



Trimukhi Platform / contextos em movimento

Jean-Frédéric Chevallier



Personagem

Revista de estudos em educação, linguagem e teatralidades

Resumo:

O Número Zero de *Personagem: revista de estudos em educação, linguagem e teatralidades* reúne textos de autores vinculados à *Diálogos: rede internacional de pesquisa*. Os leitores encontrarão escritos sobre histórico, trajetórias e modos de pesquisar e conviver em coletivos acadêmicos e/ou artísticos no Brasil, Equador, China, Índia, Portugal, Colômbia e Argentina. O presente resumo é unificado para todos os artigos, que originalmente foram escritos por perspectivas mais ensaísticas e narrativas. Ressalta-se que o formato, bem como o estilo de cada texto, nessa edição especial de lançamento da revista, corresponde ao desejo de partilha de seus autores na relação com seus pares, o que garante ao número uma amplitude diversa de práticas coletivas de pesquisa e, por consequência, de experimentar o escrever sobre elas, ao redor do mundo.

Palavras-chave: Rede de Pesquisa; Educação; Linguagem; Teatralidades



Trimukhi Platform é uma organização sem fins lucrativos fundada em 2008 em Borotalpada, uma comunidade indígena de Bengala Ocidental, na Índia. Dedica-se a produzir formas artísticas contemporâneas, construir pontes entre mundos distantes e estimular a invenção de pensamentos fora do comum. O coletivo reúne 18 famílias desta comunidade santali em torno do diretor de teatro-dança, videasta, filósofo e poeta francês Jean-Frédéric Chevallier e da produtora e artista bengali Sukla Bar. A convicção que os move é a seguinte: para produzir arte e pensamento hoje, fazê-lo com qualidade, rigor, relevância e alegria, é necessário diversidade¹.

Com o objetivo de compartilhar não apenas essa experiência única, mas também a esperança que ela representa, Jean-Frédéric Chevallier está preparando um livro. Inicialmente, a publicação (em francês, inglês, espanhol, bengali e santali) tomaria a forma de um longo ensaio filosófico, mas repentinamente se transformou em um diário literário composto por sete séries de episódios. Aqui está a primeira série de episódios do «Diário de Borotalpada», intitulada «Contextos em movimento».

Existe uma rua ou, melhor dizendo, já que ela tem menos de quatro metros de largura, existe um caminho estreito, de terra vermelha e alaranjada. Estende-se por pouco mais de um quilômetro. A cada lado, é ladeada por casas de taipa de um ou dois andares, que são banhadas pela sombra de árvores majestosas. Galinhas, búfalos, bezerros, cabras e porcos enlameados costumam perambular por ela. Cedo pela manhã, assim como no final da tarde, crianças com pouca roupa, na maioria meninos, brincam ali de bolinhas de gude, arcos e flechas ou de rodar pneus, com o resto resgatados das bicicletas de seus pais. Durante o dia, percorrem o caminho meninas vestidas com túnicas de cores vivas, algumas carregando na cintura um recém-nascido; outras, a água que acabaram de recolher do poço. À noite, entre outubro e março, elefantes atravessam o caminho em busca de forragem, iguarias doces e bebidas fermentadas.

Descobri esta rua há quinze anos numa manhã de agosto. É a rua da comunidade indígena de Borotalpada, localizada em Bengala Ocidental, a poucos quilômetros da fronteira com o estado de Orissa, na região chamada Jungla Mohol e conta com cerca de meio milhão de habitantes.

¹ Mais informações em <https://trimukhiplatform.org>.



São sete horas. Com Sukla, minha companheira, descemos da ambulância que uma organização de Calcutá nos atribuiu para esta viagem.

Trinta pessoas nos esperam, são de todas as idades. Vim propor que façamos juntos uma montagem de “teatro”. Acrescento que muito provavelmente o termo não significa o mesmo para todos, e que, portanto, trata-se de um “teatro” no qual cada um de nós descobrirá o que requer e implica enquanto o colocamos em prática. Acrescento que este “teatro” será oferecido (insisto neste verbo) aos habitantes de Borotalpada e depois apresentado em Calcutá.

Segue uma discussão bastante animada em santali, da qual não entendo nada, nem tampouco Sukla, que até então me traduzia para o bengali: o santali é uma língua austro-asiática distinta das línguas sânscritas e dravidianas, majoritárias na Índia. Após alguns minutos, as conversas cessam e nos é dito (em bengali) que a proposta foi aceita. Resta acordar o calendário (não interferir com os trabalhos agrícolas), os horários (três horas diárias durante três semanas consecutivas) e a logística dos ensaios (o ponto mais debatido refere-se à conveniência ou não de considerar um intervalo para beber chá e comer biscoitos doces de farinha). Atribuem-me a tarefa de trazer folhas de chá, açúcar, copos de plástico, etc., e a quatro mulheres do vilarejo, de colocar a água para ferver.

De repente e sem me dar tempo para pensar, uma jovem agarra minha mão direita, outra minha mão esquerda, os homens tocam os seus tambores, e todos nós começamos a dançar.

—

As danças santales exercem sobre mim uma grande fascinação. Parece que nada muda, e ainda assim meus olhos não se cansam de seguir o deslocamento circular das dançarinas. Meu olhar é embalado e eu sinto uma excitação tranquila. Será pelo ritmo? Pela coesão quase orgânica do grupo? Pela execução repetida de passos aparentemente idênticos, mas cujas leves acelerações e modificações graduais criam de repente outros passos?

Esses movimentos retomam, estilizando-os, gestos ancestrais realizados durante a colheita nos arrozais ou na coleta de plantas medicinais na Floresta. No entanto, eles não pretendem representar essas ações. Suas funções são as de dar as boas-vindas aos que chegam à comunidade, ou de manter os laços sociais. Mas não é isso que capta a minha atenção. São os traços daquela dança que me envolvem. Tocado e estremecido, emocionado e comovido, o que me atravessa é de tal ordem que não tenho vontade de interromper impondo qualquer significado. Nem paralisados ou subjugados, os meus sentidos e meus pensamentos vão longe, muito longe. A profundidade na qual me mergulham é radical. Se mais tarde em minha mente surgem perguntas, estas últimas dizem respeito apenas ao abismo muito bem-vindo, que de maneira inesperada se abriu.

—



Há pequenos bonecos de animais em barro seco que os camponeses indígenas colocam na borda da selva, segundo um procedimento ritualizado que dura pelo menos metade de um dia e precede as semeaduras. Esses bonecos de barro não representam, *stricto sensu*, um animal específico – de fato, seria difícil identificar qual é –. Um homem os pinta com o sangue da galinha que outros homens acabaram de degolar: é a Aserie Bonga. Em santhali, aseri quer dizer semeadura e bonga, quer dizer cerimônia religiosa. Três vezes seguidas, pequenos frangos são degolados e seus sangues são derramados em cima dos bonecos de barro: para o Magh (mês) Sim (falar) Bonga, que antecede as conversas, o Baba (flor) Bonga, durante o qual se oferecem flores frescas e o Mah Moré (depois da colheita) no qual se oferecem grãos de arroz da colheita que acaba de se encerrar. Embora não seja permitido às mulheres assistir à cerimônia, Sukla estava lá comigo.

