

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

CAMPUS DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARTES

Carlos Ataíde Ferreira

EPÍSTOLA A OS FOFOS:

**ARTES CÊNICAS, ESPIRITUALIDADE E CIÊNCIA NA “FESTANÇA” *TERRA DE SANTO*
DE OS FOFOS *ENCENAM*.**

São Paulo

2013

CARLOS ATAIDE FERREIRA

EPÍSTOLA A OS FOFOS:
ARTES CÊNICAS, ESPIRITUALIDADE E CIÊNCIA NA “FESTANÇA” TERRA DE SANTO
DE OS FOFOS ENCENAM.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como um dos requisitos para obtenção do título de *Mestre em Artes*. Área de concentração: *Artes Cênicas*. Linha de pesquisa: *Estética e poéticas cênicas*. Orientador: José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez.

São Paulo

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

A862e Ataide, Carlos (Carlos Ataide Ferreira), 1964-
Epístola a *Os Fofos*: artes cênicas, espiritualidade e ciência na
"Festança" *Terra de Santo de Os Fofos Encenam*/ Carlos Ataíde. - São Paulo,
2013.
312 f. ; il. + anexo + 02 DVDs

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes, 2013.

1. Teatro. 2. Processo de criação. 3. Encenação. 4. Ator-pesquisador. I.
Os Fofos Encenam. II. Ortecho Ramirez, José Manuel Lázaro. III.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD 792

CARLOS ATAIDE FERREIRA

EPÍSTOLA A OS FOFOS:
ARTES CÊNICAS, ESPIRITUALIDADE E CIÊNCIA NA “FESTANÇA” TERRA DE SANTO
DE OS FOFOS ENCENAM.

Dissertação APROVADA junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como um dos requisitos para obtenção do título de *Mestre em Artes*, área de concentração: *Artes Cênicas*, linha de pesquisa: *Estética e poéticas cênicas*, em 27 de agosto de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez – Orientador
Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação/Unesp

Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi
Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação/Unesp

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Teorias do teatro e da Performance/Unicamp

Dedico este trabalho a Os Fofos Encenam.

Meus agradecimentos...

A Os Fofos e a Sandra Patrícia Ataíde Ferreira. Sem eles esta missiva não seria possível.

A José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez. Sem ele esta missiva não seria enviada.

Aos que me deram um livro, um autor, uma tradução, uma versão, uma assistência informática, uma conversa, um debate, uma dispensa, uma acolhida, um carinho, um olhar, uma orientação, um gesto de compreensão, uma força, um crédito, uma reza, uma vibração, um passe...

“[...] antes do início dos tempos, Olorum, o Ser Supremo, já habitava a eternidade. Ele vivia só, e tudo à sua volta era igual, sem diversidade e sem movimento. Acabou se cansando de tanto nada, de tanta mesmice, e decidiu fazer um mundo onde seu olhar pudesse pousar a cada instante numa coisa diferente. Queria que tudo se movesse e se transformasse. Imaginou um mundo em que até mesmo a repetição daria origem a novidades. Olorum criou os orixás e atribuiu a cada um deles um de seus poderes, para que juntos governassem o mundo em seu nome.

Antes de mais nada, foi preciso criar a Terra e o firmamento e o que neles deveria existir. Oxalá, o filho mais velho de Olorum, recebeu esse encargo. Olorum entregou-lhe o saco da Criação, que continha toda matéria necessária para a produção pretendida, e disse: ‘Vá e crie’.

Antes de Oxalá partir, Olorum recomendou: ‘Nada mais será como foi até agora. O mundo começará a existir. Lembre-se de que Exu, o mais novo de seus irmãos, recebeu de mim o poder da transformação. Sem esse poder, nada se faz: não se cria e não se destrói; não se faz crescer ou definhar nem mesmo o mais insignificante dos seres. Faça uma oferenda a Exu, você sabe do que ele gosta, e ele o ajudará na criação do mundo’”.

(PRANDI, 2007, p. 14-15)

RESUMO

Partindo de uma abelhudice do pesquisador sobre o ato criador do grupo de teatro *Os Fofos Encenam*, que desenvolve seus trabalhos artísticos na cidade de São Paulo, essa pesquisa atravessa o período dos procedimentos e processos da atividade criadora do projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*, que tinha em seu principal objetivo, a investigação das manifestações e rituais sacro-profanos da cultura da cana-de-açúcar nos cinco séculos de Brasil, um pretexto para estabelecer um olhar sobre a sociedade brasileira contemporânea e a busca de uma tradução dramaturgical e cênica desta relação. Esta pesquisa buscou compreender a gênese, a essência, o *modus operandis* desta atividade de criação artística, tratando-se, dessa forma, de uma análise fenomenológica embasada parcialmente na proposta metodológica de *pesquisa-ação*, visto que o pesquisador-ator é também um ator-pesquisador do processo de criação, e atrelada à *metodologia pluralista* de Paul Feyerabend e à *relação de complementaridade* defendida por Niels Bohr, que possibilitam uma percepção perspectivista e menos racional sobre o percurso do projeto de *Os Fofos Encenam* e seus resultados: o *texto dramaturgical pós-cênico* e o *texto espetacular Terra de Santo*. Texto construído em processo colaborativo entre o dramaturgo e os atores; uma encenação como forma primária de *site-specific* e atos de criação de personas fundamentados na memória pessoal.

Palavras-chave: Teatro. Teatro e ritual. Teatro de grupo. Processos de criação. Encenação. Dramaturgia. Processos colaborativos. Ator-pesquisador.

ABSTRACT

Arising from the researcher's curiosity about the creative activity of the theater group *Os Fofos Encenam*, which develops its artwork in the city of São Paulo, the present research was conducted along the procedures and processes of the creative activity of the project *Memória da Cana, Parte II - O Pentateuco*, whose main goal was to investigate the manifestations and sacred-profane rituals of Brazil's sugar cane cultivation throughout the country's five centuries, a pretext to perceive the Brazilian contemporary society in order to portray a dramaturgical and scenic translation of it. The present research sought to understand the genesis, the essence, the *modus operandis* of the referred artistic creation activity, therefore, it is a phenomenological analysis partially grounded in the methodological approach of *action-research*, seeing that the researcher-actor is also an actor-researcher of the creation process. The research is linked to Paul Feyerabend's *methodological pluralism* and the *complementarity principle*, formulated by Niels Bohr, which enables a perspectival and less rational perception of the route of the project *Os Fofos Encenam* and its results: the post-scenic playscript and the spectacular *Terra de Santo* script. Playscript made by the collaborative process of the playwright and the actors; a primary form of site-specific art staging and the act of creating personas based on personal memory.

Keywords: Theater. Theater and ritual. Group theater. Creation process. Staging. Dramaturgy. Collaborative process. Actor-researcher.

SUMÁRIO

I – O PRÓLOGO

<u>I.1 Gênese</u>	13
<u>I.2 Preâmbulo</u>	26
I.2.1 Endereço e saudação.....	28
I.2.2 Ação de graças e oração.....	28
I.2.3 A minha retribuição.....	29
I.2.4 A situação pessoal de Carlos Ataíde.....	30
I.2.5 Admoestação.....	32
I.2.6 Exortação à metodologia pluralista de Paul Feyerabend.....	33
I.2.7 O espaço-tempo.....	38
<u>I.3 A chave</u>	47

II – OS CINCO LIVROS

<u>II.1 Gênesis – A semeadura: a terra e a semente</u>	60
II.1.1 “Tohu bohu”.....	61
II.1.1.1 As pesquisas teóricas e práticas.....	63
II.1.1.2 “Os estudos cênicos” – o primeiro Evolon.....	67
II.1.1.3 A construção dramatúrgica.....	75
II.1.1.4 Ensaios, estreia e temporada.....	77
II.1.2 O sagrado.....	79

<u>II.2 Êxodo – O plantio: a formação do sistema Terra de Santo</u>	88
II.2.1 “Os estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”	89
II.2.2 Ser ou não ser homem-tigre, eis a questão.....	99
II.2.3 A pesquisa etnográfica – o segundo Evolon.....	110
II.2.4 Corpo-ar, corpo-de-toshi.....	141
II.2.5 “Engenho Velho” não é engenho morto! – o terceiro Evolon.....	148
II.2.6 Cenários liminóides – o quarto Evolon.....	157
 <u>II.3 Levítico – A colheita: o aparecimento do continente Terra de Santo</u>	167
II.3.1 “No tiro ou na festa; tem uma delicadeza em tudo isso”	172
II.3.2 O cerimonial cênico.....	184
 <u>II.4 Números – O tratamento: o aparecimento de outros eus</u>	192
II.4.1 Na teoria – uma liminaridade do meu eu (espírito).....	196
II.4.2 Na prática – “É muito difícil poetizar as experiências”	211
 <u>II.5 Deuteronômio – O “produto”: o “organismo vivo” Terra de Santo</u>	221

III – PÓS-TEXTUAIS

<u>III.1 Referências</u>	228
---------------------------------------	-----

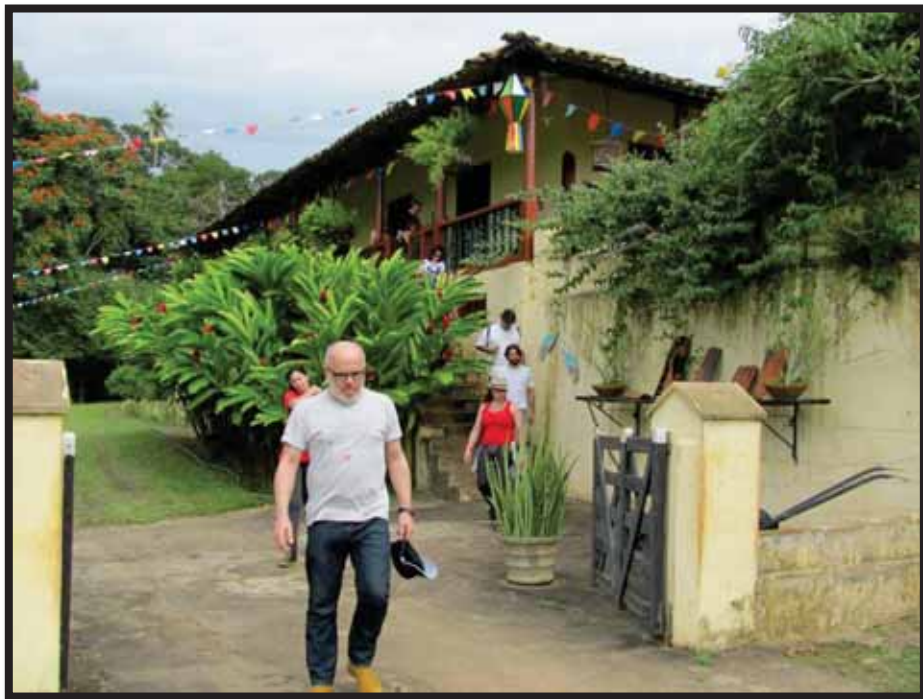
III.2 Anexos

<i>Anexo A – TERRA DE SANTO (Pentateuco) – Roteiro C. (5 Séculos) – Janeiro 2012.</i>	
<i>Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam.....</i>	<i>237</i>
<i>Anexo B – DVD: “O Sagrado Pessoal” – (Fragmentos).....</i>	<i>311</i>
<i>Anexo C – DVD: “Os Cinco Séculos” – (Fragmentos).....</i>	<i>312</i>

I – O PRÓLOGO



Espaço Os Fofos Encenam – Anexo (Foto: João Caldas)



Os Fofos Encenam no Engenho Iguape – Vicência-PE

I.I GÊNESE

No princípio, *Os Fofos Encenam* criaram o *Assombrações do Recife Velho* (2005) e o *Memória da Cana* (2009). Ora, o terreiro estava fertilizado para o *Pentateuco* e um sopro de festa agitava seu exército¹: a comemoração dos seus dez anos ininterruptos de exercício cênico na cidade de São Paulo.

