



Iracema, outras iracemas, devir iracêmico

Iracema, otras iracemas, devenir iracémico

Luiz Nadal¹

Resumo

O monólogo *Se eu fosse Iracema* (2016) encena uma noção de corpo que será inscrita, aqui, sobre a obra canônica de José de Alencar. Em contraste ao corpo exótico e exteriorizado da protagonista, este estudo busca delinear o corpo cênico performado pela intérprete Adassa Martins, na direção de Fernando Nicolau: um corpo que deforma os contornos da máquina ocidental de pensamento e produz um particular tipo de devir. Trata-se do conhecido conceito de Gilles Deleuze (2012) associado à noção de graça desenvolvida por Maria Cristina Franco Ferraz e à prática xamânica encontrada nos estudos de Eduardo Viveiros de Castro. O devir iracêmico, assim, demonstra a abertura à alteridade ameríndia realizada na dramaturgia de Fernando Marques.

Palavras-chave: Autoria. Corpo. Ameríndio. Xamanismo. Devir.

Resumen

El monólogo *Se eu fosse Iracema* (2006) encena un concepto del cuerpo que será superpuesta en la obra canónica de José de Alencar. En oposición al cuerpo exótico y exteriorizado de la protagonista, este trabajo busca delinear el cuerpo escénico desempeñado por la intérprete Adassa Martins, en la dirección de Fernando Nicolau: un cuerpo escénico que deforma los contornos de la máquina occidental del pensamiento y produce un particular tipo de devenir. Se trata del conocido concepto de Gilles Deleuze asociado con la idea de gracia desarrollada por Maria Cristina Franco Ferraz y a la práctica chamánica encontrada en los estudios de Eduardo Viveiros de Castro. El devenir iracémico, por lo tanto, demuestra la apertura a la alteridad ameríndia realizada en la dramaturgia de Fernando Marques.

Palabras clave: Autoria. Cuerpo. Ameríndio. Chamanismo. Devenir.

¹ Mestre em Literatura Brasileira (UERJ) e doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: oluiznadal@gmail.com.

Iracema

Um livro como *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (2015), em que o autor, pensador e ativista político indígena Davi Kopenawa conta a sua história e de sua etnia indígena ao etnógrafo francês Bruce Albert, não causa apenas fascínio, causa também desconcerto. E se formos um pouco mais corajosos em admitir, constrangimento. A despeito de nossa permissão ou vontade, os habitantes originais dessas terras possuem um modo de vida que nunca deixou de existir. E mais recentemente, eles têm experimentado de meios – e de mais atenção – para falar de si e de nós, como outros. A obra mencionada, portanto, não é uma manifestação intercultural isolada. Ela ganha acolhida em um cenário que começou a se formar quando as línguas indígenas foram reconhecidas oficialmente pela Constituição de 1988. Isso possibilitou, primeiramente, seu uso como principal opção nas escolas indígenas. Depois, com os incentivos do Estado para o fomento de materiais paradidáticos, deu impulso à literatura de autoria ameríndia. Como resultado, a produção de livros dedicados ao ensino se estendeu a outro tipo de produção, em que autores índios escrevem para a cultura não indígena. É o caso de Daniel Mundukuru, Eliane Potiguara, Renê Kithãulu e muitos outros.

Inevitável, neste contexto, é não lembrar da personagem canônica de José de Alencar. Localizado em um contexto bastante diferente, marcado pela demanda de uma construção narrativa da nacionalidade, a literatura de então não estava interessada no indígena em termos de alteridade. Assim como outras obras canônicas do período romântico, o projeto do autor foi o de produzir uma pedagogia do nacional que delineasse o povo brasileiro. Dentre todos os caracteres da personagem, a ênfase dada aos lábios pelo narrador retorna como uma questão inadvertida, um descuido. Os lábios de mel de Iracema, estampados no cânone nacional através do famoso epíteto, não compõem apenas a ideia de uma beleza virginal somente comparável à beleza natural das matas. São lábios de uma fala tímida e dócil, frequentemente associada a algum animal inofensivo. Eis aqui um bom exemplo: “A voz maviosa, débil como sussurro de colibri, murmura” (ALENCAR, s/d, p. 43). São lábios que sorriem, concordam e a fazem cativa dos lábios do explorador português Martim.

