

## IDENTIDADES, DIFERENÇAS, ANTROPOFAGIA: ELEMENTOS PARA COMPREENDER O PROCESSO CRIATIVO DE MUNDÉU<sup>1</sup>

Gilberto Icle<sup>2</sup> (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

### Resumo:

*Este trabalho se propõe a pensar o conceito de Antropofagia como possibilidade de poética transcultural a partir da descrição e da problematização do processo criativo do espetáculo Mundéu, o segredo da noite, do grupo brasileiro Usina do Trabalho do Ator. Trata-se de analisar a adaptação e utilização do Bharata Natyam como elemento estrangeiro e sua deglutição por intermédio de técnicas corporais. O conceito de transculturalidade evidencia, assim, o jogo entre identidade e diferença.*

**Palavras-chave:** Teatro; Usina do Trabalho do Ator; Processo de criação; Identidade; Diferença.

A ideia de antropofagia não é nova no teatro brasileiro. Trata-se de uma metáfora potente não apenas para sintetizar a produção da cultura brasileira – como foi proposta e usada em sua origem nos anos 1920 por Oswald de Andrade – mas, também, para a mestiçagem<sup>3</sup> de técnicas, elementos, noções e, sobretudo, contradições colocadas em evidência no palco do teatro brasileiro a partir da década de 1960.

O objetivo deste trabalho é mostrar a forma produtiva dessa metáfora como possibilidade de pensar o processo criativo do grupo brasileiro “Usina do Trabalho do Ator – UTA”. Para tanto, ocupar-me-ei em descrever a forma como esse grupo, no qual atuo e dirijo, incorporou alguns elementos do *Bharata Natyam* (forma de teatro dançado do sul da Índia) durante o processo de elaboração do espetáculo “Mundéu, o segredo da noite”. Esse espetáculo realizado e apresentado entre os anos de 1996 e 2001 configurava-se como uma intervenção urbana realizada em locais abertos como praças, parques, ruas e similares.

<sup>1</sup> Pesquisa financiada pelo CNPq e pela CAPES.

<sup>2</sup> Gilberto Icle é ator e diretor teatral. É graduado em artes cênicas, mestre e doutor em educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com estágio de pós-doutoramento em Etnocologia pela Université Paris 8, na França. É professor de teatro na graduação e no programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde coordena o GETEPE – Grupo de estudos em educação, teatro e performance. É autor de diversos livros e artigos no Brasil e exterior e editor-chefe da Revista Brasileira de Estudos da Presença.

<sup>3</sup> O sentido de mestiçagem aqui reporta aquele de metissage a partir de Serge Gruzinski para quem “a mistura de culturas recobre fenômenos dispares e situações extremamente diversas [...]” (GRUZINSKI, 1999, p. 11).

O processo que deu origem ao espetáculo iniciou a partir da vontade de desestabilizar o conhecimento do próprio corpo que os atores possuíam até aquele momento. Durante cerca de um ano, duas a três horas por dia, cinco vezes por semana, trabalhamos na incorporação de alguns elementos do *Bharata Natyam* e, assim, nos confrontamos com uma forma completamente **estrangeira** de movimentação e organização corporal. Esse estranhamento visava, ademais, a uma ampliação das possibilidades de falar sobre nosso próprio contexto cultural e, sobretudo, sobre a impossibilidade de fazer um teatro que fosse genuinamente brasileiro, gaúcho, urbano, contemporâneo, novo – e uma série de outros adjetivos os quais nos acostumamos a defender e a discutir.

*Bharata Natyam* é uma espécie de dança teatro composta de passos chamados *Adavus* e pantomimas dramáticas nas quais o ator-bailarino representa passagens de histórias sagradas. A performance é acompanhada de música que ora conta essas histórias e ora pronuncia sílabas rítmicas que acompanham principalmente as partes dançadas. A característica mais marcante dos passos são as batidas com os pés no chão que produzem diferentes ritmos a partir de combinações entre diferentes partes do corpo. Trata-se de uma “técnica de dança proveniente de Tamil, na Índia. Ela é frequentemente dançada solo, por uma bailarina. As músicas são canções de devoção aos deuses [...]” (SARABHAI, 2000, p. 4).