No princípio do princípio, *Os Fofos Encenam* reuniram-se em 1992, na Unicamp, como alunos² do curso de Artes Cênicas, com o objetivo de abrir um espaço extracurricular para investigações cênicas e estudos do cômico. Deste modo e neste tempo e lugar (Campinas/SP), realizaram os espetáculos *Os Fofos Encenam Harold Pinter* (1992), com direção de Newton Moreno, e *Os Cegos*, de Michel de Ghelderode (1993/1994), com direção de Maria Thaís³.

Hoje, o tempo e o lugar são de festa, fé e criação cênica. Fé com festa. Teatro com festa. Teatro com fé e com fé no teatro; e com a danada da fé cênica. Em São Paulo. Em Piracicaba (SP). Em Recife. Em Vicência (PE). Século XXI. Segunda década do século. Primeiro e segundo anos da década. É o florescimento do *Pentateuco* e um êxodo para o amadurecimento artístico de *Os Fofos Encenam*⁴, doravante nomeado aqui nesta pesquisa simplesmente de *Os Fofos* como se autodenominam seus participantes.

O *Pentateuco*, que como semente chamava-se *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*, germinando após ter sido contemplado com o Programa Petrobrás Cultural/2010 e que frutificou denominando-se definitivamente *Terra de Santo*, comemora, como já

¹São membros efetivos de *Os Fofos Encenam* inicialmente envolvidos com o *Pentateuco* em 2011/2012: Eu (Carlos Ataíde), Carol Badra, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Érica Montanheiro, Fernando Esteves, Fernando Neves, José Roberto Jardim, José Valdir, Katia Daher, Luciana Lyra, Stela Tobar, Marcelo Andrade, Newton Moreno, Paulo de Pontes, Viviane Madu e ainda Simone Evaristo (atriz convidada), Emerson Mostacco (produtor convidado) e Mariana Souto Mayor e Rafaela Penteado (estagiárias).

²Dos membros de hoje eram alunos: Carol Badra, Maria Stela Tobar, Newton Moreno e Simone Evaristo.

³Maria Thaís de Lima Santos. Professora doutora da Universidade de São Paulo, pesquisadora e diretora teatral. Desenvolve o projeto de pesquisa Encenação e Pedagogia no Teatro Contemporâneo, com ênfase no teatro russo e do extremo oriente. É diretora da Cia Teatro Balagan e atua, desde 1998, como diretora-pedagoga, na Moscow Theatre – School of Dramatic Art dirigida por Anatoli Vassiliev.

⁴Em 2001, com uma nova formação, desta feita com atores profissionais, *Os Fofos Encenam* voltaram a se reunir, na cidade de São Paulo, para experimentar e produzir o primeiro texto teatral de Newton Moreno, *Deus sabia de tudo...*, sob sua direção.

dissemos, os dez anos de atuação de *Os Fofos* e elege a cana-de-açúcar como protagonista de seu novo engenho teatral a ser gestado entre março de 2011 a dezembro de 2012, com estreia prevista para outubro de 2012, na cidade de São Paulo. A cana-de-açúcar como pretexto para estabelecer um olhar sobre o país, sua identidade e sua volátil questão sócio econômica nos seus quinhentos anos de existência. Esse projeto de *Os Fofos* empreende um passeio histórico na relação do Brasil com a cana-de-açúcar e pretendia investigar as implicações desta relação na formação da sociedade brasileira, pesquisando traduções cênicas para esta relação.

O mergulho na investigação histórica, através de pesquisas teóricas, colóquios, seminários e visitas a museus, foi fonte essencial para sua realização, segundo *Os Fofos*. Do estudo da herança da família patriarcal à organização do trabalho em torno da monocultura canavieira, seria concebido um espetáculo constituído de uma dramaturgia que apresenta parábolas familiares no cenário do canavial, desenvolvendo a saga de uma família ficcional e seus descendentes, entre filhos legítimos e bastardos, senhores de engenho e comerciantes, marranos e católicos, enfim, a trajetória de uma família da cana na construção do país. Nessa trajetória, também se exerceu uma discussão sobre o sagrado nas relações familiares, no trabalho, nas festas e na religiosidade. O texto dramático seria dividido em cinco atos, cada ato dialogando com aspectos relevantes ou fatos históricos ligados ao plantio da cana-de-açúcar nos seus cinco séculos de reinado, de seu surgimento à expansão pelo país e em sintonia com os cinco livros do *Pentateuco*⁵ (a *Lei* ou *Torá* – para os judeus – ou *Os cinco quintos da Lei* – para os judeus de língua hebraica), a saber: (i) *Gênesis* – século XVI: o primeiro engenho; os índios no trabalho da cana e a adaptação dos colonos à terra; (ii) *Êxodo* – século XVII: o fortalecimento do trabalho escravo; a família da senzala e o apogeu do comércio da cana; (iii) *Levítico* – século XVIII: a concorrência com a economia no sul do país; (iv) *Números* – século XIX: O Império e a relação com a produção açucareira; os movimentos revoltosos; e (v) *Deuteronômio* – século XX: os engenhos de fogo morto e espiões nazistas em Pernambuco.

Para tanto, a direção (de Newton Moreno) aproximou os artistas participantes deste projeto da cultura da cana-de-açúcar através de pesquisas de campo em polos canavieiros em Pernambuco e São Paulo, num processo de coabitação em engenhos e usinas para realização

⁵Lista de livros (cânone) considerados de inspiração divina, constituinte do Antigo Testamento, escrito por Moisés, sendo o único cânone que não é modificado quando se observa todos os cânones das bíblias hebraica, católica ou protestante (informação verbal fornecida por Luiz Gorga, em São Paulo, durante o curso Escola de aprendizes do evangelho, em março de 2011).

de pesquisas etnográficas⁶. Pretendeu com isso também investigar as manifestações e rituais dessa cultura do canavial para que eles servissem de linguagem para a encenação.

Os Fofos acreditam que este trânsito entre o empreendimento ficcional e a busca por nossas raízes podem oferecer uma obra de entretenimento, alicerçada em raízes profundas para nosso entendimento como nação. É a aproximação e fricção entre arte e vida. Uma vida coletiva, não privada: a vida de uma nação. Uma vida de antepassados. Uma busca de entendimentos sobre uma nação forjada na miscigenação de etnias revelada como obra artística através de uma interação contínua e cumulativa de um eu orgânico com o mundo, a fim de provocar-lhe uma experiência estética tendo como resultado uma obra que é a eflorescência da matéria perceptiva, é aquilo que o produto artístico faz com a experiência e na experiência. O que é experimentado já faz sentido, pois “as qualidades sensoriais são os portadores dos significados [...] [e os significados] constituem igualmente a alma cujas cores são o corpo, ou o corpo cujas cores são a alma [...]”. (DEWEY, 2010, p. 223).

Assim, esta pesquisa tem por objetivo descrever este processo de construção dramática e cênica com a intenção de compreender a sua gênese, seu *modus operandi*, sua essência, o sentido produzido nas intersecções desta experiência. Trata-se, pois, de analisá-lo fenomenologicamente, tendo como pressupostos teóricos as ideias desenvolvidas por Merleau-Ponty (2011), na *Fenomenologia da percepção*, Dewey (2010), na *Arte como experiência*, por Bachelard (2004), no *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, por Adorno & Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento* (1985) e, notadamente, por Feyerabend, no *Contra o método* (2007), nos *Diálogos sobre o conhecimento* (2008) e no *Adeus à Razão* (2010).

É fundamental frisar neste momento que também sou sujeito do meu objeto de pesquisa⁷, o que vem corroborar a escolha pela análise fenomenológica, já que “[o] mundo fenomenológico [...] é inseparável da subjetividade e intersubjetividade que formam sua

⁶Etnografia é um termo basicamente da antropologia. Contudo, ele é utilizado também na sociologia (ROCKWELL, 1986). “Para Lévi-Strauss (1970 apud SILVA, 2006, p. 121) a etnografia corresponde ‘aos primeiros estágios da pesquisa: observação e descrição; trabalho de campo’. A etnologia, com relação à etnografia, representaria ‘um primeiro passo em direção à síntese’ e a antropologia ‘uma segunda e última etapa da síntese, tomando por base as conclusões da etnografia e da etnologia’”. (LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 378).

⁷Início meu trabalho como ator n’*Os Fofos* em 2001. Atuo em todas as peças do repertório da Cia., a saber: *Deus sabia de tudo...* (2001), *A Mulher do Trem* (2003), *Assombrações do Recife Velho* (2005), *Ferro em Brasa* (2006) e *Memória da Cana* (2009) e estou presente no Projeto *Pentateuco* (2011/2012).

unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha” (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 18).

Serei, portanto, um pesquisador-ator e ao mesmo tempo um ator-pesquisador⁸ para usarmos os termos empregados por Morin (2004) em sua proposta metodológica de Pesquisa-ação. Proposta esta que seguirei parcialmente, utilizando-me de algumas de suas ferramentas tais como: diário de notas, entrevistas, questionários e, no que tange aos seus conceitos, o de *contrato aberto* no qual o ator-pesquisador exerce um controle sobre a ação, sobre a situação e compartilha responsabilidades; o de *participação cooperativa*, que é antes de tudo um *engajamento pessoal* de espírito e de comportamento, que é total, consciente, vivido e intencional em que o diálogo prevalece nas relações; o de *ação*, definida como coletiva, labiríntica, aberta às eventualidades, preocupada com o processo e caracterizada por uma relação cada vez mais estreita entre prática e teoria e, fundamentalmente, o conceito de *discurso* no qual toda pesquisa implica em saber, não perdendo de vista a importância do conhecimento, e no nosso caso, também da intuição.

[Uma pesquisa-ação] centrada no discurso [...] pode passar de um discurso ‘espontâneo’ a um outro mais ‘esclarecido’ e, até, ‘engajado’. [...] Filosoficamente, o discurso é entendimento por oposição à intuição [- não para Feyerabend]. Procede pelo raciocínio ou nele se apoia; há uma gradação no enriquecimento do discurso. De entendimento mais intuitivo ou ‘espontâneo’, ele passa a ser cada vez mais ‘esclarecido’, consciente e ‘engajado’ (MORIN, 2004, p. 75, grifos do autor).

Segundo Bachelard (2004), no conhecimento devemos ter duas ordens de preocupação bem diferentes: primeiro, traçar a figura média e provável do mundo e depois, fixar a perturbação possível em torno dos centros. E o infinitivamente pequeno deve ser o centro geométrico de nosso assombro e esta é uma tarefa inteiramente positiva, pois, afinal, a liberdade é um fato; o determinismo é que é uma ideia.

O infinitivamente pequeno deverá ser o meu assombro nesta pesquisa, o norte da minha perspectiva, ou ainda, os *infinitivamente pequenos* do meu objeto a fim de descrevê-lo para reconhecê-lo na sua multiplicidade, na sua polifonia e na sua polissemia, pois, como nos diz Adorno & Horkheimer (1985, p. 41), “[a] unificação da função intelectual, a resignação

⁸O primeiro é o pesquisador formado, ou pesquisador efetivo, qualificado para o tipo de pesquisa proposto, que exerce simultaneamente um papel de ator ou de participante na situação considerada. O segundo designa o ator, o sujeito implicado na situação, que não é pesquisador profissional, mas exerce um papel ativo na pesquisa, de acordo com a orientação própria à pesquisa-ação (MORIN, 2004).

do pensamento em vista de uma produção da unanimidade, significa o empobrecimento do pensamento bem como da experiência: a separação dos dois domínios prejudica a ambos”.