Sem tanto destaque, por outro lado, são descritos os olhos da personagem. Mas chama igualmente a atenção, a certa altura do romance, uma passagem que causa a mesma sensação

de negligência por parte de nós, leitores. Durante a guerra entre as duas nações indígenas, Iracema se prontifica a matar o próprio irmão no lugar de Martim e assim protegê-lo. Diante da estupefação do estrangeiro, ela lhe justifica: “[...] porque os olhos de Iracema vêm a ti, e a ela não” (ALENCAR, s/d, p. 59). Mais do que pertencerem ao forasteiro, os olhos da protagonista, vistos assim, são puro reflexo. Mais do que refletirem a figura do “guerreiro branco” (p. 38), revelam o olhar do escritor branco. Um olhar caracterizado pela exterioridade do objeto observado, semelhante ao que aponta Karl Erik Schøllhammer na *Carta de Vaz Caminha*, em seu texto *O olhar antropofágico ou O fim do exótico* (2007). E que, por conta disso, cria um cenário de encontro com o desconhecido assegurado pela divisão espacial entre o “lado de lá” e o “lado de cá” que pode ser visto no texto. Longe de penetrar na “articulação do outro” (p. 176), trata-se de um olhar limitado a descrever os gestos do índio de acordo com os interesses de apropriação das terras e dos corpos. Finalmente, um “[...] olhar uniforme, de direção e dimensão única, e que nada no objeto olhado modifica a relação entre quem olha e aquilo que é olhado” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 176).

José de Alencar manifestou diversas vezes suas convicções acerca do “verdadeiro poema nacional”, o qual só seria possível através de um profundo estudo sobre a língua indígena. Por meio dela – defendia – é que teria acesso aos “[...] modos de pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida” (p. 99). De fato, o argumento do autor é potente: basta aproximar as formas narrativas de seu contemporâneo, Gonçalves Dias. No trabalho de estudos culturais de Sá (2012)², ela demonstra que o autor utiliza as fontes coloniais de modo diferente ao de Alencar, que no mais das vezes se restringe às descrições de rituais indígenas e traduções literais do tupi. Em contrapartida, o autor de *Americanas* incorpora na própria poesia os gêneros mencionados pelos cronistas, como a jactância, os sonhos xamânicos e as canções para recém-nascidos (p. 194). Desse modo, o diagnóstico oferecido pela autora sobre a literatura desse contexto – o de que prevalece o compromisso com a missão de explicar e incorporar o passado pré-europeu à história do país, forjando assim a ideia de história e cultura verdadeiramente brasileiras (p. 183) – parece se aplicar ao caso de Alencar. Em seu pós-escrito anexo à edição utilizada, o autor comenta o processo de criação do romance como uma montagem. Seu material de base foram as

² *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012)

informações coletadas em relatos dos navegadores europeus, dos quais extraiu personagens e conflitos reais. É o caso de Martim Soares Moreno e o índio Poti, posteriormente batizado de Antônio Felipe Camarão³. Também é o caso de ódio das duas nações inimigas: os Tabajaras, que viviam no interior do Ceará, aliados dos franceses e os Pitiguaras, habitantes do litoral e amigos dos portugueses. É neste cenário que, por fim, insere a história romântica entre a índia tabajara, Iracema e o primeiro colonizador português do Ceará, Martim.

Considerando as intenções do projeto literário indigenista, a autora ajuda a compreender a dependência de autores como Alencar em relação às fontes coloniais para a construção de seus trabalhos, tais como crônicas, diários de viagem, cartas e documentos jesuítas. Uma dependência voluntária, no entanto, guiada pela “[...] intenção explícita desses escritores em criar heróis do passado e fazê-los vivenciar aventuras épicas que viriam a constituir, a partir de então, o passado lendário do Brasil” (SÁ, 2012, p. 184). Ao fazer uso de uma prosa poética com frases que “[...] empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas” (ALENCAR, s/d, p. 101), as personagens indígenas de Alencar foram inscritas na historiografia literária como índios pacíficos, cordiais e afeitos a uma religiosidade natural. De olho nesta paisagem, o violento processo de colonização a que foram submetidos é sobreposto pela ideia de uma necessária missão civilizadora. Revisto com olhos que reconhecem a inversão de registros feita na modernidade ocidental⁴, o romance de Alencar naturalizaria aquela narrativa, bem como as identidades raciais e patriarcais com as quais ela é construída. Seguindo este norte, a articulação que deriva do acesso à língua, aos saberes e às cosmologias indígenas é colocada a serviço de uma mitologia de fundação. E como poderemos verificar, o próprio funcionamento do mito, segundo Barthes (2004), em especial pelo seu “efeito da inversão mítica”, será eficiente nessa operação de montagem:

[...] o mito consiste em *inverter* a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico em ‘natural’: aquilo que não passa de um

³ “O assunto para a experiência, de antemão, estava achado. Quando em 1949 revi nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher.” (ALENCAR, s/d, p. 101)

⁴ A ideia é exposta por Boaventura de Sousa Santos na conferência “Do pós-moderno ao pós-colonial: e para além de um e outro” (2004).