Com efeito, fazia sentido para o grupo, naquele momento, falar novamente a partir das narrativas populares do sul do Brasil, a exemplo dos espetáculos precedentes, contudo, sob uma ótica até então não experimentada pelo grupo, ou seja, a partir do confronto com o novo, com o diferente.

De fato, a ideia inicial para o espetáculo era que, em se tratando de um espetáculo pensado para a rua, pudesse se experimentar uma linguagem codificada, gestual, coreografada e, ao mesmo tempo, dramática. Tratava-se de tentar circunscrever uma linguagem que negasse o modelo tradicional de teatro no qual um texto é encenado e endereçado ao público. A improvisação foi – como na maior parte do trabalho do grupo – o meio pelo qual a preparação, a dramaturgia e a criação tomaram lugar no processo do espetáculo.

O contexto local era representado pelas “Lendas do Sul” (Lopes Neto, s/d), coletânea bastante conhecida das lendas do sul do Brasil recolhidas e escritas por Simões Lopes Neto (1865-1916), em que um conjunto de lendas de tradição popular e oral assume a forma de literatura. Tratava-se, portanto, de um embate entre o contexto local (Lendas do Sul) e o diferente (*Bharata Natyam*).

Esse jogo entre contar uma narrativa do sul do Brasil e utilizar elementos estéticos tão diferentes e inacessíveis do ponto de vista semântico quanto os do *Bharata Natyam* possibilitaram um jogo entre identidade e diferença que colocou em questão uma série de verdades tidas para nós como naturais.

No entanto, o processo antropofágico o qual o espetáculo foi protagonista não se reduziu à incorporação ou a uma simples utilização de elementos do *Bharata Natyam*, ele foi mais profundo. Além disso, um conjunto de outros

elementos de diferentes culturas corporais foi acessado e a metáfora do carnaval brasileiro tomou aqui um sentido protagonista nesse processo.

O desfile de carnaval – como manifestação e como síntese cultural – foi base para a realização de diversas operações poéticas no espetáculo. A visualidade, por exemplo, tomou essa marca, a do Carnaval, como forma de evidenciar uma *carnavalização*, ou seja, a tentativa de lembrar a inversão e a des-hierarquização, contidas nas festas carnavalescas no Brasil. A metáfora do Carnaval, com efeito, funcionava no espetáculo como um ligame por intermédio do qual identidade e diferença eram postas em jogo e a antropofagia cultural, exemplificada na hibridação de vários elementos, podia encontrar um certo equilíbrio estético.

### **Breve descrição do processo criativo de “Mundéu, o segredo da noite”**

Vejamos, então, brevemente, como foi o processo de construção desse espetáculo.

Após trabalhar um ano na aprendizagem dos elementos básicos do *Bharata Natyam*, trazidos para o grupo por uma das atrizes que havia estudado com mestres do estilo na Índia e na Alemanha, iniciamos o trabalho introduzindo improvisações livres que consistiam em usar apenas elementos de nosso treinamento cotidiano, elementos do *Bharata Natyam* e alguns outros elementos aprendidos por alguns dos atores: flamenco, acrobacia, *shaolin* do Norte, danças típicas do sul do Brasil. Essas improvisações duravam várias horas e eram realizadas pelos atores em conjunto. Nelas, num fluxo contínuo de trabalho, cada um experimentava diferentes ordens para organizar os elementos e distintas qualidades corporais.

Após alguns dias de trabalho cada ator escolheu um objeto para trabalhar: uma saia, um bastão, um leque, uma flauta, uma peruca, um pano. As improvisações passaram a incorporar esses objetos e faziam com que cada ator criasse modos pessoais de manipular o seu objeto em relação ao conjunto de movimentos que vinha trabalhando. Essas improvisações foram agrupadas e selecionadas e, por fim, cada ator tinha uma sequência de movimentos e ações com o objeto, integrando diferentes elementos. Essas sequências mostravam características de cada ator no confronto com seu material de trabalho: suavidade, vigor, conflito, leveza, agudez, levitação, entre outros.

A partir desse primeiro material (ainda bruto), lemos individualmente as “Lendas do Sul” e em conjunto identificamos o material de cada ator com personagens possíveis. Não foi difícil fazer essa escolha, tampouco houve dúvida no processo. Parecia evidente que o material trazido por uma das atrizes, por exemplo, que usava leques e se movimentava com certa leveza – intercalada, às vezes, com movimentos precisos e bem desenhados que carregavam certa força – correspondia a uma leitura possível do personagem

“Salamanca do Jarau”, uma princesa moura que nas lendas originais aparecia como figura oriunda do folclore hispano-arábico presente no sul do Brasil.