A unanimidade de opinião, para Feyerabend (2007, p. 60), “[...] pode ser adequada para uma igreja rígida, para as vítimas assustadas ou ambiciosas de algum mito (antigo ou moderno), ou para os fracos e voluntários seguidores de algum tirano [...]”, não para a elaboração de conhecimento objetivo. O pluralismo de ideias e formas de vida é parte essencial de qualquer investigação racional concernente à natureza das coisas.

Sobre a perfeição do conhecimento, nos alerta Bachelard: é um limite essencial que reúne duas condições opostas – minúcia e clareza. É preciso manter um contato cada vez mais estreito com o real, buscando a conquista da precisão, da pureza, da detecção refinada como únicos meios de trazer uma dimensão nova, em profundidade, à fenomenologia. Mas o espírito deve estar alerta, ciente de suas perspectivas, seguro de seus pontos de referência.

O conhecimento [...] é um modo de criação contínua; o antigo explica o novo e o assimila; e, vice-versa, o novo reforça o antigo e o reorganiza. ‘compreender algo, [...] não é apenas re-conhecer esse algo, mas considerá-lo como sequência de alguma coisa que já se conhece’ (HÖFFDING⁹, 1924, p.86 apud BACHELARD, 2004, p. 19, grifo do autor).

Foi pela retomada de minhas experiências passadas¹⁰ em minhas experiências presentes como *Fofos*, das experiências dos outros *Fofos* na minha, quando surgiu a necessidade de descrever para reconhecer o processo de criação desenvolvido na concepção do espetáculo *Memória da Cana* (2009), que cheguei a esta pesquisa. Também fui impulsionado pela minha abelhudice sobre a abelhudice de Evaldo Mocarzel¹¹ em espionar e

⁹HÖFFDING. **La relativité philosophique**. Trad. Coussange. Paris: Alcan, 1924.

¹⁰Minha formação é teatral. Iniciada em Recife/PE, ainda na Escola de Ensino Fundamental, com profissionalização pelo Curso de Formação do Ator da UFPE, em 1992. Realizei ainda em Recife, alguns breves cursos de danças populares pernambucanas (frevo, maracatu, caboclinhos) muito estimulado pelo fascínio e curiosidade que sempre me despertaram o movimento, a sonoridade e o colorido destas e de outras manifestações populares; em especial, os do maracatu, surgidas desde o princípio da minha formação teatral na Escola de Ensino Fundamental, com a atriz e professora Enize Cordeiro de Melo, onde o alicerce do trabalho eram os folguedos populares nordestinos em vários dos seus aspectos sejam na dança, na música, na dramaturgia. Apesar disso, consolidei minhas atividades artísticas na arte da interpretação, especialmente, no teatro. Em São Paulo, desde 1995, continuei minha formação teatral realizando cursos, oficinas, workshops. Em 2003, ingressei no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP e o conclui com as habilitações em Teatro e Performance.

¹¹Nascido em Niterói-RJ, Mocarzel é cineasta e jornalista. Como cineasta estreante, formado em Cinema e Jornalismo na Universidade Federal Fluminense, no Rio, em 1982, tem como seu primeiro

registrar cinematograficamente o processo criativo do *Memória da Cana* e o registro do espetáculo, como também já o fizera para o espetáculo *Assombrações do Recife Velho*, com o objetivo de realizar dois filmes-documentários.

O que poderia querer de nós, *Os Fofos*, este cineasta? Segundo Schenker (2010, p. 27-30),

De poucos anos para cá, Evaldo Mocarzel decidiu registrar trabalhos de algumas das mais importantes companhias de teatro de São Paulo e também do Brasil. Com o Teatro da Vertigem [...] fez, nada menos que cinco filmes [...]. Com *Os Fofos Encenam*, companhia do dramaturgo e diretor Newton Moreno, Mocarzel tem dois projetos cinematográficos centrados nos aclamados ‘*Memória da Cana*’ e ‘*Assombrações do Recife Velho*’ [...]. Outro grupo com o qual Mocarzel estabeleceu parceria foi o XIX de Teatro [onde fez três filmes] [...] Os Satyros também ganham três filmes assinados por Mocarzel [...]. [Ele] garante que o contato com a Cia. Livre, de Cibele Forjaz, valeu como uma pós-graduação [...] Para completar, Mocarzel se debruçou sobre a Cia. Estável [...] Ele deu partida a todos esses projetos ao constatar a efervescência da cena teatral de São Paulo. ‘O movimento Arte contra a Barbárie mobilizou muita gente e gerou a Lei do Fomento¹² que possibilitou aos grupos dedicar-se a experimentações de linguagens a longo prazo’, [diz Mocarzel].

Estaríamos nós, *Os Fofos*, na efervescência da cena teatral de São Paulo? Por que Mocarzel viria nos olhar com essa perspectiva perscrutadora? Por que nos escolhe ante tantas outras companhias de teatro de São Paulo?

Resolvi me deixar contaminar por essa perspectiva investigativa sobre nós mesmos a fim de tentar aplacar estas indagações que teimavam *em comer meu juízo*, reorganizando-se em outras questões que me assolavam: o que estamos realizando e, talvez, o mais importante, como o realizamos, para merecer um olhar diferenciado? Seria importante? Para quem?

filme o documentário *Á margem da imagem*, que recebeu inúmeros prêmios. *Á margem da imagem* é o primeiro de uma série de quatro documentários realizados pelo cineasta, que compõem um retrato do Brasil urbano: *Á margem da imagem*, sobre moradores de rua; *Á margem do concreto*, sobre ocupações; *Á margem do lixo*, sobre catadores de papel; e *Á margem do consumo*, sobre uma favela. Realizou em 2005 um documentário sobre a síndrome de down, chamado *Do luto a luta*.

¹²A Lei do Fomento ao Teatro que instituiu o “Programa de Fomento ao teatro para a Cidade de São Paulo”, promulgada a 8 de janeiro de 2002 e publicada no D.O. do Município em 9/2/2002, foi desenvolvida num determinado momento histórico a partir do movimento artístico-cultural “Arte contra a Barbárie”, cuja maioria dos signatários que assinam o primeiro Manifesto (foram três), publicado a 7 de maio de 1999 pela grande imprensa e apresentado no dia 10 do mesmo mês a um público de mais de 300 pessoas no Teatro Aliança Francesa, é integrante de grupos de teatro formados entre os anos de 1980, 1990 e 1966 (o grupo União e Olho Vivo). Este programa é um marco nas políticas públicas de cultura da cidade de São Paulo e até mesmo do país. (CAMARGO; CARVALHO, 2008).

E a necessidade de escarafunchar nossos modos de criação e de produção toma corpo em 2009, quando surge o convite de Sílvia Fernandes a Newton Moreno, então seu orientando, a escrever sobre o processo de criação do *Memória da Cana* para publicação na revista *Sala Preta* do programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade de São Paulo. Newton Moreno estende o convite e escrevem, além dele, para o *Dossiê Memória da Cana*, como assim foi chamado, Carlos Ataíde, Luciana Lyra, Marianna Souto Mayor, Fátima Quintas, Cassiano Sydow Quilici. Parte deste material alimenta a sua tese de doutorado em Artes Cênicas – *Teatro de uma Saudade. Experiência de memória brasileira em “Assombrações do Recife Velho” & “Memória da Cana”*, defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em junho de 2011, sendo o único registro acadêmico em nível de pós-graduação que apresenta como objeto de pesquisa alguma criação artística de *Os Fofos*. Existem ainda em nível de graduação, no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da ECA/USP, a pesquisa de iniciação científica de Mariana Souto Mayor, intitulada *Memória em cena: estudo do processo de criação teatral de “Memória da Cana”*, também sob orientação de Sílvia Fernandes e no curso de licenciatura e bacharelado em teatro do Centro de artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC), o TCC de Luiz Felipe Cunha Bianchini: *“Texto e subtexto: procedimentos de atuação em Memória da Cana”*, sob a orientação de Maria Heloíse Baurich Vidor.

Porém, esta averiguação sobre os procedimentos e processos de criação de *Os Fofos* me remontaria a 2001 quando nos encontramos e nos organizamos para experimentar, encenar e produzir o primeiro texto teatral de Newton Moreno, *Deus sabia de tudo...*, sob sua direção. Analisando a concepção deste espetáculo quanto ao seu modo de produção e criação, ela parece situar este coletivo de atores que são *Os Fofos*, *a priori*, num processo de *criação coletiva*, quando observamos algumas características traçadas por Trotta (2006) no seu estudo **Autoralidade, grupo e encenação**, quando reexamina e discute esta prática de realização cênica e a diferencia da prática do *processo colaborativo* nos grupos teatrais brasileiros das últimas décadas com o objetivo de analisar a noção de autoralidade da encenação e da dramaturgia.

Nossa prática, nesse primeiro espetáculo, nos aproximava da *criação coletiva* quando atores e diretor elaboraram em conjunto a concepção, a construção e a produção do espetáculo e quando as escolhas ligadas ao texto couberam aos atores e diretor e, ainda, quando as afinidades pessoais e artísticas nos tornaram um coletivo com as funções individuais estabelecendo-se durante o processo. Mas, já existia um texto dramático. E, tanto na

criação coletiva quanto no *processo colaborativo* ele não existe antes, é construído durante o *processo*. Não éramos, portanto, um grupo caracterizado como de *criação coletiva*. Muito menos de *processo colaborativo*.

Após duas temporadas realizadas com o *Deus sabia de tudo...*¹³, Fernando Neves apresenta a *Os Fofos* uma proposta de trabalho artístico: pesquisar e experienciar o circo-teatro¹⁴, num processo teórico-prático, apesar de ser uma estética até então desconhecida de todos os seus participantes. No entanto, a ele mais que familiar: Neves é herdeiro direto de uma família de circo, os Santoro Neves, que fez história em São Paulo com o *Circo-Teatro Arethuzza* até meados da década de sessenta do século XX. Esta nova postura, de buscar afinidades por desenvolvimentos de projetos e não por encenação de textos, aproximava *Os Fofos* dos grupos que operam por *processos colaborativos*.

Tendo em vista essa proposta, em 2003, levamos à cena *A Mulher do Trem*, uma comédia de Maurice Hennequin e George Mitchell, com direção de Fernando Neves, a partir de agora diretor artístico do grupo para os projetos de Circo-teatro. *A Mulher do Trem* foi o germe da concepção do grupo e estopim da retomada do anseio primordial de *Os Fofos* de investigar os processos de produção e criação na cena contemporânea. Surge aqui, a primeira linha de pesquisa de *Os Fofos*.

Esta linha de pesquisa levou à cena outro espetáculo, contemplado com o *Prêmio Myriam Muniz*, da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), em 2006 – o drama *Ferro em Brasa*, de Antonio Sampaio, com concepção geral e encenação de Fernando Neves e adaptação do texto por Newton Moreno.

Concomitantemente, surge a segunda linha de pesquisa (proposta ao grupo por Newton Moreno que se torna, então, nosso segundo diretor artístico) denominada pelos *Os Fofos* de *Teatralidades contemporâneas & cultura brasileira*, que se ergue apoiada pelo *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* (2005) com o

¹³A primeira no então Camarim do TUSP, em 2001, e a segunda na Sala Paschoal Carlos Magno do Teatro Sergio Cardozo, no ano de 2003.

¹⁴O circo-teatro é um gênero das artes cênicas, resultante direto do circo que em meados do século XIX chega ao Brasil proveniente de alguns países europeus, quando uma das suas atrações – a pantomima – vai se tornando a atração principal devido à dificuldade da manutenção das atrações com os animais, por questões sócio econômico climáticas (SANTORO JUNIOR, 2002).

objetivo de percorrer uma trajetória de imersão na cultura nordestina, na sofisticação da cultura popular e de estudo da contribuição da tradição para a cena contemporânea. São frutos desta última linha de investigação os espetáculos *Assombrações do Recife Velho* (2005), a partir do livro homônimo (obra literária), de Gilberto Freyre, e *Memória da Cana* (2009), texto original (*Álbum de Família* – obra dramatúrgica), de Nelson Rodrigues, ambos com livre adaptação e direção de Newton Moreno.