produto da divisão de classes e das suas sequelas morais, culturais, estéticas é apresentado (enunciado) como ‘óbvio por natureza’; os fundamentos absolutamente contingentes do enunciado tornam-se, sob o *efeito da inversão mítica*, o Bom Senso, o Direito, a Norma, a Opinião Pública, numa palavra, a Endoxa (figura leiga da Origem). (BARTHES, 2004, p.77, grifo nosso)

Diante do exposto, a paisagem criada pela historiografia literária, da qual a obra de José de Alencar faz parte, oferece uma representação do indígena feita da mais pura exterioridade. A mesma exterioridade que marca o conceito de “exótico” como “[...] aquilo que não pertence a quem assim o qualifica, com aquilo que não é seu nem participa do seu mundo, aquilo que é radicalmente diferente e que é, sobretudo, exterior a quem lhe confere tal designação” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 176). Destarte, uma perspectiva construída a partir de um interior inamovível, garantindo a própria interioridade e centralidade de um regime de pensamento. Em um sentido oposto, o monólogo intitulado *Se eu fosse Iracema* (2016)⁵ encena a possibilidade de encontro com o radicalmente outro que a obra de Alencar vê à distância. O trabalho é um entre tantos experimentos artísticos de autoria não indígena produzidos no contato com a cultura, os saberes e o modo de vida das alteridades indígenas. Em oposição ao contexto de Alencar, donde a literatura aparece como investimento no valor do nacional, a obra cênica da companhia 1COMUM surge no momento contemporâneo de questionamento à narrativa da nação por ele estabelecida. Agora, será através de dentro, da aproximação com este aliado segmento formador da nação – os indígenas – que o gesto interpelador será feito.

Outras Iracemas

A peça teatral *Se eu fosse Iracema* (2006) é uma experiência intercultural aberta à ontologia ameríndia e que, portanto, inscreve sobre o romance canônico de José de Alencar uma nova concepção de corpo de sua personagem. O título do monólogo, por si só, coloca em suspensão, a modo de antecipação, o estatuto desta personagem que é das mais conhecidas na literatura indianista. E o mesmo título, no folheto de apresentação do espetáculo, impresso

⁵ *Se eu fosse Iracema* estreou no dia 08 de abril de 2016, no Sesc Tijuca - Teatro II, no Rio de Janeiro. O monólogo é representado pela intérprete Adassa Martins, com roteiro de Fernando Marques e direção de Fernando Nicolau.

com tipografia semelhante a um talho sobre uma textura que é tronco de árvore, mas também pele humana, prenuncia a figuração de um corpo cênico estranho que incorpora a experiência deste que é “O diferente, o estranho, o estrangeiro - a despeito de ser o habitante original deste lugar, o desconhecido. Nunca eu. Nunca nós. Nunca nosso”⁶.

Imagem 1 - Fotografia do fôlder de apresentação do monólogo *Se eu fosse Iracema* (2016), com direção de Fernando Nicolau, roteiro de Fernando Marques e atuação de Adassa Martins



Fonte: Arquivo pessoal do autor

⁶ Trecho extraído do texto de apresentação do espetáculo.

A Iracema que está no imaginário do leitor brasileiro não habita uma atmosfera sombria como a sugerida pela imagem da folha de rosto (Imagem 1). Ela também não tem a pele flácida e enrugada como a casca de uma árvore anciã. A personagem que será apresentada no palco, ambientado com a mesma penumbra e a mesma árvore antiga, agora decepada à altura da raiz, é muito diferente da protagonista de José de Alencar. Passados mais de 150 anos da publicação do livro, a peça convoca a um movimento transgressor frente a imagem exótica de Iracema. Isto se levarmos em conta, conforme expôs Schøllhammer (2007), uma presença radicalmente maior das alteridades no presente, fazendo do exótico um alvo já não identificável na diferença cultural. Ainda tomando de empréstimo os passos daquele autor, se antes o exotismo havia sido definido como um modo de representação do outro, agora a representação se qualificaria pela ameaça sobre o olhar do observador daquilo que é observado. É neste paralelo que a voz da personagem Iracema, incorporada pela intérprete do espetáculo, se faz ouvir contra o seu autor:

Eu me chamo Iracema porque Iracema é um anagrama de América, uma transposição das letras do nome que gente de longe deu a uma terra que já era habitada por outra gente que foi sistematicamente morta pela gente que chegou de longe e se achou dona do mundo e se tornou dona do mundo. A terra que era habitada por muita gente, por muitas gentes, ganhou o nome de uma pessoa da gente que achou que tinha descoberto o que já era conhecido e habitado por muita gente, por muitas gentes. E o nome dessa pessoa - um homem, claro - deu nome ao que a gente dele achou que tinha descoberto embora fosse já conhecido e habitado. E o nome dele, com letras colocadas em outra ordem, deu a mim o nome que eu tenho e que é Iracema e que nunca tinha sido nome de índia nenhuma e que se tornou um dos nomes de índio mais conhecido nessa terra que era habitada por gente que foi chamada de índia por cinismo ou ignorância e que é apenas o nome do colonizador dito numa ordem diferente. Eu nunca existi e meu nome foi inventado a partir do nome de um homem que faz parte de uma gente que matou e mata todos os dias a gente de quem eu faria parte caso eu tivesse existido ou viesse a existir.⁷

