

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

RAFAEL DUQUE DA SILVA

LAVRA DE PALAVRAS:

Lavoura arcaica em uma profanação teatral

SÃO PAULO
2023

RAFAEL DUQUE DA SILVA

LAVRA DE PALAVRAS:

Lavoura arcaica em uma profanação teatral

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro. Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Raquel.

SÃO PAULO
2023

S586l Silva, Rafael Duque da (Rafael Duque), 1993-
Lavra de palavras : lavoura arcaica em uma profanação teatral /
Rafael Duque da Silva. -- São Paulo, 2023.
44 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fernanda Raquel.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de
Artes.

1. Representação teatral - Estudo e ensino. 2. Artes cênicas. 3.
Atores. 4. Literatura brasileira. I. Raquel, Fernanda. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

RAFAEL DUQUE DA SILVA

LAVRA DE PALAVRAS:
Lavoura arcaica em uma profanação teatral

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro. Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Raquel.

Dissertação aprovada em 04/12/2023

Banca examinadora

Prof. Dra. Fernanda Raquel (orientadora)

Profa. Dra. Andrea Aparecida Cavinato

Profa. Cristina Simões da Rocha

Dedico este trabalho à minha mãe, aos poetas, e às minhas professoras e professores, cujas sabedorias irradiam luz sobre meu caminho. Sem a inspiração e orientação desses seres especiais, este estudo não teria sido materializado. A eles, minha gratidão eterna.

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá, onde a criança diz:
eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não
Funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta,
que é a voz
De fazer nascimentos -
O verbo tem que pegar delírio.

Manoel de Barros

Resumo

O trabalho acadêmico em questão visa aprofundar o entendimento das ferramentas utilizadas por um ator-criador na elaboração de uma proposição poética, com ênfase no processo dramatúrgico. A obra "Lavoura arcaica" (1975) de Raduan Nassar é adotada como ponto de partida para a investigação. O estudo combina abordagens teóricas e práticas, incorporando *insights* de pensadores como Gilberto Icle, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba, Giorgio Agamben, Gaston Bachelard, entre outros. A discussão central do trabalho gira em torno da tradução para a cena de um texto literário, produzindo a interseção entre poesia e memória no contexto do processo criativo. A análise busca descrever o inapreensível desse processo, oferecendo uma compreensão das nuances envolvidas na criação poética e dramatúrgica.

Palavras-Chave: Dramaturgia. Poesia. Memória. Processo criativo. Literatura.

Abstract

This academic work aims to deepen the understanding of the tools used by an actor-creator in the elaboration of a poetic proposition, with an emphasis on the dramaturgical process. The work "Lavoura arcaica" (1975) by Raduan Nassar is adopted as the starting point for the investigation. The study combines theoretical and practical approaches, incorporating insights from thinkers such as Gilberto Icle, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba, Giorgio Agamben, Gaston Bachelard, among others. The central discussion of the work revolves around the translation of a literary text to the stage, producing the intersection between poetry and memory in the context of the creative process. The analysis seeks to describe the inapprehensible of this process, offering an understanding of the nuances involved in poetic and dramaturgical creation.

Keywords: Dramaturgy. Poetry. Memory. Creative process. Literature.

SUMÁRIO

Introdução	5
Capítulo 1	
Registros - memória nas nuvens	7
Capítulo 2	
As reminiscências da escolha do material poético	9
Capítulo 3	
A Dramaturgia no Processo Criativo	13
Capítulo 4	
A Lavra de um Ator	17
Capítulo 5	
Experimentações	21
Capítulo 6	
Profanações	24
Capítulo 7	
Palavras Finais	27
Referências	30
Anexo I - Adaptação	32

Introdução

Este estudo, de caráter teórico-prático, tem como objetivo esclarecer as ferramentas utilizadas por um ator criador, no caso eu, ao se aproximar de um texto. Para esse fim, utilizo o método de registro, conhecido como diário de bordo e minhas experiências ao longo de minha trajetória no teatro. Além disso, a pesquisa se baseia em correntes de pensamento das áreas das artes e da filosofia como forma de elaborar possíveis reflexões sobre o processo.

Tenho me dedicado ao estudo do teatro, tendo dado meus primeiros passos no Programa Vocacional do município de São Paulo em 2008. Nesse programa, participei ativamente durante sete anos, envolvendo-me nos encontros de dança e teatro.

Em 2016, iniciei um núcleo de interpretação sob a orientação de Alexandre Tenório, na Escola Livre de Teatro (ELT). No ano seguinte, fui selecionado para a formação XXI, também na ELT, onde permaneci até o final de 2018. Durante esse tempo, tive o privilégio de aprender com artistas como Cris Rocha, Antonio Salvador, Laura Brauer, Cuca Bolaffi e Lucia Gayotto.

No momento, estou no estágio final da minha licenciatura em Arte-Teatro na Unesp, executando a conclusão do meu trabalho acadêmico. Esta pesquisa propõe uma reflexão acerca do processo criativo que entrelaça os conhecimentos e experiências que adquiri ao longo de toda a minha jornada no teatro e a transposição do livro “Lavoura arcaica” de Raduan Nassar, para uma dramaturgia cênica.

A maneira como me aproximei, e ainda me aproximo, dos livros foi impulsionada pela necessidade da poesia desde pequeno. Lembro-me vivamente de quando tinha apenas 9 anos e ansiava por visitar a biblioteca próxima de minha casa. O primeiro local que decidi explorar na biblioteca foi a seção de poemas. Lá os poetas estavam juntos, abraçando-se todos, clássicos com modernos, os tradicionais e vanguardistas, todos partilhando de linguagens poéticas.

Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa

infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel. (BACHELARD, 2001, p, 21)

O primeiro livro de poemas que li por minha própria vontade ainda estão na permanência da memória, frases guardadas como raízes em meu coração, marcando o início de uma jornada de amor durável pelos versos. Guardiões das palavras, são sementes que as cultivo em um solo que rego hoje como ator, professor de artes e como ser humano.

Nesta sociedade “neoliberal”, que embrutece peitos, é fácil perder-se em meio à rotina. No entanto, ao observar uma flor nascida do asfalto, mesmo que com uma aparência não convencional, ela detém o poder de romper o concreto, a máquina e o coração endurecido pelo capital. Assim, sou atraído para a poesia como uma abelha para uma flor. Nas páginas dos livros de poemas, mergulhei profundamente no vasto universo da poética e faço deste estudo uma celebração em torno da poesia.

O que me trouxe ao teatro? Foi a voz de alguém que me chamou, que me encantou. Foi um sonho em seguir a luz de um palco onde a vida se traduz. O que me fez ficar? Foi o amor, sem dúvida, que nasceu de um olhar, de um gesto, de um canto. E apesar das dores, das dúvidas, das falhas, ainda é a minha força, a minha luta, a minha graça. No teatro eu encontro o sagrado e o profano, o eu e o outro, o perto e o distante. No teatro eu me encontro, e me perco e me faço poeta a cada instante.

O objetivo principal deste trabalho é explorar as potencialidades das composições dramatúrgicas para responder possíveis articulações entre teoria e prática em um processo criativo. Nesse contexto, a ênfase na experiência processual é de máxima importância, proporcionando aprendizados que incitem a teoria para uma prática em cena.

Capítulo 1

Registros - memória nas nuvens

A parte da elaboração teórica do trabalho envolveu a utilização do procedimento do diário de bordo, que atua como um registro das memórias, sensações e reflexões que permeiam um processo criativo. Esta abordagem visa a experimentação desse procedimento como uma maneira de estabelecer diálogos com os ensaios e pesquisas.

Trata-se de uma reflexão que não assume um caráter dissertativo, mas que antecede a própria produção da pesquisa, particularmente como um meio de acontecimentos no cotidiano da criação poética que desempenha um papel como procedimento para documentar as experiências desdobradas dos ensaios.

