendo a situação, tinha a Ana contando uma vivência, mas a imitação, o deboche, a paródia, saltava no corpo em alguns momentos. Então fomos construindo assim, entre narração e “imitação”, definimos os momentos em que eu assumiria a voz daquela mulher. O momento que eu amava fazer permaneceu: subir mais alto e distribuir comidinhas e lixinhos para os indiozinhos, como animaizinhos. O que mudou foi o antes. Eu agora encontrava um jeito divertido de jogar e um jeito que não passava pela deformação anterior do corpo, o que aparecia de deformação já era da própria figura sendo parodiada. Da minha memória dela. Da imitação.

Aconteceu em um ensaio em que estávamos mostrando as cenas para a Vika, de a Jezebel interferir e dizer que eu estava debochando da mulher, que era excessivo, que precisava ser verdadeiro, que ela queria acreditar naquela mulher, perceber a humanidade dela, se identificar. Eu experimentava alterar e seguia debochando, não conseguia trazer de outra forma, até que disse: *o deboche é o bufão que está aqui, se tu me pedir pra fazer sem debochar, vai matar o bufão em mim, eu não consigo, é esse deboche que escolheu criticar esta pessoa.*

Então trabalhamos a cena para ter um crescente. Primeiro a tal mulher com seus equívocos apareceria de forma mais sutil, até crescer e se tornar monstruosa, até o extremo do descontrole, até desumanizar completamente. Sentimos que funcionou, mantivemos assim, a paródia perdeu uma o deboche de antes, ganhou peso, mas, para mim, continuou sendo paródia. Identifico aqui que o olhar das duas que estavam propondo, Jeze e Vika, talvez tenha escolhido ou compreendido o bufão como o grotesco, o excessivo, o exagerado e por isso esse movimento crescente de carregar na “monstruosidade” daquela mulher. O deboche, que talvez fosse por onde eu estava jogando e tornando distanciado, quase sumiu.

Depois de uma apresentação para convidados, tive dois retornos diferentes especificamente sobre esta cena. Para Patrícia, não é mais paródia, é uma pessoa má, que não gera identificação, que não tem humor, nem

deboche. Para Carla Cassapo<sup>127</sup>, também convidada para esta apresentação, esta paródia gerou um riso que trouxe, imediatamente, o desconforto de estar rindo de algo tão ruim. Acredito que ainda esteja na busca por refinar o jogo nesta cena, mas percebo que é um caminho de paródia onde me sinto verdadeira neste momento.

Relembro, agora, momentos e situações em que identifico que os indígenas com quem convivi nos fizeram críticas a partir das suas perspectivas:

*“Os juruá quando olham o artesanato, ficam pegando tudo e perguntando o preço, depois não levam nada porque dizem que não têm dinheiro. É ruim porque eles tocam e deixam o azar, ao invés de só olhar. E também ficam sempre pedindo pra gente cobrar menos”. “Os juruá falam demais, fazem muitas perguntas.” “Os fóg precisam de documentos pra tudo, pra nós documento não faz diferença, por isso a*



Paródia lixo, agosto 2019  
Foto: Joana Brandi Vieira

*gente perde, não tem valor nenhum pra nós”. “Os juruá pedem a identidade das crianças pra poder viajar na van, se não tem identidade não vai. Mas pra nós as criança não tem identidade, a identidade delas é o mais velho que tá junto.” “Vocês fóg comem só um pouquinho né? As panelinhas na tua casa devem ser desse tamanho assim.”<sup>128</sup>*

Todas essas falas são carregadas de crítica aos valores da sociedade não indígena. Através deles eu soube, por exemplo, que essa questão dos documentos é excludente, preconceituosa, impositiva. Na qualificação, eu fazia uma paródia na qual criticava o excesso de documentos que precisamos para nos identificar, mas ela me parecia superficial, irrelevante. Talvez algum

---

<sup>127</sup> Atriz, integrante do grupo Falos e Stercus.

<sup>128</sup> Recriação de memórias.

indígena assistindo compreendesse bem essa crítica. Mas e nós? Será que temos essa visão? Será que nos desconforta essa crítica? Nos afeta em algo utilizarmos tantos documentos? Nos constrangeríamos por reconhecer esta necessidade? Não vi mais sentido em criticar algo que não nos afetaria. Desejar que nos identifiquemos e nos reconheçamos nesse valor que é tão insignificante para a cultura indígena se a maioria de nós ainda não se questionou o mínimo sobre as diferenças culturais? Muitos dentre nós ainda defendem a “evolução” destes povos, escolas para que aprendam a ser empreendedores, para melhorarem suas condições. Muitos de nós consideram sujeira e miséria o chão de terra, as casas de barro, o teto de palha. Pessoas próximas, amigas, vendo fotos da minha pesquisa, olham uma criança indígena e comentam: que linda! A gente podia adotar um indiozinho né? Pergunto por que e a resposta é: Ah, pra dar uma vida melhor pra eles. Somos nós, artistas, intelectuais, esquerdistas, engajados, defensores das “minorias”, com o olhar sensível às diferenças de classe, aos preconceitos, nós, não o governo do PSL<sup>129</sup>, não a Damares<sup>130</sup>. Essas vivências foram me fazendo desejar falar do aparentemente óbvio. Qual seria a relevância de uma paródia engraçada nos ridicularizando com nossos montes de documentos diante de uma paródia em que denuncio aqueles que, dentre nós, defendem a adoção de crianças indígenas e a evolução desses povos? A segunda me pareceu mais contundente para falar com os meus. Talvez, se eu fizesse um espetáculo para indígenas, debochasse de nós com os documentos, os pratinhos pequenos, nossas dietas, nosso veganismo. Nossas caixas de concreto, cheias de janelas, onde habita uma aldeia inteira, mas onde ninguém se conhece, nosso jeito de falar tanto, perguntar tanto, nossa relação com o dinheiro, propriedade. Mas fui entendendo que queria fazer um espetáculo dirigido a nós, os brasileiros que não se consideram índios, como diz o prólogo do meu espetáculo que agora se chama Terra Adorada.

---

<sup>129</sup> Partido Social Liberal, partido do atual presidente da república do Brasil.

<sup>130</sup> Damares Alves, atual ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do Brasil.



## Das escolhas estéticas<sup>131</sup> intuitivas

Sobre algumas escolhas na montagem deste espetáculo. Desde antes da qualificação, eu tinha desejado que a composição visual remetesse à sensação dos lugares onde estive. A escolha por um lençol pendurado para projetar os vídeos era proposital, poderia ser uma tela, uma parede, mas eu queria o lençol, porque me lembra os panos, cortinas, cangas que vi nos lugares onde estive e que são utilizados para fazer divisórias nos espaços



**Goj Veso, fevereiro 2018**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**

internos.

Até a qualificação, eu usava tudo o que colecionei de objetos indígenas, balaios, cestos, colares, pulseiras, arco e flecha, rapé, curipe, tudo o que tinha foi usado para compor a visualidade e ser utilizado nas cenas. Até a qualificação, utilizei a luz da própria sala, mas sempre que pensava em luz, desejava que ela também remetesse aos tipos de iluminação que vi nos lugares onde estive, não uma luz de teatro. Fios com bicos de luz, lanternas, fogo, luz quente, luz fria, mas materiais caseiros, não equipamentos.