De olho no que foi mencionado, não é somente o estatuto da personagem que é negado na fala dramática de Iracema. Posto que se trata do único momento da peça em que a personagem de Alencar se apresenta como tal, o trecho também revela um abandono de seu protagonismo na versão cênica. Ainda que breve, a manifestação da personagem contra sua

⁷ A citação pertence ao roteiro do monólogo, cedido pela equipe 1COMUM.

imagem mitológica coloca em xeque tanto a narrativa que a engendra, como também a historiografia literária nacional. Afinal, a obra de José de Alencar⁸ é exemplar no indianismo brasileiro do século XIX e possui um caráter fundacional⁹ que, no limite, determinaria o padrão racial do país, aceitando e justificando a miscigenação entre índios e brancos. Nesse sentido, rasurar a identidade de aparência natural construída pelo autor, como faz a personagem que não aceita sequer o nome que lhe foi imposto, é apenas um dos gestos da peça que apontam para um deslocamento em que o sujeito do título da peça – *Se eu fosse Iracema* – coloca-se, ele próprio, aos olhos da alteridade ameríndia.

Em tempo, é pertinente detalhar o contexto em que ocorre o protesto da personagem. A tomada de voz de Iracema encerra uma lista de outras *personas* que também se pronunciam através da intérprete. Uma perfeita antologia de “homens infames”, no sentido de serem também existências reais aprisionadas em narrativas breves. No caso de Foucault (2003), trata-se de um conjunto de “notícias”, recortadas de livros e documentos esparsos, sobre sujeitos miseráveis cujas vidas foram apagadas no seu contato instantâneo com o poder. “Existências-relâmpagos” ou “poemas-vidas”, dirá o autor. E assim também podem ser lidas aquelas reunidas pela dramaturgia de Fernando Marques:

Vitor - Eu recebi o nome de Vitor e fui degolado em uma rodoviária.
Juruna - Eu tive o nome de Juruna e fui o único deputado federal índio do Brasil.
Valdelice - Eu fui chamada Valdelice e vi meu pai ser assassinado.
Valmir - Meu nome é Valmir e procuro o corpo de meu pai.
Gaudério - Eu recebi o nome de Gaudério e fui queimado por uns meninos em Brasília.
Raoni - Meu nome é Raoni. Todo mundo sabe o meu nome.
Eunice - Eu ganhei o nome de Eunice e me tornei cacica.
Ninguém - Eu morri antes que tivesse um nome.
Marcos - Me chamaram Marcos e eu levei minha gente de volta à nossa terra.
Arminda - Eu fui chamada Arminda e chorei diante de um rio morto pelo dinheiro.

⁸ Da qual se destaca a trilogia a que pertence *Iracema* (1865). *O guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874) completam os três títulos.

⁹ A noção de ficção fundacional é de Doris Sommer, referida por Sá (2012), e se baseia na ideia de criação de certa ideia de nacionalidade através de uma obra amplamente lida e ensinada em escolas primárias.

Faz-se necessário ainda explicar o momento que enseja a interpretação desta listagem de indígenas infames. Assumindo a voz de narradora em primeira pessoa, a intérprete descreve ao público o ritual de nomeação em uma aldeia indígena. Ao final de três dias de preparação, os padrinhos de cada criança passam a noite a seu lado, a fim de descobrir o nome que deverão lhe dar, o nome que cabe a cada uma. A narradora justifica: “Porque o nome é um projeto de vida”. O compromisso em torno do ato de nomear, assim, responde ao poder da linguagem em engendrar o que está por vir. Implicado no sujeito como a própria pele, o nome haverá de abrir os caminhos do futuro a seu jeito, como palavra imanente ao gesto. Basta lembrar do pedido¹⁰ que o xamã yanomami faz ao etnógrafo francês em relação às suas palavras. “Desenhe-as primeiro em peles de imagens, depois olhe para elas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64). As palavras de um yanomami não estão impressas nos livros, estão gravadas no pensamento¹¹. Uma sintaxe plasmada ao mundo, portanto. Daí também, do entendimento de que a palavra que nomeia é a mesma que tudo origina, deriva um sério sentido de pertencimento. Ter um nome é ser parte dos seus semelhantes¹².