[...] acredito que o trabalho de registro do processo de criação vai também preceder a reflexão, ou seja, é uma espécie de literatura sendo criada pelo trabalho em processo, ao mesmo tempo em que o pesquisador está preocupado com a linguagem teatral e seus desdobramentos, no cotidiano dos encontros, ensaios e orientações acadêmicas. E justamente porque o Diário traduz a experiência pré-reflexiva da pesquisa, é que podemos chamá-lo de ferramenta fenomenológica. (MACHADO, 2002, p. 262)

O diário funciona como um método de construção que transita entre as zonas de ficção e realidade, permitindo ao artista explorar e registrar as nuances e os insights que surgem durante o percurso da pesquisa.

O trabalho em processo requer a criação de um campo mítico e o Diário registra como se chegou a este campo que, paradoxalmente, delimita e amplia a própria pesquisa. Trata-se de um paradoxo que surge paralelamente a um outro, originário: se a pesquisa se situa na área de Artes, não há como ser metodologicamente 'científico estrito senso'; grande parte do trabalho do pesquisador vai sendo realizada no limiar entre realidade e ficção. (MACHADO, 2002, p. 262)

Na minha pesquisa, o diário não permaneceu no papel; ele foi escrito na nuvem, transformando-se em registros que se evaporam em matéria online. O que deu vida ao diário não foi a capa dura do caderno azul que comprei, mas sim a utilização de dispositivos eletrônicos, como celular e computador, nos quais registro as reflexões dos meus ensaios e leituras.

Foi através da nuvem que pude explorar registros e formular perguntas para um possível recorte da pesquisa. A proposição do diário de bordo possibilita a sobreposição das experiências pré-reflexivas ao longo do processo de criação, tanto para a montagem do solo quanto para a pesquisa em si. Como tentativa de mensurar o percurso criativo e dramatúrgico.

Meu campo mítico no processo criativo foi gradativamente delineado pelo próprio diário online, onde lavrei sensações e questionamentos através de telas, após muitas leituras do Livro Lavoura arcaica. Compartilhados ao decorrer do trabalho em questionamentos enquanto dramaturgo e ator, que tangencia as instâncias a partir da construção dramatúrgica e dos ensaios.

Capítulo 2

As reminiscências da escolha do material poético

[...] erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia a dia para ser vida nos subterrâneos da memória. (NASSAR, 1975, p.47)

A escolha da obra "Lavoura arcaica", de Raduan Nassar, publicada em 1975¹, como ponto de partida foi por uma combinação de motivos, objetivos e subjetivos. O que está consciente é a poesia que permeia o texto, a profundidade da personagem André, que vivencia suas paixões de forma visceral, e a relevância das questões sociais e políticas tratadas no livro.

Comecei a flertar com a obra em 2010. Veio como uma provocação da minha professora de dança contemporânea, Renata Casemiro, para uma partitura que uma amiga criou pensando em coreografar para uma música do Adam Lambert, *Whataya Want From Me*. Quando mostramos para a Renata ela nos provocou a fazer a mesma partitura corporal utilizando uma outra música, no caso, um trecho da trilha sonora² do filme dirigido por César Filho de 2002, *Lavoura arcaica*. As palavras e a trilha ressignificou os movimentos, a profundidade do que era dito gerava uma camada revestida de novos sentidos. Não foi só porque era em português, mas pelo conteúdo explosivo socialmente, também pelo tempo das imagens evocadas a partilhar de uma prosa poética que assume a angústia de uma paixão proibida.

O incesto propriamente se inicia com este toque nas mãos, onde não há verbo. O primeiro ato do incesto faz referência à palavra. Neste caso, verbo ausente em Ana e abundante em André. Ela horrorizada com a eminente experiência, ele provisoriamente calculista para que a experiência se

¹ Raduan Nassar nasceu em 1935, em Pindorama (São Paulo), e lá passou a infância. Adolescente, foi com a família para São Paulo, onde cursou direito e filosofia na USP. Exerceu diversas atividades e estreou na literatura em 1975 com *Lavoura arcaica*, adaptado para o cinema por Luis Fernando Carvalho em 2001. A novela *Um copo de cólera* ganhou versão cinematográfica em 1995, dirigido por Aluizio Abranches. Tem livros traduzidos em diversas línguas e é considerado um dos maiores estilistas da língua portuguesa. (CARRIELO, 2012)

² A trilha sonora, composta por Marco Antônio Guimarães, a influência da música árabe é notada tanto pelos instrumentos utilizados - oboé e violoncelo - quanto pela sonoridade, claramente inspirada na história dos imigrantes árabes que vivem no Brasil. Marco criou especialmente para o filme, um instrumento feito de cabaça é preso com duas cordas, que são tocadas com um arco. O trabalho da composição foi todo baseado no romance. (SPERBER, 2008, p. 64)

concretize. Freud, em Totem e Tabu, analisa o horror ao incesto tomando como auxílio o material etnopsicológico de diversas formações tribais. Esta abordagem pode auxiliar pontualmente aqui, não em relação à psicanálise, mas porque este recorte freudiano não poupa aspectos sobre a percepção do tabu no seio de certa configuração social, o sujeito e seu entorno, sua experiência no mundo. Freud encontra no tabu um aspecto que torna o homem ainda contemporâneo ao pré-histórico. (SANTOS, 2021, p. 101)

Algo tão profano como o incesto, um tabu social que desafia a ordem estabelecida, ressignificou os movimentos que, a princípio, não tinham relação. Enquanto dançarino fui diminuindo a velocidade da coreografia, uma ruptura coreográfica vindo do áudio, que me transportou para um ambiente de “estranhamento”, diálogo construído entre som e movimento. Tinha 17 anos e parece que o ocorrido foi semana passada.

No mesmo ano, 2010, foi ano de copa do mundo, evento que pára o Brasil. Eu como um bom adolescente cheio de revoltas e por não gostar de futebol assumi uma postura de oposição, em um dos jogos dormi e em outro jogo acabei vendo pela primeira vez o filme Lavoura arcaica. Que ambiguidade de sensações que permeiam a película, eu no meu quarto com as janelas fechadas, enquanto lá fora ouvia-se as vuvuzelas (cornetas de plástico), fogos e gritos. Nada disso me causava tanto incômodo, pois o filme me capturou vertiginosamente.

Em 2014, a obra assumiu um significado novo quando um professor de literatura de um cursinho pré-vestibular a introduziu em uma aula. Ele leu o primeiro capítulo no qual o personagem narrador, André, descreve uma masturbação que é carregada de ambiguidades sacras e profanas, enriquecida com imagens da natureza íntima de sua memória.

Essa análise do professor trouxe uma dimensão completamente nova à obra, explorando as complexas interações entre o divino e o profano, a natureza e a intimidade, no contexto da vida do personagem. Foi um *insight* revelador que adicionou profundidade à minha compreensão e apreciação. As aulas de literatura brasileira eram as que eu melhor compreendia dentro de uma estrutura educacional muitas vezes mecânica, como o vestibular, que avalia a competência dos estudantes para o acesso às universidades por meio de um conjunto específico de conhecimentos. Excluindo grande parte da população, especialmente pessoas de comunidades periféricas e afrodescendentes.

Ao final de 2021, iniciei a elaboração do meu projeto de TCC com foco em um processo criativo. Desde o início, estava claro que meu interesse residia nesse

aspecto. O romance "Lavoura arcaica" ganhou destaque na minha pesquisa, e a pandemia (Covid-19), teve um papel importante nessa escolha, já que todos estavam limitados a permanecer em casa. A casa se tornou o local do possível, e eu me questioneei: o que era possível fazer em meio a toda essa solidão? Foi um período de leituras, muitas vezes acompanhados de lágrimas derramadas sobre versos.