---

<sup>131</sup> Apropriação do título do seminário promovido pelo PPGAC em parceria com o Palco Giratório Sesc 2019, já citado neste texto: Encontros Estéticos: Corpos em Aliança e Redes Festivas.



Com a chegada da Jezebel para colaborar com o olhar de direção, essa estética foi preservando o meu desejo, de um ambiente mais cru, mas saindo do universo dos objetos descritivos, das “coisas de índio”. A única, dentre as escolhas que eu já tinha, que não era descritiva, era o lençol preso em bambus. Jeze me perguntou em um dos ensaios: que materiais tu encontrou nesses lugares que gostaria de trazer pra cá? Lonas, sacos, paus de madeira, sucatas. Jeze tinha uma ideia de troncos de árvore, que remetesse ao desmatamento. Conseguimos vários pedaços de tronco. Dispusemos na cena para um dos ensaios que Inês assistiu e, para ela, eles não traziam a sensação de desmatamento, lembravam lenha para ser cortada. Optamos por manter assim, como lenha para ser cortada, porque também pertence à estética dos lugares onde estive, apenas reduzimos o número de tocos de árvore.

O galho de plantas penduradas veio de uma das primeiras tarefas propostas pela Jeze, aquela em que eu deveria criar a imagem que remetesse à minha bisavó. As ervas não foram usadas por muito tempo, até que chegamos na cena do xamã e do fogo. Em várias casas, desde a infância e agora entre os Kaingang, vi galhos de plantas medicinais pendurados nas paredes. Penduramos os galhos secos em uma parede e eles são utilizados em uma cena que critica o xamanismo branco a partir das palavras de Davi Kopenawa.

Falando em palavras, tudo o que veio para a cena foram palavras minhas, palavras de indígenas ou palavras de documentos, notícias. Existe um texto, o da paródia que chamamos paródia da Damares, ainda que eu não a imite, mas fala sobre adoção de crianças indígenas, este texto foi “encomendado” para a Vika. Mande as referências de notícias e vídeos e ela criou o discurso desta mulher. Fui para a cena experimentando a paródia a partir do texto e mantendo o que vinha na cena de forma mais orgânica. Aliás, a Vika, além de ter olhado para o roteiro criado por mim e por Jezebel e feito alguns ajustes, sugestões, trabalhado a junção de alguns textos meus com textos da literatura indígena, teve um papel muito importante: o de me ajudar a perceber que eu sabia o que queria dizer, que não cabiam palavras externas que não as que partissem do meu desejo de dizer. Meu desejo de dizer a partir

do que eu mesma ia dizendo ou do que lia e que me atravessava a ponto de desejar levar para a cena. O olhar dela foi extremamente cuidadoso e respeitoso com os meus discursos e isso foi fundamental, fui entendendo, assim, que minha primeira intuição de não desejar dramaturgia externa talvez tivesse a ver com isso. Poderia ter acontecido de um dramaturgo produzir



Sônia Guajajara, abril 2019  
Foto: Mídia Ninja

textos que não seriam o que eu desejaria dizer. Vika, obrigada por não ter sido esta pessoa! Acho que essa presença faz parte do campo das intuições também.

A bandeira do Brasil veio de uma imagem do acampamento Terra Livre<sup>132</sup>



Célia Xakriabá, abril 2019  
Foto: Mídia Ninja

no qual Sônia Guajajara<sup>133</sup> e Célia Xakriabá<sup>134</sup> apareceram em imagens de protesto com uma bandeira do Brasil ensanguentada.

Inicialmente, pensamos em utilizar também a bandeira ensanguentada, mas experimentando na cena, achamos mais sentido para ela como é, sem o sangue. Foram compondo a cena lona, lençol, bambu, bandeira, galhos de ervas, tocos de árvore, sacos brancos de obra ou de

<sup>132</sup> Mobilização nacional indígena que acontece todos os anos em Brasília, na qual indígenas de diversos povos do Brasil se reúnem para se manifestar e se articular na luta por seus direitos.

<sup>133</sup> Sonia Guajajara é uma líder indígena brasileira. Formada em Letras e em Enfermagem, especialista em Educação especial pela Universidade Estadual do Maranhão. Foi candidata à vice-presidência do país pelo PSOL nas eleições de 2018.

<sup>134</sup> Célia Xakriabá é professora, ativista indígena. Foi parte da equipe da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais. Atualmente é assessora parlamentar no mandato da deputada federal Áurea Carolina (MG), do PSOL.

colheita e a corda, a corda da cena do laço. Tudo trazia a crueza e simplicidade dos lugares onde estive.

A escolha pelo espaço das apresentações aconteceu quando não consegui agendar sala na universidade em alguns horários que precisava. Na busca por espaço para ensaiar, conheci o espaço do Grupo Cerco<sup>135</sup>, dirigido pela minha orientadora Inês. O espaço fica no porão de um antigo prédio no Centro Histórico de Porto Alegre. Foi cuidadosamente reformado pelos próprios artistas do grupo, mas há um salão que conserva o aspecto deteriorado, a ação do tempo, marcas de tiros em uma das paredes. Assim que entrei no espaço pela primeira vez, tive a sensação de que ele poderia acolher o espetáculo e que estaria em harmonia com a estética que eu desejava. O espaço é, por si só, interessante, pelas características que descrevi, história, arquitetura, tenho certeza de que é potente para diversos trabalhos. Mas agregado a todas essas razões, está o fato de que ele me trazia a sensação da Emã Goj Veso, retomada em Iraí. Os Kaingang ocuparam construções que já existiam da antiga escola agrícola. Edificações onde antes era escola, matadouro, galpões, se transformaram em casas, foram adaptadas. Muitas delas conservam este aspecto da ação do tempo, da deterioração. A sensação de ocupar um espaço e resignificá-lo, torná-lo lar, território, me veio forte nesta entrada no espaço do



**Emã Goj Veso, fevereiro 2018**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**

---

<sup>135</sup> Grupo de teatro dirigido por Inês Marocco, surgiu em Porto Alegre no ano de 2008. Tem como principal característica a pesquisa de linguagem cênica e o processo colaborativo na criação de seus espetáculos. Em parceria com o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RS), possui uma sede em um prédio histórico no centro da cidade.

Cerco. Foi então que decidimos, Jezebel e eu, que as primeiras apresentações aconteceriam ali.



Espaço Cerco Cultural, agosto 2019  
Foto: Ana Luiza Bergmann

Inicialmente a luz seria feita por Carina Sehn<sup>136</sup>, tivemos um encontro no qual expus minhas sensações e desejos com a estética da luz, falei sobre os materiais e fui parresiaista dizendo a ela que faria uma crítica ao xamanismo branco, perguntando se ela não se incomodava com isso, pois ela trabalha numa linha que conversa exatamente com este universo e performa o xamanismo, não de um lugar de crítica. Ela disse que não se incomodava e que inclusive concordava que um tipo de apropriação sem resignificação merecia crítica.