Intercalada à narrativa descrita, a intérprete encarna cada um dos nomes da lista. As transições são rápidas entre um sujeito e outro, sem alteração nas feições ou na modulação da voz. O narrar contínuo desses testemunhos transforma o corpo da intérprete em apenas um. E é no bojo deste mesmo corpo que a cosmologia de dois mundos entra em contato. O valor dado à palavra é afrontado com a provisoriedade de um recorte noticioso. O corpo em cena, então, funcionará cada vez mais como acesso de sentidos (NANCY, 2013), irrupção de interstícios (BERGER, 2004) na representação naturalizada do corpo homogêneo. Seja através dos nomes de homens brancos que assimilam os corpos indígenas para depois desapropriá-los, seja por meio de palavras que produzem “peles de imagens”¹³ do mundo, com o poder de confinar e silenciar vidas.

¹⁰ Refiro-me ao primeiro capítulo de *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), intitulado “Palavras dadas”.

¹¹ A este respeito, diz Kopenawa (2015, p. 65): “As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim”.

¹² Diz a narradora: “E é uma criança que dorme entre os seus que festejam o fato de ela, agora, ter um nome e ser um deles” (MARQUES, 2016).

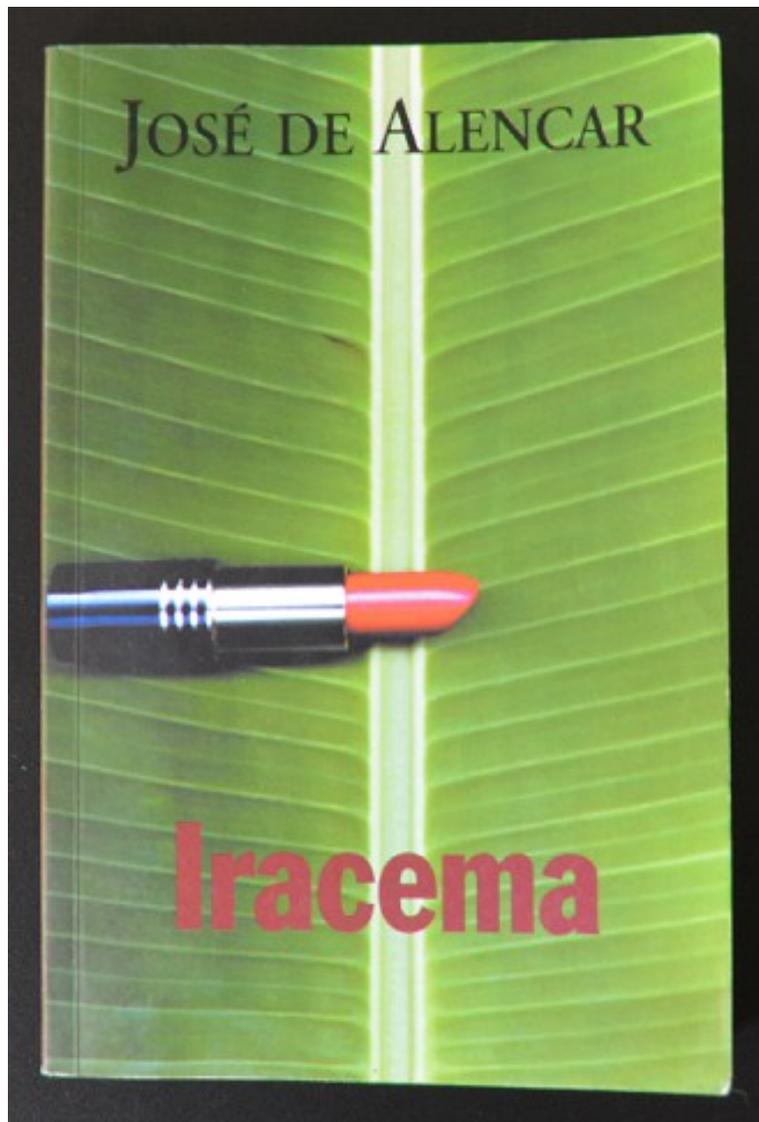
¹³ Uma nota explicativa de *A queda do céu* (2015) elucida: é assim que os yanomami chamam as páginas escritas e, de modo mais geral, os documentos impressos contendo ilustrações (revistas, livros, jornais).