A obra de Raduan Nassar, de linguagem extremamente poética, foi uma fonte de inspiração para o meu projeto criativo. A narrativa tem uma dose gigantesca de lirismo, o que despertou minha motivação para realizar um processo criativo com base nela. Através dela, propus investigar e expressar minha criatividade enquanto ator criador, para compreender as dinâmicas de uma construção da literatura para o teatro. Também outras adaptações do livro para o teatro foram feitas:

A obra também foi adaptada para teatro: o Grupo de Teatro da UNIP, coordenado pelos professores Alexandre de Oliveira Martins e Rogério Araújo, foi premiado na quinta edição do festival Curta Teatro com a peça Cálice, adaptada de um trecho de Lavoura arcaica, dirigida por Araújo. A obra também ganhou outros adeptos: dirigida por Antônio Rogério Toscano, produzida por Bertha S. Heller e representada pelos alunos da EAD/ECA/USP, a encenação ocorreu entre 8 e 17 de julho de 2011. A dramaturgia que privilegiou a composição de um espaço de memória da personagem central, André, compõe imagens densas, com um palco coberto por areia e uma árvore plantada em seu centro. A peça resultou de um processo de criação em que as matrizes narrativas foram tomadas como materiais para a composição de cenas autorais por parte dos atores-criadores. (FERREIRA, 2019, p.14)

A obra também evoca em mim as viagens que fiz para o interior, bem como as histórias e causos que minha mãe contava sobre o município de Januária, em Minas Gerais, onde passou sua infância. Uma memória muitas vezes compartilhada foi de quando era criança, ela pensou ter visto um laço, em uma estrada de terra, de cores vermelho, preto e branco. Antes de botar as mãos no laço sua avó grita para que ela se afaste, pois o laço na verdade era uma cobra coral. Esta experiência causou nela uma fobia de cobras. A natureza mesmo sendo linda pode haver perigos, por isso mesmo diante da beleza precisa haver conhecimento prévio ao adentrá-la.

Essa natureza também habita a linguagem, como por exemplo em alguns ditos populares: não dorme sem camiseta pois o anjo não protege; não assobia após a 18h pois chama cobra, entre outras. Eu por viver sempre na cidade nunca

leveí muito a sério crendices populares, mas ao mesmo tempo ficava empolgado em me imaginar tendo uma vida rural. André, a personagem narradora do romance tem uma conexão direta com a sua terra natal, evocada pelas memórias que estão repletas de imagens poéticas ligadas à natureza.

Seria então o caso, se pudéssemos aprofundar o nosso esboço, de despertar em nós, pela leitura dos poetas, não raro graças a uma única imagem, um estado de nova infância, de uma infância que vai mais longe do que as lembranças da nossa infância, como se o poeta nos fizesse continuar, concluir uma infância que ficou inconclusa e que, no entanto, era nossa e que, sem dúvida, por diversas vezes temos sonhado. (BACHELARD, 2001, p.100)

Ao escolher "Lavoura arcaica", vou além das minhas lembranças. A história e o ambiente mítico de André, assim como sua casa, criam uma possível reflexão sobre memórias. O poder que a palavra tem de ressignificar um acontecimento pelo ato de narrar ao compartilhar imagens na via da poesia. Então, essa obra me proporcionou uma oportunidade única de explorar minha própria ligação com um universo semântico rural, parti de experiências poéticas para delinear a escolha do texto. A memória e a narrativa desempenham papéis fundamentais em nossas vidas, proporcionando espaço para aprendizados.

Capítulo 3

A Dramaturgia no Processo Criativo

Após fazer a escolha, comprei um volume do romance em um sebo. As partes que me interessavam eu destacava com lápis. Aproximei-me dos capítulos, entregando-me ao livro por um tempo indeterminado. Silenciosamente, colhi pensamentos enquanto explorava momentos que pudessem gerar ideias a partir das leituras. Em seguida elaborei uma série de questionamentos para cada capítulo a fim de pensar possíveis sequências dramatúrgicas: Quais personagens estão em cena? Qual é o gênero literário predominante - lírico, épico ou dramático? Quais os acontecimentos (ações), ao longo do capítulo? E, além disso, esses eventos ocorrem no presente ou se situam no passado? Esse procedimento serviu, como coleta de informações, formas de organizar o material poético e entender os fios condutores da ação, facilitando o recorte de maior interesse.

EX: CAPÍTULO 19

Personagens: André e Pedro

Registro: Narrativo e dramático

Lugar: Pensão

Tempo: Presente

Ações: André confessa sua paixão por Ana a Pedro

Mesmo após utilizar esse recurso, foi difícil delimitar o recorte dramatúrgico. Trabalho que levou tempo e desapegar de muitos desejos. A princípio queria focar na paixão de André por Ana e na ritualística litúrgica que o livro levanta, porém após conversas e reflexões com minha orientadora tive a certeza que precisava recortar e definir melhor um começo, meio e fim. Nas quais as ações estivessem organizadas.

A abordagem é: dramaturgia. E dramaturgia é tomada, na discussão que segue, como o processo de construção, de composição da ação e de geração de sentido. Etimologicamente, drama ergon (do grego), significa trabalhar, erigir ou erguer as ações. Logo, antes de se referir ao texto, propriamente escrito ou falado, o conceito de dramaturgia está conectado com o processo de tessitura das ações. Para o debate que segue, dramaturgia não pode ser tomada como texto dramático, mas sim como um sistema de conhecimento dos saberes referentes à construção da ação. Ação como pensamento expresso através de agentes. (SCHETTINI, 2008, p.1)

. Existia a preocupação que pudesse ser hermético pois o texto tem um universo de palavras não usuais no cotidiano. Tinha a tarefa de manter o lirismo, sem perder a narrativa em diálogo com a alteridade que é a obra. Acabei construindo a dramaturgia a partir do narrador, utilizando o recurso épico na linearidade de um monólogo, forma que acompanha o conteúdo que mostra tais complexos psíquicos de André na primeira parte do livro.

O outcast (marginal) torna-se a personagem central do drama expressionista – figura que, pela sua própria condição social, está em situação monológica. O drama se dissolve em manifestações líricas do autor materializado no protagonista, que percorre as “estações” da sua vida à procura do próprio Eu ou de uma visão utópica. Tudo se reduz a ilustrar, através de dezenas de quadros cênicos, as visões do herói, fato que introduz um forte elemento de revista no teatro expressionista. É característico que o solipsismo, longe de configurar o indivíduo na sua plenitude concreta, leva precisamente ao seu esvaziamento e abstração. Pois a pessoa somente se define na inter-relação humana. Esse idealismo subjetivo acaba transformando todo o mundo em projeção deformada e construção utópica de um “indivíduo transcendental”, isto é, de uma subjetividade abstrata e despersonalizada. Contudo, essa abstração e deformação é ponto programático do expressionismo. (ROSENFELD, 2016, p. 22)

Mesmo que o conteúdo programático dialogue com o “expressionismo dramático”, que é marcado pela presença do épico-lírico como forma do herói narrar sua vida em estações possa levar a um esvaziamento e à abstração, escolhi revelar a fraqueza dialógica na comunicação da família pelo monólogo. Tal recurso revela a marginalidade na qual a personagem está apartada geograficamente do espaço familiar, causado pelo tabu infringido³ e pela fragmentação da sua posição dentro do quadro familiar, revelando este mundo “coagulado” em que a ação acontece mais pelo indivíduo que pelo drama puro, oriundo de diálogos.

Busquei nos capítulos o que tinham mais ação em uma ordem de fluxos de ideias para uma dramaturgia para o teatro. Li cada capítulo individualmente, buscando as diferenças entre o que era apresentado no tempo presente e o que era recordado como memória revividas nas passagens de sua vida na fazenda, ora

³ Não há praticamente necessidade de demonstrar que a proibição do incesto constitui uma regra. Bastará lembrar que a proibição do casamento entre parentes próximos pode ter um campo de aplicação variável, de acordo com o modo como cada grupo define o que entende por parente próximo. Mas esta proibição, sancionada por penalidades sem dúvida variáveis, podendo ir da imediata execução dos culpados até a reprovação difusa, e às vezes somente até a zombaria, está sempre presente em qualquer grupo social. (STRAUSS, 1982, p.43)

dialogando diretamente com seu irmão (presente), ora explorando seu passado na fazenda (memória). O diálogo dos irmãos acontece no tempo presente, mas ainda pelo olhar de André, mesmo as falas do irmão aparecem entre aspas ainda controladas pelo discurso do narrador.