—

Delko Hansda, cujo esposo e filha participam dos ensaios (ele como músico, ela como atriz-bailarina), costuma manter elevada a energia do diretor que eu sou, trazendo-me nos intervalos – às vezes no meio de uma sessão de trabalho – folhas assadas, carne bovina, porco ou peixe em molho, e cerveja de arroz.

—

Algumas palavras sobre a cerveja de arroz. Esta bebida se apresenta de duas formas: uma de cor ocre claro, mais concentrada em álcool, porém líquida, e a outra menos forte, de consistência branca e espessa. Em santal, a primeira se chama hâri e a segunda djar hâri ou tâng hâri: hâri se refere ao recipiente onde o arroz cozido misturado com levedo fermenta durante cinco dias; dja é a peneira feita de terra na qual o líquido é prensado depois dos cinco dias. E tâng é o ato de servir à bebida. Em bengali, hâri se torna hanria enquanto tâng hâri se diz rossi. Ros, do sânscrito rosa se refere tanto ao suco da fruta que explode na boca como o líquido que derrama de uma garrafa muito cheia, o leite derramado, o sulco, a seiva, a essência do perfume, o sabor e enfim, o prazer estético. Em bengali, hâri se torna hanria enquanto tâng hâri se diz rossi. Ros, do sânscrito rosa se refere tanto ao suco da fruta que explode na boca como o líquido que derrama de uma garrafa muito cheia, o leite derramado, o sulco, a seiva, a essência do perfume, o sabor e enfim, o prazer estético. Independentemente da língua em uso, o importante é não apressar a preparação: o arroz, levemente queimado, deve esfriar antes de ser cozido. Uma vez cozido, ele deve esfriar novamente antes de ser misturado com o levedo. O melhor é evitar degustá-las, em qualquer uma de suas apresentações, deve-se evitar tanto os calores fortes quanto o frio extremo: rosi e haria são melhor apreciadas no outono e na primavera. O local de produção também desempenha um papel importante. Nas comunidades do norte de Bengala, a cerveja, embora servida quente como no Nepal e no Tibete, não possui nem a plenitude nem a força que caracterizam a que se bebe em Borotalpada.



Aqui, cada mulher-produtora, além de um indubitável saber-fazer, possui também seu estilo próprio e seu toque pessoal. Aprendi, provando, a reconhecer cada um.

Se a cerveja é assunto de mulheres, existe também outra bebida que é produzida sem distinção de gênero, uma ou duas vezes por semana, na parte de trás das casas. É o destilado que deriva da maceração de uma flor chamada mohua. No entanto, invariavelmente, devido à intensidade do fogo sob o alambique e à fraca refrigeração com água do poço, o calor acaba quebrando as moléculas de álcool: quase nula no início, a proporção de metanol aumenta à medida que o número de garrafas preenchidas com as gotas do vapor condensado também aumenta.

Kajol Hansda bebe diariamente deste licor com sabor de ameixa. Nascida em Borotalpada, ela voltou para a comunidade quando ficou viúva. Ela não sabe ler, nem escrever, mas ela sabe reconhecer na floresta as raízes e as plantas necessárias para a preparação dos levedos utilizados na preparação das bebidas alcoólicas. É ela que, depois da coleta, coloca estas raízes e plantas dentro de um buraquinho cavado no chão onde, com a ajuda de uma haste de madeira de 3 metros e meio, gira e martela o que há lá dentro até o momento em que a mistura vira uma pasta branca e farinhenta, que ela une em bolinhas do tamanho da unha do dedo mindinho. Entre quinze e uma dúzia de bolinhas são necessárias entre quinze e uma dúzia de bolinhas para fazer um quilo de arroz.

—

Kajol é uma filósofa à deriva; uma intelectual orgânica, alguns dirão. Em 12 de outubro de 2008, Kajol comparece à reunião de encerramento com os outros atores-dançarinos e músicos (dezoito no total, além de uma dúzia de crianças) que participavam, como ela, da nossa montagem.

Ensaíamos das seis às nove da noite, embora quase todos os dias começássemos tarde porque as sete atrizes precisavam primeiro terminar os preparativos do jantar. O palco, um espaço deixado livre entre a rua e as primeiras árvores da selva, era iluminado com lâmpadas elétricas, de querosene e outras de óleo. Naquela época, não havia televisão nem telefone celular na comunidade: muitos aldeões compareciam às nossas sessões. E todas as manhãs, isso é o que Kajol observou, eles discutiam entre si o que tinham presenciado no dia anterior. O desejo de conversar era tal que até mesmo aqueles que não trocavam palavras há meses ou anos antes, voltavam a falar entre si. Segundo Kajol, esse fenômeno era a prova de que nossa montagem tinha sido um bom trabalho, pois reativava as relações entre vizinhos.

Não havia uma história a ser representada, nem uma mensagem a ser comunicada. Consistia em uma sucessão e, às vezes, uma sobreposição de ações estranhas. Por exemplo: uma mulher entoava, baixinho uma música em santali, algumas meninas envolviam em um tecido branco de oito metros de comprimento um homem que não parava de falar,



um camponês passava acompanhado por sua vaca. Os passos de dança eram realizados contra a luz e, portanto, mal se distinguia. Crianças olhavam nos olhos dos espectadores enquanto retomavam as ações que os adultos tinham executado meia hora antes.

Os habitantes de Borotalpada costumam assistir a dois tipos de espetáculos. Eles são realizados em santali, bengali ou uria. Com uma estrutura inspirada nos dramas anglo-saxões, os Natok são mais intimistas, enquanto os Jatra tendem ao melodrama e exigem um importante desdobramento técnico. Ambos duram boa parte da noite. As famílias retornam para casa ao amanhecer. Os comentários que são feitos depois se referem ao conforto – ou à falta dele – da área onde o público se senta e à modernidade – ou à falta dela – dos equipamentos de luz e som no palco. Tendo passado pelas mesmas aventuras, ouvido as mesmas histórias, e estas os levando a pensar nos mesmos assuntos, não há mais nada para conversar.

Frente à nossa proposta, todos voltavam a ser diferentes, únicos, em todo caso menos intercambiáveis. Por isso, havia tantas discussões entre os vizinhos: as experiências de cada um eram tão distintas das dos outros que se tornava necessário compartilhá-las com todos. Disso, nossa filósofa viúva era muito consciente.

—

Em Borotalpada, cada família possui e cultiva parcelas de terra chamadas “baja”: pequenos arrozais que as chuvas da monção inundam. Uma vez por ano, é necessário extrair o arroz das espigas recém-cortadas. A operação, se realizada apenas pelos membros da família, levaria muito tempo. Para agilizá-la, os vizinhos são convidados. O trabalho é coletivo: a ação de um depende da ação de outros. Existem aqueles que seguram os fardos, os que os transportam e os que os descascam na máquina. Há aqueles que lançam os grãos para o alto e os que, rapidamente, os sopram para limpá-los, cada um com meio-cestos tecidos. Em duas ou três ocasiões, todos se sentam juntos para beber bastante haria, comer dois ou três bocados de um curry espesso ou almoçar. São momentos para conversar de forma relaxada.

No dia seguinte, na semana seguinte ou no próximo mês, a mesma dinâmica é retomada, desta vez na casa do vizinho. Em troca do dia de trabalho que ele já ofereceu, o beneficiário agora dedica um dia para ajudá-lo. Não importa a duração exata, duas horas podem valer por oito, nem a natureza do trabalho realizado: não precisa ser o mesmo que o vizinho fez naquela época. Também não importa qual membro da família está envolvido: ontem foi a vizinha ou seu marido quem veio me ajudar, hoje é minha filha ou meu sogro quem vai à casa dele. E sempre há comida e bebida.