A breve presença de Carina colaborou para uma decisão na cena: explicar porque tiro a blusa no espetáculo. A partir de um depoimento do livro **Os Fuzis e as Flechas**, escolhi levar para a cena um trecho sobre abuso de mulheres indígenas: “As índias mais jovens eram examinadas por um homem do SPI, sob alegação de que procurava doenças venéreas, mas sempre à noite, na sala do serviço médico do órgão.” O depoimento é da esposa de um dos agentes do SPI e data de 1961. Busquei, para compor a cena, notícias atuais de abuso contra mulheres indígenas, encontrei uma notícia de 2017 no Rio Grande do Sul, na qual mulheres Kaingang denunciaram agentes do Ministério da Saúde por praticarem abuso sexual. Mas eu desejava expandir o debate da cena falando sobre os abusos e violências contra os corpos de mulheres em geral, então trouxe algumas palavras que falam de agressões comuns a todas as mulheres. Eu começava falando sobre o fetiche em relação

---

<sup>136</sup> Atriz, performer, iluminadora. Artista e sutilizadora de corpos.

aos corpos das mulheres indígenas, um texto de Renata Machado Aratykyra<sup>137</sup>, virava de costas para o público, tirava a blusa e seguia a cena sem blusa, e assim seguia até o final do espetáculo. Tirar a blusa surgiu inicialmente de um ensaio no qual eu não tinha levado camiseta para ensaiar, não queria suar a que estava usando, sozinha na sala, tirei a blusa e ensaiei só de calça. Bom, é fato que eu costumo, em lugares possíveis, ou em praias no Brasil aonde o topless ainda não é permitido, ficar sem blusa, sem biquíni. Praias, aonde um dia desembarcaram homens estrangeiros, cheios de roupas, provavelmente fedendo, com suas feridas, doenças, perebas, famintos. E foram recebidos, cuidados e alimentados por uma gente que sim, estava sem roupa, numa terra tropical. No primeiro episódio do documentário Guerras do Brasil<sup>138</sup>, Krenak descreve esta imagem da invasão, sem nada do romantismo da conquista destas terras.

Voltando aos meus seios soltos por causa do calor. Ensaiai assim foi diferente, não era só como estar pegando sol sem biquíni, executar ações com os seios livres me trouxe uma sensação interessante para os movimentos que eu produzia, era curioso como eu experimentava uma sensação de liberdade por estar agindo sem blusa em um contexto que jamais previ. Eu nunca gostei dos meus seios, nunca me imaginei colocando-os à mostra em cena, exatamente por não gostar, por serem seios caídos, com os quais eu já fiz as pazes na vida, mas não teria intenção de exibí-los em cena. Foi uma decisão fluida e libertadora, uma ação cheia de sentido para mim, sobre a colonização dos corpos femininos, dos padrões de beleza que mesmo eu, sapatona, desconstruída, feminista, em alguma medida ainda me importo.

O que a Carina teve a ver com isso? Quando ela assistiu um ensaio para pensar a luz, bastante tocada e emocionada com o trabalho, fez alguns comentários, dentre eles: Que legal que tu tira a blusa e fica até o final do espetáculo sem, porque isso é muito índio né? Não quero, aqui, julgar a fala da Carina porque como disse, até antes de ontem, talvez eu também dissesse

---

<sup>137</sup> Jornalista, roteirista, produtora cultural, DJ. Criadora da rádio Yandê ao lado do artista Denilson Baniwa. Ativista indígena, do povo Tupinambá.

<sup>138</sup> Série de documentários brasileiros de 2019, disponível na plataforma Netflix.



isso. Já tinha feito ensaios para convidados, incluindo duas indígenas, e perguntado se essa escolha desconfortava ou se dava a sensação de eu estar querendo fazer uma “índia”, para elas não. Dudu, meu amigo que já apareceu aqui em um momento sobre jogo, também foi um dos convidados a assistir um ensaio. Quando conversamos depois, ele disse algo sobre ficar sem a blusa de uma perspectiva bastante diferente, que eu também não tinha previsto. Para ele, meu ato de tirar a blusa tem a ver com ser “sapatona”, com uma ação política, com um posicionamento, algo que muitas mulheres, lésbicas ou não, começaram a fazer muito de alguns anos para cá como forma de protesto, seja em festas, coletivamente, ou na Marcha das Vadias, por exemplo.



Vale Arvoredo, março 2019  
Foto: Carolina Garcia Marques

Bom, o fato é que a fala da Carina, me fez pensar que talvez eu devesse explicar didaticamente na cena porque tiro a blusa. Porque acredito que a maioria do público faria a mesma associação, estou falando das mulheres indígenas, tiro a blusa, porque índias vivem peladas, ou viviam. Carina não pode seguir no trabalho por conta de outros compromissos, mas sua presença me ajudou nessa escolha.

A opção por eu mesma operar os vídeos não teve uma decisão muito racional, intuitivamente tinha algo de “quero ir contando e mostrando umas coisas pra vocês”. Posso pensar que isso produz um efeito de distanciamento, que traz um tom didático que me interessa, que está em diálogo com a proposta de atriz performer, sem personagem. Para mim, também tem a ver com as mesmas escolhas de visualidade, da luz, dos materiais: a não produção de efeitos de beleza. Fico, agora, tentando encontrar explicações para todas as escolhas que foram acontecendo muito mais intuitivamente, do campo destes aprendizados e registros da experiência, das preferências, do que fica gravado, do que meu filtro escolhe para guardar das memórias e sensações, eu não tinha muitas justificativas para estas escolhas. Mas elas, provavelmente, estão impregnadas

em mim por estar vivendo um tempo onde há uma grande produção de teatro documental, teatro manifesto, performance, linguagens que frequentemente expõem a maquinaria do teatro. Algumas das escolhas intuitivas dialogaram bem com o olhar da Jezebel, outras eu precisei defender. Não desejava de forma alguma a artificialização que produz efeitos de beleza.

Falando sobre o campo das intuições, há uma delas que gostaria de destacar aqui. Eu ensaiei durante quase todo o tempo com os sacos brancos cheios de areia e espuma para dar peso e volume, mas tinha decidido que produziria para cena eles cheios de milho e feno. Sem nenhuma explicação, só isso. Fomos Jezebel e eu, em uma casa de agricultor comprar a lona e comprei um saco de milho e um fardo de feno. Na semana anterior à primeira apresentação para convidados, eu encerrei um ensaio e estava guardando os materiais com Carol Zimmer<sup>139</sup>, a nova iluminadora que tinha ido assistir o ensaio. Ela me perguntou para que seria o milho e o feno, respondi que para encher os sacos. “Por que tu não deixa como estão? Não faz diferença, ninguém vê. Além disso junta bicho.” Eu respondi: porque tem cheiro, e tem uma forma diferente um saco com feno e um saco com espuma. Carol foi embora. Será que faz alguma diferença? Eu fiquei enchendo os sacos. Comecei a mexer no feno. O cheiro que sentia me lembrou o celeiro da infância na fazenda de alguns amigos onde eu brincava e onde vivi uma das experiências de abuso sexual.

---

<sup>139</sup> Carol Zimmer, artista, iluminadora.



