



Polifonia de duplos: *Recusa* e *Prometheus*

Suzi Frankl Sperber¹

Resumo

Em *Prometheus* e *Recusa* existe contraponto entre o princípio prometeico, (que critica o mundo ocidental), e o princípio primitivo, feito do desejo de voltar à união original com a natureza. Em *Prometheus* existe um duplo complementar: Epimeteu. *Recusa* apresenta um duplo complementar: o *trickster*. O humor do *trickster* resgata a inteireza dos despossuídos que se vingam da arrogância do poderoso, invariavelmente pelo riso. Os atores de *Recusa* têm potência e intensidade e se entrelaçam na aceitação da alteridade.

Palavras-chave: mito prometeico; pensamento indígena; entrelaçamento de diferenças; riso e humor; mundo ocidental versus mundo primitivo

Abstract

Prometheus and Recusa show a contrast between the Promethean principle, (which criticizes the occidental world), and the primitive principle, created by the wish to return to the original union with nature. In Prometheus, there exists a complementary double: Epimetheus. Recusa presents another complementary double: the trickster. The humour of the trickster rescues the integrity of the dispossessed who take revenge of the arrogance of the powerful, invariably through laughter. The actors in Recusa show how potency and intensity intertwine in accepting alterity.

Keywords: Promethean myth; Indian thought; intertwining of differences; laughter and humour; occidental world versus primitive world.

Antonio Salvador, ator da Cia. Teatro Balagan, leu uma matéria, em setembro de 2008, sobre dois índios “piripkura, possivelmente os últimos de sua tribo [...] encontrados, no interior do Mato Grosso. Subnutridos, um deles muito doente, apêndice quase supurado. Riam. Sempre recusaram contato. Recusaram ajuda. O doente foi operado. Fugiram do hospital para a mata três dias depois.” Tucana e Mande-I eram remanescentes de uma etnia até então desconhecida, etnia chamada pelas etnias vizinhas, ou mais próximas, de *piripkura*, borboleta, por não se fixarem em lugar nenhum. Afirma a Funai que foram salvos do extermínio na região mais violenta do Brasil em agosto de 2007, quando estabeleceram o primeiro contato pacífico com a Funai (Fundação Nacional do Índio). É um tanto irônico a Funai considerá-los salvos...

¹ É professora do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas e foi coordenadora do LUME teatro.

Dois anos depois, os artistas envolvidos na criação do espetáculo *Recusa* – os atores Eduardo e Antonio, a diretora Maria Thais, o cenógrafo Márcio Medina, a atriz e preparadora corporal Ana Chiesa – viajaram com a cantora e pesquisadora Marlui Miranda, diretora musical do espetáculo, para a aldeia Gapgir, em Rondônia, para uma troca artística com os índios Paiter Surui para conhecê-los, para apreender sua corporeidade, seu pensamento, seus costumes, seu mundo, sua cosmovisão. A pesquisa resultou no espetáculo *Recusa*, que estreou em outubro de 2012. Maria Thais e Márcio Medina receberam o prêmio Shell 2012 nas categorias de Direção e Cenário, respectivamente. Eduardo Okamoto e Antônio Salvador receberam o Prêmio APCA de melhores atores de 2012. Marlui Miranda recebeu pela direção musical o prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro. E o espetáculo recebeu ainda outras indicações (Prêmio Shell 2012 e Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro).

Como numa peça anterior da Cia. Balagan, na qual também foram tematizadas a relação e as ações de dois irmãos – Prometeu e Epimeteu – em *Recusa*, peça dirigida por Eduardo Okamoto e Antonio Salvador – Maria Thais decidiu fazer o contraponto com o material recolhido. O contraponto existe entre as duas peças, *Prometheus – a tragédia do fogo* e *Recusa*, entre o ancestral – mito ancestral – e o mundo atual, de traços míticos, também, e primitivo.