Às vezes, raramente, para não ter que preparar cerveja e refeição para muitos convidados e depois ter de ajudar os vizinhos, uma família ou outra prefere não chamar ninguém. Na verdade, mais do que um gesto de boa vizinhança, este dispositivo serve para



ativar ainda mais o desejo de compartilhar.

—

É em novembro, algumas semanas após o fim da monção, que é mais prazeroso tomar banho no lago de Borotalpada. O nível da água está alto o suficiente para nadar. Os lótus rosa-púrpura recuperaram seu vigor. A paisagem circundante é tingida de um verde ligeiramente escuro que combina perfeitamente com o vermelho ocre dos caminhos. Um presente que não pede retribuição.

—

Em santali, eles são chamados de Moroles. Em espanhol, diríamos que são os líderes tradicionais da comunidade. São cinco, nomeados ou eleitos, exclusivamente entre os homens, já que as mulheres não são consideradas. A tarefa de um dos Moroles consiste em manter um bom nível de fluidez nas relações entre os aldeões. Por exemplo, ele deve resolver problemas de alcoolismo, violência doméstica, ciúmes ou aventuras extraconjugais. A responsabilidade de outro Morol é assistir a todos os eventos sociais: casamentos, cerimônias rituais, celebrações comunitárias, etc. Assim, dos cinco, dois são responsáveis por cuidar dos laços e vínculos.

Como seu pai, Motilal Hansda é um desses Moroles. Uma tarde, em Calcutá, recebo uma ligação do seu telefone. A voz do outro lado da linha é a da mãe de seus três filhos. Falguni chora porque, ela me diz, o cachorro que Sukla e eu tínhamos batizado de ‘Dulal número 2’ acabou de morrer. Por mais incongruente que pareça a conversa que temos, é a prova (ou o sinal) de nossos vínculos.

—

Uma decisão surpreendente é tomada em assembleia. É 31 de dezembro de 2010 e decidimos construir um “Centro Cultural”: um lugar onde possa ocorrer essas atividades que alguns consideravam inúteis e que, assim como a encenação elaborada juntos e depois apresentada em Calcutá, exploram as possibilidades oferecidas pela prática contemporânea das artes cênicas. Há emoção no ar. As mulheres intervêm mais do que o habitual. Alguém se levanta para falar e depois se senta novamente. Ninguém sabe ao certo no que estamos nos metendo, nem por quê, nem como.

Continuam nove meses de discussões engenhosas e acalorados debates, ao final dos quais é atribuído um terreno que pertence a Motilal e Falguni. Está situado no extremo leste da comunidade, margeando a rua na esquina do caminho que conduz ao lago, à sombra de uma figueira de Bengala de 300 anos.

A construção em si, começa assim que termina a temporada de chuvas. Em 28 de outubro de 2011, o terreno é desbravado com facão e, em seguida, limpo com picareta e vassoura de vime. Apesar do ceticismo de muitos (os santales têm suas próprias práticas religiosas), um sacerdote hindu é convidado. Enquanto Falguni rega o solo com água con-



sagrada, óleo de mostarda e flores fúcsia, o celebrante pronuncia palavras em sânscrito cujo significado escapa a todos nós. Munido da caneta que lhe entrego, ele anota em seu caderno as idades aproximadas, nomes e locais de nascimento de Motilal e seus antepassados. Após cálculos astrológicos que parecem levá-lo a intensas reflexões, ele indica a orientação favorável para que nossa casa – que atravessa o caminho das manadas de elefantes em trânsito a cada inverno – permaneça de pé por pelo menos oitenta e oito anos (dixit). Um engenheiro esclarece nossas dúvidas: com a fachada voltada para o sul, conforme recomendado pelo celebrante, os ventos vão refrescar as salas.

Usando cordas e palha queimada, e depois com uma pá, é marcada no solo a localização dos alicerces.

À medida que as linhas e o rastro das cinzas espalhadas por baixo se estendem pelo chão, começa uma cuidadosa reexaminação arquitetônica: devemos aproximar o canto noroeste da figueira, disse alguém, separar ainda mais a parede leste do ninho de bambus – acrescenta seu compadre – deixar mais espaço para a varanda, completa uma vizinha. Em várias ocasiões, eu havia exibido o esboço esquemático rabiscado em uma página do meu pequeno caderno, mas então ninguém tinha opinado nada, exceto Girish, um estudante de outra comunidade santal da região (e proprietário da caneta que emprestamos ao sacerdote hindu).

E eu não havia inventado nada. Os materiais eram os utilizados tradicionalmente na região. As dimensões das salas eram as mesmas do quarto que Sukla e eu ocupávamos na bela casa que Kalicharam e Mado Hembrom acabaram de construir. Interrogando-os, descobri que o problema com meu esboço não era sua má execução, mas sua inutilidade: ninguém sabia como usá-lo. Porque, para decidir a distribuição arquitetônica dos espaços, Kalicharam e Mado não haviam imaginado nada, nem mentalmente nem no papel. Se eles haviam conversado muito sobre isso, e em algumas ocasiões até debatido, sempre discutiam as funções diferenciadas que queriam atribuir a cada parte. Sua casa havia tomado forma a partir desses desejos: desejavam poder hospedar os amigos de seus três filhos (um deles se encontra na preparatória², outro no ensino médio e a mais velha cursando licenciatura em história), então precisavam de um quarto maior e, portanto, não de uma parede divisória.

Com Sukla e Girish, tomamos a decisão de nos desviarmos da tradição santal em apenas um ponto. Para que o vento que entra pelas portas possa circular tranquilamente, decidimos que haveria, diante delas, janelas três vezes mais largas do que o usual. Essa “grande novidade” despertou curiosidade e interesse.

2 Em alguns países de fala hispana como Espanha ou México, a educação média superior, conhecida como bacharelato ou preparatória, é o nível educativo que se estuda após o ensino médio e que prepara os estudantes para ingressar no ensino superior ou universitário. Fonte: <https://www.inee.edu.mx/la=-educacion-media-superior-en-mexico/#:~:text=En%20México%20la%20educación%20media,la%20educación%20superior%20o%20universitaria>.



Uma dezena de famílias emprestou seus braços e seu saber-fazer. Também trouxeram a terra e a água necessárias, às vezes até mesmo o bambu. Graças às doações recebidas de amigos e familiares, compramos o restante do material, principalmente a madeira e a palha de arroz para o teto. Cada um dedicou o tempo que podia: alguns, vários meses e outros, apenas alguns dias. A construção levou entre dois e três anos.