No *Assombrações do Recife Velho*, investigamos a *casa freyriana* e a nossa casa, nossas assombrações. Casa preta de mortos e vivos. Casa como consciente e inconsciente de nossa memória. Casa que guarda traços de nossa jornada como nação. Casa em que transitam senhores de engenho, matriarcas sinhás e negros escravos, armando um esqueleto de significações no núcleo familiar.

O *Memória da Cana* é erigido graças ao patrocínio do *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* (2007), como uma investigação espetacular criada a partir do trânsito entre o *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues e de nossas memórias familiares (dos atores-criadores participantes do processo), alimentado pela leitura de textos basilares sobre a formação da família brasileira, especialmente, *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. Como resultado final desta primeira etapa da pesquisa, Newton Moreno denomina o *Memória da Cana* como – *O Álbum* – e o caracteriza esteticamente de proto-performance¹⁵. Num segundo momento do processo, decide classificá-lo como uma instalação dramática¹⁶. Por fim, assume-o como Teatro¹⁷.

Considerando este conciso histórico da produção cênica de *Os Fofos* nos últimos doze anos, percebemos uma evolução na sua atividade criadora. O espetáculo não aparece mais, em relação ao texto, como uma espécie de extensão deste. O texto, agora, passa a ser de *autor coletivo*, aberto e transformável, e pretende senão outra coisa, ser instrumento do espetáculo (ROUBINE, 1998). Aqui o foco não está na obra, mas no processo. O ator passa a ter uma

¹⁵A protoperformance pode ser definida como sendo uma categoria do processo da performance que a gera ou como a inicia (GONÇALVES, J. B. **Performance, ritual e semiótica: um estudo do breaking**. Disponível em: <<http://www.eiap2011.files.wordpress.com>> . Acesso em: 31 jul. 2012, 20:20).

¹⁶Derivação de uma arte híbrida que explodiu nos anos setenta, a Instalação pode ser definida como uma arte do espaço tridimensional: o espectador é parte integrante da obra, explorando o espaço através do deslocamento de seu corpo. Ambos os criadores anseiam a plurisensorialidade e o desvelamento por parte dos artistas e espectadores.

¹⁷Para saber mais sobre a criação do espetáculo *Memória da Cana*, ver MORENO, N. et al. Dossiê *Memória da Cana*. **Sala Preta**. São Paulo, n. 9, p. 205-252, 2009.

colaboração decisiva na construção do espetáculo e do texto dramático. A criação vem do espaço do ensaio: a concepção cênica emerge do processo. Há a pluralização da autoria.

Migramos, pois, para um *processo colaborativo* de produção e criação. O texto deixa de ser matéria-prima da criação, lugar ocupado agora pela técnica, pela visão de mundo e pelo exercício cênico que se tornam o vocabulário do processo criativo. Podemos falar que tocamos uma *dramaturgia de processo*, passamos do texto ao hipertexto (COHEN, 2001) – superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese – , criamos hibridizações e desdobramentos textuais, pressupondo polimorfismo de conteúdos e de qualidades cênicas, ambiguidades, polissemias de prismas e de recepções que se organizam pela arte da performance e que tem na voz do encenador-orquestrador da polifonia cênica um organizador da *mise-en-scène*.

A arte da performance aqui atravessa o processo; não se apresenta como estética resultante final da obra. Ela está presente na estruturação do texto cultural produzido. A arte da performance se faz evidente, também, na *dramaturgia do ator* quando se dirige o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes, biográficas, em que posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados e na qual há o desinteresse em representar personagens fictícias e, sim, maior interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero) e vivenciar personas que traduzem tipo ou estereótipo social do ator (FABIÃO, 2008).

Toda esta polifonia e polissemia geram o que Ryngaert (1998) caracteriza como “as obscuras clarezas e as incompreensíveis luzes” do teatro moderno e contemporâneo, e seus paradoxos: o desejo de compreender e explicar os textos e o amor pelos que resistem à facilidade do entendimento raso e insignificante; e o desejo de uma ruptura radical com as formas aristotélicas, apesar da manutenção das formas antigas como matriz. Paradoxos estes que veem gerar as crises na escrita, na cena, e com esta, no intérprete.

Inserido neste contexto de ambiguidades, de paradoxos, de fragmentações, de intertextualidades, de *performatividade*, encontram-se o nosso objeto de pesquisa – o processo de construção dramático e cênico de *Os Fofos* – e eu como pesquisador-ator e também como ator-pesquisador em busca de um entendimento dessa realização coletiva.

Roubine (1998) afirma que a criação dramática coletiva caracteriza as buscas mais inovadoras dos anos 1970, que influencia sobremaneira o teatro realizado hoje e assegura que

ela pressupõe um método. Existiria mesmo *um* método?

Diversos são os textos (dramatúrgicos, literários, culturais) utilizados pelos diversos teatros (dramáticos, narrativos, pós-dramáticos, performativo) que irrompem as últimas décadas do século XX e o primeiro decênio deste século, portanto, diversos procedimentos e processos são utilizados para levar à cena uma fábula, desta feita, fora dos cânones do teatro clássico, sejam eles em relação ao texto dramatúrgico, ao ator, ao encenador ou ao interlocutor e suas relações corpo espaço temporais. A todas estas experiências, Lehmann (2007) denomina *teatro pós-dramático* e o caracteriza como *teatro da presença* por apresentar em sua estrutura elementos da arte da performance.

Goldberg (2006) discute esta presença da Performance no Teatro chamando a atenção para criação de um híbrido: um “novo teatro”, o *teatro-performance*. Ressalta, porém, que este movimento que se deu em meados dos anos oitenta foi, na verdade, uma exploração dos recursos do teatro tradicional pela arte da performance.

Para Féral (2008, p.209), “Uma das principais características desse teatro [que ela denomina de *teatro performativo*] é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final”. Ela afirma ser a relação entre a teoria e a prática o centro das preocupações que a tem impulsionado nas investigações do seu fazer teatral (2004). Este também será um dos focos desta pesquisa: como os atores-pesquisadores transformam os fundamentos teóricos em fundamentos simbólicos, na fricção entre a teoria e a prática.

Teoria e prática não constituem dois conjuntos que se excluam um ao outro, mas são muito independentes; servindo com frequência a teoria de moldura à prática, de ponto de partida que a ajuda a encaminhá-la (a teoria da representação, por exemplo) [...] É que a prática e a teoria são metalinguagens nas quais somente diferem as ferramentas. A teoria se funda sobre o verbal e a abstração dos conceitos, a prática teatral sobre o fazer. Esta última constrói imagens, um objeto que apela ao olhar, que interpela o espectador, que lhe “fala”. Com frequência constrói um relato, interroga a língua, estrutura um espaço, cria uma ficção (FÉRAL, 2004, p. 43, tradução nossa).

O campo da cena contemporânea, com seus vários nomes resulta da devastação de uma noção de Teatro que, segundo Fernandes (2010), Cohen consegue desenhar com o seu procedimento *work in progress*, que ela denomina *cena em progresso*. Essa fase processual criativa, *work in process*, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um

fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do *processo*, em um roteiro/*storyboard*, em que o produto é inteiramente dependente do *processo*, sendo permeado pelo risco, pela alternância dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso e alcança a característica de linguagem, o *work in progress* (COHEN, 2004), do qual fala Fernandes.

Fabião (2008) defende os trabalhos de criação teatral consoantes com o universo da performance (sejam eles direta e conscientemente influenciados, ou não) pela ampliação e investimento em pesquisas específicas sobre a dramaturgia do corpo, do ator e do interlocutor.

Nesta pesquisa, buscamos articular o reconhecimento dessas diversas dramaturgias construídas durante todos os processos de criação que desembocarão na constituição final do espetáculo *Pentateuco* – que durante o transcorrer de sua criação se passou a designar *Terra de Santo*, como já dito – entendendo que essa busca pela identificação de um embrião no modo de trabalho para uma encenação, como afirma Pavis (2010), não representa nada de novo; o intento dentro destas perspectivas e territórios é um registro e análise dos procedimentos de criação deste coletivo, *Os Fofos Encenam*, a fim de delinear e arriscar uma identidade artística que sabemos movente e provisória, bem como traçar mais uma contribuição efetiva, através de seu registro, para o esclarecimento e entendimento dos modos de produção e criação de um fazer teatral fundado num *processo colaborativo*, realizado hoje no Brasil e criar mecanismos de trocas, alianças e contaminações com outros coletivos de artes cênicas dentro e fora dos terreiros acadêmicos.

Os temas da pesquisa do *Terra de Santo*: a promessa da concepção, a eleição de territórios e processos, regras, definições e conceitos estabelecidos são os fios de ouro que se entrecruzam na trama do cânone *Pentateuco* e continuarão seu curso por todo o novo testamento que será edificado pelos *Os Fofos* – o *Terra de Santo*.

É dentro de um contexto de sacralidade e na esperança de ocupação da terra-mãe – o *Terra de Santo* – que descrevemos essa busca em um prólogo e cinco livros. N’**O PRÓLOGO**, anunciamos a quem e como se destina esta *Epístola*.

No primeiro livro, que denominamos **Gênesis – A semeadura: a terra e a semente**, delinearemos os germes da atividade criadora do *Terra de Santo*, em especial, no que se refere à sacralidade.

Sobre os procedimentos e processos de criação propostos e executados no *Terra de*

Santo e suas relações com os atores participantes, versará o segundo livro de título **Êxodo – O plantio: a formação dos sistema Terra de Santo.**

Em **Levítico – A colheita: o aparecimento do continente Terra de Santo**, terceiro livro, serão apresentados os atos, processos e procedimentos da criação dramatúrgica e da criação cênica realizados no *Terra de Santo*.

Números – O tratamento: o aparecimento de outros eus é como nomeamos o quarto livro. Nele se encontrarão apontamentos sobre a atividade criadora dos atores rumo à construção das personas do *Terra de Santo*. No quinto e último livro, de título **Deuteronômio – O “produto”: o “organismo vivo” Terra de Santo** encontraremos as diretrizes, os pressupostos, os princípios, as possíveis inferências.



Carlos Ataide – *Memória da Cana*

I.2 Preâmbulo



Carlos Ataide – “Sagrado pessoal”



Carlos Ataide – *Vicência-PE*



Carlos Ataide – “Estudos”

*O verdadeiro Grande Mistério, o primeiro,
havendo concebido sua futura morada terrena,
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
fez que da extremidade de seu cetro
fosse engendrada a Terra.*

*Criou uma palmeira eterna no futuro centro da terra;
criou outra na morada de Karaí;
criou também uma palmeira eterna na morada de Tupã;
e na origem dos bons ventos criou uma palmeira eterna;
na origem do tempo-espço primeiro criou uma palmeira eterna;
essas cinco palmeiras asseguram a vida na morada terrena.*

*Existem sete moradas sagradas,
o céu descansa sobre quatro colunas: suas colunas são cetros sagrados,
o céu que se estende com ventos foi empunhado por nosso Pai.*

*[...] O primeiro ser que se anunciou na morada terrena
foi a serpente ancestral, o espírito da Mãe Terra.*

[...] Nosso Pai para conhecer as profundezas desta terra fez-se tatu.