[...] a escrita é habitada pelo paradoxo de que a subjetividade se encontra em permanente diálogo com a alteridade. A subjetividade e a alteridade se entrelaçam em processos tanto mais ricos quanto mais se assume, justamente, a alteridade da escrita. Escrever não é tanto chegar à essência profunda de si mesmo, mas talvez encontrar o outro que existe dentro de cada um de nós - encontrar os outros que existem dentro de nós. O pensamento contemporâneo revelou que o eu é uma pura ilusão, que a pessoa é uma construção sociocultural e que, definitivamente "eu somos muitos". No interior de cada um de nós, existe uma tribo em que predomina a lei da alteridade. Escrever teatro nos permite multiplicar uma voz individual, dispersar a subjetividade nas vozes, nos corpos e na substância de diversos personagens que, aparentemente, nada tem a ver conosco, mas que, de uma forma ou de outra, fazem parte dessa tribo interior que nos habita e nos atravessa. (SINISTERRA, 2016, p.10)

Na segunda parte de "Lavoura arcaica", intitulada "O Retorno", vemos o momento em que a estrutura familiar entra em colapso sob a tentativa de reparo da ordem social pelo patriarcado, na busca de restaurá-la por meio de um ato brutal duplo, extremo e sinistro: o feminicídio/filicídio. Ana, a irmã, a filha, é assassinada, por ser mulher, por romper com a ordem social, ordem representada pelo pai, que não matou André mas sim Ana, o lado feminino do incesto.

Do golpe frio à inflamação pós-assassinato, é o corte na própria árvore. A lei se incendeia pelas mãos do patriarca, a tábua da lei, a gramática, a regência da linguagem e dos gestos do corpo educado ao trabalho incessante da terra e da linguagem. Mas lavra e linguagem são feridas também no que as antecede, pois antes do trabalho e da expressão, há o guia, o patriarca e seu sermão. No sacrifício de Ana, por meio da cólera divina, o patriarca falha como mediador entre a lei e a terra e cai exasperado no chão que, aos olhos de André, parece tornar-se estéril, incultivável. É como se na lei do patriarca fosse abominável a ambigüidade da linguagem e do corpo. (SANTOS, 2021, p.130)

O poder exercido pelas personagens masculinas reside na palavra, na lavoura dos sermões, arando a terra de ideias, evocando uma ambigüidade que permeia as leis e a natureza. Já as personagens femininas no livro, por outro lado, estão distantes da linguagem verbal, aparecendo em alguns momentos a fala da mãe, de forma direta só na segunda parte, ainda breve. Em outro diálogo indireto

com uma prostituta com a qual André perdeu a virgindade. Ana, irmã e paixão de André, manifesta-se através da expressão física; seus verbos estão na linguagem corporal, apresentada como exímia dançarina, falando com os olhos que pode ser visto como um subtexto, representando assim uma linguagem que se comunica no texto a partir do corpo.

Certa singularidade da dramaturgia reside na criação do monólogo, que se baseou no livro como ponto de partida. A intenção era estabelecer um diálogo que pudesse revelar as angústias e ações da personagem à medida que a história se desenrola, buscando trazer à tona possíveis reflexões relevantes para o contexto atual. Além disso, o monólogo foi concebido como uma espécie de manifesto, no qual a personagem se posiciona como um agente político, expondo os problemas sociais que enfrenta, inclusive as violências sofridas em casa, resultado da repressão simbolizada pela figura do pai. Essa abordagem visa a ressignificação do discurso e a revelação de paradigmas sociais em consonância com os dias atuais.

A escolha de utilizar a primeira parte de "Lavoura arcaica", intitulada "A Partida", como base para a construção dramaturgica foi influenciada pelo ambiente onde a personagem André está inserida, um humilde quarto de pensão. Esse cenário proporcionou restringir as possibilidades relacionadas ao lugar, e a quantidade de personagens. Outro ponto notado ainda na construção da dramaturgia foi que um seria um texto para um solo, então a partir dessa outra delimitação fui modelando o texto. Diante do caleidoscópio de opções que a literatura oferece para a adaptação teatral tive que abandonar para andar em um caminho mais delimitado.

Eu me colocando em zonas e fronteiras desconhecidas até então: recortar um percurso dramaturgico do livro, estar só em cena e simultaneamente escrever as reflexões do processo criativo. Nesse contexto, o livro "Lavoura arcaica" atuou como fonte de inspiração para a construção de um estudo cênico.

Capítulo 4

A Lavra de um Ator

Mergulho de cabeça no ensaio em busca do salto no abismo, me posiciono no espaço como ator. Visto uma camisa branca de linho puído, ponho calças e permaneço descalço. Por fora, tudo estava organizado conforme as necessidades da cena, mas dentro da minha mente, uma sensação de ausência permeia tudo.

A ausência de tempo que o processo criativo parece ter, em relação aos dias que passam rapidamente, a ausência de concentração que mina o ensaio presente e a incerteza sobre as razões pelas quais comecei essa jornada. Sou envolvido por palavras, formalidades, e um suor frio que escorre da minha testa e se acumula sob os braços, enquanto a angústia do relógio continua a contar as horas.

Na atuação, o ator habita dois mundos: o concreto e o abstrato, no livro, "A Preparação do Ator" escrito por Constantin Stanislavski, aborda ensinamentos de seus processos criativos, que estão tanto na prática quanto nas reflexões. Muitas delas serviram para embasar a atuação ocidental no século XX, sendo uma referência até hoje.

O ator, em cena, vive dentro de si ou fora. Vive uma vida real ou uma vida imaginária. Esta vida abstrata contribui como uma fonte inesgotável de material para a nossa concentração interior de atenção. O que dificulta seu uso é a sua fragilidade. As coisas materiais que nos cercam em cena requerem uma atenção bem exercitada, mas os objetos imaginários exigem um poder de concentração muitíssimo mais disciplinado... Ela tem importância especial para o ator porque grande parte de sua vida se desenvolve no reino do imaginário. (STANISLAVSKI, p. 122, 1984).

Imaginar-se em outro contexto, em um tempo não cronológico, descobrir os tantos eus no estar dos seres, a possibilidade de ser o outro, vestir simbolicamente ou não uma máscara, desvendando o mundo e os eus. Jogos, cenas, danças, gestos, principiando de dentro para fora e de fora para dentro, em fluxos de interlocuções com o espaço, pondo uma lupa na realidade concreta que circunda a vida.

A atriz ou o ator para interpretar uma personagem, necessita desenvolver o reino do imaginário oriundos da vida real e abstrata. A busca do autoconhecimento para ambas as vidas do ator, necessitam ser estimuladas porque é através do exercício dessas vidas, que pode o ator em cena dar dimensão tridimensional para a personagem. O trabalho do ator é procurar dar verdade, ou pelo menos buscá-la,

repetir palavras até que elas ganhem vida. Decorar, fazer de coração, não como as tabuadas da infância.

Por tratar-se de um livro em que a personagem narradora constrói uma prédica pela palavra, coloquei em primeiro plano para a transposição cênica a pesquisa da palavra. O trabalho da palavra na construção de imagens.

E as falas? Será bastante decorá-las? Será que os dados fornecidos descrevem o caráter dos personagens e nos indicam todos os matizes dos seus pensamentos, sentimentos, impulsos e atos? A tudo isso o ator deve dar maior amplitude e profundidade. Nesse processo criador a imaginação o conduz. (STANISLAVSKI, 1984, p.89).

A fala em cena como meio de ampliar seu volume, dar tridimensionalidade às palavras planas engajando a imaginação do ator. Respirar, engendrar a próxima ação, estudar os silêncios dos pontos, investigar as imagens da palavra. Como ator, compreendo a ânsia de apresentar um bom texto, a busca por uma personagem desafiadora. Através das leituras, tentei memorizar, incorporando os fluxos de pensamento da artesanaria de outra pessoa, ora estranhando ora experimentando ser a personagem. E mesmo assim, a linguagem e os fluxos de pensamento da personagem mostraram a lavra de guardar tais palavras, muitas vezes sólidas. Registrar palavras telúricas revelam-se, por vezes, como bigornas ao serem levadas da memória à boca.