O contraponto entre Prometeu-Epimeteu e o mundo primitivo nos lembra o que Alfred Döblin (escritor alemão judeu) escreveu, em 1933, à medida que a guerra se aproximava, (*Babylonische Wanderung*, i.e., Caminhada Babilônica), como reação quase grotesca ao desespero do exílio. Com este livro, Döblin celebrou o “retorno do romance moderno ao mito”, romance que apresentava uma realidade desprovida de sentido. Entre 1935 e 1937, Döblin escreveu a trilogia Amazonas, em que descreveu o choque decorrente da conquista do Novo Mundo (muitíssimo antes dos estudos colonialistas) e recorreu à força instrumental do mito indígena, base da estrutura dramática desta sua obra. Os conquistadores não tem mito. O mito indígena tem a função de testemunha política encarregada de transmitir a crítica cultural radical do Autor à barbárie colonizadora, autoritária, arrogante – e que despreza os “primitivos”. Döblin também escreveu *Prometheus und das Primitive* (Prometeu e o Primitivo). Neste livro, Döblin descreve a história como o resultado de uma oposição constante entre dois princípios: o princípio primitivo, feito do desejo de voltar a união original com a natureza (como o fazem os piripkuras) e o prometeísmo, que vem a ser a vontade de se

tornar senhor da natureza – o caso de Prometeu e de nossa civilização ocidental. Segundo Döblin, a crise do Ocidente se explica pelo excesso de prometeísmo posterior ao Renascimento, um excesso que lhe serve para explicar a ascensão do nazismo. O mito indígena torna-se instrumento de uma didática política e social, que critica as formas colonizadoras, a violência contra os primitivos, o total desconhecimento do pensamento indígena.

A peça *Prometheus – A Tragédia do Fogo* foi encenada um ano antes, e também foi dirigida por Maria Thaís. A encenação de duas peças que tratam de um duplo, de dois irmãos, não foi casual. Na polifonia de duplos, uma peça trata do prometeísmo, e a outra mostra os irmãos em união original com a natureza, criticando as formas colonizadoras, polifonia paralela a Prometeu e o Primitivo, e que pode ser vista pelo público paulista em 2012 -13.

Temos por um lado o mito de Prometeu e seu irmão Epimeteu e, por outro, uma série de duplos: os fundadores do mundo, Pud e Pudlerê, os dois irmãos piripkura, e outras dobradinhas que querem acabar com os duplos. Como mito grego – e conforme a teorização sobre mitos de Sperber – Prometeu implica na punição ao excesso, à arrogância, estabelecendo os limites da ação do não deus em sociedade. Em *Recusa*, ao contrário, o pensamento indígena valoriza a união original com a natureza. Importa fortemente o dois em um.

Como Maria Thaís pretendia mostrar – a seu modo – o excesso de prometeísmo ocidental em *Prometheus – A tragédia do Fogo*, e o pensamento indígena como instrumento de uma didática política e social em *Recusa*, criticando a ganância dos latifundiários, a invasão de terras indígenas, a violência contra os primitivos, o total desconhecimento do pensamento indígena, o presente artigo traçará uma comparação entre as duas peças e os tópicos que levantam.

Para não fugirmos do assunto, a crítica à ganância dos latifundiários é conseguida em *Recusa* pelo uso da palavra, do texto. No teatro experimental, a palavra foi muitas vezes evitada. Mas, na encenação de Maria Thaís, experimental também, a palavra tem papel preponderante no belo texto de Luis Alberto de Abreu.

Os atores se fazem ouvir, inicialmente. Vêm do escuro e do fundo da cena, rindo. A cena é limpa e quase nua, para dar espaço aos jogos dos atores. As brincadeiras são discretas nos gestos, mas não na voz, que chama a atenção do público. O jogo é o instrumento didático-social de *Recusa* enquanto ação e movimento. O público

nota que precisa dar uma atenção redobrada à ação, aos corpos que se movem em sentido inverso ao movimento geral, ou à direção esperada. O chão imita terra, gravetos, área florestal. Os corpos dos dois personagens, um mais duro, que seria Pud (Antonio Salvador) e outro mais intenso e sensível, com movimentos apenas necessários e fundamentais, intensidade sutil, sem esforço, indefesa e aberta para expressar presença ou se recolher – Pudlerê (Eduardo Okamoto), ambos corpos pintados da cor da terra do solo, com gravetos, folhas, galhinhos que os caracterizam, são iluminados discretamente, o suficiente para a expressão plena dos conflitos e dores vividos.