Assim, cada ator trabalhou alguns meses na constituição de sua “figura”. Não se tratava, pois, da elaboração de um personagem propriamente dito, mas de um padrão de comportamento corporal que insinuava algumas características dos personagens das Lendas.

Os elementos do *Bharata Natyam* ofereceram a possibilidade de um tipo específico de codificação, certo desenho do movimento que ficou caracterizado a partir do processo de incorporação do “estrangeiro”.

Havia duas dimensões com as quais os atores trabalhavam em suas improvisações nessa fase: 1) sequências de passos do *Bharata Natyam* que caracterizavam a figura, como numa coreografia, e 2) movimentos e ações criadas pelo ator, mas que guardavam características que lembravam o *Bharata Natyam*, por exemplo, postura, posição das pernas, posição dos braços, ângulos, batidas dos pés no chão, etc.

Somente após cada ator dominar bem suas sequências e saber improvisar com elas é que o trabalho de dramaturgia teve início. Para isso, quatro operações foram realizadas de forma coletiva. O grupo decidiu: 1) usar a estrutura do *Bharata Natyam* como disposição espacial e como estrutura por intermédio da qual o espetáculo assumiria sua forma; ou seja, um grupo cantava e tocava a música que narrava a ação, enquanto um grupo encenava a ação sem palavras, apenas com ações e movimentos; 2) usar as duas dimensões de atuação do *Bharata Natyam*, ou seja, partes que eram encenadas e contavam a história e partes dançadas que usavam diferentes ritmos; 3) usar a ideia do desfile de carnaval brasileiro para trabalhar as figuras mais como “fantasias” do que como personagens; 4) usar a ideia dos rituais afro-brasileiros para que os atores “incorporassem” diante do público as figuras; e, por fim, 5) que não se contaria a história de nenhuma das Lendas, apenas usaríamos os personagens delas.

Dessa forma, o trabalho de construções da dramaturgia teve início. Como de costume no trabalho do grupo, não havia um dramaturgo, tampouco se usava procedimentos de escrita fora da sala de ensaio. Por intermédio das improvisações dos atores e de sua repetição e memorização, o roteiro do espetáculo e as cenas foram nascendo aos poucos.

O ponto de partida para o trabalho de criação da dramaturgia do espetáculo era a proposição de que, por intermédio de improvisações, cada dupla de atores deveria responder a seguinte questão: partindo do fato de que os personagens utilizados provinham de lendas diferentes, o que se passaria se eles encontrassem uns aos outros?

Um conjunto numeroso de cenas foi produzido, das quais algumas, colocadas em conjunto faziam algum sentido. Assim, aos poucos, a história de um casal, que é colocado à prova por seres imaginários como *Anhanga-Pitã*, um demônio feito do resto da natureza, e a *Boitatá*, uma cobra mítica e gigantesca que se alimenta dos olhos dos animais da terra, é mostrada e desenvolvida, bem como a maneira pela qual a *Salamanca do Jarau*, uma

princesa moura transformada em lagartixa, ajuda e garante o retorno do casal à ordem e ao bem estar.

Se me ocupo aqui em discutir a incorporação e a forma antropofágica com que o *Bharata Natyam* foi **deglutido** no processo do espetáculo, não significa que esse mesmo processo de antropofagia não foi levado ao cabo com muitos e outros elementos. A música, por exemplo, incorporou elementos rítmicos e melódicos de diferentes partes e regiões brasileiras, deixando transparecer elementos do ritmo da música indiana apenas em pouquíssimos momentos. Esse uso particular da música impedia, até certo ponto, que o público identificasse de imediato a origem de tais elementos da movimentação. E mesmo para alguém “iniciado” em *Bharata Natyam* não era tão evidente perceber na movimentação dos atores tais elementos. Os momentos de dança pura, entretanto, deixavam obviamente a mostra de forma mais contundente os elementos “estrangeiros”. O resultado, de qualquer forma, era estranho e, ao mesmo tempo, fascinante, tornando a rua um lugar de irrupção do inusitado.