Além do espaço de fala que é devolvido à personagem por meio da fabulação, uma série de outros recursos e estratégias são verificados na atuação de Adassa Martins. A começar pelo fato de que o corpo encenado em *Se eu fosse Iracema* (2016) não só recusa a representação romântica feita por seu autor, mas também se lança a um gesto mais radical. Qual seja, a produção de outra noção de corpo. Um corpo que não é imagem espelhada de uma consciência reflexiva, como diria Maria Cristina Franco Ferraz em *Graça, corpo e consciência* (2011). Para a autora, a consciência reflexiva é justamente uma “consciência-de”, que marca grande parte da tradição filosófica e das práticas habituais do Ocidente. Um maquinário intelectual responsável pela produção do corpo ocidental por excelência – o “corpo próprio”. Um corpo-máquina, erigido sob o privilégio da razão cartesiana, que reconhece a si através dos limites entre corpo e alma e vê o mundo – e o outro – como completo exterior. E se no pensamento de Ferraz (2011) a afetação que prejudica o movimento gracioso da dança é consequência do funcionamento deste corpo, inamovível em sua consciência ocidental, pensar no paralelo quanto ao traço exótico no texto literário. No caso de *Iracema*, então, a representação do corpo selvagem seria afetada pelo uso de uma linguagem saturada de metáforas. Todas elas engajadas em universalizar a moral cristã e naturalizar conceitos associados à lógica colonial, como o de raça.

Um procedimento verificado no *modus operandi* do autor, que explica sua noção de tradução do mundo primitivo através de uma escrita que “[...] não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por temas e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem” (ALENCAR, s/d, p. 99). O resultado que se vê nas páginas de Alencar, no entanto, é de corpo indígena pleno de afetação. Sua *Iracema* é “virgem indiana” (p. 23) de “corpo casto” (p. 52) e que se torna “serva” (p. 22) de seu “guerreiro e senhor” (p. 66). Nesse sentido, a imagem da recente edição de *Iracema* (s/d) é sintomática para a discussão. Embora não se trate de uma decisão editorial da época, já que a capa da edição inaugural de *Iracema* (1865) não possui sequer ilustração, apenas o título, a montagem criada pela editora¹⁴ reproduz de forma exagerada os dualismos característicos do pensamento ocidental.

¹⁴ Klick Editora.

Imagem 2 - Fotografia da capa da edição do romance *Iracema* (s/d), do José de Alencar



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Se comparada à imagem utilizada no fôlder do espetáculo teatral (Imagem 1), é possível nomear o contraste entre eles. O corpo de Iracema é uma representação organizada através da oposição paradigmática entre Natureza e Cultura, produtora dos binômios correlatos enfatizados por Eduardo Viveiros de Castro¹⁵ em sua “crítica etnológica rigorosa”. Alguns deles: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, dado e construído, corpo e espírito, animalidade e humanidade. Em oposição, a dramaturgia de *Se eu fosse*

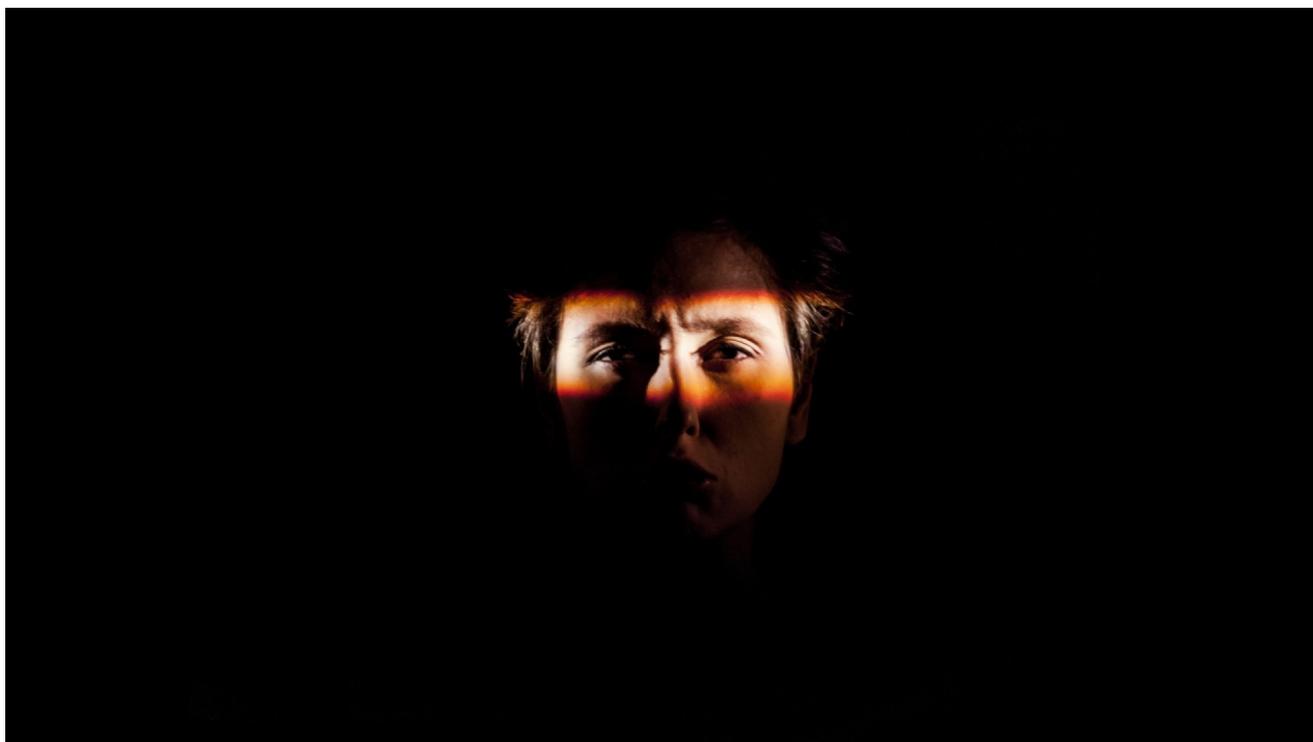
¹⁵ A crítica é introdutória para todo o pensamento do autor, grande parte dele reunido no livro de ensaios *A inconstância da alma selvagem* (2017). Porém, o trecho em questão está no capítulo 7, intitulado “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”.