**Cheiro, julho 2019**  
**Foto: Ana Luiza Bergmann**

Importam minhas vivências pessoais? O que isso tem a ver com o trabalho? Para mim isto está na cena, no meu corpo, no cheiro, na criação. Não foi premeditado, foi uma intuição, que talvez agora eu compreenda. Tem a ver com bufão? Se o bufão fala do lugar das chagas, com a potência dos sobreviventes, para mim sim, tem a ver.

Retomo agora a memória da criação da cena que fala sobre abusos. Parte dela já foi descrita aqui quando falo sobre a decisão de tirar a blusa, mas agora quero contar o antes, sobre como a cena foi criada, porque entendo que ela também tem a ver com o que acabei de contar, que está inscrito em mim.

Uma das tarefas propostas pela Jeze, logo nos nossos primeiros encontros, foi criar duas sequências de ações físicas que trouxessem para o corpo a memória de dois momentos: um momento muito feliz, um momento muito triste. Eu deveria retomar as ações que fiz nesses momentos e criar uma sequência. Era ainda naquele período em que eu, às vezes, só chorava. Fui para a sala sozinha para dar conta dessas tarefas. Evidentemente não consegui trabalhar sobre memória feliz. Então retomei a memória recente e bem viva do dia em que “fui embora” da relação abusiva.

Comecei a fazer as ações que fiz naquele exato instante de ir embora, caminhar, olhar placas, desistir, sentar, caminhar outra vez, voltar, desistir, parar, olhar para os lados, arrastar uma mala, chamar um uber, esperar. Reproduzir estas ações, dentro de uma sala, em um ambiente que não lembrava em nada o que estive, mas tentar lembrar com o corpo, me fez imediatamente chorar, bom, nada tão significativo assim já que eu chorava



mesmo nesse período. Coloquei para tocar uma música : Faz parar, do Filipe Catto<sup>140</sup>. Repeti a sequência diversas vezes. Registrei. Havia um momento dela em que eu escorria as costas pela parede e sentava no chão. Guardo aqui, porque ele aparece depois outra vez.

Eu tinha separado e memorizado, do livro sobre a ditadura, as palavras sobre o abuso das mulheres indígenas examinadas por um homem do SPI. Da notícia de abuso das mulheres Kaingang, guardava também algumas palavras. Fui para um ensaio com a Jeze, mostrei a sequência como tinha criado. A partir dela, Jeze começou a conduzir me pedindo gestos que viessem de sentimentos: medo, amor, silêncio, dor, brincadeira. Eu seguia as trajetórias da minha sequência, trabalhava em deslocamento, repetia as ações que já tinha e ia experimentando gestos a partir das indicações. Selecionamos alguns gestos, comecei a experimentar as palavras memorizadas. Medo, meu corpo se encolhia todo curvado em direção aos joelhos, como quem se defende de uma agressão: “ele enfiou a mão no bolso e tirou 3 mil, disse que ia me pagar pra eu sair com ele, eu disse que não queria”. Silêncio, com a mão fechada, como um soco, eu batia no centro do peito: “já que tu não me deu por dinheiro, vou tirar teu emprego”. Amor, eu abraçava uma perna como quem nina um bebê e ia descendo em direção ao chão: “amedrontada, a vítima cedeu, curvando-se a violência sexual praticada por seu colega de instituição pública”.

Gravamos esta partitura de ações. No próximo passo, buscamos incluir uma parte do deslocamento da minha trajetória, palavras que eu desejava dizer que falassem sobre a colonização dos corpos femininos. Para ajudar neste estado eu escutava a música da Luedji Luna<sup>141</sup>, Iodo + Now Frágil, ela fala um texto: “nem a solidão, nem o capataz, nem estupro coletivo contra sapatão. Os complexos de contenção. Hospício é a mesma coisa que presídio é a mesma coisa que escola é a mesma coisa que prisão que é a mesma coisa de hospício. É a mesma coisa que as políticas Uterinas De extermínio Dum povo que não é Reconhecido como civilização...”. Jeze pediu que enquanto eu me deslocasse, numa diagonal quase de costas para o público, falando as

---

<sup>140</sup> Cantor, instrumentista, compositor, ilustrador e designer brasileiro.

<sup>141</sup> Cantora e compositora brasileira.

palavras soltas que me vinham à mente sobre xingamentos e agressões contra mulheres, eu mantivesse o olhar fixo nela, no público. Criamos a sequência que passava por palavras agressivas que as mulheres escutam, com um deslocamento, uma partitura de ações para o texto: “as índias mais jovens eram examinadas por um homem do SPI”, a sequência de gestos: medo, silêncio, amor, para falar da situação de abuso contra a mulher Kaingang da notícia.

Num dos ensaios para convidados, Francisco Gick comentou que tinha escolhas de linguagem nesta cena que a tornava confusa: eu fazia partitura de ações quando assumia a voz da Kaingang vítima de abuso “ele enfiou a mão no bolso e tirou 3 mil”, quando assumia a voz do abusador “já que tu não me deu por dinheiro”, mas também quando trazia uma informação documental “as índias mais jovens eram examinadas por um homem do SPI”. A sugestão dele era diferenciar as vozes assumidas dos relatos documentais.

No ensaio seguinte, fomos para sala, Jeze e eu para trabalhar nesta cena. Também não estávamos satisfeitas. Tínhamos dois momentos com caráter de notícia, informação documental, o das mulheres examinadas pelo homem do SPI e “amedrontada a vítima cedeu”, da notícia das Kaingang. Separamos as informações e eu experimentei manter a partitura de ações só quando assumia as vozes. As informações documentais era ditas falando diretamente com o público, comunicando notícias. Ficamos mais satisfeitas com esta forma, mas Jeze sentia falta de aproveitar mais os estados que meu corpo havia alcançado com as alterações físicas a partir dos gestos. Tinham restado apenas dois momentos, o medo e o silêncio, para duas falas.

Então, voltamos na notícia das mulheres Kaingang, vítimas de abuso. Eram várias falas destas mulheres: “eu tinha medo de ficar perto dele”, “eu ia na cozinha ele ia sempre atrás”, “ele me encontrou no corredor e tentou tocar no meu seio”, “eu vou te denunciar”, “eu tenho meus filhos pra criar”. Elas também traziam na notícia, abordagens dos homens abusadores: “e esses peito aí, e essas perna aí, até o final do ano eu te pego”, “se tu fizer isso vai amanhecer com a boca cheia de formiga”, “já que tu não me deu por dinheiro, vou tirar teu emprego”. Separamos estas falas e eu deveria ir para a cena, retomar as ações, gestos, da primeira condução e tentar trazer estas falas.

Antes de começar a tentar, disse para a Jeze: “preciso de uma música, vou dançar um pouco pra entrar no estado”. Coloquei uma música que já considero um clichê recente do feminismo, mas que amo! Mulamba<sup>142</sup>. Comecei a me mover pelo espaço, pulando e dançando, de repente eu estava dançando socos, boxe, luta. Nunca lutei, mas o estado que acessei foi este. Meu corpo explodia em socos, defesas, pulinhos, máscara de lutadora. Ao invés de partir para os gestos criados anteriormente, Jeze começou a conduzir a partir disto, foi nesta dança boxe que comecei a dizer as frases das mulheres e dos abusadores. Eu seguia lutando, exaustivamente, sem parar de soquear, pular, defender, entrei em um estado “prazeroso”, só porque não encontro palavra melhor agora, e não queria parar de fazer isso, Jeze conduzia para que eu seguisse.