—

Eu queria. Girish e Falguni mostravam-se relutantes. Insisti. Junto com Somasree Basu, uma estudante de Calcutá que se ofereceu como voluntária, nós quatro realizamos uma pesquisa de casa em casa, começando pelo bairro do vilarejo mais distante do terreno onde estávamos construindo. A pergunta que fazíamos era a seguinte: “se o centro cultural for construído – como foi decidido na assembleia comunitária de dezembro passado – o que você quer que aconteça lá?” Frequentemente, garotas e mulheres declaravam sua paixão pela pintura mural (uma mistura de terra branca, esterco e palha queimada aplicada sobre superfícies de adobe com movimentos circulares feitos à mão ou com um pano), enquanto os mais velhos temiam que as danças sazonais já não fossem executadas com a exigência coreográfica e o rigor calendárico de antes. Independentemente da idade, todos manifestavam um grande interesse em descobrir outras formas de movimento para o corpo. Acrescentavam: formas que eram executadas por dançarinos que viviam em outros cantos do mundo. A curiosidade em relação à alteridade (“onno [outras] djinish [coisas]” e “notun [novas] djinish” em bengali, ou seja, “coisas nunca vistas antes”) também se aplicava às maneiras de cultivar verduras, de construir casas, de pintar, de desenhar, de compor textos e pronunciar palavras, de estar presente em um palco, assim como às ferramentas das artes, em vídeo, fotografia ou arte sonora. Múltiplas, as respostas demonstravam tanto a vontade de manter vivas as singularidades próprias quanto o desejo de saber mais sobre as práticas atuais em lugares distantes e desconhecidos. Em um mesmo ímpeto, o desejo de aprofundar uma unicidade que os singulariza e a vontade de enriquecê-la com a diversidade dos mundos – um alimentando o outro em um dinâmico vai e vem.

Também se ouvia, na voz de alguns, jovens e mais velhos, a disposição para participar de aventuras que exigissem viajar e expor-se ao exterior. Se faz falta um lugar coletivo próprio para receber os outros, também são necessários lugares coletivos de outros para nos recebermos a nós mesmos.

—

O inverno está quase no fim. Não estamos mais de malha ou de casaco, ninguém mais se enrola numa coberta: uma camisa, uma blusa fina ou uma túnica são o suficiente. Em alguns minutos cairá a noite. Pela estrada que serpenteia sob a rede elétrica já meio caída, aproxima-se um pequeno ônibus azul e branco. É 25 de fevereiro de 2012. Pela pri-



meira vez, o público da cidade chega a Borotalpada. Pela primeira vez, organiza-se uma Noite de Teatro na comunidade. A decisão de retomar na Jungla Mohol este festival internacional que eu havia lançado na Cidade do México em 2004, foi aprovada apenas há alguns meses.

—

Na semana passada, os responsáveis do vilarejo deram mais um exemplo de inventividade pelas suas maneiras de lidar com a diferença. A cerveja de arroz estava azeda. Isso acontece quando, durante a fabricação, o arroz não esfriou suficientemente antes de ser misturado com as raízes e as plantas. E pode acontecer que uma mulher apressada demais numa manhã sirva, cinco dias depois, uma bebida amarga. O fato é que a cerveja de todo o vilarejo azedar é sinal de mau presságio. É preciso reagir rapidamente contra este sinal negativo. Os Morols decretaram então que daqui dois dias estaria proibido o uso de óleo, temperos, cebola, carne, hanria, rossi, mohoua, sabão, shampoo, pasta de dente e, claro, todas as festas e comemorações estariam suspensas. A abstinência duraria três dias – renováveis caso não houvesse nenhuma melhora. Mas nossos convidados estavam lá (um diretor de teatro mexicano, um sociólogo francês e um cantor lírico indiano); os ensaios haviam começado na semana anterior. Quando Motilal anuncia a decisão, somos vários a sugerir uma divisão das singularidades no espaço. Falguni dá risada. Motilal ouve, preocupado em privar nossos convidados de um banho no final da tarde e de relaxar com uma taça de vinho durante a noite, mas não dá sua opinião. No dia seguinte, durante a refeição, ele reaparece, confiante. Ele nos informa de que os Morols decidiram adiar as medidas – ou seja, distribuir não no espaço, mas sim no tempo as duas formas distintas de estarem juntos: com sabão, óleo, etc. até a nossa partida, depois da Noite do Teatro, e depois sem sabão, óleo, etc e assim por diante. As duas dinâmicas encontram seus lugares, não em espaços distintos, mas em temporalidades distintas. Eu fiquei impressionado.

—

A luz deixa de ofuscar os espectadores e estes, um tanto desorientados, descobrem que acabaram de se sentar à margem de um lago cujas águas um cantor de ópera entoava Panis Angelicus, de César Franck. À margem, sorrindo, uma jovem santal vestida de azul lhes dirige palavras em bengali (são frases que eu havia escrito em francês quinze anos antes e que Sukla traduziu):

Na escuridão, não pense sem lembrar aos seus filhos que os seus filhos, apenas seus filhos, são seus filhos. Senão tudo irá de mal a pior e isso será uma pena para vocês. (...) Não se vá sem me dizer o porquê de você ficar.

O dispositivo é dissonante de entrada. Surojmoni Hansda é pequena, magra e graciosa. A corpulência de Arjobir Aniruddha é imponente e seus gestos na água são pouco habilidosos. A partitura cantada suaviza esse contraste, mas não a estranheza das frases.



Se estas, tomadas uma a uma, são compreensíveis, sua montagem questiona, incomoda e, portanto, obriga a pensar. No início era necessário harmonizar os corpos; agora, era preciso harmonizar as palavras. Agora importa prender juntas as palavras.

—

Para aquele que escolhe ir até Borotalpada, a viagem partindo da cidade de Calcutá é longa. É necessário pegar um trem, depois um ônibus e, por fim, caminhar. Ao chegar, antes de se sentar sobre lonas plásticas ao lado do público indígena que espera para descobrir a sequência de obras que compõem o programa da Noite de Teatro, uma delegação de mulheres da comunidade o guiará até leitos de cordas trançadas sobre uma estrutura de madeira (algo como um catre de cordas). Com gestos, caso não entenda o idioma, convidam-no a tirar os sapatos. Lavam seus pés com água limpa, secam-nos com uma toalha branca bordada em vermelho escuro e os untam com óleo. Depois, lançam grãos de arroz por cima dos seus ombros e folhas de manga sobre sua cabeça. Finalmente, inclinam-se até o chão para cumprimentar: a forma de responder depende da diferença de idade entre o hóspede e quem o saúda. Tudo isso caracteriza o Atang Daram, a forma santal de dar as boas-vindas. Na minha família na França, quando os convidados chegam, apertamos suas mãos ou damos um beijo em ambas as bochechas, convidamos para se sentar e compartilhamos com eles uma bebida alcólica acompanhada de finas fatias de foie gras (fígado gordo de pato) ou patê de azeitonas pretas servidas em pedaços de pão integral.

Em Borotalpada, às vezes, algum espectador da cidade sente-se tão ofendido que se recusa a descalçar-se. Explica que isso diz respeito à igualdade entre os seres humanos: seria uma falta de respeito deixar que as mulheres lavassem seus pés. Na realidade, é exatamente o oposto. Posicionar-se como aquele que decide o que é aceitável ou não em termos de formas de acolhimento é considerar-se a si mesmo como uma autoridade superior. Sem formulá-lo em voz alta, o que este espectador considera é o seguinte: “Como uma pessoa posicionada tão baixo na escala de castas poderia tocar meus pés, eu que estou no alto desta mesma escala!” Na Índia, o sistema de castas é um dispositivo mental tão pernicioso quanto multidirecional e seu uso é generalizado. Poucas pessoas são capazes de contemplar seu ambiente sem passar por esse prisma.