*[...] “Unicamente assim
os inúmeros seres que
se erguerão na morada terrena,
e que não se desviarem do verdadeiro amor,
viverão em harmonia.”*

*[...] Depois dessas coisas,
Inspirou o canto sagrado do homem aos pais primeiros,
Inspirou o canto sagrado da mulher às mães primeiras,
para que viessem no devido tempo
se erguerem em grande número na terra.*

(JECUPÉ, 2001, p. 61-75)

I.2 Preâmbulo

“Não quero dizer: eu sei bem dele. Mas também não quero dizer: eu não sei dele” (Dito indiano).

I.2.1 Endereço e saudação

Carlos Ataíde, filho natural de Pernambuco, que neste tempo presente busca pela compreensão da atividade criadora artística em *Terra de Santo*, outrora *Pentateuco*, e, num espaço de fórum íntimo, pela percepção de sua espiritualidade em terras paulistanas, aos *Os Fofos Encenam*, a meu ver, uma egrégora.

Uma egrégora que nos últimos dois anos somou as energias físicas, mentais, emocionais e espirituais de seus membros concentrando-as para uma finalidade comum que foi a corporificação do *Terra de Santo*, outra egrégora, formada pela congregação das energias de seus membros, porém maior que a soma destas energias individuais cujas existências foram cruciais para sua formação; sendo eu uma destas existências – com muito regozijo e gratidão!

I.2.2 Ação de graças e oração

Em primeiro lugar, dou graças e, em seguida, repito-vos a primeira leitura do *Evangelho segundo o Espiritismo*, ocorrida aos quatorze dias do mês de março do ano de 2011, às 19h20 min, à abertura de nossa primeira reunião oficial¹⁸ do então *Pentateuco*:

SINAGOGA – (Do grego: Sunagoguê, assembleia, congregação) – Só um templo existia na Judéia: o de Salomão, sito em Jerusalém, onde se celebravam as grandes cerimônias do culto. Todos os anos os judeus se dirigiam a ele em peregrinação, para as festas principais, como a da Páscoa, a da Dedicção e a dos Tabernáculos. Foi nessas ocasiões que Jesus fez numerosas viagens a Jerusalém. As demais cidades não tinham templos, mas

¹⁸ Aquela realizada pós-premiação pelo Programa Petrobrás Cultural/2010. Reuniões ocorreram desde maio de 2010, havendo uma abertura extraoficial dos trabalhos do *Pentateuco* em 17 de junho de 2010, uma quinta-feira, às 13 horas (horário sugerido pelos astros, segundo Newton Moreno), na qual, Newton Moreno e Carol Badra, ofereceram um almoço aos participantes do Projeto.

sinagogas, edifícios em que os judeus se reuniam aos sábados, para fazerem suas preces públicas sob a direção dos Anciãos, dos Escribas e dos Doutores da Lei. Ali se faziam também leituras dos livros sagrados, seguidas de comentários e explicações. Cada um podia participar, e foi por isso que Jesus, sem ser sacerdote, ensinava nas sinagogas aos sábados. Depois da ruína de Jerusalém e da dispersão dos Judeus, as sinagogas, nas cidades em que passaram a residir, servem-lhes de templo para a celebração do culto (KARDEC, 2007, p. 26, grifo do autor).

1.2.3 A minha retribuição

Esta missiva é meu agradecimento e reconhecimento a *Os Fofos* pela acolhida, amizade e oportunidade de trabalhos artísticos significativos em minha formação profissional artística e de amadurecimento quanto homem, cidadão e indivíduo, nos anos ininterruptos de minha participação nessa egrégora. Esta correspondência busca reproduzir o movimento que me levou de uma impressão subjetiva a um exercício de pensamento e, quiçá, de produção de conhecimento, se este estiver ao meu alcance. Escrevo-a com o intuito de me colocar sob os vossos olhos, constituindo-se certa maneira de se manifestar para mim mesmo, para vocês e para outros.

Diferentemente da *escrita de si* denominada os hupomnêmata, dos séculos I e II, nas quais “[...] se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos e ou que vieram à mente [...], [mas que] não devem ser entendidos como diários [nem como] narrativa de si mesmo” (FOUCAULT, 2006, passim), esta carta vai me permitir um exercício pessoal de buscar o indizível, de revelar o oculto da nossa *Terra de Santo*, já que, segundo Klinger (2007, p. 28-29, grifo do autor),

Escrever é se ‘mostrar’, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo.

Ela é ainda um retorno a si próprio pela mediação do mundo entre nós e os outros através de uma atitude etnográfica “[...] que compõe e decompõe as hierarquias e relações ‘naturais’ da cultura e sugere uma atitude de ‘observação participante’ sobre os elementos de uma realidade cultural desfamiliarizada” (KLINGER, 2007, p.68, grifos do autor).

Esta correspondência, pois, prepara de certa forma um face a face. Eis os por quês de uma epístola a vós. E me resta dizer, ainda, que ela me surgiu inspirado que fui pela nossa primeira fonte de pesquisa teórica – a Bíblia de Jerusalém.

1.2.4 Situação pessoal de Carlos Ataíde

A escrita performa a noção de sujeito, pois “o escrever se traduz numa materialidade [...] do corpo de quem escreve” (LOPES, 2003, p. 53).

Assim, esta epístola a vós, *Os Fofos*, pode então ser traduzida como meu corpo, meu eu. Meu eu confesso desta caminhada em direção à *Terra de Santo*. Não uma simples confissão autobiográfica, uma simples interpretação de si. Não sou ingênuo nem autossuficiente. Reconheço e autentico muitas vozes, muitos corpos. Vossas vozes e vossos corpos contaminados e atravessados de mim e eu deles. Mais que isso ocorre na *Terra de Santo*: é a *narrativa de si* que se posiciona segundo a ênfase na restauração de uma memória coletiva. Teatro como investigação de si mesmo e do país. Somos muitos então! Muitos desta e de outra realidade intangível: o mundo dos mortos.

São múltiplas visões de mundo e de estar no mundo que, como nos diz Feyerabend (2007, p. 237), “[...] [influenciam] a percepção, o pensamento, a argumentação [e impõem limites] ao devanear da imaginação”, ou como defende Vieira (2006), múltiplas mundividências nas quais se manifesta a intuição que num procedimento artístico como o nosso, por exemplo, não estão compromissadas com *uma* realidade, gerando, no sentido mais poderoso do perspectivismo, facetas diversas, mas todas necessárias e importantes para o conhecimento do sistema estudado.

Mas eis apenas e unicamente a minha. Uma interpretação de si que “[...] não impede que [vós] leitores, especializados ou não, [participantes ativos ou não], [tenhais] uma atitude entre o bisbilhoteiro da vida alheia e o companheiro emocionado de caminhada” (LOPES, 2003, p. 54).

Eu devo assinar esta, pois é meu corpo. Meu eu do agora. Do nosso tempo. Tempo que dizem contemporâneo, ou pós-moderno, ou hipermoderno, ou pós-utópico. Desse nosso tempo que já se define na tentativa de nomeá-lo: traz um acúmulo de nomes, conceitos,

pensamentos, paradigmas que o tornam fragmentário, porém, paradoxalmente, unitário, pois, fronteiras são ampliadas e mixadas, transformando com grande velocidade, várias pequenas particularidades em um grande e uníssono corpo, capaz de rapidamente também se modificar.

Todavia, Quilici (2011?) adverte que contemporâneo não designa um simples participar da nossa época e que arte contemporânea não designa tudo aquilo que é produzido hoje e que nem toda arte de hoje estaria afinada com a sensibilidade contemporânea. E me pergunto: vivemos nós, *Os Fofos*, a nossa época, o nosso agora? Estaria nossa *Terra de Santo* inserida no contexto das teatralidades ditas contemporâneas?

Agamben (2009) afirma que ser contemporâneo é o indivíduo que mantém fixo o olhar no seu tempo e adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, para nele perceber não as luzes, mas a sombra, a sua íntima obscuridade. É antes de tudo uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. É uma singular relação com o próprio tempo. Deixo-vos à reflexão sobre a minha primeira interpelação.

Quanto à segunda questão, não pretendo aqui traçar um território temporal para o processo criativo do *Terra de Santo*, mas comungar com outra forma de abordagem da historicidade e da temporalidade defendida por Quilici (2011?, f.4, grifo do autor):

[...] Trata-se de aguçar a sensibilidade também para aquilo que não se faz completamente presente e atualizado, mas que existe ainda como potencialidade ou virtualidade. Possibilidades atrofiadas, ancestralidades estrangeiras, espaços para as diferenças que não estão sujeitas a avidez por novidades do mercado “contemporâneo” [...] Não só a sondagem dos procedimentos, processos e estratégias recorrentes no teatro radical da nossa época, mas diálogo com os mortos [...] e uma escuta afinada para o que está ausente nos palcos e que, de alguma forma, mostra-se urgente.

Eis, pois, aqui minha posição na descrição destes atos, procedimentos, processos e estratégias do nosso *Terra de Santo* e vos esclareço e alerto, mais uma vez, que faço minha seleção de forma altamente individual e idiossincrática, apesar de contaminado, como já citado anteriormente, porque percebo, sinto, intuo que este processo de criação assim o pede.

1.2.5 Admoestação

Em reunião com meu orientador José Manuel Lázaro, aos vinte três dias de março do ano de 2012, recebi a seguinte advertência oral: “Procure coerência na descrição do processo. Que ele sirva de inspiração para outros trabalhos”.

Felizmente compartilho com José Manuel Lázaro desta premissa: esta epístola, na qual pretendo vos descrever os pormenores da nossa atividade criadora no *Terra de Santo*, poderá se oferecer apenas como um guia, um mapa para outros processos de criação artística, quer nossos, quer de outrem. Uma inspiração.

Um mapa que corresponde à perspectiva interacionista entre razão e prática formulada por Feyerabend (2007): construído como imagem e guia de uma realidade, encerrado de idealizações, como a razão, resultante de um processo dialético entre esta última e a pesquisa, que se constitui em um guia que é, em parte, a atividade guiada e é modificado por ela; quer dizer, o viajante que use o mapa para descobrir o caminho, também o corrige na medida em procede, eliminando velhas idealizações e acrescentando novas.

Não haverá, no entanto, a tentativa de organização de padrões, métodos ou procedimentos uniformes, mas a tentativa de apresentar um processo. Não acredito na existência de tais procedimentos. Concorro com Feyerabend (2007, p. 222), quando nos afirma “[...] que não passa de uma quimera a crença em um único conjunto de padrões que sempre tenha levado ao êxito, e sempre levará ao êxito”.

Tudo a que me proponho aqui é vos relatar os detalhes, acidentes e idiossincrasias pessoais ocorridos durante a concepção da atividade criadora do *Terra de Santo*. Portanto, o experienciado e o vivido por esses indivíduos, especificamente, oriundos de antecedentes sociais e culturais diferentes, interagindo num intervalo de tempo especificado e num espaço geográfico definido que abordam o mundo e este sistema – o *Terra de Santo* – de maneiras diversas e aprendem coisas diferentes a seu respeito, produzindo um conhecimento subjetivo e relativo.

A linguagem e a percepção interagem. Todas as descrições de eventos observáveis têm aquilo que poderíamos chamar de lado ‘objetivo’ – reconhecemos que se ‘ajusta’ a uma situação específica – e ingredientes ‘subjetivos’ – o processo de encaixar a descrição na

situação modifica a própria situação (FEYERABEND, 2010, p. 130, grifos do autor).

Desta forma, afirmo-vos que o processo do *Terra de Santo* é irrepitível, irreproduzível, inalienável. E desejo, ardorosamente, que a Epístola que ora vos escrevo ofereça-se de motivação e iluminação a outros processos de criação artística.