Existia prazer, revolta, vômito, força, catarse em soquear, lutar. Ficamos exaustivamente nesta ação, quando meu corpo começava a cansar, Jeze pediu que eu pegasse um dos sacos e fizesse o que sentia vontade. Peguei um saco e, evidentemente, comecei a soquear até o esgotamento de todas as forças, arrastei o saco no chão, encostei na parede, escorri as costas pela parede e sentei em cima do saco, exausta, desisti. Acabamos aqui a improvisação do novo formato da cena. Desliguei a caixa de som e chorei.

Tem a ver com biodrama<sup>143</sup>? Pode ser. Eu trouxe para cá a criação dessa cena, porque falo desde o início deste memorial sobre nada ser separado, registros inscritos em corpo/memória, intuições, abusos, vida, ética. Foi composta assim esta cena que fala sobre abuso, violência, fetichização dos corpos das mulheres indígenas e de todas as mulheres. A cena também tem palavras que ouvi na relação abusiva que vivi, palavras que muitas mulheres ouviram e ouvem, mas vieram para cá como minha experiência agora, faz diferença? Acho que faz. A experiência que se inscreve no corpo. Abusos sexuais na infância, feno, celeiro, agressões verbais na rua, violência verbal,

---

<sup>142</sup> Música da banda de mesmo nome, Mulamba, de Curitiba – PR, composta por mulheres.

<sup>143</sup> Biodrama, uma proposta de Vivi Tellas, diretora de teatro e curadora argentina. O biodrama combina a biografia dos protagonistas com o teatro.

abuso psicológico da última relação, Mulamba, a raiva e a dor pelos relatos de abusos das mulheres indígenas, tudo compôs esta cena.

Sobre o campo da ética, ainda que acredite que ela aparece em várias narrativas anteriores, gostaria de destacar um acontecimento que não alterou diretamente a cena, mas que permeia decisões, posicionamentos, escolhas e embates com a direção. Entendi, ao longo do processo, que o olhar de direção também seria meu. Poderia dizer que, por a pesquisa ser minha, pareceria provável eu ter um olhar de direção. Mas não só por isso, porque posso ser atriz/diretora, produtora/diretora, pesquisadora/diretora, criadora/diretora, ou só ser, sem essas separações. Mas aqui começaria uma ampla discussão sobre funções e hierarquias, que este trabalho também bagunçou em mim e em quem esteve junto. Não me deterei neste aspecto, só me interessa descrever uma situação, que exemplifica meu olhar, as transformações que o trabalho gerou em mim, reconhecer a ética, dentro da estética, a ética do teatro.

Era um dos ensaios para convidados. Montamos o espaço, trabalhamos algumas cenas e passamos o roteiro que tínhamos criado até então, o espetáculo quase pronto. A ação que chamo de demarcação, criada antes da qualificação, acontece da seguinte forma: ao final de uma cena, falo com o público dizendo que preciso de mais espaço e peço para todos se deslocarem mais para trás. Sinalizo o limite e passo uma fita verde e amarela no chão, para demarcar a minha área. Esta ação acontece 3 vezes. Quando fazia com a Cabela, começava com um tom mais leve, ela debochava dizendo: “ai, desculpa atrapalha vocês, mais eu vo precisa de mais espaço pras minhas coisa”, depois evoluía para um tom mais pesado quando ela dizia: “vai, vai, anda bugrada, vai pra lá”. Desde que assistiu o ensaio a primeira vez, Jeze não gostava deste tom que “enxota” o público. Trabalhamos a demarcação sem a Cabela, pedindo licença, pedindo desculpa por incomodar e mantendo a ação de sinalizar o limite e passar a fita. Para mim, a ação funciona de qualquer forma, tem ironia, tem a crítica sagaz do bufão, tem o desconforto. Mas neste dia, antes de o público chegar, já com tudo pronto, avisei a Jeze que experimentaria uma ação, um estado diferente na terceira demarcação. “Não vou falar nada, vou só olhar para o público, erguendo as fitas.” Jeze disse que

não concordava, além de não termos testado antes, não concordava em “tratar mal” o público, mas insisti dizendo que faria.

Neste ensaio recebemos dois amigos meus, dois integrantes do Coletivo Errática e uma Kaingang. Jaqueline De Paula<sup>144</sup>. Jaque me fora indicada por Douglas, que aparece no início deste memorial. Douglas não pode mais acompanhar de perto minha criação pois está desenvolvendo um trabalho de Gestão Ambiental em algumas aldeias no norte do Brasil. Recomendou que eu procurasse a Jaque. Fiz contato com ela por whatsapp e fui encontra-la na casa do estudante para contar um pouco sobre o trabalho e a importância do seu olhar para mim. Neste dia, ao final do ensaio, dei a preferência da palavra a ela, caso desejasse começar. Ela preferiu que outros falassem primeiro. Todo o olhar dos nossos amigos era um olhar de teatro, um universo ao qual a Jaque não pertence, aliás, nunca tinha visto teatro, o que é bastante comum entre os indígenas que conheci.

Um dos comentários de Francisco Gick foi exatamente sobre a ação de demarcação, para ele, ela não precisava acontecer sempre com educação, um pedido de desculpa, licença. Ele defendeu que poderia ser mais desconfortável. Neste momento, Jaque decidiu falar. Concordou com o que Francisco estava dizendo e falou que essa ação poderia ser bem mais “agressiva”, enxotando o público mesmo, “porque quando eles chegam pra tirar a gente de uma terra, de uma retomada, nunca é com educação, ninguém pede licença, eles já chegam enxotando, se não sair, jogam nossas coisas e partem pra violência.” Exatamente ao final da fala dela Jeze disse: “Ah, mas eu não concordo em maltratar o público”. De novo, não trago este relato aqui para julgar a fala da Jezebel, até antes de ontem talvez eu também estivesse mais preocupada com a forma ou em não desconfortar meu público do que com qualquer outra questão. Mas nesse momento eu senti no estômago a raiva, o desconforto, o constrangimento. Digamos, vou supor que eu também não concordasse em maltratar o público, jamais falaria nada depois da fala de uma Kaingang que traz um relato de algo que talvez ela já tenha vivido ou que

---

<sup>144</sup> Estudante de Direito na UFRGS.

certamente já viu acontecer. Eu SÓ escutaria. Coloco aqui algumas fotos que recebi na minha chegada na aldeia do Goj Veso em Iraí em Janeiro de 2018. Era um sábado, me receberam com um almoço em família ao ar livre, o assunto era uma retomada em Passo Fundo, de onde Douglas e o cacique Isaías tinham acabado de chegar.