Mas há numerosos casos em que a pessoa se sente profundamente tocada por essa forma surpreendente de dizer ‘seja bem-vindo(a)’ que tenta responder, tomando parte de sua própria cultura, inventando gestos no momento. O que então ocorre é de uma beleza deslumbrante: os rostos do anfitrião e do hóspede estão fixados no chão, como se seus olhares contemplassem a profundidade de um entre-dois, um espaço que não busca ser preenchido, mas habitado em conjunto.

Eu escrevi então: “Quando um espectador está plenamente presente no momento presente, o presente se abre para ele como um presente.”



—

No dia 16 de fevereiro de 2014, dia seguinte à sétima Noite de Teatro, encontro-me com Kajol na rua. Pergunto-lhe sobre a qualidade dos espetáculos desta edição do festival. Ela não me responde com palavras. Está cansada, dormiu pouco, como todos nós. No entanto, seu rosto se ilumina e sua cabeça oscila de um lado para o outro, várias vezes. Eis aí sua resposta à minha pergunta: o brilho em movimento de um sorriso solar.

—

Na véspera, já tarde, Mohua Das estava entrevistando Chumki Hansda. A primeira é repórter do The Telegraph. A segunda tem trinta e poucos anos e vive em Borotalpada desde que se casou. A matéria foi publicada no jornal em 9 de março. Ao lê-la, tomei consciência do fato de que as perguntas formuladas denotavam outro *a priori* muito usual na Índia: se uma camponesa indígena estabelece relações com artistas estrangeiros, é com o objetivo de ganhar dinheiro ou de adquirir “habilidades” suficientes para montar uma “microempresa” que, por sua vez, gerará dinheiro. Sem isso, parecia crer a jornalista, o intenso envolvimento de Chumki com o teatro e a dança de hoje não teria razão de ser.

Mas Chumki não se deixou impressionar. Do alto de sua bela humanidade, respondeu, calma e segura, que se estava tão envolvida nas práticas cênicas contemporâneas era porque a aventura lhe proporcionava uma alegria imensa. De caráter amistoso e artístico, as incríveis relações das quais ela fazia parte não podiam ser reduzidas ao eixo do “isso vale por aquilo”, típico da troca capitalista. O que surgia delas e lhes dava sua importância era um forte sentimento de alegria. É o que defendia Spinoza: experimentar a alegria é aumentar a potência de vida.

Sem dúvida, essa intuição também foi compartilhada por Mohua Das, que escreveu sobre o espetáculo que estávamos estreando na época: “imaginativo e selvagem, me confundiu, me sobrecarregou, me empurrou além dos meus próprios limites: uma paisagem rural noturna se transformou em um palco surpreendente com todos os seus componentes empenhados em despertar meus sentidos, colocando-os ao limite.”

—

Estava calor. Ela retirou os pés das margens da água azulada. No entanto, Rani Soren já não possuía o riso relaxado nem a confiança feroz que exibia como um troféu durante os ensaios em Borotalpada e durante a turnê em Calcutá. Seis anos haviam passado. Agora estava vestida com um sari de noiva. Sendo a única maneira de viver em união livre sem provocar a ira dos mais velhos, ela havia permitido ser raptada por um rapaz com o qual ela estava apaixonada. E assim terminaram para ela todas as artes cênicas.

Ela veio visitar seus pais. De seu cabelo, pendiam três fileiras de pequenas flores albugíneas de cor âmbar. Elas se balançavam, se sacudiam, com cada movimento brusco.

—



Nós ensaiamos das 9h30 às 13h. Depois é hora do banho no lago, seguido do almoço. Eu durmo um pouco para recuperar as energias para o ensaio da noite, que começa às 16h30 e termina às 21h.

Este final de ensaio tardio que antes fazia algumas pessoas rangerem os dentes, ou mais precisamente, obrigavam às pessoas que tinham esta tarefa (de forma alternada, Mado, Falguni, Delko, Chumki, Kajol) de preparar e servir o jantar a toda a equipe, começou a nos obrigar, nós, a não terminar de trabalhar tão cedo. Várias cozinheiras assistem cotidianamente a novela da noite. Três casas deste bairro de Borotalpada agora possuem uma televisão.

—

Diante da fumaça de uma fogueira de folhas secas que ela asperge intermitentemente com água, está sentada Dhani, filha de Falguni e Motilal, com o rosto voltado para o público. Descanso minha cabeça em seu colo. Ela leva o microfone aos lábios e, enquanto uma tradução para o inglês é projetada no chão, enumera em santali estas perguntas:

Você já viu alguma vez esse enorme porco negro conduzindo uma motocicleta reluzente enquanto folheava um livro didático obsoleto?

Quando tinhas dois anos, você já estava pensando em se casar?

Viu o afundamento do transatlântico no lago de Borotalpada no dia em que Kajol estava falando em francês com Jean-Frédéric?

O que prefere: comer carne bovina ou comer a ti mesmo?

Pode um cão escalar um caule de arroz?

Você realmente pensa em continuar vivendo?

Elaborei algumas dessas perguntas, as que parecem um tanto “filosóficas”, e Dhani as que parecem mais infantis. Traduzimos e retraduzimos juntos, do bengali para o santali e do santali para o bengali, aguçando as formulações na passagem de uma língua para outra, garantindo por meio de alternâncias e variações sua diversidade e a dimensão enigmática da sequência. A perturbadora incongruência do conjunto asseguraria, eu esperava, uma pluralidade de audiências e de apreciações.

A montagem se chama *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*. Propus a Surajmoni que a codirigisse comigo. Havia notado seu compromisso, seu rigor, suas propostas durante a longa preparação do espetáculo anterior. Era agora o momento dela dar um passo além. Preocupada, ela pensou durante dois dias e então, deu seu consentimento, firme.

Quando começamos a trabalhar em uma nova peça, tentamos não pensar. Um ou outro, de vez em quando, propõe algumas ideias (sobre o local onde desenvolver a montagem, por exemplo), mas são escassas, muito vagas ou simplesmente pontuais. Nunca



convocamos um “grande pensamento” que nos esforçaríamos para afirmar, desenvolvendo-o. Apostamos que a atividade de pensar recairá depois sobre os espectadores. Desta vez, no entanto, a equipe decidiu que em 12 de março de 2016 apresentaremos ao público o primeiro esboço de um “espetáculo para Kajol e Chumki”. E como o título era longo, em bengali nós falávamos do espetáculo da Chumki e da Kajol. Ambas morreram recentemente. Sentimos falta delas.

Durante os primeiros dias de ensaios, avançamos sem maiores dificuldades. Rapazes de diferentes estaturas comem macarrão chinês, garotas com óculos de sol se deslizam atrás deles, roçam suas costas com a ponta dos dedos, levantam a pesada mesa de madeira onde comiam para que duas delas, uma pequena, a outra grande, tenham espaço para dançar. De repente, estes últimos precipitam-se para o fundo da plataforma de terra que ocupavam, e todos, um por um, numa nuvem de poeira, saltam e atravessam esta plataforma correndo.

Depois, nos perguntamos quais atividades poderiam seguir após a dança e os repetidos cruzamentos e saltos sobre a plataforma de terra vermelha. Por eliminação, decidimos mudar de espaço. Viramos para a nossa direita, onde há algumas árvores. Surojmoni sugere usar um pequeno recipiente de barro que ele tinha visto escondido entre as raízes. Eu tento, enchendo-o com água. Outro ator da equipe repete os mesmos movimentos. Comparamos: sua presença tem uma consistência que falta na minha. Sugiro acrescentar um cigarro. Surojmoni não vê nenhum interesse nisso e propõe, em troca, usar um tecido de algodão. Algo acontece, contanto que o ator seque o cabelo com uma só mão. Com duas, estabelece-se uma simetria pouco convincente que tira a força do gesto.