1.2.6 Exortação à metodologia pluralista de Paul Feyerabend

Fantasia e, de fato, toda a subjetividade dos seres humanos fazem tanta parte do mundo quanto pulgas, pedras e quarks, e não há razão pela qual deveríamos modificá-las para proteger os últimos. (FEYERABEND, 2007, p. 316)

Feyerabend é um físico e filósofo austríaco (1924-1994) que, por desafiar os grandes dogmas do mundo contemporâneo e defender os benefícios da diversidade e das mudanças culturais diante das certezas uniformes e homogeneizantes da racionalidade científica, foi acusado de ser um defensor do anarquismo intelectual. Sobre esta acusação, o próprio Feyerabend (2007, *passim*, grifo do autor) explica e acautela-nos:

Não há por que temer que a reduzida preocupação com lei e ordem na ciência e na sociedade, que caracteriza esse tipo de anarquismo, vá levar ao caos. O sistema nervoso humano é por demais bem organizado para que isso ocorra. Mesmo em situações indeterminadas e ambíguas alcança-se logo uma uniformidade de ação e adere-se tenazmente a ela. [...] Precisamos também lembrar que os humanos têm aproximadamente o mesmo equipamento neurofisiológico, de modo que a percepção não pode ser desviada para qualquer direção que se queira. [E acrescenta]: Essa prática liberal [...] é tanto razoável quanto absolutamente necessária para o desenvolvimento do conhecimento.

Mas por que vos falo notadamente de Feyerabend? Respondo-vos com simplicidade sem ser simplista: comungo de suas ideias sobre a “prática” científica. E mais: seus pensamentos se afinam com a descrição fenomenológica deste nosso processo de criação, sob meu ponto de vista, no que tange principalmente ao papel do irracional na construção do conhecimento e, ainda, por defender a arte como uma área das humanidades capaz de enriquecer e modificar esse conhecimento, bem como as emoções e as atitudes do homem,

apontando-a como, “[...] um empreendimento muito mais frutífero e também muito mais humano do que a tentativa de influenciar mentes (e nada mais) por palavras (e nada mais)” (FEYERABEND, 2007, p. 347).

Feyerabend afirma que não há nenhum princípio objetivo que nos conduza a uma “visão de mundo científica” e que faça-nos afastar da arte, ou da religião, como formas de ver e estar no mundo, e chega-nos a assegurar que

[...] devemos encarar as concepções de mundo da Bíblia, do épico Gilgamés, da Ilíada e dos Edda como cosmologias alternativas plenamente desenvolvidas que podem ser utilizadas para modificar, e mesmo substituir, as cosmologias “científicas” de determinada época [...] [e que] a Bíblia é vastamente mais rica em lições para a humanidade do que qualquer coisa que jamais possa se originar das ciências (FEYERABEND, 2007, *passim*, grifos do autor).

Dentro dos princípios básicos da doutrina Espírita codificada por Allan Kardec, em 1857, a ciência e a religião são dois dos seus aspectos doutrinários e observamos no *Evangelho segundo o Espiritismo* que:

A ciência e a religião são as duas alavancas da inteligência humana. Uma revela as leis do mundo material, e a outra as leis do mundo moral. Mas aquelas e estas leis, tendo o mesmo princípio, que é Deus, não podem contradizer-se [...] porque Deus não pode querer destruir a sua própria obra. A incompatibilidade, que se acredita existir entre essas duas ordens de ideias, provém de uma falha de observação, e do excesso de exclusivismo de uma e de outra parte. Disso resulta um conflito, que originou a incredulidade e a intolerância (KARDEC, 2007, p. 40, grifos do autor).

Albert Einstein, o maior físico desde Newton e sem dúvida o maior cientista do século XX e, possivelmente, de todos os tempos, nos descreve sua visão sobre o conhecimento científico do homem:

Tente penetrar com todos os seus recursos limitados, nos segredos da natureza, e [...] descobrirá que, por trás de todas as concatenações discerníveis, resta algo sutil, intangível e inexplicável. A veneração dessa força, que está além de tudo que podemos compreender, é minha religião. Nessa medida, sou realmente religioso (KESSLER¹⁹, 1971, p. 322 apud JAMMER, 2000, p. 34).

¹⁹KESSLER, H. G. *The diary of a cosmopolitan*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1971, p. 322.

Einstein dizia ser a ciência e a religião – referindo-se esta última ao mais virtuoso sentimento de devoção inspirada, sem nenhuma doutrinação dogmática – dois campos de conhecimento complementares e declarou enfaticamente que “[...] Todas as especulações mais refinadas no campo da ciência provêm de um profundo sentimento religioso; sem esse sentimento, elas seriam infrutíferas” (JAMMER, 2000, p. 28).

Com relação ao papel das artes frente ao das ciências para o homem, Einstein afirma:

A ciência moderna não oferece à mente um objeto de exaltação contemplativa. A humanidade precisa exaltar-se. Sursum corda é sempre o seu grito. Todo empenho cultural, seja religioso, seja científico, toca no cerne da psique interna e almeja a libertação do ego – não apenas do ego individual, mas também do ego da massa da humanidade (JAMMER, 2000, p. 59, grifo do autor).

Em *Contra o método* (2007), *Diálogos sobre o conhecimento* (2008) e *Adeus à razão* (2010), Feyerabend defende a arte e a ciência como empreendimentos criativos, entendendo criatividade como uma nova força que vai além da habilidade, do conhecimento técnico e do talento. Uma nova força que agarra a alma e a dirige, na direção da obra de arte em um caso, na direção do conhecimento no outro, presumindo que esta força não alcança o indivíduo vindo de fora, como a inspiração divina ou a loucura criativa, mas origina-se do próprio indivíduo e dali transforma o mundo.

Diante desta perspectiva, ele exorta-nos a aplicação de argumentos metafísicos – entendendo a metafísica como uma disciplina que examina as coisas independentemente daquilo que a observação parece nos dizer – para continuidade do desenvolvimento da ciência e da arte, e lembra que concepções “racionais” só existem hoje porque, em seu passado permitiu-se que elementos irracionais agissem à sua maneira pondo-se de lado a razão em certas ocasiões. É possível apoiar-se na fé ou na razão, pondera.

Santo Agostinho diz-nos que a fé e a razão não são excludentes: “Intellige ut credas, crede ut intelligas” (É necessário compreender para crer e crer para compreender). A fé é via de acesso à razão, mas, por outro lado, a fé é precedida por certo trabalho da razão: “Ainda que as verdades da fé não sejam demonstráveis, isto é, passíveis de prova, é possível demonstrar o acerto de se crer nelas, e essa tarefa cabe à razão” (PESSANHA, 2000, p. 13).

O pensamento de Santo Agostinho sobre a fé e a razão é fortalecido pelo alerta que nos faz André Luiz (2012, passim) “[de que] desde o primeiro dia de razão na mente humana,

a ideia de Deus criou princípios religiosos [...] [Mas a] mente encarnada engalanou-se com os valores intelectuais e fez o culto da razão pura, esquecendo-se de que a razão humana precisa [das dádivas sagradas]”.

Diz-nos Feyerabend, ainda, que a visão de mundo supostamente mais racional que já existiu só pode funcionar se for combinada aos eventos mais irracionais existentes – os milagres. Mas não há a necessidade de milagres. Estimula a diversidade de pensamentos e de visões de mundo na ciência: acredita que sejam benéficos já que a uniformidade diminui nossas alegrias e nossos recursos intelectuais, emocionais e materiais.

As passagens entre diversas formas de pensamento como a multiplicidade de teorias, concepções metafísicas e contos de fadas, revolucionam os critérios, os princípios básicos e tudo o mais, não se tornando apenas parte essencial de uma perspectiva humanitarista – desenvolvimento do puramente subjetivo e arbitrário do indivíduo diante do objetivo e governado por regras do mundo em que vivemos; é também, importante para a metodologia científica, já que nenhuma ideia é jamais examinada em todas as suas ramificações e a nenhuma concepção são jamais dadas todas as oportunidades que merece, afirma Feyerabend.

Todavia, esclarece-nos que o objetivo da aplicação de uma metodologia pluralista não é substituir esse conjunto de regras pelo conjunto de regras costumeiro par teoria/observação, mas sim, convencer-nos de que todas as metodologias, até mesmo as mais óbvias, têm seus limites; pois nenhuma teoria jamais está de acordo com todos os fatos conhecidos em seu domínio.

É esse caráter histórico-filosófico da evidência, o fato de que ela não só descreve algum estado de coisas objetivo mas também expressa concepções subjetivas, míticas e há muito esquecidas a respeito desse estado de coisas, que nos força a olhar de maneira nova para a metodologia (FEYERABEND, 2007, p. 87)

Essa mudança na perspectiva científica, segundo Feyerabend, envolve uma reforma não apenas de umas poucas ideias, mas de uma visão de mundo inteira, e talvez, da própria natureza dos humanos, e cita Bacon (1973, p. 31-32), que também vos apresento:

Mas os maiores embaraços e extravagâncias do intelecto provêm da obtusidade, da incompetência e das falácias dos sentidos. E isso ocorre de tal forma que as coisas que afetam os sentidos preponderam sobre as que, mesmo não o afetando de imediato, são mais importantes. Por isso, a observação não ultrapassa os aspectos visíveis das coisas, sendo exígua ou nula a observação das invisíveis. Também escapam aos homens todas as

operações dos espíritos latentes nos corpos sensíveis. Permanecem igualmente desconhecidas as mudanças mais sutis de forma das partes das coisas mais grossas (o vulgo sói chamar a isso de alteração, quando na verdade se trata de translação) em espaços mínimos. Até que fatos, como os dois que indicamos, não sejam investigados e esclarecidos, nenhuma grande obra poderá ser empreendida na natureza [...] Na verdade os sentidos, por si mesmos, são algo débil e enganador, nem mesmo os instrumentos destinados a ampliá-los e aguçá-los são de grande valia. E toda verdadeira interpretação da natureza se cumpre com instâncias e experimentos oportunos e adequados, onde os sentidos julgam somente o experimento e o experimento julga a natureza e a própria coisa.

Feyerabend defende que a criação de uma *coisa*, como essa Epístola a vós, por exemplo, mais a compreensão plena de uma *ideia correta* da *coisa* são, com muita frequência, partes de um mesmo processo indivisível que não é guiado por um programa bem definido. É, antes, guiado por vago anseio, por uma paixão – como a de descrever o processo de criação do nosso *Terra de Santo*, para mim. Essa paixão, segundo Feyerabend, dá origem a um comportamento específico que cria as circunstâncias e as ideias necessárias para analisar e explicar o processo, para torná-lo “racional”.

A ideia de uma reforma científica que demanda que o ser humano inteiro seja reconstruído é uma “[...] ideia de uma reforma física e mental da humanidade [que] tem traços religiosos”, segundo Feyerabend (2007, p.164). Quanto a esta última afirmativa deste autor, Einstein corrobora dizendo que

A ciência só pode ser criada pelos que estão plenamente imbuídos da aspiração à verdade e à compreensão. Essa fonte de sentimentos, contudo, provém da esfera da religião. (...) Não consigo conceber um cientista autêntico que não tenha essa fé profunda. Tal situação pode ser expressa através de uma imagem: a ciência sem religião é manca, a religião sem a ciência é cega (JAMMER, 2000, p. 76).

Para Feyerabend, está claro que a adesão a novas ideias terá de ser produzida por outros meios que não argumentos. Terá de ser produzida por meios irracionais, como propaganda, emoção, hipóteses *ad hoc* e recurso a preconceitos de todos os tipos,

Afinal de contas, em uma democracia, a ‘razão’ tem tanto direito de ser ouvida e expressa como a ‘não razão’, especialmente em vista do fato de que a ‘razão’ de uma pessoa é a insanidade de outra [e a] loucura transforma-se em sanidade, desde que seja suficientemente rica e suficientemente regular de modo que funcione como a base de uma nova visão de mundo” (FEYERABEND, 2007, p 224; 281, grifos do autor)

Sendo assim, noções preconcebidas, opiniões e mesmo as palavras mais comuns e ainda todas as espécies de idolatrias e seus aparatos devem ser abjurados a fim de que o intelecto seja expurgado de todos eles, “[...] de tal modo que o acesso ao reino do homem, que repousa sobre as ciências [e as artes], possa parecer-se ao acesso ao reino dos céus, *ao qual não se permite entrar senão sob a figura de criança*” (BACON, 1973, p. 43-44, grifo do autor).