**Retomada Passo Fundo, fevereiro 2018**  
**Fotos: grupo whatsapp**

Estas fotos me foram enviadas por whatsapp pelo próprio cacique, enquanto conversávamos, porque ele entendeu que eu queria fazer uma crítica

a nós, não indígenas. Acredito que não preciso explicar muito o tamanho do meu desconforto com a fala da Jeze, ela sabe que isso está sendo contado aqui, parresia, a verdade. Mas esse desconforto, essa raiva que explode no estômago, este aprendizado sobre a escuta, isso está na estética do trabalho. E isso fez com que eu precisasse brigar, lutar por escolhas, me posicionar também como “diretora”, já que ainda dependemos destes nomes para compreender uma criação, porque eu, como atriz, estava muito “mandona”, segundo a Jeze. É provável que tenhamos brigado e tido mais embates por causa da nossa intimidade, já que fomos namoradas em outros tempos. Ainda bem! Ainda bem que foi possível brigar. Penso que se fosse uma diretora com quem eu não tivesse intimidade para brigar, talvez fosse um tanto mais difícil defender algumas convicções.

Jeze tem um olhar estético e um trabalho de direção de ator que admiro muito, estou certa de que conduziu o trabalho para lugares que considero mais potentes do que se estivesse sem ela. Mas também estou certa de que ela não teria como ter este olhar, tão fundamental para mim, porque a pesquisa é minha, como disse, as vivências me afetaram e ficaram impregnadas em mim. No fim das contas a gente não “maltrata” o público na cena da demarcação, ela consegue desconfortar, da maneira como é feita, mas essa discussão exemplifica, para mim, muitas desestruturas movidas nesta pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando ainda, quase que insistentemente, alguma conexão entre o que montei em Terra Adorada e o universo dos bufões, enumero alguns momentos onde considero que existam aproximações. Identifico deboches em alguns trechos do texto. No início do espetáculo, falando sobre a minha infância, digo: “eu nunca perdi nenhum privilégio por causa do tom da minha pele ou por causa do meu cabelinho de índia, era bullying, essa palavra bem classe média, não era racismo ou discriminação”, para mim, é um deboche, tanto de mim, quanto da classe média à qual pertenço. Quando escolho, de forma propositadamente didática explicar porque vou tirar a blusa e digo: “talvez vários de vocês aí pensem que eu vou tirar a blusa porque estou falando sobre indígenas, e afinal, índio vive pelado né?”, também reconheço o deboche. Quando, depois da segunda ação de demarcação, projeto um vídeo onde aparece Raoni<sup>145</sup> e ao final digo: “dizem que ele não representa o Brasil”, estou fazendo um deboche à fala do senhor presidente da república que afirmou que não receberia Raoni para uma conversa porque ele não representa o Brasil.

Ao propor a ação da demarcação, onde inicialmente peço licença, justificando ao público que preciso de mais espaço para a cena e vou reduzindo seu espaço até que fiquem com uma área pequena, um tanto desconfortável, estou fazendo uma inversão, colocando o público no lugar onde os indígenas são colocados constantemente, a inversão é um dos princípios do jogo do bufão.

E finalmente, restaram dois momentos de paródia no espetáculo, as duas já citadas: a mulher dos lixos e a evangélica defendendo a adoção de crianças indígenas. Eu tento refletir sobre porque estes momentos não geram riso. Bom, é possível que eu precise ainda encontrar o tom adequado se quiser tornar mais risíveis estes momentos. Talvez, dentro do contexto onde estão,

---

<sup>145</sup> Raoni Metuktire, líder indígena brasileiro, da etnia Caiapó. Conhecido internacionalmente por sua luta pela preservação da Amazônia e dos povos indígenas.



assim, tão denso, tão sério, não despertem o riso. Mas penso, por exemplo, se a Cabela falasse as mesmas coisas “era bullying”, “índio vive pelado né”, a Cabela, com o queixo proeminente, os cabelos imensos, o jeito de falar errado, a simpatia, o charme, a lordose, o jeitinho “vai malandra”, se ela estivesse falando as mesmas coisas, talvez fosse risível. Eu, quando me imagino Cabela, já mudo o tom e me divirto com estas mesmas possibilidades.

Será que não seria porque a deformação, o grotesco, já apresentam um convite ao riso? Vejo algumas performances de Guillermo Gomez Peña<sup>146</sup> e de Léo Bassi, acho incríveis, potentes, críticas, reconheço paródia, reconheço denúncia, mas não rio. Mas eu rio da Celói, da Filó, da Vênus<sup>147</sup>, da Tartaruga<sup>148</sup>, não um riso solto, frouxo, escancarado, um riso desconfortado, mas rio. As mesmas coisas ditas por elas, sem o grotesco, seriam risíveis? Não sei, mas talvez seja mesmo o bufão, como conhecemos, o acordo para o riso.

No projeto inicial, como já retomei ao longo deste memorial, revisitando meus desejos e proposições, nunca pretendi olhar para os cômicos sagrados de nenhuma etnia. Eu possivelmente não tinha o entendimento de porque não escolhê-los para a pesquisa, mas, pensando agora, se tivesse conversado com eles, talvez pudesse escrever muito sobre suas técnicas, analisar, “antropologar”<sup>149</sup>, dissertar, mas não me seria possível incorporar seus ensinamentos especificamente às técnicas que compõem o meu trabalho de bufão.

Para desespero do pesquisador que quer descobrir os segredos, o pulo do gato, não deixa pista sobre a sua preparação para a performance, seu treinamento, dá um muxoxo para pré-expressividade, etnocenologia e outros academicismos difíceis de entender no terreiro. Como diz o hotxuá, ele começou a ser hotxuá quando era pequeno, por que o tio começou a passar as brincadeiras que por sua vez aprendeu com outro tio hotxuá. (LIGIERO, 2018? p.42)

---

<sup>146</sup> Guillermo Gomez Peña, performer, escritor, ativista, educador. Mexicano, diretor da trupe de performance La Pocha Nostra. Conhecido por suas performances críticas onde frequentemente utiliza o recurso da paródia.

<sup>147</sup> Nome da bufona de Daniela Carmona.

<sup>148</sup> Nome da bufona de Nina Picoli.

<sup>149</sup> Verbo inventado a partir da palavra Antropologia.

Então é isso, não seria possível, inicialmente, porque é uma cultura, uma vivência, que não é a minha, que eu não aprendi com meu tio desde pequena. Mas muito logo, talvez eu também compreendesse que mesmo sendo possível, eu não desejaria me apropriar de algo que não me pertence, que não é o meu lugar. Então, eu discorreria teoricamente sobre as possíveis conexões que encontraria entre o Hotxuá, por exemplo, e os bufões. Mas em que isso alteraria a minha bufona? Não sei, mas intuo que não muito. Porque como já escrevi, a Cabela fala do seu lugar no mundo e o seu lugar não é indígena. Quem esteve afetada durante todo o tempo pela luta indígena foi a Ana, não a Cabela, a Cabela talvez até tivesse alguma amiga “índia” que ela conheceu no centro, de quem ganhou um colar ou com quem riu em algum momento, talvez ela até saísse em defesa dessa amiga, mas o universo de onde brotam as paródias da Cabela não seria esse. Tem mais a ver com a sexualidade, com o feminino, com machismo, com as opressões contra os corpos das mulheres, os abusos, não é à toa que estas questões também atravessam o trabalho. Mas então não, a Cabela não passaria uma hora defendendo os índios, por mais que ela ache eles massa! Então, nem pesquisar cômicos sagrados, nem observar o jeito de rir e brincar dos Guarani e dos Kaingang nos lugares onde estive poderia ser agregado ao meu modo de fazer bufão, é como eu sinto. Eu talvez fizesse um espetáculo com eles.