A estrutura da sequência é delineada assim, após a introdução de pequenas variações. Enquanto o primeiro ator joga água na cabeça, uma menina se aproxima. Com o braço estendido, ela pula para tentar pegar a jarra, em vão. Um segundo garoto entra e levanta a pequena nos braços, que assim consegue agarrar o recipiente e derramar o conteúdo de um ponto mais alto. Dessa forma, o movimento se prolonga e volta a divergir. O outro termo introduzido mantém ativa a relação dentro da série e atua para que esta se transforme em outra. Quando uma quarta cúmplice (Surojmoni) desliza por trás dos outros três para colocar a toalha sobre os ombros do primeiro, a série anterior de mãos deslizando sobre um corpo retoma seu curso.

Depois, é quase óbvio: de volta à plataforma de terra vermelha, um garoto está comendo novamente enquanto a imagem do vídeo de Chumki dançando desaparece e surge na tela uma frase: “Ele se enforcou!”

O critério das nossas escolhas é empírico. Embora sintamos que os elementos escolhidos aparentemente não têm nada que ver entre si, sentimos “algo” ao olhá-los juntos, um “algo” radical que parece surgir dessa conjunção. Sendo incompatíveis, esses



elementos combinam tão bem juntos que se sente uma ternura irracional diante deles.

Trata-se de um “e” do qual nasce “algo”: jovens comendo macarrão chinês e o vídeo de Chumki dançando; a fumaça de folhas molhadas e as perguntas estranhas que faz a Dhani. Este “e” lembra o que surge quando, em Borotalpada, convido um amigo para comer polpa de coco fresca e tomar cerveja de arroz. Quando, depois de mastigar uma fatia de coco, meu convidado toma um gole de rosi, três coisas acontecem em sua boca: ele aprecia o sabor da fruta, em seguida o gosto amargo da bebida, e então descobre um terceiro aroma, surpreendente, sem precedentes, que se eleva no meio de seu paladar. É uma fragrância doce, um toque de nozes pequenas. Esse terceiro sabor é o produto do encontro entre o gosto do alimento e o aroma da bebida. Se não tem nada a ver nem com o calor de um nem com a amargura do outro, é, no entanto, o resultado de seu entrelaçamento e coexiste com eles. Talvez sua presença não seja da mesma natureza, alimentando assim nosso desejo por diferenças, nosso anseio por distâncias.

Com Surojmoni, operamos assim: selecionando e destacando tal ou qual elemento, medindo intuitivamente as diferenças entre vários deles para vislumbrar a eventual possibilidade de que sua combinação faça surgir uma espécie de movimento interior que chamo de “terceiro sabor”.

—

Para Dubai Hembrom, camponês santal, o terceiro sabor surgiu do encontro entre um fio de água e a casca de uma árvore. Foi na última parte de *No início da primavera a guerra tinha acabado* que estreamos nos arredores da comunidade em 7 de março de 2020.

Era quase meia-noite, ambos íamos jantar e conviver com os quatrocentos convidados da décima segunda Noite de Teatro: espectadores da cidade e do campo, artistas daqui e de fora, crianças adormecidas. Mas por enquanto, estávamos conversando. Dubai me confidenciou que sua preferência estava na sequência em que a água fluía ao longo do tronco de uma árvore parcialmente iluminada (um microfone oculto amplificava o som do gotejamento sobre um prato metálico colocado no chão e coberto de folhas secas). Foi a combinação desses dois elementos dispares apresentados juntos que o moveu. Ele falava sobre isso com uma mistura de excitação febril e alegria serena. Dizia: “Que bela é a cena da árvore que chora!”

—

Falguni, Mado, Delko e Parmoni, filha de Kajol, aproximam-se das árvores envolvidas em *No início da primavera...* Eles derramam um pouco de licor de mohua sobre a terra que as rodeia. À noite, elas preferem a tranquilidade, e estamos prestes a pedir-lhes demais. É importante para Sukla, que produz a peça, informá-los de que temos a intenção de tratá-los com gentileza.

É que nossas montagens não são propostas *in situ*, mas sim *cum situ*. Não consistem



em se instalar em um cenário que parece “natural” e, portanto, inerte, mas em tecer “e” com um entorno ativo, com as presenças humanas e não-humanas que o caracterizam. Uma homenagem, uma reverência da peça em direção aos elementos que a compõem.

Eu insisto no termo “elemento” porque me permite focar —sem introduzir uma ruptura ontológica— tanto nos dois dançarinos executando meticulosamente movimentos de mãos, pernas e cabeça, quanto em uma garota caindo subitamente do braço de um garoto, ou um ramo de folhas tremendo à força do vento, uma gravação sonora misturando acordes de violão com o repentino estalar das folhas sob os pés, um tecido transparente emoldurado em bambu sobre cuja superfície se projetam rostos. Todos são elementos dentro de outros elementos, também atuando (no sentido de estarem ativos), e também entrando no jogo combinatório, nem mais nem menos importantes que os demais.

—

Essa montagem era o quinto momento da Noite. Depois deveria seguir um dispositivo tríplico. Na véspera, durante o ensaio geral, o “testamos” extensivamente. Nós gostávamos.

Primeira parada. Falguni e Mado cobrem com terra branca as margens médias e inferiores do muro norte do Centro Cultural, enquanto Delko, Parboti e Panmoni Hansda, sentadas em um banco, cantam em santali, e o dramaturgo mexicano Antonio Zúñiga, empoleirado em outro banco, desenha com giz na parte alta da parede o poema que compôs para a ocasião e que Sukla traduziu para o bengali. Como o muro tem uma extensão de uma dúzia de metros, o canto é interrompido de vez em quando enquanto uma ou outra pintora ajuda o poeta a mover o banco de madeira uns setenta centímetros. Isso feito, a pintura, a escrita e o canto retomam seus respectivos cursos.

Segunda parada. Em uma sala aberta no lado leste, é projetado um vídeo-dança, em parte composto pela versão cinematográfica de *Cooking Stone* e em parte pela de *Al comienzo de la primavera la guerra se había acabado*. Realizei as filmagens em preto e branco. Há um pouco de palha de arroz no chão; um raio de luz a cobre parcialmente. Em algumas ocasiões, dependendo das variações de um ou de outro, a trilha sonora do filme se mistura com o canto das mulheres. E, já que pela janela da parede norte se vislumbram fragmentos de imagens, pessoas se aproximam para ver melhor.

Terceira parada. Mais à esquerda, quando se olha o vídeo em *loop*, aparecem, como se estivessem suspensos do céu, montagens de centenas de pequenas rodela de bambu enfiadas em cordões de palha de arroz trançada. Projetada por Salkhan Hansda, a instalação foi construída por seu irmão mais novo, Jiten. Se alguém se aproxima, os sons do filme se dissipam enquanto o volume de outra composição cresce. Esta obra foi preparada por Sukul Hansda de Borotalpada e pelo músico Andrés Solis da Cidade do México. O público a ouve enquanto se detém para observar com atenção o tecido suspenso e tenta discernir, por trás delas, algumas cortinas que formam ramos entrelaçados. Depois, ele se



afasta um pouco para abarcar todo o conjunto com o olhar. Estamos do lado Sul, no meio da praça do Centro Cultural. Depois, o público retorna ao filme ou ao poema, para ler os novos versos escritos enquanto ele não estava lá, etcétera, etcétera e *ad libitum*.