Animais ou índios, são sempre pessoas, humanos. O encontro dos corpos nunca é aleatório e sempre cria contrastes, seja da linha horizontal com a perpendicular, seja de corpos com movimentos paralelos que se complementam. A terra, os movimentos inversos, os desencontros que sublinham os encontros parecem ser uma resposta da encenação à caracterização do primitivo tematizado por Döblin.

O mito de Prometeu apareceu pela primeira vez na Teogonia (versos 507 a 616), obra do poeta épico grego do fim do século VIII a.C., Hesíodo. Há variações do mito do Titã Prometeu. Uma inclui a figura de Epimeteu, irmão de Prometeu. Segundo Hesíodo, foi dada a Prometeu e seu irmão Epimeteu a tarefa de criar os homens e todos os animais. Epimeteu encarregou-se da obra e Prometeu encarregou-se de supervisioná-la. Na obra, Epimeteu atribuiu a cada animal os dons variados de coragem, força, rapidez, sagacidade; deu asas a um, garras a outro, uma carapaça protegendo um terceiro... Quando chegou a vez do homem, formou-o de barro. Como Epimeteu gastara todos os recursos disponíveis nos outros animais, recorreu ao seu irmão Prometeu. Este roubou o fogo dos deuses e deu-o aos homens. Isto assegurou a superioridade dos homens sobre os outros animais. Todavia, o fogo era exclusivo dos deuses, que decidiram castigar Prometeu. Como castigo a Prometeu, Zeus ordenou a Hefesto que o acorrentasse no cume do monte Cáucaso, onde todos os dias uma águia (ou corvo) dilacerava o seu fígado que, todos os dias, se regenerava. Esse castigo devia durar 30.000 anos.

Em *Recusa*, Pud e Pudlerê são os fatores da criação. Não há Zeus, nem conflito entre Pud e Pudlerê, nem outra figura entendida como divina. Além disto, Pud e Pudlerê são humanos. Mas paralelamente a Epimeteu, Pudlerê mais do que distribuir características a bichos de diversos tamanhos, insetos e répteis, cria os diversos bichos, insetos e répteis. Em *Prometheus*, Epimeteu inadvertidamente gasta as caracterís-

ticas que teria para os bichos. Pudlerê acha divertido criar um mundo plural, feito de diversidade. Ao brincar com cobra é mordido. Sofrendo com a dor e ameaçado pela morte, pede ajuda – não do branco, mas do irmão – e o auxílio é dado pelo próprio companheiro: Pud.

Pud livra Pudlerê do sofrimento chupando o lugar da picada, soprando fumaça, mastigando folha boa, que põe na picada. Não há sacrifício no pensamento indígena. Há solidariedade e colaboração. Há busca de soluções. O entrelaçamento dos dois (Pud e Pudlerê – e depois os piripkura), que aparece na cena de maneira belamente exemplar, não é gratuito. É o dois em um, cuja união soluciona, organiza, serve a natureza, sendo os dois parte da natureza, nela entrelaçados. Daí os corpos se prestarem a falar, rir, jogar, rodar, contorcer-se. Esse entrelaçamento com a natureza ocorre já pela relação entre as duas personagens, pela fala, em qualquer de suas ações, nos momentos em que são puramente índios (Pud-Pudlerê ou piripkuras). Algumas ações de ambos são complementares. Há momentos simultâneos, mas paralelos, criando imagens apreendidas de cima para baixo, pelo espectador – figuras belas, seja uma flor feita de corpos, penacho de palha, as “árvores”, sempre com efeitos simbólicos quer do círculo, quer mesclando os corpos com objetos disponíveis (tasquara, espécie de máscara de palha).