Em abril de 2018, em uma das minhas idas à Tekoa Jatai'ty, depois do período mais longo de campo, vivi uma situação em que presenciei paródia. Era um dia de visitação, daqueles dias organizados para que os não indígenas conheçam um pouco da cultura Mbyá, como foi na primeira vez em que estive nessa aldeia. Agora eu já conhecia vários deles. No pátio atrás da escola, estavam montadas as mesas com o artesanato exposto para venda. As mulheres ficavam sentadas no chão, atrás das mesas, conversando entre elas enquanto não aparecia ninguém para comprar. Me sentei junto delas. Do outro lado das mesas, apareceu um jovem Guarani, ele se aproximou das mesas com um gestual diferenciado e começou a enrolar um espanhol que perguntava: que es eso? Quanto cuesta? Ah, no tengo plata, soy pobrecito. As mulheres riram, eu ri, ele não tinha me visto ali no meio delas. Perguntei: é um juruá? Ele riu afirmando que sim com a cabeça. Eu disse: tu tá fazendo teatro.

Ele veio sentar ao meu lado. Contou que só uma vez a professora na escola tinha trabalhado um pouco de teatro com eles, mas que tinha gostado muito. Talvez então, eu vá lá, na escola, trabalhar bufão com eles, brincar com as paródias que eles faziam de nós, deixar que eles riam do que para eles tem sentido, me unir a este riso que talvez só aconteça entre eles, por causa da cumplicidade do coletivo. Talvez eu vá, também, trabalhar para fazer aquele documentário que propus sobre o riso, a brincadeira, mostrar eles por eles mesmos. Talvez eu proponha uma pesquisa que olhe e ofereça algum conhecimento para potencializar as manifestações de ativismo deles, ou só observe, registre, analise. Ou talvez eu queira finalmente olhar para um cômico sagrado e pensar um bufão brasileiro, deles.

Mas agora eu quis fazer o que me foi possível para denunciar, para lutar junto, para falar com os meus. E só consegui fazer isso pela emoção, pelo afeto. Estou no final do meu memorial, tinha o texto sobre os palhaços sagrados do Zeca Ligiéro já há bastante tempo, só li agora. E aqui, nesse momento final, depois de ter ido compreendendo e elaborando em palavras que o desejo de denúncia se sobrepôs ao riso em mim, encontro essas palavras Zeca, e também, do lugar do sentir, quando te leio, choro, deve ser porque é exatamente o que eu gostaria de ler agora.

Somos turistas aprendizes ou artistas solidários. Mas devemos então prestar atenção o que pode ser a nossa função.  
Ao nos aproximar e documentar, testemunhar, passamos a compartilhar lutas, desejos, conhecimentos e a fortalecer uma rede de resistência. (LIGIÉRO, 2019, p.42)

Terminava aqui este momento. Pausaria aqui as reflexões impermanentes desta jornada. Mas exatamente depois deste suspenso fim, comecei uma leitura que deveria ter começado antes, então, como acredito e desejo que nunca haja um fim para os movimentos gerados por esta pesquisa, acrescento ainda algumas reflexões. Desejava contar uma situação significativa, mas não encontrava espaço para ela aqui, talvez porque falte elaboração. Mas vai vir, assim mesmo, deselaborada<sup>150</sup>. No mesmo seminário em que conheci pessoalmente Daniel Munduruku, enquanto conversava com

---

<sup>150</sup> Palavra inventada a partir de elaborar, para dizer não elaborada.

ele, disse: *estou tentando criar um espetáculo que faça uma crítica, tento falar do meu lugar de branca...* Um homem, branco, aparentemente heterossexual, com postura de intelectual, provavelmente de esquerda, estudante de algo que não saberei o que é, presente no mesmo seminário, atravessou o diálogo dizendo: *mas tu não é branca*. Bom, vai ver ele me enxerga como me enxergavam os familiares e amigos na infância, não sei. Eu não sei. Como disse, tanto neste trabalho foi desestruturado. Disse que sou encruzilhada, que sou identidade hifenizada, que sou brasileira. Não sei mais de que lugar eu falo. Seria um lugar entre? O entre que habita em mim mesma? No meu hibridismo? Do que se cruza em mim?

Foi também por esta perspectiva que começou a se tornar complexo, para mim, falar em cultura e que, intuitivamente, fui abandonando esta palavra. Talvez eu até tirasse cultura do título deste trabalho, mas exatamente agora não sei o que fazer. Quando Inês sugere que eu incluía “cultura” nas palavras-chave do trabalho, eu não concordo, mas não consigo saber exatamente porquê. Só consigo responder que acho que não olhei para “culturas”, que não é um trabalho sobre “cultura indígena”. Era para eu ter começado a ler **O Local da Cultura**<sup>151</sup> ainda em dezembro de 2018, quando me dei o livro de presente depois de ter ouvido esta referência em um seminário na USP<sup>152</sup> e de ter me sido sugerido por Beth Lopes na banca de qualificação. Mas só agora, neste final, comecei a ler, há um tempo para tudo, deve haver. Talvez eu mexesse em todo o meu texto, afetada pelas reflexões que a leitura tem me provocado. Mas é um memorial, de tudo o que eu pude contar sobre o que aconteceu comigo, daquilo que foi se movendo ao longo desses dois anos. Quis guardar este caráter documental, acredito que seja possível sentir as transformações também nas palavras colocadas aqui, na forma como aconteceram as elaborações em cada momento.

---

<sup>151</sup> Escrito pelo crítico indo-britânico Homi K. Bhabha, o livro traz ensaios que buscam analisar o discurso colonial. A partir de suas considerações acerca do conceito de hibridismo, Bhabha propõe o local da cultura como o entre-lugar deslizante, marginal e estranho, que por resultar do confronto de dois ou mais sistemas culturais que dialogam de modo agonístico, é capaz de desestabilizar essencialismos e de estabelecer teoria crítica e prática política.

<sup>152</sup> SPA – Seminário de Pesquisas em andamento, setembro de 2018. Realizado anualmente pela Universidade de São Paulo.