Iracema (2016) coloca outro tipo de representação em cena. Trata-se de um corpo que alcança o devir através de sua imanência com outra forma de ser. Seu funcionamento coincide com o gesto da graça, definido por Ferraz (2011) como um desalojar da alma de sua interioridade. Aqui, o modo de a autora apreender e tematizar a graça é totalmente oportuno, uma vez que a tentativa convoca “[...] algo a mais do que a razão” (FERRAZ, 2011, p. 675). Sendo tal excesso, outra vez, acesso para outros sentidos, outros corpos, para o fora.

Devir iracêmico

O início da peça se dá em total blecaute, apenas um *fade in* a desvelar os olhos do personagem do pajé. Em destaque, um olhar voltado para os homens brancos da plateia. Diferente do olhar de *Iracema*, que vê através dos olhos de seu autor, trata-se de uma mirada refratária à consciência reflexiva, que subverterá os fundamentos ontológicos que marcam o olhar ocidental.

Imagem 3 - Fotografia do personagem Pajé, interpretado por Adassa Martins



Fonte: Companhia 1COMUM

Nesta dramaturgia, a intérprete emprestará o corpo como meio de enunciação não apenas ao velho pajé, mas também a uma série de personagens como a cabocla urbana e a anciã indígena, sem deixar de fora os homens brancos e ditos civilizados. As transformações entre um personagem e outro se dão apenas através da exploração da voz e das expressões corporais: contrações, torções e espasmos. As imagens abaixo mostram alguns dos participantes de uma grande sequência cênica. A exemplo do pajé que anuncia sua profecia aos brancos, a cabocla urbana que conta ao filho a história de pertencimento da terra por parte de seus semelhantes, a anciã que explica o fenômeno da seca através do mito dos rios que voam.

Imagem 4 - Sequência de personagens interpretados em *Se eu fosse Iracema* (2016): o pajé, a cabocla urbana com filho e indígena anciã



Fonte: Companhia 1COMUM

Em transições como essas, o gesto dramático produz uma ideia de corpo como acontecimento incessante de narrativas, zona de conflito entre os diferentes línguas, saberes e cosmologias. Trata-se de um corpo, então, que é coexistência de outros corpos, de outros modos de vida, outros mundos. Não consiste apenas em contar a história de outra forma, mas

sob outra forma de ser. Uma forma que admite categorias de pensamento articulados nas línguas e nas cosmologias banidas da história oficial. Assim, a estranheza do corpo cênico consistirá na sua desapropriação enquanto “corpo próprio”. O que segundo Nancy (2013, p. 46) é possível “[...] no sentido de não se reconhecer como atributo exclusivo de sua substância, posse de seu direito, ainda que sob alguns aspectos possa identificar-se com algum desses papéis”. Subvertendo a materialidade do corpo ocidental, coloca-se em total abertura, completa superfície, aparentando-se da forma de um corpo-fora. Assim, o corpo que figura no palco – tanto na performance da atriz, quanto nas histórias que narra¹⁶ – afeta os limites e compartimentos de um corpo continente, colocando-o em ininterrupta transformação, como corpo polimórfico, múltiplo e por vezes sem substância.