No diário de bordo registrei as sensações de possíveis corporalidades da personagem: elétrico/convulso/oblíquo/fronteiriço. Busquei também verbos que pudessem ser usados e levados para outro contexto, forma de aproximação com a personagem e de seu universo simbólico que levou a algumas escolhas, partindo das palavras do recorte dramático. Embora, algumas partes que acabei estudando nem foram para a dramaturgia final, o que valeu foi a travessia por paisagens de imagens que permanecem na memória dos estudos registrados. Nas reminiscências fui percorrendo ferramentas que pudessem me auxiliar no começo da dramática. A busca pelas semânticas das palavras.

Os procedimentos que serviram para decorar os textos foram experimentados entre 2016 e 2018 na Escola Livre de Teatro (ELT). Um deles sob a orientação do professor de interpretação António Salvador, ator, diretor e pesquisador teatral. A palavra foi o foco. Um dos exercícios com textos consistia em destacar todas as palavras, lançando cada uma no espaço, desmembrando as

palavras das frases. Durante um tempo, ele nos orientava a ficarmos na posição de cavalo, como se estivéssemos montados em um, e com as mãos fechadas perto do quadril dar socos para frente em cada palavra proferida.

Antonio frequentemente dizia que a voz é a morada da alma. Ficava atordoado pela força poética que a frase possui, como falar de algo tão impalpável como a alma e a voz? Ele também falava que um ator deve conceber a próxima ação como se estivesse grávido dela. O público não sabe, mas o ator sabe qual a próxima ação da personagem, pois o estudo leva a guardar corporalmente uma memória que antecede o pensamento.

ação não se interpreta e nem se coloca no lugar de algo; ação é. Nesse sentido, buscamos um amplo uso do corpo em sua materialidade – incluindo, evidentemente, tudo aquilo que a concretude do corpo é: sensação, percepção, memória. Ao não restringir a ação do ator ao universo ficcional, abriu-se um espectro amplo (uma floresta de possibilidades): atores realizando ações que pudessem complementar ou se contrapor às situações narradas, por exemplo; ações destinadas ao contato direto do ator com a audiência; ações que servissem para o ator evocar (e não necessariamente revelar) memórias criadas durante o processo de estudo. (OKAMOTO; ANTUNES, 2013, p.145)

Ao relacionar essa ideia à criação de imagens poéticas, percebemos que o corpo, de certa forma, se torna o meio para materializar uma partitura de ações. Ele atua como um canal que tensiona a narrativa, exercendo o poder de revitalizar um espaço que, por vezes, pode ser apagado quando apenas lido, mas a presença do corpo e palavra no teatro exige que as imagens sejam despertadas. Esse processo de construção da palavra visa desautomatizar a linguagem, conferindo-lhe uma nova vida através do corpo para as imagens do texto.

Bachelard, ao discutir a imagem poética, argumenta que ela coloca a linguagem em um estado de emergência, destacando a imprevisibilidade da língua e situando-a em um espaço de liberdade, característico da poesia contemporânea, circunscrito no corpo.

Um grande verso pode ter grande influência sobre a alma de uma língua. Faz despertar imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado da liberdade? Que encantos a imaginação poética acha em zombar das censuras! Outrora, as Artes poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade. (BACHELARD, 1993, p, 190)

Acredito que o ensaio da palavra foi explorado em espaços de liberdade, onde as lavrei em estudos no tempo possível. Horas por vezes, as ações das palavras friccionavam as ações corporais. Momentos que incluíam lavar louça, durante o trajeto de ida e volta de lugares, debaixo do chuveiro e em diversos momentos em que eu estava sozinho. Conviver com a personagem é encontrá-la no cotidiano, pois em situações inesperadas pode nascer algum *insight*. Essa abordagem proporcionou pesquisar mais a personagem na prática e enriquecendo a expressão da palavra.

Capítulo 5

Experimentações

Ano passado, 2022, em uma matéria sobre encenação levei um dos capítulos, pois vi a possibilidade de trabalhar possíveis oposições: luz x sombra, razão x instinto, fogo x água, sagrado x profano e etc. Em casa iniciei a memorização do capítulo 19, momento em que André conta a Pedro, seu irmão que veio buscá-lo, a verdadeira causa de ter partido da fazenda: a paixão vertiginosa de André por sua irmã Ana.

A matéria "Laboratório de Práticas de Encenação" foi ministrada pela prof. dra. Marianna Monteiro que também orientou o início do meu TCC. Houve algumas dificuldades, vindo de dois anos da pandemia, que acabou atrapalhando a possibilidade de maiores diálogos nossos, mas os tópicos foram sempre provocadores, diálogos fundamentais ao processo. Em uma de nossas aulas foi proposto um jogo de criação em que Marianna relatou ter experimentado em um processo criativo com Eugenio Barba.

A ação do ator é real se está disciplinada por uma partitura. O termo partitura (utilizado pela primeira vez por Stanislávski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramatúrgico), e pode orientar-se segundo seus próprios princípios conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e casualidade. (BARBA, 1994, p. 174)

Duas pessoas construíam uma partitura corporal com um bastão de madeira, alternando condutor e conduzido, onde um da dupla tem ação e outro recebe, enquanto as duas pessoas seguram uma de cada lado as extremidades do bastão. Algo que ela comentou que me deixou intrigado, estava relacionado às arbitrariedades do início de uma criação.

Foi em uma aula que cheguei atrasado, fiquei observando o estudo de movimento das duplas. O jogo propunha equilíbrio, concentração e disponibilidade. Após uma quantidade de vezes repetindo a sequência de movimentos, foi retirado o bastão, ainda mantendo o foco na partitura construída. Antes eram movimentos

staccatos, com a saída do material que conectavam cada dupla os movimentos adquiriam mais fluidez.

Fui integrado em um dos grupos, eu e mais duas atrizes. Foi a primeira vez que experimentei o texto que decorei para um público. Tentei saborear o texto, investir nele toda minha atenção, em diálogo com a dupla. Houve diálogos construídos arbitrariamente que ressignificaram as palavras. Como retorno o pequeno público considerou hermético o texto, mas que os movimentos das atrizes propiciaram uma junção interessante.

Outra experimentação com o processo do solo foi cursando a matéria “Fundamentos e Processos de Encenação 2”. O professor Paulo de Tarso, pediu um tipo de seminário poético em relação ao tema da aula que era encenação. Levei um experimento com alguns fragmentos que interpretei e narrei alguns acontecimentos improvisados.

Consideremos por um momento como é ilusório o fantasma da palavra "improvisação" que frequentemente atravessa os discursos sobre o ofício, às vezes indicando um ideal a alcançar e outras para colocar em guarda contra um dano a evitar. Quando não significa falta de precisão, o termo "improvisação" é positivo, denota uma qualidade do ator que deriva de um refinado trabalho sobre diversos níveis do bios cênico. É pensamento-ação no leito de uma partitura física. Não importa se esta partitura é construída pelo ator ao longo de um paciente trabalho de ensaios, se é fixada pela tradição ou se, em vez disso, o ator, levado pela segunda natureza de seu corpo extracotidiano, a componha no exato momento em que a execute. (BARBA, 1994, p. 107).

Levei duas garrafas de vinho que foram compartilhadas com o público, materializando os fluxos de pensamentos da personagem em uma partilha alquímica de substantivo em substância. Minha intenção era experimentar uma aproximação da embriaguez que a personagem vivencia ao receber seu irmão. Esta ação representou uma tentativa de transformar os símbolos presentes no texto em uma experiência tangível por meio do diálogo entre a personagem e os espectadores, como se o público fosse Pedro, irmão de André.

Entre a dialética de organizações e casualidades busquei alguma coerência orgânica que viesse da experimentação na qual estudei o texto sem uma partituração física, mas a fim de fomentar uma coerência orgânica em composição com o espaço, pois o espaço a cada aula não seguiu o mesmo.