Essa referência apontada em Bacon encontra-se em Mateus, 18,3, que Kardec no *Evangelho segundo o Espiritismo* (2007, p.117) procura esclarecer-nos: “A pureza de coração é inseparável da simplicidade e da humildade. Exclui todo pensamento de egoísmo e de orgulho. Eis porque Jesus toma a infância como símbolo dessa pureza, como já a tomara por símbolo da humildade”.

Afinal, como nos afirma Eliade (2008), um homem exclusivamente racional é uma abstração e jamais se apresentará na realidade. Todos, todos nós somos constituídos por uma atividade consciente, parece que disso não duvidamos, e por experiências irracionais, estas infelizmente contestadas.

Então, descerremos nossos corpos, mentes e corações e regozijemo-nos.

1.2.7 O espaço-tempo

“Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (SANTO AGOSTINHO, 2000, p.322).

Confesso-vos que muito me *queimou o juízo* a opção de como descrever a vós esse nosso processo de criação do *Terra de Santo* no que concerne a sua concepção no transcorrer do tempo: narro-o no retorno do presente ao passado dos acontecimentos ou retorno ao passado e refaço o caminho descrevendo-o até o presente? Assumo quaisquer dessas trajetórias *horizontalmente*, em um movimento sincrônico observando as relações entre os fatos existentes ao mesmo tempo num determinado momento, ou *verticalmente*, num comprometimento diacrônico com o processo histórico-temporal de mudanças? (CARVALHO, 2012; FOSTER, 2005).

Independentemente da escolha, essa questão me fez espiar o tempo com mais zelo e logo mais questões suscitaram-me: que tempo é esse no qual estamos gerando o *Terra de Santo*? Ele contamina de alguma forma os nossos procedimentos? E o que é o tempo? O que é o passado, o presente e o futuro?

Estou, digo-vos, firmemente inclinado a admitir que as relações “antes”, “simultaneamente”, “depois”, “passado”, “presente” e “futuro” não têm realidades objetivas.

O mundo objetivo simplesmente é, não acontece. Somente para o olhar da minha consciência, que rasteja para cima pela linha de vida de meu corpo, é que um corte desse mundo ganha vida como uma imagem fugaz, num espaço que se modifica continuamente no tempo (WEYL²⁰, 1949, p. 116 apud JAMMER, 2000, p.126, grifos do autor).

Essa noção sobre o tempo só foi possível difundir-se graças à teoria geral da relatividade de Einstein, publicada em 1916, que promoveu uma revisão das noções clássicas de tempo e espaço que Wertheim (2001) busca nos clarear: imagine a pele de borracha esférica de um balão; figure-o muito grande e imagine que você vive na superfície dele: seu “universo balão” é bidimensional, pois estamos nos referindo apenas à pele, não ao ar no interior do balão. Enquanto a pele do balão tem apenas duas dimensões, nosso universo tem quatro – três para espaço e uma para tempo – amarrados num todo quadridimensional.

Esse complexo quadridimensional é conhecido pela palavra única “espaço-tempo”, mas os físicos frequentemente falam apenas de espaço quadridimensional. Aqui o tempo se torna mais uma dimensão do espaço.

Essas ideias relativistas do espaço e do tempo da teoria da relatividade poderiam ter implicações teológicas, segundo Schrödinger²¹ (1959 apud JAMMER, 2000, p.125-126, grifo nosso):

Suponho que isto, o fato de ela haver significado o destronamento do tempo como um rígido tirano que nos é imposto de fora para dentro, tenha sido uma libertação da norma inviolável do “antes” e do “depois”. Pois o tempo é realmente nosso senhor mais severo, ao restringir ostensivamente a vida de cada um de nós a limites estreitos – setenta ou oitenta anos, como diz o Pentateuco. Poder brincar com a programação de um senhor como esse [...] mesmo que de maneira insignificante, parece um grande alívio [...] Trata-se de uma ideia religiosa, ou melhor, eu diria que é a ideia religiosa.

²⁰WEYL, H. **Philosophy of mathematics and natural science**. Princeton: Princeton University Press, 1949, p.116.

²¹SCHRÖDINGER, E. **Mind and matter**. Cambridge: Cambridge University Press, 1959, p. 82.

É o avanço da ciência questionando e conturbando a existência de um universo realmente grande que nada tem de simples – e muito menos de definitivo – e sua relação com um criador, um Deus.

Muito recentemente, em julho de 2012, físicos do laboratório internacional de física de altas energias na Suíça anunciaram a descoberta da partícula mais procurada da história – o bóson de Higgs, uma peça essencial em nossa compreensão do mundo das partículas subatômicas que de tão importante foi apelidada de “partícula de Deus”²².

Depois dessa comprovação científica, uma questão nos é trazida pelo físico Marcelo Gleiser (2012, p. 38): “Seria o bóson de Higgs uma expressão da divindade da natureza, trazendo um componente espiritual inesperado ao cerne da área da física que se diz a mais precisa?”.

E eu pergunto-vos: será que o avanço da ciência modifica o espaço da fé em nós? O físico Steven Weinberg (2012, p.37)²³ nos afirma claramente que

À medida que a ciência explica cada vez mais, há cada vez menos necessidade de explicações religiosas [...] originalmente, na história humana, tudo era misterioso. Fogo, chuva, nascimento e morte. Tudo aparentemente exigia a ação de algum ente divino [...] [A descoberta do bóson de Higgs, hoje,] [...] não contradiz a religião [...] Mas tira uma de suas motivações.

Boa parte dos físicos prefere por fé ou por diplomacia adotar uma postura mais cautelosa, segundo Moon e Mansur (2012), como o americano Charles Townes que nos diz não vê dificuldades em poder conciliar a sua fé cristã e o empirismo científico, pois não crê que a ciência esteja completa de forma alguma, afirmando que não entendemos tudo, e dá para ver que, no conhecimento científico, há várias inconsistências. E incita-nos de que precisamos aceitar o que não compreendemos. Ou como o físico britânico Freeman Dyson, que corrobora com esta perspectiva, dizendo-nos ao afirmar que a ciência e a religião são duas janelas pelas quais as pessoas olham para compreender o grande universo lá fora e que nenhuma dessas visões é completa e que ambas merecem respeito.

²²Para saber mais ver MOON, P. et al. Tempo – Ciência; Tempo – Entrevista. **Época**. São Paulo, Ed. 738, p. 32-62, 9 jul. 2012.

²³Em entrevista a MOON, P.; MANSUR, A. A fotografia da partícula de Deus. In: **Época**. São Paulo, Ed. 738, p. 33-37, 9 jul. 2012.

É assim, revelo-vos, de tal forma para mim a arte hoje: uma janela pela qual me debruço para experienciar o mundo, sem que tenha que renunciar a ciência ou a religiosidade, ou a quaisquer outras formas de conhecimento.

Essa mais nova conquista do conhecimento científico parece não aplacar o desejo do homem de desvelar os enigmas do universo, conforme nos aponta Gleiser (2012, p. 39, grifo nosso):

A maioria dos físicos deseja que o Higgs seja bem exótico, de preferência com propriedades inesperadas [...] Assim, estaremos mais uma vez *mergulhados no mistério*, tateando às escuras em nossa incessante busca pelo conhecimento. Ao estudar a natureza, aprendemos a respeitá-la. E não há nada melhor que o inesperado para atizar a imaginação humana.

Mas, o que essa descoberta muda nas nossas vidas? Ainda não sabemos. Será que de fato vai modificar nossa relação com o divino, com o sagrado, com o tempo? Só o tempo dirá. Então, voltemos a este “senhor tão bonito”.

O tempo na cosmogonia dos povos negros africanos, especialmente os de origem congo-angolana, é tomado como uma sobreposição de temporalidades: ele é cíclico sem ser fechado; é ativo e dinâmico e avança em espiral. Não é um tabu: o voltar atrás é buscar o que se esqueceu para viver no presente, para novamente retornar. Não há futuro: se os eventos não foram vivenciados, transcorridos, não há tempo. O homem da África negra, em sua maioria, faz parte de uma grande família que compreende os ancestrais, os vivos e os que hão de vir no tempo potencial e ele não é escravo, mas senhor do tempo (informação verbal)²⁴. E digo-vos que esta visão de mundo do homem africano me é muito cara.

Visão semelhante do tempo em tocante imagem nos traz o filósofo e matemático Guy Van de Beuque (2004, p. 181, grifo do autor):

Para nós, as coisas percorrem o tempo como pequenos barcos transportados na correnteza de um rio. Mesmo que se transforme, ou simplesmente mude sua localização, o barco é, essencialmente, o mesmo ao longo de sua viagem temporal. Ainda quando ele desaparece numa correnteza, guardamos na memória sua presença. Uma coisa morre, outra permanece. Algo fica, e é isso que se mantém que permite sua nomeação sempre do mesmo modo, a despeito dos diversos aspectos que ele vá tomando em seu percurso temporal. Mesmo que ele altere seu estado, trata-se apenas de um “estado”, o barco em-si permanece como referência, como modelo.

²⁴Informação fornecida por Rodrigo Bonciani na palestra “Os negros na cana-de-açúcar”, realizada na Sede de *Os Fofos Encenam* no dia 24 de agosto de 2011.

Para Santo Agostinho o tempo também é contínuo e, como tal, é indivisível, e passado, presente e futuro são para ele questões de natureza existencial, como nos descreve:

[...] Mas não medimos os tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade. Quem pode medir os tempos passados que já não existem ou os futuros que ainda não chegaram? Só se alguém se atrever a dizer que pode medir o que não existe! Quando está decorrendo o tempo, pode percebê-lo e medi-lo. Quando, porém, já tiver decorrido, não o pode perceber nem medir, porque esse tempo já não existe (SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 325).

Contrariamente aos pensamentos anteriores, Prigogine (1988, 2002, 2011) aponta o empobrecimento da noção de tempo desde a sua introdução no esquema conceitual da ciência clássica e critica o progresso da ciência por não fazer nenhuma distinção entre o passado e o futuro e nos assegura que as nossas ações intelectuais são associadas ao pensamento, e este é indissociável da distinção entre passado e futuro, logo da seta do tempo.

Prigogine acrescenta que na ciência atual o tempo não é apenas um parâmetro de movimento, mas mede evoluções internas de um mundo em desequilíbrio. Um mundo no qual descobrimos em todos os níveis flutuações, bifurcações, instabilidades. E é categórico: o mundo só é possível num universo longe do equilíbrio! Os sistemas estáveis que levam a certezas correspondem a idealizações, a aproximações!

A questão do tempo, afirma Prigogine, está na encruzilhada do problema da existência e do conhecimento – o tempo é a nossa dimensão existencial e fundamental; é a base da criatividade dos artistas, dos filósofos e dos cientistas.

Será que noutros tempos nos quais não havia esta encruzilhada e o tempo era completamente separado e independente do espaço, os artistas se sentiam mais confortáveis para suas escolhas e criações?

Mesmo nestes tempos pós-teoria da relatividade em que a eternidade do tempo é questionada e até mesmo o livre arbítrio é posto em xeque, “[...] contra a acusação de que ele seria incompatível com a onisciência de Deus e com o conhecimento antecipado.” (JAMMER, 2000, p.140), se fazem necessárias as opções.