No mito, há mais de uma razão para a punição de Prometeu. Na Teogonia, Hesíodo descreve Prometeu como um desafiante inferior à onipotência e onisciência de Zeus (545-557). Prometeu, desejando saber se Zeus era verdadeiramente digno das honras divinas, imaginou um ardil para comprovar a sua clarividência. “Expôs aos olhos de todos um enorme boi. De um lado, encerrou na pele as carnes e os melhores pedaços, envolvendo-os com o ventre da vítima; do outro, dispôs com pérfida habilidade os ossos brancos que recobriu de gordura lustrosa. O pai dos deuses e dos homens disse-lhe, então: “Filho de Japeto, ó mais ilustre de todos os reis, amigo, com que desigualdade dividiste as partes!” Prometeu, sorrindo interiormente do ardil, rogou-lhe que escolhesse, e Zeus, apoderando-se da parte mais pesada, ali encontrou só ossos.” A escolha de Zeus abriu um precedente para os futuros sacrifícios. A partir de então os humanos teriam passado a ficar com a carne dos animais que sacrificavam, dedicando aos deuses apenas os ossos, envoltos numa camada de gordura. O ardil enfureceu Zeus, que retirou o fogo dos humanos como forma de punição. Prometeu, por sua vez, roubou o fogo dentro de um gigantesco caule de funcho, devolvendo-o

à humanidade, fogo sem o qual não há trabalho nenhum. Isto enraiveceu ainda mais Zeus, que enviou Pandora, a primeira mulher, para viver com os homens. Forjada por Hefesto a partir do barro, e trazida à vida por obra dos quatro ventos, todas as deusas do Olimpo reuniram-se para adorná-la. “Dela descende a geração das femininas mulheres”, escreveu Hesíodo, “dela é a funesta geração e grei das mulheres, grande pena que habita entre homens mortais, parceiras não da penúria cruel, porém do luxo.”

Pud encontra uma cabaça, que vem a ser uma mulher. Não é preciso forjá-la: ela existe na natureza. A mulher não será motivo de pena ou sofrimento. Basta perdoar o irmão e procurar outra cabaça-mulher que o mundo será habitado por novos seres e o prazer será possível a ambos: Pud e Pudlerê. A cena não apresenta conflito entre os dois: se há dor e desespero, ela envolve e não separa os dois, que em nenhum momento perdem a sua dimensão humana. Pud e Pudlerê, e todos os outros personagens indígenas, não são punidos por deuses, como Prometeu, nem provocaram nenhum ser poderoso. Ao longo da peça acabam sendo eles os provocados, ameaçados, assassinados – porém, pelos brancos. É a arrogância prometeica da civilização ocidental, que desrespeita o ser humano para fins de acumulação de capital. Na encenação, Maria Thaís teve o cuidado de que cada fala sobre violência fosse construída pelas palavras, mas as personagens-atores não perdem nem o tom jocoso, sutilizado, nem o riso.

Em que medida a história do mito de Prometeu, Epimeteu, Pandora, Quíron, Hércules se relacionam com o espetáculo *Recusa*? Tomo meu conceito de mito (in Sperber, 2009) em que vi que ele se estrutura com marcas de tragédia (*hybris*, *hamartía*, *pathos*, *ananké*, *anagnorisis*) e sem propriamente a *katharsis* (catarse). O mito mostra os limites da ação humana em sociedade.

Reflitamos sobre *Recusa*. Há uma significativa diferença entre a catarse, característica da tragédia grega, e o tratamento dado à visão de mundo de etnias indígenas – especialmente os piripkura. O público não tem o que ver-aprender com as cenas de *Recusa*, a não ser compreendendo-se como ocidentais que participam de uma sociedade injusta e genocida com relação aos índios. A catarse é coletiva – da coletividade. Os limites da ação humana devem levar em conta não só a sociedade dos iguais, mas a dos diferentes, a serem acolhidos e aceitos na sua diferença. Sem dúvida isto dificulta tanto cada cena, quanto a compreensão do todo por parte do espectador.