Uso aqui a palavra “estrangeiro” para designar os elementos do *Bharata Natyam* incorporados, travestidos, modificados, transmutados no espetáculo de forma proposital. Os procedimentos antropofágicos os quais esse espetáculo foi protagonista, possibilitaram pensar no estatuto deste “estrangeirismo”. Se considerávamos o *Bharata Natyam* como elemento “estrangeiro”, então o que considerávamos como elemento “local”? Foi esse tipo de questão que esteve no cerne da produção estética do grupo durante o processo de construção do espetáculo e durante os anos de apresentação. Afinal, qual é a nossa identidade? Fazemos teatro brasileiro? Fazemos teatro gaúcho? Fazemos teatro indiano? Enfim, o jogo entre identidade e diferença estava posto a partir da dimensão antropofágica que nos caracterizava.

## Os jogos entre identidades e diferenças

A questão do que é ser brasileiro não é nova e o teatro produzido no Brasil não se furtou a tal questão. A ideia da antropofagia cultural, nascida em 1928 em torno de um grupo de intelectuais, teve seu início a partir da reflexão dos escritores Oswald de Andrade e Raul Bopp ao olharem o quadro de Tarsila do Amaral, intitulado *Abapuru*, que em tupi-guarani significa “antropófago”.

O movimento cresceu em torno da “Revista de Antropofagia” que iniciou publicando o “Manifesto Antropofágico”, escrito por Oswald de Andrade e no qual em linguagem poética e irônica se reivindica o canibalismo cultural como forma não apenas de resistir às influências estrangeiras e aos modelos europeus, mas como forma de assimilação crítica, “[...] realizada com a apropriação e a transformação de tudo o que é estrangeiro. Ao retomar as narrativas dos viajantes portugueses ao Brasil, Oswald de Andrade transforma o que é negativo em beleza [...]” (JEUDY; GALERA E OGAWA, 2008, p. 23).

Apesar do traço utópico e vanguardista, Oswald de Andrade e o grupo de modernistas reconheciam a inevitável transculturação que a cultura brasileira protagonizava e procurava transformar o estigma do canibal num procedimento produtivo e criativo, plasmando a própria imagem da cultura brasileira como uma cultura antropofágica.

A discussão sobre identidade e diferença assume no modernismo brasileiro um papel preponderante e a figura de “Macunaíma”, do romance homônimo de Mario de Andrade, outro escritor modernista brasileiro, é central para a compreensão da antropofagia pensada como identidade brasileira.

**Macunaíma** é meio índio e meio europeu. No universo surreal em que foi escrito, o personagem tem o poder de se transformar apesar de sua preguiça. No poema de 1928, “uma das obras-primas da literatura brasileira”, Mario de Andrade “reúne inúmeras lendas e mitos indígenas para compor a história do ‘herói sem nenhum caráter’, que, invertendo os relatos dos cronistas quinhentistas, vem da mata para a cidade de São Paulo” (BARBOSA E CASTRO, 2010, s/p).

“Mundéu, o segredo da noite”, utiliza como processo criativo um caminho similar, aproveita diferentes figuras das “Lendas do Sul” para contar uma história que não existia como tal na literatura, tampouco na tradição oral. Ocorre que nesse espetáculo a ideia de transculturação é levada mais a fundo, colocando-se a mostra elementos e culturas totalmente distintas. Entretanto, o que faz dessa deglutição um caso a ser pensado é justamente o fato de sua incorporação pelos atores e não apenas de sua reprodução. O *Bharata Natyam* aparece sob a forma de coreografia, mas também, e principalmente, como maneira pela qual os atores criam formas de se movimentar.

Esse tipo de procedimento antropofágico evidencia a transmutação dos elementos “diferentes”. Na literatura, **Macunaíma** nos ajuda a compreender o princípio antropofágico da cultura brasileira justamente pelo fato de mostrar que não se trata exatamente de um retrato ou uma representação *ipsis literis* do brasileiro. Não se trata, ainda, de uma suposta identidade “genuinamente” brasileira, que englobaria o conjunto da diversidade cultural de um país geograficamente imenso e culturalmente impossível de ser delineado, mas de “(...) ilustrar a impossibilidade de escapar das contradições e dos dilemas de um duplo [ou múltiplo] pertencimento” (GRUZINSKI, 1999, p. 21).

