

Notas sobre o processo de criação de *Xapiri Xapiripë, lá onde a gente dançava sobre espelhos*, por Cibebe Forjaz⁶⁹.

Resumo: Este texto – com alguns detalhes mais precisos – apresenta o nome de intérpretes e criadores, o percurso de pesquisa e de criação do espetáculo *Xapiri xapiripë, lá onde a gente dançava sobre espelhos*.

Palavras-chave: pesquisa de linguagem, devoração como procedimento criativo, ancestralidade manifestada em relação, universo ameríndio.

Abstract: This text - with some more precise details - displays the name of interpreters and creators, the route of research and creating the show *Xapiri Xapiripë, there where we danced on mirrors*.

Keywords: language research, devouring as creative procedure, ancestry expressed about, Amerindian universe.

Histórico (escrito em parceria com Lu Favoreto)

O trabalho que deu origem ao espetáculo *Xapiri Xapiripë* tem sua gênese no encontro entre a pesquisa da Cia. Livre e da Companhia Oito Nova Dança. As duas companhias vinham trabalhando, cada qual em sua área de atuação específica, com uma pesquisa teórica e prática a partir da antropologia brasileira, mais especificamente, sobre o universo ameríndio.

No caso da Companhia Oito Nova Dança, a aproximação entre a dança e a antropologia acontece desde sua fundação, em 2000, pelo modo de proceder no recolhimento da matéria criativa. Através da vivência do movimento e da experiência *in loco*, característica fundamental do trabalho de campo, provocamos a criação em dança. Em 2008 esse procedimento veio se estabelecer através de importante fundamentação teórica, no desenvolvimento do Projeto Intercâmbio Canibal. Nesse processo a antropofagia tomou à frente como matéria poética e de investigação temática, aproximando-nos de diferentes áreas de conhecimento como história, literatura e filosofia. Através de orientação filosófica desembocamos no conceito de perspectivismo ameríndio, desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro. Em 2010 estreamos o espetáculo *Devoração* como resultado desse processo de investigação. Foi o início de uma pesquisa pedagógica

⁶⁹ Diretora e iluminadora teatral. Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral (ECA/USP 1985-1989). Doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade de São Paulo. Docente e Pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, desde 2006. Em 30 anos de teatro profissional, participou ativamente de três coletivos de teatro: A Barca de Dionísos (1985-1991); Teatro Oficina Uzyna Uzona (1992-2001) e Cia. Livre (onde é diretora artística, desde 1999). É parceira artística da Cia. Oito Nova Dança desde 2010.

e artística sobre a ancestralidade exposta no corpo. Após quatro anos, e com a parceria fundamental da Cia. Livre, com Cibele Forjaz e Lucia Romano, desenvolvemos o espetáculo *Xapiri Xapiripê, lá onde a gente dançava sobre espelhos*.

No caso da Cia. Livre, esse encontro entre teatro e antropologia vem de oito anos de pesquisa sobre a mitologia e cosmologia ameríndias, com orientação do antropólogo Pedro Cesarino, que, por sua vez, gerou os espetáculos *Vem-vai – O caminho dos mortos* (dramaturgia de Newton Moreno, a partir de narrativas e descrições etnográficas dos povos Amuesha, Araweté, Yekuana, Marubo, Wayãpi, Tupinambá, Kalapalo, Kaxinawá e Acádios); *Raptada Pelo Raio e Cia Livre Canta Kaná Kawã* (ambas com dramaturgia de Pedro Cesarino, a partir do mito *Kaná Kawã*, do povo Marubo).

Então, não por acaso, nos encontramos ao vivo em uma parceria entre companhias: *Bruta Flor* (2009). A partir de então, compartilhamos a criação de vários trabalhos: *O idiota – Uma novela teatral* (2010), *Ancestralidade no corpo* (2011), *A travessia da Calunga Grande* (2012) e *Madame B* (2013).

Em *Xapiri Xapiripê*, unimos nossas pesquisas de fundo em uma parceria radical, onde nos propusemos a ir mais fundo na tentativa de assumir o ponto de vista do outro: (i) no encontro entre linguagens, (ii) no nosso olhar sobre a cultura de oito povos e em nossa capacidade de, através da assunção de outros pontos de vista, devir-ser-outro.

Sobre a construção dramatúrgica de *Xapiri Xapiripê*

A direção cênica de um espetáculo que se propõe a incorporar o teatro, a música e o canto à dança pressupõe, antes de tudo, uma tradução entre linguagens. De modo que, mais do que diretora de teatro, nesse processo de criação, minha função foi a de embaixadora de pontos de vista.

Para nortear o trabalho comum, buscamos criar um roteiro dramatúrgico que servisse como fio condutor do espetáculo e, principalmente, do próprio processo de criação. Este roteiro tornar-se-ia, no correr do trabalho, um caminho comum para as várias direções (coreográfica, musical e cênica) criarem juntas, compondo uma pesquisa realmente coletiva.