Em *Prometheus* existe um duplo complementar: Epimeteu. *Recusa* apresenta um duplo complementar que é o *trickster* – ou uma espécie de *trickster*. É um duplo

complementar unido por riso, humor, tolerância, ingenuidade e malandragem, diferente da consciência da *civitas* na encenação de *Prometheus*. Um *trickster* é um espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças ou, fora isso, desobedece regras normais e normas de comportamento. Poderia ser visto como uma espécie de malandro, desenvolvimento que existe em *Recusa*, já que aparece Macunaíma.

Enquanto o malandro – *trickster* – cruza várias tradições culturais, há diferenças significativas entre malandros nas tradições de muitos povos indígenas e aqueles da tradição euro-americana. A divindade *trickster* quebra as regras dos deuses ou da natureza, às vezes mal intencionada, mas, normalmente, ainda que involuntariamente, em última análise, com efeitos positivos. Frequentemente, a quebra das regras toma a forma de um “truque” (daí o termo “*trickster*”, que significa “pregador de peças”). O *trickster* pode ser astuto ou tolo, ou ambos. Frequentemente são engraçados e cômicos, mesmo quando considerados sagrados. Prometeu era um Titã, enquanto o Coiote e o Corvo – figuras tradicionais de *tricksters* norte-americanos – são geralmente vistos como palhaços e brincalhões. Pud e Pudlerê, personagens de *Recusa*, são seres idênticos – ou quase – com características diferentes.

Pud forte, turuna, Pudleré assim, fraco, membeca. Desceram num cipó e ficaram caminhando, assim à toa, não tinha nada na terra. Pud cantava, Pudleré ria. Pud fez tudo planície, reta, bonita. Pudleré foi lá e fez montanha pra pessoa cansar. Pud fez palmeira-tucum, boa. Pudleré foi lá, encheu de espinho pra entrar na mão e doer. Pud fez casa, Pudleré fez jirau.

Em numerosas culturas, podemos encontrar os mitos da dualidade, como dois demiurgos que criam o mundo, ou dois heróis. Assim são Pud e Pudlerê. Em cosmologias dualistas os dois heróis podem competir ou colaborar, podendo ser concebidos como neutros ou contrapostos como “o bem contra o mal”, seja da mesma importância ou distinguidos como “poderoso versus fraco”; podem ser irmãos (mesmo gêmeos) ou não. Em *Recusa* apresentam-se os irmãos logo no começo da peça. Ambos criam o mundo através da imaginação, do riso e do jogo. Criam animais que poderão ser caçados e comidos.

A criação, pela via da imaginação, lembra o conceito de pulsão de ficção formulado por Sperber, 2009. Trata-se, em *Recusa*, de uma criação do mundo feita por adultos, que têm consciência da criação e da necessidade de povoar o mundo. Poderiam assemelhar-se aos mitos de criação mais conhecidos. Mas há algo diferente e especial na peça e na atuação precisa e excepcional dos atores: Pudlerê tem humor: ri o tempo todo. Pud o acompanha no riso frequentemente – ou canta. O humor resgata a

inteireza dos despossuídos que se vingam da arrogância do poderoso, invariavelmente pelo riso. Em *Recusa* só haverá poderosos no fim do espetáculo. O riso serve como centelha de vida. A recusa à ajuda dos brancos vem desta cosmologia, deste olhar que afirma a vida sobre todas as coisas. Ou deste princípio que regula a cosmologia. É como se desde o começo da civilização prometeica já houvesse, como considerou Alfred Döblin, a vontade do homem de se tornar senhor da natureza. Já o princípio primitivo, este não esquece o desejo da união original com a natureza, que não elimina o outro, até quando o outro é um fazendeiro: assa-o e o engole. O riso de ambos, ou de um e o canto do outro, riso fortemente de Pudlerê, desnuda o vil, o banal, o mesquinho, o pequeno da vida. A ação tão diversa entre Pud e Pudlerê recompõe o equilíbrio do mundo. E os atores, Eduardo Okamoto e Antonio Salvador, têm uma ação precisa, integrada, sensível e entrelaçada, e mantêm este equilíbrio.