O que aparece em **Macunaíma** e no princípio antropofágico contido em “Mundéu, o segredo da noite” é uma crítica ao modelo identitário, uma problematização da subordinação a um regime de representação no qual uma imagem pode sintetizar aquilo que em verdade não pode ser fotografado, não pode ser fixado. Não se fala então em identidade, mas na pluralidade da mistura. Eis aí cristalizado o princípio antropofágico. Para Sueli Rolnik, esse princípio pode ser entendido como ato de “engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação” (ROLNIK, 2010, p. 2).

Para o teatro que fazemos, engolir e deglutir o outro admirado, aqui exemplificado pelo *Bharata Natyam*, não é outro processo senão a forma por

intermédio da qual fazemos uma química entre as práticas corporais conhecidas – e com as quais nos acostumamos como verdadeiras formas de comunicação com o público – e formas “estrangeiras”. Ocorre que o **estrangeirismo** dessas práticas corporais **deglutidas** perde sentido à medida que o processo de deglutição avança, assim, o *Bharata Natyam*, em “Mundéu, o segredo da noite”, deixou de ser *Bharata Natyam*, pois foi transmutado em outra coisa, ele possibilitou, portanto, uma diferença. Esse jogo entre identidade e diferença é que está no cerne do princípio antropofágico.

Do ponto de vista corporal, essa transmutação assumiu diversas formas, mas o mais interessante parece-me, é o fato de que os atores podiam transformar os movimentos codificados do *Bharata Natyam* numa linguagem pessoal. Isso dizia respeito à composição de figuras do espetáculo com elementos indianos, sem que esses assumissem o primeiro plano do trabalho. Era possível inclusive improvisar com os movimentos e criar de improviso elementos não pertencentes ao universo original do qual partimos, ou seja, o *Bharata Natyam*. Isso produziu uma mobilidade não apenas dos movimentos, mas das próprias identidades pessoais e grupais. Quem somos nós? Não somos indianos, por certo. Somos brasileiros. Não deveríamos fazer teatro a partir dos rituais afro-brasileiros, do carnaval, da capoeira? Esse tipo de questão nos acercava, pois pensar as identidades como móveis não é simples.

Na contemporaneidade, a crise das identidades tem produzido figuras-padrão que atendem à órbita do mercado (cf. Rolnik, 2010) e que, por sua vez, nos convocam, por intermédio da mídia e de outros recursos discursivos, a nos produzir e nos assujeitarmos a determinados modelos ideais de comportamento. O Brasil e os brasileiros são cheios de figuras-padrão, basta lembrar que a cultura popular brasileira tem sido conhecida, sobretudo no exterior, pelos três “Cs” centrais: capoeira, candomblé e carnaval. Como se fôssemos admitir que as identidades brasileiras pudessem se resumir a esses estereótipos. A esse respeito, vale tomar como exemplo o trabalho de Sergio Buarque de Holanda, “Raízes do Brasil” (1995), no qual ele discute as representações do brasileiro como um matiz entre o cordial e o guerreiro.

A antropofagia se concentra na contramão desses modelos, pois supõe metamorfoses de hibridações que não se reduzem a um hedonismo, embora tenha na alegria e no prazer uma máscara eficaz para a invenção e a produção contínua de diferenças.

Mas como pode um espetáculo constituir uma diferença?

É preciso lembrar que – como nos diz Silva (2011) - identidade e diferença provêm de um jogo, um jogo da linguagem. Seria fácil admitir que faço teatro brasileiro, essa é a minha identidade e isso constituiria um “fato” autônomo, isolado, independente da diferença. Da mesma forma, nesse raciocínio, a diferença constituiria uma dimensão independente, por exemplo, tratar-se-ia daquilo que o outro é, ou seja, se alguém é francês ou argentino, faria teatro francês ou argentino.

No entanto, identidade e diferença se relacionam sempre, pois a identidade supõe sempre um jogo de negações. Jacques Derrida diria que “a identidade, em matéria linguística, é então uma multiplicidade de oposições”

(SALANSKIS, 2010, p. 21). Dizer que faço teatro brasileiro, significa ao mesmo tempo dizer que não faço teatro francês, ou chinês, ou alemão. Assim, afirmar uma identidade ou uma diferença depende de uma cadeia de negações, por isso temos a tendência a tomar a identidade como norma por intermédio da qual avaliamos aquilo que não somos (cf. Silva, 2011).