O termo partitura (utilizado pela primeira vez por Stanislávski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramático), e pode orientar-se segundo seus próprios princípios conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e casualidade. (BARBA, 1994, p.174)

O que reflito sobre as duas experiências foi que ambas de alguma forma foram desconfortantes, pois os espaços mudam completamente a minha relação com o material cênico e o público, fiquei sem saber como elaborar a minha partitura física, pois eu sou o narrador e personagem. Quais horas compartilhar com o público e quebrar a quarta parede? Quais momentos devo me aproximar da personagem, experimentar uma organicidade, enquanto ator? Qual momento devo mostrar e quais devo contar a personagem?

Capítulo 6

Profanações

“Pedro, Pedro, é do teu silêncio que eu preciso agora, levante as viseiras, passeie os olhos, solte-lhes as rédeas, mas contenha a força e o recato da família, e o ímpeto áspero da tua língua, pois só no teu silêncio úmido, só nesse concerto esquivo é que reconstituo, por isso molhe os lábios, molhe a boca, molhe os teus dentes cariados, e a sonda que desce para o estômago, encha essa bolsa de couro apertada pelo teu cinto, deixe que o vinho vaze pelos teus poros, só assim é que se cultua o obscuro”.
NASSAR, 1975, p.34

Esta é uma solicitação de André ao seu irmão, que se entregue ao prazer do silêncio e da introspecção, deixando de lado seu comportamento áspero, para que o vinho deixe o obscuro vazar pelos poros. Neste trecho percebemos elementos ligados ao sagrado que são profanados, como no caso, o vinho; bebida ligada a muitos cultos religiosos, que André subverte. Como em toda a narrativa ele vai profanando a si, as palavras, os objetos e as suas relações. Eu, enquanto ator, dramaturgo e universitário, também fui profanando a própria pesquisa.

Qual o meu ponto de vista sobre teoria e prática na pesquisa? A favor de uma dramaturgia que incida em uma experimentação cênica e a descrição do processo criativo, especificamente almejei experimentar/refletir os dispositivos disponíveis para a construção de uma proposição dramática do ponto de vista do ator criador. Em grande parte do tempo da pesquisa acabei focando mais na dramaturgia para depois adentrar em possíveis diálogos e reminiscências teóricas.

O universitário deve, ou deveria, tecer conexões, colocar em relação, estabelecer correspondências, suscitar analogias. Assim, também o artista, seja ele diretor ou ator, tem o compromisso de despertar todo o seu ser, de mobilizar o conjunto das antenas sensíveis de seu ser não apenas para captar, mas para registrar no corpo, e colocar-se em movimento para que seu corpo possa memorizar, e proceder, por meio de um jogo de reminiscências, a todos os tipos de associações, a partir das quais o poeta, por exemplo, ao deixar-se guiar, pode tecer metáforas.(ICLE et al, 2019, p.97)

Compreendo que as teorias alimentam o processo criativo, pois servem como ferramenta de trabalho, corroborando para as reflexões e análise do material cênico levantado nos ensaios. Servindo de estruturas operantes que constituem o fazer cênico, imbricações teóricas diretas ou indiretas. No caso desta pesquisa, dentro do

ambiente acadêmico, há a necessidade da escrita nos moldes estabelecidos pela universidade, modelo dissertativo que visa expor os modos e reflexões do processo.

A cena – seu estudo, sua prática, sua poética – circunscreve um espaço no qual teoria e prática articulam-se de modo que ambas as dimensões podem fazer avançar os saberes de maneira indissociável. Definir o que é teórico e o que é prático configura, por si só, uma aventura intelectual marcada por aquilo que a modernidade conformou como as grandes divisões binárias do pensamento ocidental. O que é prático na poética teatral? O que é teórico – ou teoria – na prática teatral? Teoria e prática circunscrevem campos distintos, lá onde obram os artistas da cena? De qualquer forma, o teatro é uma prática e quanto a isso parece não haver nenhum problema a ser resolvido. Sendo assim, as questões acima só fazem sentido numa direção: a teoria constitui avanço para a prática teatral? (ICLE, 2009, p.1)

A teoria desempenhou um papel fundamental no avanço da prática teatral, dissolvendo a dicotomia que muitas vezes separa o prático do teórico. Esse ponto de encontro ocorre no cotidiano, nos momentos em que o conhecimento flui livremente por todo o corpo, permitindo a fusão em uma experiência que vai além da mera racionalidade, pois envolve os sentidos. Ambos os aspectos estavam presentes, como se a diferença não fosse um conflito, mas sim uma complementaridade, um enriquecendo o outro.

Por qual caminho seguir a pesquisa? Encruzilhadas na vida, na pesquisa e na arte. Abordar o profano como chave de construção da pesquisa veio para mudar palavras da semiótica como equivalência, tradução, transferência e etc, para o termo profano. Na visão de Agamben, a noção de profanação está intrinsecamente ligada à capacidade de atribuir novos propósitos às coisas. Ele argumenta que a poesia exemplifica esse conceito, uma vez que despoja as palavras de sua função comunicativa primordial.

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação. (AGAMBEN, 2007, p 59)

Para entender mais claramente o que constitui essa ação profanadora na pesquisa, em diálogo com as ideias de Agamben, apostamos na substituição ou

mudança que pode ato da profanação em destituir o sentido da palavra para revelar um novo uso, no caso da pesquisa, da literatura para o teatro. Formas de devolver palavras esquecidas, que muitas vezes são deixadas empoeiradas nas estantes para constituir um retorno ao uso pelo jogo simbólico estabelecido no evento teatral.

Cada vez que um grupo vai fazer um espetáculo, esse espetáculo é novo, o teatro tem disso ele fala para o agora, a literatura pode falar a outros tempos, o Teatro sempre fala para o agora, no momento presente que as pessoas estão aqui. Então a gente pode pegar uma peça escrita há dois mil anos, mas para falar do que está acontecendo, agora, porque o teatro é ao vivo e depois ele vai embora. Então é muito importante que qualquer peça ou qualquer adaptação, mesmo que você não mude uma vírgula do texto ou se você vai reconstruir um texto, fazer uma performance sem fala, qualquer situação, as mais diversas, é muito importante que a gente releia, retraduz, ressignifique aquilo para o momento atual. (FORJAZ e HIRSCH, 2014).

No processo de adaptação, são feitas escolhas que modificam o texto, sacrificando alguns significados em prol de outros. A perspectiva ao examinar a construção dramatúrgica e a performance teatral como atos de profanação, ao transformar um texto que, em sua forma original, era destinado a uma leitura íntima e solitária em uma experiência compartilhada publicamente.

Os filólogos não cansam de ficar surpreendidos com o dúplice e contraditório significado que o verbo profanare parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro — em acepção atestada só em poucos casos — sacrificar. Trata-se de uma ambigüidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo sacer, com um contra-senso que Freud já havia percebido, significaria tanto "augusto, consagrado aos deuses", como "maldito, excluído da comunidade". A ambigüidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado. (AGAMBEN, 2007, p 61)

Em resumo, a abordagem da literatura ao teatro sob a perspectiva da profanação envolve sacrificar elementos e iluminar outros. A perspectiva da profanação surge como uma tentativa de analisar os signos – símbolos e significados são reinterpretados na transição de uma obra literária para o teatro. Nesse processo, ocorre a desmontagem, remontagem e profanação do texto original, transformando-o em algo novo.

Capítulo 7

Palavras Finais

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não conto não quero
anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro vôo me revôo mosca e
aranha mina e minério corda psaltério musa não mais não mais que
destempero joguei limpo joguei sério nesta sede me desaltero me
descomeço... enquanto a mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e
della doppia danza
(CAMPOS, 2004)

Encontrei-me enredado em uma cilada, uma armadilha forjada por minhas mãos, concebida em minha mente enquanto ator. Fui enlaçado a esse processo, pelas palavras que ansiava guardar como em um santuário no coração. No desequilíbrio entre ator e pesquisador, adentrei a pesquisa em diversas etapas com medo de fracassar. A cada nova incursão, parecia que não avançava um passo sequer. A ação estava coagulada, mas nessa estagnação, encontrei clareza ao olhar para o caminho percorrido e não ficar pensando no que poderia ser, mas o que foi o processo.