Só sabemos no fim da narrativa, em *Recusa*, que os índios piripkura recusaram a “ajuda” do branco. Os valores e princípios do pensamento indígena se relacionam aos objetos, cosmologia, princípios indígenas.

Aí, Pud mostrou arco-flecha e machado de ferro. Quem escolheu arco-flecha continuou índio, quem escolheu machado foi pra longe, fez cidade, virou branco.

O conjunto de narrativas tem ação ou leitura que seria trágica, mas não é estruturada nem vivida como tragédia. Daí a encenação corresponder a um movimento que começa mais distante dos receptores (público) e se aproxima cada vez mais dele, como as árvores que se aproximam e depois caem. O riso de Pudlerê ironiza a vida, mas mantém o elo com o companheiro Pud, que canta. Mesmo Pudlerê sendo fraco e mole, introduzindo o desconforto, o sofrimento, a dificuldade, ambos constituem uma unidade: um ajuda o outro; os dois estão sempre juntos. A unidade constitutiva e formadora do mundo é dupla, aceitando plenamente a alteridade. Ela é mostrada como que de cima, tal é a formação dos bancos e a visão da cena. O espectador “vê de cima e de longe.” Eis uma astúcia da encenação, que força o espectador a ocupar o seu lugar de “superioridade” que será questionada e criticada.

É especial, em *Recusa*, que o mito se constitua aos poucos e assim cria o mundo, como fantasia, com imaginação. Daí os gestos e a cena serem mágicos, potentes, mesmo quando Pudlerê se revela fraco.

A cenografia também tem este caráter mágico.

O espetáculo *Prometheus* reconta história conhecida. Trata-se de história de várias versões e cheia de personagens. Por isto sua apresentação – que se queria feita do duplo, como *Recusa* – começa com a divisão da cena repartida em dois, e depois em quatro, etc. Como as vozes são quase simultâneas, funcionam como coro, portanto como consciência da *civitas* –, que relata a longa viagem de Prometeu – da águia e de Epimeteu. A águia que abre e fecha o relato fala de punição, amor, sadismo – masoquismo. No interior do sadismo, encontramos uma lógica que o associa à ironia, isso enquanto o masoquismo seria a encarnação mais evidente do humor. (Tenha-se em conta que a águia devoradora do fígado de Prometeu foi gerada por Tifon. Tifon é um monstro cuja descendência abominável foi criada a partir de pedaços de seu corpo despedaçado por Zeus. E Tifon é personagem da peça *Prometheus*).

Essas associações se prestam para dizer que uma perversão, como poderia ser a de Pandora, não é simplesmente a descrição de alguma forma de desvio em relação a um padrão de conduta sexual socialmente partilhado. Deleuze, que estudou Sacher-Masoch, diz que, dada uma lei que reconhecemos, há duas maneiras de não a seguir.

A primeira é através da ironia. Deleuze, ao lembrar do conceito romântico de ironia, onde este aparece como uma posição na qual o sujeito sempre está para além de seus enunciados, propõe esta como uma das maneiras de não seguir uma lei. Enunciar uma lei de maneira irônica significa mostrar que seu enunciador não está lá onde sua fala aponta. Esse recurso a um lugar transcendente seria uma maneira de evidenciar que se segue um princípio para além da lei que se enuncia.

No caso de Pandora e da primeira cabaça e Pudlerê, há uma lei moral de obediência não seguida, ainda que – no caso da primeira cabaça – ela seja enunciada. O riso, o jogo inventado por Pudlerê, não pretende provocar nem a lei, nem Pud. É ação ingênua. Daí que Pudlerê encontra a solução.