Isso é o que fizemos vários de nós na sexta-feira, confirmando uns aos outros que cada parada era tanto mais relevante quanto se tratava de circular entre as três. O diretor do Instituto Goethe de Calcutá, que nos acompanhava nestes testes, experimentava o mesmo. Mas no dia seguinte, devido a um adaptador VGA danificado, o filme não pôde ser projetado. A deambulação se desfocava, tornando-se até impossível. O público ficava entediado ao observar o poeta traçar lentamente as palavras em bengali por tanto tempo. Quatro mulheres da comunidade notaram que, ao longo dos quarenta e cinco minutos que duraram, ocasionalmente havia deficiências na interpretação dos cantos em santali. Ociosos, alguns se sentavam à margem da esplanada, sem prestar muita atenção nem à instalação artística nem à composição sonora que a acompanhava. A supressão de uma diferença lhes tirava o sabor das que restavam.

Depois do jantar da meia-noite, como de costume, dançamos com nossos espectadores. Mas foi com menos alegria do que em outras ocasiões.

—

Estou sentado em frente ao Centro Cultural. As gotas se dispersam. A chuva forte não chega. A água cai, mas não molha. Sozinhos, no chão, algumas poças refletem tudo o que não pode estar lá. Vermelho terra, a fachada granulada é um suporte para os olhos: uma onda do mar vertical cujo movimento gosto de acreditar que abraço.

As portas duplas de madeira escurecidas pelo tempo (alguns séculos) só ficam fechadas quando uma pequena argola de ferro, ligada a uma corrente, prende o bico cravado no lintel superior. A seção do lado direito está menos inclinada do que a do lado esquerdo.

O anel cai, as portas giram. Avanço olhando para os rostos. Às vezes, apaixonado e transpassado, surpreende-se que esses rostos sejam tão belos. É como abrir um castelo.

—

Seus quatro filhos e quatro netos zombam dela pelo mesmo motivo. Seus dois genros não, pois não se atrevem. Quase analfabeta (antes de se casar aos treze anos, ou cuidava dos seus irmãos menores ou trançava cordas para vender, e por isso nunca frequentou a escola), Delko leva meia hora antes de conseguir colocar sua assinatura corretamente na parte inferior de um documento oficial. No entanto, como membro do comitê diretivo de nossa organização, frequentemente cabe a ela assinar documentos.

Numa noite de fevereiro de 2022, exausta e quase adormecida pelo calor das brasas que escapam das suaves curvas da terra negra ao redor do lar perto do qual está agachada, Delko começa a chorar. Um pensamento a afeta: Sukul, seu filho, artista sonoro



e dançarino de nossa equipe, abandonou a escola antes do bacharelado³. Sukla a toma nos braços. Falguni sussurra em santali algumas palavras aparentemente pouco amáveis. Motilal vira-se para as brasas e se absorve em si mesmo. Opto pelo argumento que sei ser irrefutável: Jean-Luc Godard nunca estudou em uma escola de cinema. Delko para de chorar. Ela terá entendido meu sábio ponto? Ao menos, ela me pede que lhe sirva uma bebida. Brindamos.

—

Surojmoni, ao passar pelo batente da primeira porta, sua mão esquerda deve deslizar sobre a borda arredondada que atravessa a parede. Ao terminar seu novo passo de “dança”, Sukul, seu corpo faz o caminho reverso: dedos, antebraço, rosto, joelho, calcanhar, tudo volta como veio. Tenha cuidado, Suruj (o apelido de Surojmoni), na última fase do seu deslocamento pelo corpo de Sukul, porque desta vez suas mãos tocaram o chão de repente, e isso quebrou a continuidade rítmica da sequência. É durante uma mudança de parte da Chacona de Bach (eu digo “música com violino”) que você sobe no parapeito da janela, nem antes nem depois. Lembre-se de que, quando você se apresenta diante do público, é correndo. Vocês precisam cuidar da maneira como entrelaçam seus dois textos: Sukul, você fala antes de cada escalada de cabeça contra a parede, e você, Suruj, depois, quatro vezes; depois espera que Sukul diga o resto de seu texto para concluir o seu; vamos testar novamente assim que eu terminar de ler essas notas para vocês. Suruj, deve ser bastante lenta quando caminhas em direção à plataforma de terra depois que Sukul tiver jogado a água do balde. Ao terminar tua quinta frase em cima da escada, Suruj, não olhes novamente para Sukul. E uma vez que ela passe do bengali para o santhali, espera-a, Sukul: lança tua perna estendida para o alto no começo de cada uma de suas frases. Suruj, atravessas o umbral da segunda porta e, como antes, deixa teus dedos deslizarem pela borda. Pegaste a figurinha santhal depois de recolocar a escada, Sukul, porque não te vi fazendo isso? Assim que a figurinha tocar o chão, Suruj, apa-

3 Em alguns países de fala hispana como España ou México, a educação média superior, conhecida como bacharelato ou preparatória, é o nível educativo que se estuda após o ensino médio e que prepara os estudantes para ingressar no ensino superior ou universitário. Fonte: <https://www.inee.edu.mx/la=-educacion-media-superior-en-mexico/#:~:text=En%20México%20la%20educación%20media,la%20educación%20superior%20o%20universitaria>.



gas todas as luzes e eu cuidarei de iluminar com as lanternas. Sukul, depois de teu segundo novo passo de “dança”, faz algo interessante com tua mão que vai descendo. Cai sentada no chão, Suruj. A partir de hoje, Sukul, és tu quem atira o gagra (jarro de metal, sem alça, grande e arredondado com elegância, em santhali).

Retomamos o ensaio. Estou prestes a fazer novos comentários quando aparece uma cabra. Ela está grávida e se feriu com uma garrafa quebrada: um caco de vidro na pata. Interrompemos o trabalho para ajudá-la.

—

Em fevereiro de 2017 foi a cerveja de arroz que começou a azedar. Em fevereiro de 2023, foi uma epidemia de gripe que surgiu. Como a medicina tradicional não fez o efeito esperado nas três pessoas doentes, os Morols de Borotalpada decidiram impor medidas drásticas. E dessa vez, sem esperar. Durante cinco dias, deveríamos nos lavar sem sabonete. Para isso, a Sukla preparou um pó composto de cúrcuma, madeira de santal e terra branca, com o qual nos esfregávamos depois de nadar no lago. Nós voltávamos à água para nos enxaguar. A mistura era não apenas agradável, mas também era eficaz. Uma vez secos, nós nos cobríamos de creme hidratante pois este não entrava na categoria de “óleo” (como era o caso do óleo de coco que nós usávamos no resto do tempo). Da mesma maneira, nós lavávamos as mãos regularmente pois, *stricto sensu*, o *hand wash* que fazíamos lá não era considerado como uso de sabão. Delko e Suruj aprovaram a estratégia, e também Dhany, a quem eu também fiz a pergunta: os Morols de Borotalpada se preocupam com as aparecias; no vilarejo vizinho, onde ela mora atualmente, eles não se preocupam, ela disse. Já Falguni que ria de mim onze anos atrás quando eu falava da possibilidade de distribuir as diferenças no espaço, me conta que dias atrás, fizeram o proibido sem infringir as regras. O seu clã cozinhou carne de porco com óleo, cebola e temperos antes de se regalarem todos juntos a alguns metros de Borotalpada. Em seguida, ela me indicou a árvore em baixa da qual eles cozinham a festejaram.