Quero me situar nas margens deslizantes do deslocamento cultural – isto torna confuso qualquer sentido profundo ou “autêntico” de cultura “nacional” ou de intelectual “orgânico” – e perguntar qual poderia ser a função de uma perspectiva teórica comprometida, uma vez que o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial é tomado como lugar paradigmático de partida. (BHABHA, 2013, p.50)

O que seria, então, cultura brasileira? O que seria cultura indígena? O que seria cultura Kaingang, cultura Guarani nos lugares onde estive? O que seria bufão europeu? Bufão brasileiro? Se parto da noção de hibridismo, sou híbrida, os Kaingang e os Guarani com quem convivi também são. O que se produziu nessa pesquisa foi a partir dos encontros, dessas pessoas em seus contextos específicos. [...] o problema da interação cultural só emerge nas fronteiras significativas das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada (BHABHA, 2013). Eu não saberia dizer se todos os Guarani e todos os Kaingang ririam e brincariam da mesma maneira, por exemplo. Se todos os Kaingang gostam de carne de porco e mesa farta, se todos os Guarani fazem a última refeição por volta das quatro horas da tarde, como é o hábito na Tekoa Jatai'ty. Se o bufão europeu de todos os países da Europa e de todos os atores europeus seria crítico, debochado, deformado e cômico. Se o bufão brasileiro... o que é ser brasileiro? Brasileira sou eu, com tudo o que se cruza em mim, brasileiros são os Kaingang, os Guarani, os das terras indígenas onde estive, os que vivem nas cidades, brasileiro é o Raoni, brasileiros são meus irmãos no terreiro, brasileira é a minha família, brasileiras são todas as pessoas que encontrei nesta pesquisa, ao longo de 2 anos, são tão diferentes e tão híbridos todos. Então, quis tirar a palavra cultura, quis tirar brasileiro, quis tirar bufão do título dessa pesquisa, já que tanto se desestruturou, o que sobrou? Cruzamentos... e assim, mudei o título do memorial.

Acredito que eu não tenha produzido nenhuma significativa alteração nos espaços em que convivi com os Kaingang e com os Guarani. Talvez, através de algumas possibilidades do meu lugar, eu consiga ajudar a organizar uma feira a pedido das mulheres Guarani, onde elas possam vender o artesanato que produzem. Talvez eu consiga viabilizar a produção do documentário que idealizei junto com o cacique Vherá Guyrá, para que eles

mesmos contem sobre seu jeito de brincar e rir. Mas não percebo nenhuma potente afetação gerada pela minha presença em suas vidas. As potentes e significativas alterações aconteceram em mim. E não sou eu que preciso me modificar? Ampliar o olhar, escutar mais, descolonizar o pensamento? O que eu desejo, a partir do que aconteceu comigo, é tentar afetar outras pessoas, desejo que essas alterações que vivi se espalhem em outros tantos dentre nós. Desejo, com este trabalho, ampliar a rede de afetos, para que seja possível ter, em uma mobilização indígena, não 40, mas 4 mil pessoas não indígenas, apoiando uma luta que deveria ser de todos... não só pela Amazônia, não só pelos nossos pulmões, não só pelo “nosso” planeta, porque a água está acabando, porque a floresta está queimando, porque a natureza está sendo destruída, também por eles, a própria natureza.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A escuta*. In: **O óbvio e o obtuso**: Ensaios Críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução Myriam Ávil, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BHARUCHA, Rustom. **Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global**. *OuvirOUver* vol. 13 n. 1 Uberlândia, 2017.
- BRAGA, Bya. TONEZZI, José. **O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania**. Jundiaí: Paco, 2017.
- CARMONA, Daniela, BARBOSA, Zé Adão. **Teatro: atuando, dirigindo, ensinando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- CASA NOVA, Roberta de Mello. A Estratégia do Prazer ou o Prazer da Estratégia. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs). **O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania**. Jundiaí: Paco, 2017. p. 89 – 104.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2018. p. 11 – 41.
- CLASTRES, Pierre. *De que riem os índios?* In: **A Sociedade contra o Estado**. Tradução Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2017. – Título original: *La Société contre l'État: recherches d'anthropologie politique*.
- ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- FAGUNDES, S. Patrícia. *A reinvenção da memória na cena: uma máquina relacional*. In: **Tempos de memória**: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Anais do VII Congresso da Abrace. Porto Alegre, outubro 2012.
- FERNANDES, C. **Pesquisa Somático-Performativa**: Sintonia, Sensibilidade, Integração. *Revista de Pesquisa em Arte*, v.1/2, p.76-95, jul/dez. 2014. Disponível em: <http://portalabrace.org/1/attachments/article/657/Ciane%20Fernandes.%20A%20Pr%C3%A1tica%20como%20Pesquisa%20e%20a%20Abordagem%20Som%C3%A1tico-Performativa.pdf>

- GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo. [organizado por]. **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo curso de Graduação Tecnológica Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. Tradução Marcelo Gomes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. – Título original: *Mês pensées sur le Théâtre ex Gégéneur*.
- GAULIER, Philippe. **Le Gégéneur: jeux, lumière, théâtre**. Paris: Editions Filmiko, 2007.
- GICK, Francisco. **Ramal 340** – sobre a migração das sardinhas ou porque as pessoas simplesmente vão embora. – Porto Alegre: Coletivo Errática, 2014.
- HALL, Edward T. *Culture et Communication*. In: **La dimension cachée**. Paris: Editions du Seuil, 1984.
- HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. – Resumos do 5\* Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcelo Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.
- HIRSCH, Sonia. **Manual do Herói ou a filosofia chinesa na cozinha**. 1\* ed. Rio de Janeiro: Corre Cotia, 1990.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. – São Paulo: Perspectiva, 2000. – Título original: *Homo Ludens – Vom Unprung der Kultur im Spiel*.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2018.
- KRENAK, Ailton. In: COHN, Sergio. (org). **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.
- LAGROU, E. L´art des indiens du Brésil : alterité, “authenticité” et pouvoir actif. In: GRUPIONI, L.D. (org.). **Brésil Indien: les arts des Amérindiens du Brésil**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées, 2005: 68- 87.



- LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético - Uma pedagogia da criação teatral**. Tradução: Marcelo Gomes – São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010 – Título original: *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*.
- LIGIERO, Z. **Teatro Das Origens: Estudos Das Performances Afro-ameríndias**. Ed. Garamond: Rio Comprido (RJ), 2019.
- LOPES, Elisabeth Silva. **Ainda é tempo de bufões**. São Paulo: ECA/USP, 2001. Tese de doutorado.
- LOPES, Elisabeth Silva. Bufonaria: Tradição e Contemporaneidade. In: **O bufão e suas artes: artesanía, disfunção e soberania**. Jundiaí: Paco, 2017
- MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras* vol. 27 n. 54 – Santa Maria, 2017.
- MNOUCHKINE, Ariane. **L'art du présent** / Ariane Mnouchkine; Entretiens avec Fabienne Pascaud; Paris: Plon, 2005.
- MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores/Daniel Munduruku**. Lorena: UK'A, 2017.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. – São Paulo: PUC SP, Projeto história: revista do programa de estudos pós-graduados de história, 1993.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. /Eliane Potiguara. São Paulo: Global, 2004. (Série Visões Indígenas/Direção Daniel Munduruku)
- SABATELLA, Letícia e CARDIA, Gringo. [direção]. **Hotxuá** (Brazil) 2009 · Documentário · 1h 10m - Um retrato do cotidiano da tribo Krahô, localizada em Palmas, capital do Tocantins, narrado a partir da figura de um palhaço indígena, o Hotxuá. Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=co0NsQKJG9k>
- TUIÁVII. *A grave doença que é pensar sem parar*. In: SCHEURMANN, Erich. (org). **O Papalagui**. São Paulo: Marco Zero, 1995. p. 85 – 92.
- VEIGA, Juracilda. *Metades Clônicas*. In: **Aspectos Fundamentais da Cultura KAINGANG**. – Campinas: Curt Nimuendajú, 2006.