A segunda maneira de distorcer uma lei moral seria através do humor. O humor visaria torcer a lei por meio do aprofundamento de suas consequências. O humor dos piriokura introduz grãos de pimenta, de movimento, de irritação, no sentido de vida, no cotidiano:

Oh, parente, mundo assim, quieto, ruim. A gente podia fazer coisa pequena... pi-um, mu-tu-ca, mosquito, carapanã, vespa, pra picar a gente, pra gente coçar, arder. (SÃO ATACADOS POR INSETOS QUE OS PICAM. ELES GRITAM E SE DIVERTEM). Pudleré só olhando: "cabaça bonita!" Um dia Pud chamou Pudleré: "vamo caçar." Ai, ai, ai! muito doente eu, mentiu Pudleré. Pud foi só. Pudleré levantou rede, quis mexer mulher Pud. Foi, falou: "Você deixa mexer? Só um pouquinho?" Sou casada, marido fica zangado, não quer mais eu. "Se dá fé fica zangado, não. Se ele não quiser mais eu fico mais você" Pudleré foi falando, falando, foi mexe-mexendo, gostando, mexendo mais, gostaram, mexeram tudo.

O desejo de apimentar a vida é explicável por Chevalier e Gheerbrant (1991). Eles afirmam que o número dois é o símbolo da oposição e do conflito, podendo indicar o comedimento ou o desequilíbrio. É a primeira e mais radical das divisões ocorridas, originando todas as demais. É o dígito das ambivalências e dos desdobramentos. O simbolismo da cifra expressa uma rivalidade e uma reciprocidade, tanto de ódio quanto de amor, anuncia uma oposição que pode ser tanto antagônica e incompatível, quanto complementar e fecunda. Na citação abaixo, verificamos como a cisão da personalidade é relacionada à simbologia do número dois:

“Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Ele é o outro enquanto outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio do motor da individuação.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 346).

Segundo Otto Rank (1939) em seu livro *O Duplo*, os povos primitivos criaram a ideia de “alma” para explicar a dualidade humana, que se dividiria em um corpo físico e uma alma espiritual, sendo que a duplicidade seria a ligação implícita entre o “eu” terreno e o “eu” espiritual. A crença na existência da alma seria também ela oriunda do medo da morte.

Em *Recusa* não há medo da morte, mas tristeza, uma tristeza que pode levar à morte diante da morte do outro.

“Toda tarde toda piripikura cantava, bonito! Amigo vinha, cantava junto. Canção trazia noite devagarzinho. Uma tarde amigo esperou, canção não veio, não ouviu, vento trouxe canção não. Amigo chamou. (CHAMA) Piripikura veio não, respondeu não. Foi assim. Piripikura triste foi ficando, foi ficando, ficou. Triste, triste. Doente, será? Espírito ruim, será? Tristeza sem raiz? [...] Alma piripikura vai indo embora, quer ficar mundo, não. Gosta mais, não. Já anda no mundo dos goan, espírito. Amigo vê e chora.”

Recusa apresenta a recusa de “ser ajudado”, a recusa de participar de uma política da acumulação, a recusa da perversidade, do egoísmo, da desqualificação do outro, do genocídio. O mais notável na recusa dos atores é o riso, a aceitação plena, integrada, generosa da alteridade e a maneira como os corpos são capazes de se entrelaçar criando imagens belíssimas.

Na sequência de cenas do espetáculo *Recusa*, uma foi construída aproveitando a figura do jaguar – e a linguagem de João Guimarães Rosa em seu conto “Meu tio o iauaretê”:

Onça é assim: tem raiva, muita. Raiva antiga, vem de repente, vontade de sangue, zás, rodopia, ruge, impera fúria, zás desvira em remanso, acalma, ronrona, é gato. Onça é assim, desgoverno arrumado. Eh-eh, bom. Bom ser onça, tocaiar, esturrar, ser senhora da noite, de bicho que corre assustado. Assim quero ser, assim sempre, homem dizia. Nho Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, homem era eu, tinha nome, batistério, agora não mais, não quero,

Hé... Aar-rrâ ... Aaâh ... Cê me arrhoû... Remuaci ... Rêiucàanacê ...
Araaã ... Uhm... Ui ... Ui... Uh... uh ... êêêê ... êê...ê...ê... assim falava onça/
homem/padre pra companheira. Dizem que há um desses, padre/onça/homem,
anda pelo mundo, dizem que há muitos. Se há, é tudo gente como nós.