Mas se identidade e diferença são criações da linguagem é porque a língua não passa de um sistema de diferenças. Dizemos que uma coisa é para evitar dizer tudo o que essa coisa não é. Assim, criar uma identidade nada mais é do que a sucessão de complexos atos linguísticos (cf. Silva, 2011). Ocorre que, como nos ensinou Derrida, a linguagem vacila. Ela é uma estrutura instável. O signo não é uma presença, não há no signo a presença da coisa ou do conceito. Mas há, no entanto, a promessa sempre adiada de que o signo carrega algo da coisa ou do conceito (cf. Silva, 2011). Ele tem o traço daquilo que ele substitui e também o traço daquilo que ele não é, da diferença. Isso obviamente está conectado com o que Derrida (1972, p. 6) chama de “*differance*”, com “a” no lugar do “e”. Trata-se para ele, não de um conceito, não de uma essência ou categoria universal, mas “ainda que [...] não se trate nem de uma palavra, nem de um conceito” (Derrida, 1972, p. 7), poderíamos pensá-la como a congeminação do substantivo “diferença” e do verbo “diferir”. Trata-se de pensar a diferença como ato de diferir do mesmo, sem que o mesmo assuma a origem do ato. A diferença é aqui um jogo (Derrida, 1972, p. 8).

A ideia de teatro brasileiro carrega em si a ideia de que não é teatro italiano. É por isso que identidade e diferença são sempre indeterminadas e instáveis tanto quanto a linguagem da qual dependem.

A linguagem marca e constitui as identidades e as diferenças sempre numa relação social, o que constitui sempre uma relação de poder. Identidade e diferença não são inocentes. Elas são demarcadas pela diferenciação, para produzi-las, incluímos ou excluimos, demarcamos fronteiras, classificamos, normalizamos. A diferenciação associada à tendência à identificação produz a identidade, modelo com a qual nos sentimos seguros (cf. Silva, 2011). Faço teatro brasileiro, logo faço teatro alegre, dançante, cômico, exótico. “Eles” fazem teatro francês, ou seja, com muito texto, lento, dramático. Esse teatro é normal, é o modelo, aquele é anormal, foge da norma. Isso é teatro, aquilo não é teatro.

Ao tomar esse raciocínio, podemos pensar que o antropófago é, então, o exemplo de uma identidade movediça, móvel, híbrida na sua própria produção. O *flâneur*, figura errante das metrópoles – desenvolvido na obra de Walter Benjamin (1989, p. 115) – lembra também essa identidade móvel, pois busca de alguma forma subverter a tendência a fixar uma identidade, mas, ao contrário, percebê-la na sua miscigenação, no seu hibridismo, na sua bricolagem.

A antropofagia porta, com efeito, a possibilidade de não fixação da identidade, justamente por que não se pode mais ter a identidade original. Não há originalidade, não há começo, há sempre uma diferença. O *Bharata Natyam* produzido no espetáculo em tela não é “o” *Bharata Natyam*, mas a sua

diferença, não se trata tampouco de um teatro brasileiro ou gaúcho, pois isso suporia uma identidade fixa, ainda que guarde algumas características que possamos identificar como tal, mas trata-se da produção da diferença em si.

Introduzir uma diferença nas práticas corporais significa confundir a estabilidade e a fixação das identidades. Introduzir uma diferença, canibalizar o outro, mostra a precariedade das identidades, evidencia a sua performatividade.

Austin (1990), na obra em que mostra como podemos fazer coisas com palavras, diferencia dois tipos de proposições: as *descritivas*, que simplesmente descrevem determinadas coisas do mundo, por exemplo, “estou falando para um grupo de alunos franceses” (AUSTIN, 1990, p. 24); e as **performativas**, que possuem a capacidade de fazer alguma coisa, além de descrever. Para que uma sentença seja performativa é preciso que alguém esteja imbuído e investido do poder de dizer, por exemplo, o presidente declara “está aberta a sessão”. Essa declaração tem o poder de fazer alguma coisa. O padre diz “eu vos declaro marido e mulher”. Essa sentença faz algo, ela não apenas descreve a cerimônia de casamento, ela torna os sujeitos envolvidos casados.

Ocorre que a inocência termina por aí, pois enunciações descritivas, quando repetidas inúmeras vezes podem ter efeitos performativos. Butler (2001) toma as ideias de performatividade para analisar as relações de gênero, mostrando como nos constituímos homens ou mulheres, ou seja, como constituímos nossas identidades de gênero a partir de performatividades repetidas.