Embora pareça uma obviedade, não é tão simples encontrar esse “norte” em comum entre linguagens tão distintas. Na lida diária dos ensaios

percebemos, logo no início do trabalho, que cada uma das linguagens possuía sua lógica particular; uma teoria específica, com conceitos próprios; um tempo de criação único e diferentes práticas cotidianas de trabalho. De modo que o fio em comum, ou seja, o nosso “roteiro dramatúrgico”, precisaria ser bem aberto, para poder, ao mesmo tempo, nortear essas diferentes formas de trabalho de criação e inspirar igualmente a todas as musas:

Só quando se quebrar a obstinação das três modalidades artísticas [a arte da dança, a arte da música e a arte da poesia] em serem autônomas e, além disso, esta obstinação se transformar em amor de uma pelas outras; quando elas mesmas deixarem de ser isoladas, só então serão todas capazes de criar a obra de arte desejada: na verdade, neste sentido sua própria desapareição já é por si mesma, inteiramente, essa obra de arte, morte daquelas convertida de imediato em vida desta (WAGNER, 2000, p. 113)⁷⁰.

Mais do que uma história a contar - porque de fato não há neste espetáculo uma “história”, no sentido da fábula teatral - o roteiro dramatúrgico de *Xapiri Xapiripë* serviu como um fio invisível, composto por vários mitos e ritos, línguas e conceitos, contados pelos povos ameríndios e recontados por antropólogos, que foram usados como subtexto para os improvisos do movimento corporal dos dançarinos-intérpretes-criadores, durante quase dois anos.

O roteiro tornou-se, portanto, a coluna vertebral do trabalho de criação, porque foi a origem e o eixo da relação entre as várias linguagens envolvidas na construção do espetáculo.

A organização desse roteiro dramatúrgico, como subtexto da criação coreográfica, lançou mão de recursos do teatro colaborativo. Assim, buscamos estruturar o processo de construção de *Xapiri Xapiripë*, mesclando procedimentos de trabalho da dança contemporânea e do teatro, com o cuidado de respeitar as diferenças e especificidades dos processos de criação de cada linguagem. Por fim, enredando procedimentos diferentes de criação, acabamos inventando um processo novo para todos os envolvidos.

⁷⁰ “Solo cuando se quiebre la obstinacion de las três modalidades artísticas en ser autônomas y dicha obstinacion se transforme ademas en amor hacia las otras; cuando ellas mismas dejen de ser aisladas, solo entonces seran todas capaces de crear la obra de arte lograda: en efecto, en este sentido su propia desaparicion ya es por si misma, enteramente, esa obra de arte, muerte de aquellas convertida de inmediato en vida de esta”.

O caminho

Partimos de uma palestra ministrada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro para a Companhia Oito Nova Dança, sobre a “Ancestralidade no Corpo”; da leitura conjunta do seu livro *A inconstância da alma selvagem* (2011); de aulas ministradas por Renato Sztutman sobre o universo ameríndio e o conceito de perspectivismo, da leitura conjunta de vasta bibliografia. Esse estudo inicial, no campo da antropologia, levou a alguns conceitos centrais para a pesquisa prática: o “devir-ser ancestral”, a figura do pajé como mediador entre diferentes perspectivas, os mitocantos (narrativas cantadas) e as danças rituais. Nesse caso específico, o ancestral é um vir-a-ser, uma transformação do corpo, de um em outro. Esse foi o princípio da pesquisa corporal.

Tendo por ponto de partida um pensamento de Viveiros de Castro – “o esforço de construção do ancestral” –, cada dançarino criou uma “Deglutição Cênica” (uma pequena composição coreográfica pessoal, improvisada ou não), visando traduzir, por intermédio da dança, o estado de transformação do corpo do “devir ser ancestral”, que pode ocorrer na morte, no sonho, no mito ou ser representado pelo rito, nas danças e cantos coletivos.

A partir das deglutições pessoais, cada dançarino desenvolveu algumas matrizes de movimento fundamentais do “seu ancestral”, que foram experimentadas e aprofundadas por quatro meses, nos ensaios de criação. Depois, para compartilhar as matrizes de movimentos pessoais, cada dançarino refez a sua “deglutição cênica” incorporando o grupo de dançarinos em sua cena. Com isso surgiram vários esboços de cenas coletivas. Nesse ponto do processo, achamos que – apesar da força do material levantado – corríamos o risco de nos distanciar muito da proposta original de “devoração” das referências ameríndias. Então, olhando de fora, pensei que seria bom unir a experiência individual do “ancestral de cada um” e das matrizes de movimento pessoais, com uma nova pesquisa, que voltasse nosso olhar para o outro, a partir do que já estava acontecendo...