Após inúmeras orientações de meu TCC, novas camadas surgiam, exigindo que eu aprofundasse o processo. Minha orientadora inquietava-me com perguntas que me lançavam na angústia de não saber como respondê-las. Nunca fui um mestre da dissertação, mas na pesquisa, ousei deslocar a sensibilidade para um território mais racional, explorando aquilo que muitas vezes se mostrou inapreensível no processo artístico: o inscritível de relacionar teoricamente um processo criativo.

Realizei um esforço significativo, no entanto, sinto que poderia ter ido além. Esta ambivalência tornou desafiador transformar minhas experiências em um discurso acadêmico. A abstração inicial deu lugar à concretude do texto, que, por sua vez, resgatou memórias do corpo, transformando-as em palavras. A essência do processo reside na proposta de uma experiência na qual pude vivenciar e relembrar, utilizando como guias as memórias, poemas e filosofias que moldaram meu percurso de profanação da obra “Lavoura arcaica”.

Nessa dança de ideias, a pressão temporal transformou-se em uma espécie de luta marcial. O desejo de atuar e a necessidade de documentar o processo criativo entraram em conflito. Atormentado pelo fracasso e pela apreensão de não

atingir os objetivos traçados, adiei a escrita, vendo o tempo escorrer entre meus dedos, que congelavam no momento de dar vida às palavras.

E esse é o destino ou a destinação de uma escrita que busca dar forma ao incomensurável (po-lo em palavras): ela deve fazê-lo de tal sorte que o sem forma (a 'não palavra') possa vir se inscrever, no limite do não inscritevel. Ela procede portanto, fatalmente, de uma estética do fracasso, da falência ou do desfalecimento da forma. (PRADO, 1989, p. 24)

O anseio por mais tempo assemelha-se à ideia de que o processo foi uma espécie de preparação. Nas fricções e no distanciamento dialético, visto que não sou a personagem, mas um ator tentando narrar e representá-la nessas páginas. Espaço fronteiro da subjetiva no limiar teórico e artístico de um ator em ensaios. E assim como a personagem experimento a falência e a desmedida nos quais o tempo lava e ganha novos sentidos.

O que permanece é a experiência que reconstituo nesta escrita. Reconheço ganhos e falhas. As palavras que lavrei, guardei, decorei e sacrifiquei são sementes lançadas em terrenos que desprimavero. Fui o jardineiro, podando as folhas e as arestas da primeira parte do livro, traçando um fio condutor como dramaturgo. Cortei o presente com devaneios que ecoam como no romance, diluindo o presente dos irmãos no quarto de pensão, onde as memórias se desdobram, fragmentando o drama dialógico.

Profanei gestações de ideias para dar luz a ações concretas, explorando novos sentidos para as palavras e a escrita, as margens da angústia do fracasso de um artista tupiniquim, percorrendo florestas poéticas.

Nós atores, marginais em essência, terceiro mundo do mundo, terceira classe da vida, terceira margem do rio, saímos a cada dia em busca de uma expressão, de uma ação, de uma linguagem; adentramos o tempo do não ser, do deixar de ser, do desmascarar. (COPELIOVITCH, 2016, p.13)

Em suma, a investigação das possibilidades de composições dramatúrgicas construídas com base na pesquisa, revela-se fundamental para a criação de uma experiência cênica vibrante, porosa e viva. Esta abordagem ressalta a importância

da pesquisa como parte integral do processo, desmascarando e expondo as fissuras, ir ao nervo das palavras, valorizando os aprendizados adquiridos ao longo do caminho.

A paixão pela poesia serviu como bússola desse projeto. No entanto, a paixão, embora seja o combustível, não elimina o árduo trabalho que é semelhante ao cultivo em uma lavoura. No fio da memória descomeço, deliro, alço a escrita às nuvens. Suspendo as lembranças, recomeço, em uma espécie de hermenêutica de voltar a ser criança: mudar a função da linguagem. Revérbero palavras e não-palavras guardadas na memória.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARNOULT, T. (2019). **Aspectos trágicos de Lavoura arcaica**. *Opiniões*, (14), 121-137. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.154890>
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Alfaguara, 2016.
- CAMPOS, Haroldo (2004). **Galáxias** (2. ed. Revista). Editora 34.
- CARRIELO, Rafael. Depois da Lavoura. Revista Piauí - Edição 70, 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-lavoura/>
- COPELIOVITCH, Andrea. **Eugênio Barba: memória e resistência no teatro**. Revista Poiésis, v. 17, n. 28, p. 71-84, 2016.
- DONOSO, Marília Gabriela Amorim. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador**. 2010. 197 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2010.
- FERREIRA, Beatriz Pazini. **A dimensão poética de Lavoura Arcaica**: relações intersemióticas e o processo adaptativo do gênero híbrido. - Todas as Musas ISSN 2175 - 1277 - Ano 10 Número 02 Jan - Jun 2019.
- FORJAZ, Cibele e HIRSCH, Felipe. **Entrevista. Adaptação de textos literários para teatro** – Salão de Ideias - Bienal do Livro. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ectWMLdp90U>.
- ICLE, Gilberto. **Relações entre teoria e prática na pesquisa e na criação teatral, um exemplo na Usina do Trabalho do Ator** In: V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, São Paulo. Anais da V Reunião Científica da ABRACE, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v. 10, n. 1, s/p, 2009b.
- ICLE, Gilberto (Org.). **Descrever o Inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- OKAMOTO, Eduardo; ANTUNES, Antonio Salvador Beatriz. **Perspectivas do dois**: atuação cênica no espetáculo Recusa, da Cia teatro Balagan. Sala Preta, v. 13, n. 1, p. 139-153, 2013.

o tempo é a justa medida. **Lavoura arcaica - Trilha sonora completa**. YouTube, 4 de jul. de 2014. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=gdfoWjedQDY&t=3385s>.

MACHADO, Marina. **O diário de bordo**: como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. Sala Preta, 2, 260-263, 2002.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
 Raduan Nassar. Companhia das Letras. São Paulo.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Editora Perspectiva SA, 2016.

SANTOS, Andréa Fátima dos. **Lavra e Linguagem em Lavoura arcaica**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. **Dramaturgia da sala de ensaio**. V Congresso ABRACE. 2008.

SINISTERRA, Jose Sanchis. **Da literatura ao palco**: dramaturgia de textos narrativos. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É realizações, 2016.

SPERBER, Suzi Frankl et al. **LAVOURA ARCAICA SOB A ÉGIDE DO TEMPO**. BALEIA NA REDE, v. 1, n. 5.

STANISLÁVSKY, Constantin. **A Preparação do Ator** - Tradução Pontes de Paula Lima (a partir da edição americana). Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares de parentesco** (M. Ferreira, trad. Rio de Janeiro: Vozes.(Obra original publicada em 1949), 1982.

Anexo I

Adaptação - A Lavra

Personagem narrador: André

PRÓLOGO

(Espaço externo).

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? Meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo.

(Encaminhar o público para a entrada. Música festiva, luz baixa, um corpo em movimentos circulares no chão. Batidas na porta, o ator levanta, veste camisa e calça. Vai até a porta e coloca a mão na maçaneta).

PRESENTE

Eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana (batidas na porta), quando meu irmão chegou pra me levar de volta a casa; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; "Não te esperava. Não te esperava"

Foi isso o que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado, enquanto ele dizia

"Nós te amamos muito, nós te amamos muito";

e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse;

"Abotoe a camisa, André".

{Ator vai até a cadeira e senta na mesa, em cima há dois cálices e uma garrafa de vinho}.