Estas restrições têm seus pontos positivos: ninguém vai lavar roupas nos próximos dias.

—

São quase 9 da noite. O ar está muito pesado, ainda mais carregado de umidade desde que não choveu. Para aproveitar os raros e fracos ventos que repentinamente a atravessam, Sukla colocou no meio da esplanada do Centro Cultural dois banquinhos azul marinho. Embora feitos de madeira maciça, ainda não foram devorados pelos cupins. Datam da nona “Noite de Teatro” — e primeira “Noite das Ideias” organizada na Índia. Há seis anos e meio, foram filósofos que se sentaram nesses troncos sem encosto. Agora são Sukla e Sukul. Eles se esforçam para imaginar que formas dar à celebração dos nossos



quinze anos de trabalho juntos na comunidade indígena.

Há motivos para se alegrar. A agenda para o primeiro trimestre de 2023 foi intensa: a organização em Borotalpada da décima quarta Noite de Teatro, a reencenação em Nova Delhi de dois trios de dança contemporânea e uma residência artística em Bordeaux, França, para compor uma nova montagem ao ar livre. Nas três, a potência e a contundência de nossas propostas artísticas continuavam aumentando. No entanto, neste penúltimo dia de agosto, nem Sukla nem Sukul sentem alegria. Talvez ambos não estejam apenas exaustos, mas também saturados. A ela, que de forma um tanto mecânica insiste com perguntas, ele não tem nada específico a propor: simplesmente aprova, quase em voz baixa, enquanto ela resume as duas ou três ideias que eu tinha tido por minha conta.

Pela manhã, Falguni mostrou-se mais falante. Ela sugeriu imprimir fotografias em formato grande – uma de cada evento, espetáculo, filme, oficina, festividade – e pendurá-las nas paredes. Uma maneira de fixar nas memórias as lembranças dos múltiplos momentos que compõem nossa aventura juntos, desde aquela manhã de agosto de 2008, quando, após os bailes, Sukla e eu subimos no carro para iniciar o caminho de volta e Falguni, sorrindo, esperando que o veículo passasse pela altura da casa senhorial da família de seu esposo, gritou com sua voz infantil aguda: “olhem vocês dois, aqui é onde eu moro!”



DATAS

- 08/2008 – Chegada a Borotalpada e proposta de teatro
- 09/2008 – Breve análise das danças santais
- 09/2008 – Ritual com bonecos de barro não-figurativos
- 09/2008 – Cuidados gastronômicos
- 09/2008 – Cerveja de arroz e destilado de mohua
- 09/2008 – Análise por uma filósofa indígena à deriva
- 12/2009 – Trabalhos comunitários
- 10/2010 – Na lagoa depois das chuvas
- 11/2010 – Dois Moroles
- 12/2010 -> 11/2011 – Início da construção
- 11/2011 – Levantamento casa por casa
- 02/2012 – Distribution des différences lorsque la bière tourne à l'aigre
- 02/2012 – Petit autocar sous ligne électrique défectueuse
- 02/2012 – Espectadores urbanos diante de dissonâncias criativas
- 02/2013 – Ritual de acolhida
- 02/2014 – Rosto solar após a sétima Noite
- 02/2014 – Resposta a uma jornalista em defesa da alegria
- 10/2015 – Casada e sem direito ao teatro
- 11/2015 – L'horaire du feuilleton
- 11/2015 – Ensaios de Essay on Seasonal Variation, e “terceiro sabor” -> 03/2016
- 11/2019 – 03/2020 – A árvore que chora
- 03/2020 – Montagens “cum situ”, “elementos” heterogêneos
- 03/2020 – Supressão de uma diferença por causa de um adaptador VGA danificado
- 11/2021 – Sentado em frente ao Centro Cultural
- 02/2022 – Argumento irrefutável junto às brasas
- 10/2022 – Apontamentos de ensaios vs. cabra grávida
- 02/2023 – Banho sem sabão
- 08/2023 – Que forma dar à celebração dos quinze anos juntos em Borotalpada

Jean-Frédéric Chevallier (França, 1973) é diretor de teatro-dança, videoartista, filósofo e poeta. É o iniciador da “Noite de Teatro”, um festival internacional de artes vivas, contemporâneas e colaborativas, do qual é curador desde 2004, primeiro no México e depois na Índia. É também o editor e diretor artístico da revista bilíngue “Fabrique de l’art”, impressa em Calcutá com o apoio do Instituto Francês na Índia.

Jean-Frédéric Chevallier cursou mestrados em filosofia, socioantropologia e estudos teatrais. Doutor pela Universidade de la Sorbonne Nouvelle, lecionou na mesma



Universidade de 2000 a 2002. Depois, por sete anos, foi professor da Universidade Nacional Autônoma do México (sem, contudo, deixar de intervir em comunidades indígenas Maias de Chiapas). Em 2008, muda radicalmente de direção ao optar por atuar a partir de uma comunidade indígena Santal de Bengala na Índia, tornando-se diretor da Trimukhi Platform (organização sem fins lucrativos dedicada a fabricar as artes de hoje, construir pensamentos fora do comum e tecer pontes entre mundos diferentes) e iniciando com os camponeses a construção coletiva de um centro cultural comunitário. Assim, ele empreende uma jornada bastante singular que lhe abre múltiplas possibilidades para praticar as artes e pensá-las de maneira tanto mais atual quanto mais intempestiva. Compartilha suas experiências e as intuições conceituais que delas nascem por meio de conferências públicas e artigos em inglês, francês, espanhol, português ou bengali.

Focando no caráter não-representacional das artes e no prazer que produz o fato de colocar em relação singularidades distantes, ele publica em francês os livros “Deleuze e o teatro: para acabar com a representação” (Les Solitaires Intempestifs, 2015) e “O Teatro do apresentar” (Circé, 2020), bem como a coleção de poesia “E depois do mundo algo vem” (Trimukhi Platform & Instituto Francês na Índia, 2022). Numerosos trechos traduzidos desses livros foram publicados em revistas latino-americanas (veja <https://trimukhiplatform.org/esp/publicaciones/>). Com seu texto “O Teatro hoje: uma tipologia possível” (Paso de Gato), ele ganha em 2011 o Prêmio Internacional de Ensaio Teatral convocado pelo Instituto Mexicano de Belas Artes (INBA), o Centro de Investigação Rodolfo Usigli (CITRU) e a Coordenação Nacional de Teatro.

Até o momento, ele dirigiu cerca de 50 montagens de dança-teatro e filmes de vídeo arte, apresentados na Índia, México, Alemanha, Colômbia, Equador, Espanha, Canadá, Cuba, Taiwan e França. Por exemplo, em 2021, no Complexo Cultural Los Pinos da cidade do México e depois no pátio das Abbesses do Théâtre de la Ville em Paris, estreou uma instalação de vídeo-dança intitulada: “Os Índios também fazem teatro!”

Tradução: Bryan Kildare Paredes Rojas e Mariana Camargo