Depois de rever todas as deglutições, junto com Renato Sztutman, fizemos uma lista de povos ameríndios que, por alguma razão especial (cultura, danças, local em que vivem, desenhos gráficos, deuses ou espíritos em que acreditam, mitos de origem, ritos fúnebres etc.) tivessem alguma relação com as deglutições cênicas e/ou com o “ancestral” de cada intérprete-criador. Chegamos a oito povos, que seriam pesquisados por cada um dos intérpretes:

- **Guarany Mbya** (Lu Favoreto) – em função dos ancestrais vegetais e da proximidade com o litoral.
- **Marubo** (Lucia Romano) – em função da longa pesquisa já feita sobre os Marubos no processo de *Vem-Vai* e *Raptada pelo raio*, que influenciaram SUS “deglutição cênica”, sobre a polifonia da pessoa humana e o vir-a-ser-outro.
- **Kayapó Mebengokre** (Camila Venturelli) – em função da arte plumária e o “ancestral pássaro” de sua cena.
- **Karajá (Thiago Antunes)** – em função dos rios, que estavam na base de sua deglutição inicial e se caracterizam na origem de toda a cosmografia e cosmologia Karajá.
- **Kaxinawá (Fabrício Licursi)** – em função de um ancestral do intérprete que chamávamos de ELA: uma mulher-animal. Renato lembrou de um mito kaxinawã, sobre uma mulher cobra que, por sua vez, denota a importância do feminino no xamanismo desse povo.
- **Waujá (Denise Barreto)** – em função dos ritos das hiper-mulheres do Alto Xingu, que tem alguns ingredientes de jogo que combinavam com a deglutição da Dê e seus vários bichos.
- **Yanomami (Raoni Garcia)** – em função das danças vigorosas do intérprete. No decorrer do processo, Raoni também pesquisou a língua e mitos dos Awá Guajá (povo que o seu irmão, também antropólogo, estuda).
- **Tukano (Greg Slivar)** – em função de seus cantos.

A partir daí, cada intérprete-criador investigou a cosmologia, a cosmografia, a língua, os costumes, a comida, as danças, os cantos e os mitos de cada um desses povos compartilhando suas pesquisas com o grupo. Aprendemos cantos e mitos.

Greg Slivar, diretor musical do espetáculo, pesquisou cantos dos oito povos: conseguiu gravações das músicas e letras e aprendemos todos eles, para posteriormente serem devorados pela composição musical, como um todo. Ná Ozetti escutou as gravações e trabalhou a emissão vocal dos cantos.

Porém, não pretendíamos “representar” literalmente mitos, ritos ou cantos, mas fomentar conexões livres (embora específicas) entre a cultura polifônica dos povos ameríndios estudados e a pesquisa de movimento já realizada até aquele momento do trabalho. A ideia era que essas referências fossem, aos poucos, sendo deglutidas de forma orgânica, como mais um impulso da pesquisa de movimento. O que de fato aconteceu. A pesquisa

específica sobre os oito povos, acabou também sendo um norte para a visualidade do espetáculo: as camarinhas dos intérpretes, a maquiagem nos corpos, os objetos usados.

As “Deglutições Cênicas” foram todas refeitas, tendo como provocação o “ponto de vista” de cada povo pesquisado. Nesse momento do processo, depois de quatro camadas de “deglutições cênicas”, comentadas, retrabalhadas e desenvolvidas, do ponto de vista do movimento, tínhamos muito material levantado. Mas ainda faltava um roteiro dramatúrgico que ligasse todas elas, a partir de alguma lógica interna ao próprio trabalho.

Em julho de 2013, fizemos uma imersão de dez dias na Barra do Una (litoral sul paulista), com o objetivo de criar um roteiro que unisse as muitas danças criadas até então. Primeiro listamos e rememoramos todo o material coreográfico levantado. Depois, chegamos juntos a um princípio fundamental de construção dramatúrgica, qual seja, a tradução entre mundos e pontos de vista e a transformação corporal entre o humano e diferentes seres ancestrais (animais ou vegetais), potencializados por alguns “detonadores”: (1) a fumaça; (2) a comida; (3) a bebida; (4) o canto; (5) a dança.

A partir desse princípio polifônico, elaboramos um pré-roteiro, dividindo todos os esboços de “cenas” que tínhamos, entre os cinco detonadores (fumaça, comida e bebida, canto e dança). Fizemos também um trabalho de campo junto aos Guarany (aldeia Silveirinha, de Boracéia, no litoral norte paulista), que foi essencial para conectar-nos à importância sociocultural desse contato com outras culturas formadoras da nossa sociedade, plural e polifônica.

Também improvisamos sobre um mito estudado por Renato Sztutman, que é muito comum nos povos do Alto Rio Negro, chamado de *mito da cobra-canoa*. Este mito trata da origem dos povos e transformou-se em um prólogo, de onde surgem e são apresentados cada um dos povos.