Eu e Pedro na mesa compartilhando o mesmo vinho, ele contava das mudanças que ocorreram desde a minha partida e ouvindo meu irmão dizer de repente recolhido;

“Quando contei que vinha pra te buscar de volta, ela ficou parada, os olhos cheios d’água, era medo nos olhos dela, que é isso, mãe, eu disse pra ela, vê se fica um pouco alegre, a senhora devia era rir, eu disse brincando nos cabelos dela, não fique assim desse jeito e nem se preocupe, eu garanto que não vai ter zanga nenhuma com aquele fujão, a senhora vai ver que filho mais contente, eu disse pra ela, a senhora vai ver como as coisas vão voltar a ser o que eram, tudo vai ser de novo como era antes, eu disse e ela me abraçou e enquanto me abraçava ela só dizia traga ele de volta, Pedro, traga ele de volta e não diga nada pro teu irmão e nem pras tuas irmãs que você vai, mas traga ele de volta, e enquanto eu dizia deixe disso, mãe, deixe disso, ela ainda pôde dizer eu vou agora amassar o pão doce que ele gostava tanto, ela disse me apertando como se te apertasse, André;”

“Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam da minha partida”.

Eu não poderia dizer pra mãe, mas meus olhos naquele momento não podiam recusar as palmas prudentes de velhos artesãos, me apontando pedras, me apontando paisagens esquisitas, calcinadas, me modelando calos, modelando solas nos meus pés de barro; não era impossível, Pedro, meus olhos estavam mais escuros do que jamais alguma vez estiveram, como podia eu empunhar o martelo e o serrote e reconstruir o silêncio da casa e seus corredores? mas entenda, Pedro, com meus olhos sempre noturnos, eu, o filho arredio, provocando as suspeitas e os temores na família inteira, não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos; entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa”.

“A mãe envelheceu muito, mas ninguém em casa mudou tanto como Ana. Foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto”.

(Pulsção sonora crescente, diminuição de luz. Ator levanta e pega outra garrafa de vinho).

MEMÓRIA

Um milagre, um milagre, meu Deus, eu peço, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular.. em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste; arregaçarei os braços, reúno faca e cordas, amarro, duas a duas, suas tenras patas, imobilizando a rês assustada debaixo dos meus pés; minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área pura do pescoço, e com a direita, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso; tomarei a ovelha ainda fremente nos meus braços, faço-a pendente de borco de uma verga, deixando ao chão a seiva substanciosa que corre dos tubos decepados; entrarei na sua pele um caniço resolutivo que comporte, duro e resistente, um sopro forte, aplicando nele meus lábios e soprando como meu velho tio soprava a flauta, enchendo-a de uma antiga canção desesperada, estufando seu tamanho como só a morte de três dias estufa os animais; e esfolada, e rasgado o seu ventre de cima até embaixo, haverá uma intimidade de mãos e vísceras, de sangues e virtudes, visgos e preceitos, de velas exasperadas carpindo óleos sacros e muitas outras águas;

PRESENTE

Assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto “eu não bebo mais e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das

lições do pai, não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa. Guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família”.

“Não faz mal a gente beber... Eu sou um epilético, um epilético. Você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou, ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não deem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’ grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e diga ainda ‘ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame’ e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco ‘traz o demônio no corpo’, ‘traz o demônio no corpo’ e em clamor, e como quem blasfema, levantem os braços, ergam numa só voz aos céus ‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’.

(música com moringas, dança).

MEMÓRIA

Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais

extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória; e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, chocando dia e noite sobre a chapa; e poderia retirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, e um cabide de chapéu feito de curvas, e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família.

PRESENTE

Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, era assim que ele queria as coisas, ferir as mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa uma rocha de calcário, mas alguma vez te ocorreu? alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? ninguém afundou mais as mãos ali, Pedro, ninguém sentiu mais as manchas de solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação, era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro; é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio; “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai”.

O mundo pra mim já estava desvestido, bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas, e banhar as palavras nesse doce entorpecimento, sentindo com a língua profunda cada gota, cada bago esmagado pelos pés deste vinho, deste espírito divino; “é o meu delírio, Pedro” eu disse numa onda morna, “é o meu delírio, é o meu delírio”.

(André pega uma caixa)

“Pedro, Pedro, é do teu silêncio que eu preciso agora, levante as viseiras, passeie os olhos, solte-lhes as rédeas, mas contenha a força e o recato da família, e o ímpeto áspero da tua língua, pois só no teu silêncio úmido, só nesse concerto esquivo é que reconstituo, por isso molhe os lábios, molhe a boca, molhe os teus dentes cariados, e a sonda que desce para o estômago, encha essa bolsa de couro apertada pelo teu cinto, deixe que o vinho vaze pelos teus poros, só assim é que se cultua o obscuro”.

Naquele meu quarto decaído, estávamos os dois já quase encharcados, as uvas no forro, e nossos olhos molhados, nossas contas de vidro, presos com afínco na caixa que eu virava de boca, virando com ela o tempo...

“Pegue, Pedro, pegue na mão e pese este objeto ínfimo; este trapo não é mais que o desdobramento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu, as mesmas unhas que me riscaram as costas exaltando minha pele branda, patas mais doces quando corriam minhas partes mais pudendas, é uma doida pena ver esse menino trêmulo com tanta pureza no rosto e tanta limpeza no corpo, ela me disse, é uma doida pena um menino de penugens como você, de peito liso sem acabamento, se queimando na cama feito graveto; toma o que você me pede, guarda essa fitinha imunda com você e volta agora pro teu nicho, meu santinho, ela me disse com carinho, com rameirices, com gargalhada;”

“Carregue com você, Pedro, carregue essas miudezas todas pra casa e conte entre olhares de assombro como foi se erguendo a história do filho e a história do irmão; convoque então nossas irmãs, faça vesti-las com musselinas cavas, faça calçá-las com sandálias de tiras; pincele de carmesim as faces plácidas e de verde a sombra dos olhos e de um carvão mais denso suas pestanas; adorne a alba dos seus braços e os pescoços despojados e seus dedos tão piedosos, ponha um pouco dessas pedrarias fáceis naquelas peças de marfim; faça ainda que brincos muito sutis mordisquem o lóbulo das orelhas e que suportes bem concebidos açulem os mamilos; e não esqueça os gestos, elabore posturas langorosas, escancarando a fresta dos seios, expondo pedaços de coxas, imaginando um fetiche funesto para os tornozelos; revolucione a mecânica do organismo, provoque naqueles lábios então vermelhos,

debochados, o escorrimento grosso de humores pestilentos; carregue esses presentes com você e lá chegando anuncie em voz solene ‘são do irmão amado para as irmãs’ e diga, é importante: ‘cuidado, muito cuidado em retirá-los deste saco, em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, um pesado riso de escárnio’; vamos, Pedro, ponha no saco”

(Blackout. Sons de água nascente e pássaros)

MEMÓRIA

Pondo folhas vermelhas em desassossego, centenas de feiticeiros desceram em caravana do alto dos galhos, viajando com o vento, chacoalhando amuletos nas suas crinas, urdindo planos escusos com urtigas auditivas, ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a natureza tida por maligna; povoaram a atmosfera de resinas e de unguentos, carregando nossos cheiros primitivos, esfregando nossos narizes obscenos com o pó dos nossos polens e o odor dos nossos sebos clandestinos, cavando nossos corpos de um apetite mórbido e funesto;

PRESENTE

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome; era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos; era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo; me traga logo, Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de meninos, a água morna, o sabão de cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos teus braços, enxugue meus cabelos transtornados, corra depois com tua mão grave a minha nuca, componha depressa este ritual de ternura, é isso o que te compete, a você, Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura”.

Eu disse espumando e dolorido, me escorregando na lascívia de uma saliva escusa, e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ríctus lhe trincava o tijolo

requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos.

Dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível atento ao prumo erguendo um outro equilíbrio e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho, eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fimbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão.

MEMÓRIA e PRESENTE

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, compondo máscaras terríveis na minha cara, me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa: que potro enjaezado corria o pasto, esfolando as farpas sanguíneas das nossas cercas, me guiando até a gruta encantada dos pomares! que polpa mais exasperada, guardada entre folhas de prata, tingindo meus dentes, inflamando minha língua, cobrindo minha pele adolescente com suas manchas! o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava; o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível,

demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia a dia para ser vida nos subterrâneos da memória.

(André faz as malas).

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” — não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”.

Fim