Assim, se dizemos que o teatro brasileiro é herdeiro do teatro europeu e se isso constitui não apenas uma repetição, mas, sobretudo, a possibilidade de ser repetido, podemos fazer dessa descrição um fato. Criamos uma identidade na sua repetitividade. Isso lembra o que Michel Foucault (2005, p. 40) circunscreve como o enunciado do discurso, que comporta, por sua vez, uma característica repetível. Gilles Deleuze (1988, p. 16), ao comentar a teoria do discurso de Foucault, lembra que o enunciado em si é uma repetição e isso não isenta a (sua) repetição de ser uma “outra coisa” que não ele mesmo, algo que lhe é estranhamente semelhante e quase idêntico.

A diferença é, então, a possibilidade dessa repetição ser interrompida. A antropofagia aparece para nós como uma maneira de interrupção da repetitividade, pois ela implica uma diferença, a introdução de um modo diferente de prática corporal e conseqüentemente de teatro e de dança.

Afinal, que teatro é esse que fazemos que **come** o outro? Que teatro é esse que supõe carnavalização, transculturalidade, antropofagia, diferença?

Um teatro antropofágico não visa a destruir aquilo que come, pois admira o comido. De fato, trata-se de uma transmutação. No processo antropofágico identidade e diferença são completamente móveis, pois não há incoerência, não há conflito na mistura de diferentes elementos. O sincretismo das religiões afro-brasileiras mostra e conta a história da antropofagia religiosa a qual o Brasil foi cenário. O deus católico convive em harmonia com diferentes deuses

oriundos de religiões e regiões africanas diversas. Esses, por sua vez, são também produto de variegadas formas de transculturalidade.

Um teatro antropofágico não é outra coisa senão um teatro movediço.

Em “Mundéu, o segredo da noite”, um *Anhangá-Pitã* dança *Bharata Natyam*, uma “Princesa Moura” sapateia ao som de baião, uma Boitatá canta a dor da separação: um carnaval desfile que zomba do mesmo, do idêntico. Uma dança teatro que se produz num espaço que desafia a geografia, que põe em cheque os nacionalismos, que suspende preconceitos, que tem na diferença o seu *locus* de produção.

Mas transculturalidade e antropofagia não são os temas do espetáculo “Mundéu, o segredo da noite”, não é sobre isso que o espetáculo trata. A antropofagia em **Mundéu** é o seu modo de produção, a maneira pela qual o processo criativo é colocado em funcionamento. Todavia, ele cristaliza, ele encena o equilíbrio dessa tensão que caracteriza algo como sendo transcultural, cuja definição é difícil ou mesmo impossível.

**Mundéu**, aliás, significa armadilha, mas também significa muitas coisas, um mundão de coisas: produção intermitente e potente de novas formas de pensar e fazer teatro e dança. Não seria essa a potência do teatro contemporâneo, produzir a diferença, corporificar o outro?

## BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBOSA, F.; CASTRO, D. A. de. **Resumo e análise da obra Macunaíma**. Disponível em: [www.angelfire.com/mn/macunaima/](http://www.angelfire.com/mn/macunaima/) Acesso em: 11 nov. 2010.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUTLER, J. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, G. L. (Org.) **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, J. **Marges de la philosophie**. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GRUZINSKI, S. **La pensée métisse**. Domont: Fayard, 1999.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LOPES NETO, S. **Contos gauchescos e lendas do sul**. São Paulo: Ediouro, s/d.

ROLNIK, S. **Esquizoanálise e antropofagia**. Disponível em: <http://stoa.usp.br/gustavob/files/1186/6773/Esquizoan%C3%A1lise+e+Antropofagia.pdf>  
Acesso em 04 de nov. de 2010.

SALANSKIS, J. M. **Derrida**. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

SARABHAI, M. **Understanding Bharata Natyam**. Gujarat: Darpana, 2000.

SILVA, T. T. **A produção social da identidade e da diferença**. Disponível em: [Http://www.ccs.ufpel.edu.br/wp/.../a-producao-social-da-identidade-e-da-diferenca.pdf](http://www.ccs.ufpel.edu.br/wp/.../a-producao-social-da-identidade-e-da-diferenca.pdf)  
Acesso em: 02 set. 2011.