Sobre tal pré-roteiro, improvisamos juntos, em várias camadas, até obter um roteiro final com um prólogo e três cenas, desenvolvido e aprofundado coreograficamente em sala de ensaio, nos meses de agosto, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2013.

Abaixo segue um resumo desse roteiro.

Roteiro (observação): uma tradução para a língua escrita de uma outra escrita no corpo, indizível em palavras. Portanto, nada escrito nesse roteiro é literal, explicativo ou narrativo. O roteiro é, na verdade, mais uma sequência dos subtextos da pesquisa de movimento do que uma história sendo contada.

Prólogo: a criação dos rios, da floresta e dos povos. Recriação coreográfica sobre o mito da *Viagem da Cobra-canoa*⁷¹ dos povos ameríndios da região do Rio Negro. Barco dos mortos/canoa de leite fermentado. Devir-ser peixe. A corredeira e a formação dos rios. A cobra sucuri. A diferenciação dos povos (objetos de poder, línguas e apresentação inicial das oito matrizes de movimento).

Primeira cena: A Fumaça. Todos se olham e identificam as diferenças entre os povos recém-criados. Fumam de formas distintas e contam histórias em diferentes línguas. O pajé é como um rádio. O pajé e seu duplo: um entra em transe e se divide em dois, aquele que narra e aquele que “vive” a história narrada⁷². Solo de desfazer o rosto. Coro da desfiguração. Mito-canto Marubo e a língua-fumaça. Devir-ser pássaro: solo, duo e quarteto dos xamãs-pássaros⁷³. Coro do “Cooper-Guarany”.

Segunda cena: A comida/bebida. Coro do canto: a diferenciação entre presas e caçadores (som-onça e som-pássaro). Olhar subjetivo e olhar objetivo. Solo da raiva-animal (baseado nos espíritos Aony dos Carajás). Duelo da caça. Coro das maritacas gritantes (fui fui fui). Comer manga e o mito-canto Guarany: “tudo é muito perigoso”. Cena do devir-ser galinha: a transformação da mulher em galinha. Dança do devir-ser onça. Dueto das presas. Dueto da caça (tocaia/bote/estraçalhamento). Despelamento e o solo do avesso. Coro do avesso. Coro dos mortos. Floresta de braços.

Terceira cena: canto/dança. A rede de línguas e cantos. Mito-canto Kashinawá. Devir-ser anta sob a rede. A transformação da anta em mulher. O solo de “Ela” sobre a rede. Coro do pão. Canto Kashinawá. Coro da travessia dos povos na Marginal Tietê. Coro dos xamãs-cavalos. Coro da polifonia. Fim sem fim.

Em janeiro de 2014 entramos no SESC Pinheiros, onde finalizamos o trabalho. Conseguimos autorização para montar nosso palco no porão,

⁷¹ De acordo com Renato Sztutman (texto inédito apresentado no Seminário “As cidades e suas margens” - Itaú Cultural, setembro de 2009), trata-se do mito da viagem da Cobra-canoa, esta que parte de um espaço primordial – o Lago de Leite –, subindo por um rio subterrâneo até chegar a uma região de cabeceiras. Este mito trata da origem do cosmos e das diferenças entre humanos e animais, entre índios e brancos e entre os diferentes povos rio-negrinos. A Cobra-canoa, figura do contínuo, veículo de um impressionante cromatismo, contém em seu interior todas as possibilidades de realização dos seres e das coisas. Através dela todas as diferenças vão se desdobrando até chegar ao mundo no estado atual.

⁷² Todas as narrativas são em língua original ou em recriações vocais-musicais dessas línguas.

⁷³ Os pássaros são importantes psicopompos entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

onde construímos as camarinhas dos atores, trabalho realizado pelo cenógrafo e cenotécnico Wanderlei Wagner da Silva; montamos uma oficina de costura e adereços dirigida por Marina Reis, e Lu Favoreto fez o trabalho final de limpeza das coreografias e de conexão das cenas improvisadas. Estreamos no dia 28 de janeiro, no Teatro Paulo Autran.

Como sinal de reciprocidade e respeito admirado, nosso maior desejo é apresentar *Xapiri Xapiripë, lá onde a gente dançava sobre espelhos* em pelo menos algumas aldeias dos oito povos, cujas culturas pesquisamos: *Guarany Mbya, Marubo, Kayapó Mebengokre, Karajá, Kaxinawá, Wauja, Yanomami e Tukano*.

Referências bibliográficas

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A incostância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SZTUTMAN, Renato. *Mitologia fluvial, civilização submersa* (Texto inédito apresentado no Seminário “As cidades e suas margens” - Itaú Cultural, setembro de 2009).

WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. Espanha: Publicacions de la Universitat de València, 2000.