Além da opção por um formato monológico, em que uma única intérprete encena diversos personagens, a incomunicabilidade é também uma importante estratégia na construção da dramaturgia de *Se eu fosse Iracema* (2016). Muitas dessas falas enunciadas pela intérprete escapam dos limites do idioma oficial e corroem o seu ideal de homogeneidade. Seja pelo uso da língua guarani, como é o caso do pajé que dá início à peça, sem a facilitação da tradução¹⁷; seja na utilização de uma fala híbrida com o português, a exemplo da personagem cabocla; seja ainda, na fala de uma mulher bêbada, que lê alguns dos artigos da Constituição de 1988, que prevê, entre outros direitos, a prevalência dos direitos humanos e autodeterminação dos povos ameríndios. Além da pronúncia balbuciante e engasgada desta personagem, os dizeres sobre a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina vão sendo encobertos pelo som ensurdecedor de uma motosserra. São falas marcadas por uma dificuldade de projeção, em que os ruídos consistem nos sotaques, nos hibridismos linguísticos, nas línguas em extinção. E por conseguinte, na forma de pensar e nos saberes que abrigam. São falas que se impõem diante do público, empurrando-o para o lugar outro por excelência, o espaço do inaudito e sem fala.

¹⁶ As histórias são, na verdade, mitos. A exemplo do mito dos rios que voam e que se relacionam com outros elementos da natureza como faz o homem. E também histórias que envolvem espíritos constituídos de carne e osso, semelhantes aos *xapiri* encontrados nas narrativas de Kopenawa.

¹⁷ Na mencionada cena em blecaute, apenas com um *fade in* nos olhos da intérprete, em plano elevado em relação ao chão, profere a profecia para o público: “Escuta, branco, presta atenção no que eu vou falar agora”. A tradução existe apenas no roteiro da peça, cedido pelo autor para a elaboração deste artigo.

Em sintonia com a linguagem da peça teatral, está a noção de tradução como perspectivismo ameríndio elaborada em *Tradução e perspectivismo* por Martins (2012). Uma concepção, em tempo, contrária à de Alencar, baseada na ideia de moldagem entre a língua indígena e a civilizada. Por esse outro caminho, traduzir não seria tornar a língua estrangeira, familiar. Seria deformar a própria língua do tradutor nessa abertura para a alteridade linguística. Uma saída viável dentro dos limites de um pensamento ocidental e de uma tradição intelectual que não é possível abandonar. Mas sim, e com efeito, deformar. É o que faz a narrativa de *Se eu fosse Iracema* (2016) em relação à protagonista do romance. Em contraste aos contornos precisos dos lábios de mel da personagem, que proferem uma fala inofensiva, os lábios da intérprete deformam-se na medida em que são empregados em falas impositivas e desestabilizadoras. São lábios que, ao dar vazão a sequência de vozes que se alternam ao longo do espetáculo, articulam um grande corpo espreado e sem limites. Um corpo coletivo feito de tênues fronteiras entre um ser e outro, borda com borda de perspectivas, do primeiro ao último “personagem” incorporado pela intérprete. Um devir xamânico é o devir iracêmico, que cruza as barreiras corporais e adota perspectiva de outras subjetividades¹⁸. Um conjunto de corpos diversos que se irmanam a Iracema pela sua humanidade, seu espírito. E que assim, inverte a lógica do discurso ocidental firmada na unicidade de natureza e na multiplicidade das culturas¹⁹. Afinal, o devir iracêmico inaugura um corpo diverso que não corresponde, não se assemelha e não se identifica com o olhar do público. A não ser pela sua estranheza.

¹⁸ A definição de xamanismo é de Castro (2017), mas também coincide com a noção de Barthes (2004, p. 58) de um autor xamã: “[...]; nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’.

¹⁹ A concepção ameríndia, oposta à ocidental, levou Castro (2017) a propor a substituição do termo multiculturalismo por multinaturalismo.

Referências

- ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: Klick Editora, s/d.
- BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo - o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221. (volume I)
- BERGER, John. **Bolsões de resistência**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2004.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. Perspectivas ameríndias na estética contemporânea. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 257-268, jul./dez. 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Devir intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FERRAZ, Marina Cristina Franco. Graça, corpo e consciência. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 674-684. set./dez. 2011.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégias de poder-saber**. Ditos e escritos. Vol. IV. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2003.
- MARTINS, Helena Franco. Tradução e perspectivismo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 85, p. 135, 149, Jan/Jul. 2012.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epidêmica: a opção descolonizar e o significado de identidade em política. **Revista Gragoatá**, n. 22, p. 11-41, 1º sem. 2007. Trad. Ângela Lopes Neto.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Trad. Marcia Sá Cavalcane Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SÁ, Lúcia. **Literaturas da floresta**: textos amazônicos e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SCHOØLLHAMMER, Karl Erik. O olhar antropológico e o fim ou O fim do exótico. In: _____. **Além do visível: o olhar da literatura.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p.174.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Submetido em: 25 mar. 2019

Aprovado em: 17 jun. 2019