O resultado é realmente uma polifonia na fala dos duplos, sejam eles Pud-Pudlerê, sejam os irmão piripkura, sejam os contadores de história que falam da dominação, seja do exército, seja dos padres, seja dos homens brancos, ou falam da ancestralidade da canção, que repõe a ancestralidade dos índios pela via da mulher branca, como conta o avô Xamiá.

Luis Alberto de Abreu com certeza se encanta com Guimarães Rosa, não só do “Meu tio o iauaretê”, mas também de Grande Sertão: Veredas (“Também tinha um padre, dizem, missionário, bradava forte a fé dele” – in *Recusa*) de “A hora e a vez de Augusto Matraga” (“rezava, pedia, Jeju manso e humilde de coração, fiz meu coração seme...semelhante ao vosso.” – in *Recusa*). O episódio da onça-jaguar-índio-universo roseano de *Recusa*, que termina com o parágrafo final do “Meu tio”, abre a cena para o assassinato de um piripkura por capanga de fazendeiro, que deixa o cadáver apodrecer à intempérie. Um dos piripkuras ressuscita o outro, dentro do jogo de imaginário e magia que constrói a peça.

A partir daí a magia se transforma em jogo: o fazendeiro assado e comido pelo piripkura fala a partir da barriga de quem o engoliu. Seus temas são os da política da ocupação, da destruição, da economia não sustentável, do latifúndio, das monoculturas, do agronegócio. Volta a magia plenamente sob a forma de sonho da alma que vai ao céu, mas a alma do índio se aborrece e volta à terra.

No mundo da magia e da transformação, aparecem Macunaíma e Piá, sendo Macunaíma o herói dos Taulipangue, que é morto rapidamente. Neste mundo de transformações repetidas, características dos mitos primitivos – e dos mitos em geral – também é preciso chegar a um fim. Então o narrador-índio informa que Macunaíma não foi à cidade, como o propôs Mário de Andrade na rapsódia Macunaíma.

A dupla e o duplo em transformações, mas que contemplam sempre a alteridade, terminam falando dos dois piripkura que riem e recusam o contato com os brancos, parágrafo citado no início deste artigo.

Os brancos de quem os piripkura não querem ajuda somos nós, o público. Ficamos encantados e perplexos. Encantados com os atores e a cena, que conseguem, graças à intensidade das ações, à integração de cores, aos recursos cênicos – como as árvores que vêm, se posicionam, formam um ovaloide, depois caem – estabelecer um elo entre

as diferentes cenas e circunstâncias, verdadeira colcha de retalhos complexa. Perplexos porque somos os que podem fazer mal aos índios, frágeis que são, mesmo Pud, o forte, já que vivem despidos, desprotegidos, enquanto nós, que recusamos o outro e a diversidade, aceitamos toda ajuda. Ingenuamente, talvez. Ou talvez, malandros que aprendemos a ser, queremos iludir aquele de quem aceitamos a ajuda.

Bibliografia

BRAVO, Nicole Fernandes. “Duplo”, In BRUNEL, Pierre. Dicionário de mitos literários. Trad. Carlos Sússekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DIEL, Paul. O simbolismo na mitologia grega. Trad.: Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar Editorial, 1991.

DELEUZE, Gilles. Sacher-Masoch – o frio e o cruel. Trad: Jorge Bastos. São Paulo: Ed. Zahar, 2009.

SPERBER, Suzi. Ficção e razão. Uma retomada das formas simples. São Paulo: HUCITEC-FAPESP, 2009.