Para nosso alívio, Hawking (2011, p. 46-47) comenta: “Na teoria da relatividade não existe qualquer tempo absoluto: cada indivíduo tem a sua medida pessoal de tempo, que depende do local onde está e da maneira como está a mover-se”.

É o tempo como dimensão do espaço. E ele é só nosso, de cada um de nós. Dele somos senhores. E “Embora não configure um lugar, o tempo faz do mundo uma morada. O lugar, por excelência: a casa de todos [...] Graças ao tempo podemos estar *no mundo* [...]. O tempo caracteriza o mundo como um abrigo que contém todas as coisas entre si [...]” (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 189, grifos do autor).

Esta casa-tempo de Van de Beuque, talvez seja a mesma casa que, para Bachelard (1993), é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, para as lembranças e para os sonhos do homem, cujo benefício mais precioso é ser a casa que abriga o devaneio, que protege o sonhador e o permite sonhar em paz. É um *espaço louvado*: um espaço vivido com todas as parcialidades da imaginação.

E é desta casa que vos desejo falar. Dessa casa que está no mundo que é a casa-*Terra de Santo*. Desta casa onde estamos vivendo *com* e *entre* todas as coisas. Desta casa que é nosso abrigo onde só nos resta estar “ao mesmo tempo” que todas as demais coisas.

Foi desta casa que estamos edificando, que vivenciamos: a “revolução do jasmim”, na Tunísia; o caos no Egito; a guerra civil, na Líbia; as tensões no oriente médio; a “primavera árabe”; a crise na comunidade europeia; terremoto e tsunami no Japão; Bento XVI isentando os judeus pela morte de Cristo; a solicitação da Palestina de ingresso à Organização das Nações Unidas; a morte de Bin Laden; a crise na Grécia; as olimpíadas de Londres; a entrada da Venezuela no Mercosul; a descoberta do bóson de Higgs; a chegada do jipe-robô *Curiosity* à marte; no Brasil: a eleição de uma presidenta; a oficialização da união civil de homossexuais no Brasil; os preparativos para a copa de 2014; o julgamento do mensalão; as eleições municipais de 2012.

Foi nesta casa, no *Terra de santo* como espaço concebido pela imaginação e no *Espaço Os Fofos Encenam*²⁵, seu espaço mensurável de criação, que nos contaminamos e nos

²⁵O espaço *Os Fofos Encenam*, localiza-se à Rua Adoniran Barbosa, 151, Bela Vista, São Paulo. É o espaço onde está sendo gestado o *Terra de Santo*. Este espaço é mantido com recursos próprios e atualmente conta com o apoio do Programa Petrobrás Cultural/2010 que patrocina este projeto de pesquisa cênica. A criação do espaço foi possibilitada pelo patrocínio da Lei de Fomento ao Teatro do ano de 2007 e desde lá o *Espaço Os Fofos Encenam* abriga todos os espetáculos de *Os Fofos* além de

engravidamos de transformações como homens e como atores – os nascimentos: de *Matin*, de Fernando Esteves, do *ABERDEEN – Um possível Kurt Cobain*, do *Credores*, do *Isso é o que ela pensa*, do *Recordar é viver*, de José Roberto Jardim, do *Mistério Bufo*, do *Hécuba*, do *Maria do caritó*, de Fernando Neves, dos *Homens e caranguejos*, de Luciana Lyra, do *Daqui para Ali*, de Viviane Madu, das *contações*, de Paulo de Pontes, do *Libertino*, da *Carne exausta*, de Erica Montanheiro, dos *figurinos*, de Carol Badra, da *A mulher 100 cabeça*, dos *bonecos*, de José Valdir, do *Enquanto isso*, do *A vingança do espelho*, do *Maria do caritó*, de Eduardo Reyes, do *Meio dia do fim*, de Cris Rocha, dos filmes *Assombrações do Recife Velho* e *Memória da Cana*, de Evaldo Mocarzel; as vivências em Vicência e Piracicaba; as temporadas do *Memória da Cana*, no *Espaço Os Fofos Encenam* e no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro; a temporada do *Assombrações do Recife Velho* no *Espaço Os Fofos Encenam*; as novas parcerias: Toshi, Juçara, Renata; os desligamentos do processo de criação; os amores findos.

Foi este *espaço louvado* do *Terra de Santo* que me permitiu está aqui ora vos escrevendo; e junto com ele continuo firme nas aulas de química²⁶; firme na escola de aprendizes do evangelho do núcleo fraterno samaritanos – centro kardecista; firme nas viagens com minhas grandes parceiras nesta vida – minha irmã Sandra e minha tia Judite; atravessando com instabilidade a perda de dois amigos queridos, um que se foi e outro que apressou-se; e em busca de um entendimento sobre a realidade que cerca o “outro mundo”; ciente que este espaço

[...] é um domínio diferente [e que] a percepção humana não consegue apreender senão determinado número de vibrações. Comparando as restritas possibilidades humanas com as grandezas do Universo Infinito, os sentidos físicos são muitíssimo limitados. O homem recebe reduzido noticiário do mundo que lhe é moradia. É verdade que tem devassado com a sua ciência problemas profundos [...] Mas todo esse trabalho [...] apenas identifica os aspectos exteriores da vida [...] (LUIZ, 2011, p. 100).

Certamente que todos esses sistemas mencionados anteriormente, tomados sistemas “[...] como uma unidade global organizada de inter-relações entre elementos, ações ou

outros espetáculos que lá estiveram em cartaz durante esses cinco anos de ininterruptas atuações como casa de espetáculo.

²⁶ Sou professor titular do ensino fundamental e médio da Prefeitura de São Paulo desde 1999, onde leciono química na E.M.E.F.M. Professor Derville Allegretti, situada à Rua Voluntários da Pátria, 777, Santana, São Paulo.

indivíduos” (MORIN²⁷, 1986 apud VIEIRA, 2006, p. 41), serão imperceptíveis aos olhos humanos – compreendido os nossos, compreendido os meus – na concepção final da nossa “Festanção” *Terra de Santo*. Como saber e mesmo mensurar se eles ao nos atravessar em alguns dos caminhos do ato de criação produziram um atalho, uma vereda, uma clareira, capaz de exteriorizar tais experiências? Não saberemos! Talvez pressentiremos. E em verdade vos digo que eis aqui uma das minhas inquietações!

Mas eis o espaço quadridimensional desta *Epístola* que é uma descrição dos processos e procedimentos de criação e dos atos criativos do nosso *Terra de Santo*: um evento que é vivenciado e transcorrido entre os anos de 2011 e 2012 na cidade de São Paulo, com breves passagens nas cidades de Recife e Vicência (PE) durante o mês de junho, em plena festa de São João, e em Piracicaba (SP), tendo o *Espaço Os Fofos Encenam* na Bela Vista como ateliê para encontros, estudos, produção e criações.

Como finalmente escolhi descrevê-lo? No modo *horizontal* de trabalho que é coerente com o direcionamento etnográfico desenvolvido no *Terra de Santo*, até porque segundo Carvalho (2012), este ponto de vista sincrônico não exclui o ponto de vista diacrônico, ao contrário, eles são complementares, visto que “a cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado” (SAUSSURE²⁸, 1969 apud CARVALHO, 2012).

Para todos os efeitos resolvi retornar ao passado a fim de refazer o presente. Então, deem tempo ao tempo e a mim o prazer de vossa companhia neste êxodo.

²⁷MORIN, E. **O método – vol. I:** a natureza da natureza. Sintra: Publicações Europa América Ltda. 1986, p. 99.

²⁸SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Trad. De A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

I.3 A chave



"Sagrado pessoal" (Simone Evaristo)



"Sagrado pessoal" (Carlos Ataíde)
Foto: Marcelo Andrade.



"Sagrado pessoal" (Luciana Lyra)

I.3 A CHAVE

“Ainda é uma contradição: podemos ser laicos, céticos e muito materialistas na vida, mas o teatro é sagrado, metafísico e devemos aceitá-lo” (DUROZIER, 2012, p. 18).

Quero e devo descrever-vos o nosso processo de criação do *Terra de Santo*, em suas perspectivas dramaturgica e cênica: é ambicionar retratar material, racional e objetivamente a representação, isto é, a totalidade das imagens percebidas inicialmente por um conjunto de treze atores e três diretores, a partir de dois eixos temáticos – a cana-de-açúcar no Brasil e o sagrado, no nosso e no universo da cana –, e essas imagens organizadas simbolicamente com um único objetivo de serem expostas à fruição e compartilhamento de interlocutores. Estivemos concebendo teatro.

Os cientistas diriam que [o teatro] é simplesmente a produção de adrenalina que provoca [...] comportamentos coletivos alucinatórios. Eu prefiro crer que a cena é o domínio de gênios bons e maus, de divindades de todas as ordens. O teatro tem sempre uma dimensão mágica. Ele convoca e desperta ao mesmo tempo forças dionisíacas, afrodisíacas e aquele que as recebe em primeiro lugar é o ator (DUROZIER, 2012, p. 18).

Compartilho com Durozier a dimensão mágica do teatro e convosco uma desconfiança: é possível descrever um processo de criação artística transcorrido num espaço-tempo volátil, incerto, cambiante e ambíguo como o que vivemos, respondendo a uma representação estritamente material, racional, objetiva e inambígua?

Ao se investigar uma realidade, artística ou cientificamente, seja sob os aspectos ontológico, epistemológico, antropológico ou psicológico, o aspecto central do ser e da constituição da realidade em questão se apresenta obrigatoriamente e, infelizmente, o corpóreo, o material, o sensível possuem o primado e a exclusividade na estrutura e na descrição desta existência.

Por outro lado, capacidades do homem como a consciência de si mesmo, a percepção do universal e a linguagem simbólica conceitual, levam muitos a questionar-se sobre a exigência de admitir certa dimensão espiritual no ser humano afrouxando a visão corporalista da existência – qualquer coisa para existir necessita de um corpo: “Talvez o desafio esteja em conciliar a dimensão física, material, que possui suas estruturas e leis próprias, com a

dimensão da subjetividade, o mundo interior, [a perspectiva dualista e espiritualista], que também apresenta suas peculiaridades” (GRACIOSO, 2012, p. 57).

Algumas vezes me perguntei [e só há pouco me ocorreu essa questão] o que teria acontecido se a ciência moderna, em vez de partir da matemática para orientar-se na direção da mecânica, da astronomia, da física e da química, em vez de fazer todos seus esforços convergirem para o estudo da matéria, tivesse começado pela investigação do espírito – se Kepler, Galileu, Newton, por exemplo, tivesse sido psicólogos. (BERGSON, 2009, p. 79).

É sobre essa força invisível, sobre essa dimensão não perceptível que compõe o homem e o acompanha e atravessa todos os seus afazeres, incluindo o ato de criação artística, que se debruça esta *Epístola a Os Fofos*.

Para Heisenberg (1996), o feito mais notável de Cristóvão Colombo ao descobrir a América foi a decisão de sair das regiões conhecidas do mundo e navegar para o ocidente, e ir muito além do ponto seguro a partir do qual seus suprimentos poderiam levá-lo de volta para casa com garantia. “Também na ciência, é impossível abrir novos campos se não se estiver disposto a deixar o ancoradouro seguro da doutrina aceita e enfrentar o perigo de um arriscado salto à frente em direção ao vazio” (HEISENBERG, 1996, p. 87).

É nesse salto ao vazio que vos convido a partilhar.

Este vazio se complementa com a espiritualidade.

Que esta espiritualidade, aqui no território desta pesquisa, seja entendida como defende Rorty (2010), em **Uma ética laica**, como um sentido elevado de novas possibilidades que se abrem para os seres finitos na esperança num mundo em que os seres humanos tenham vidas muito mais felizes do que as que vivem atualmente, e não como uma inspiração ao infinito com a esperança de transcender – tradição fundada por Platão, ligando a ideia de imortalidade à de imaterialidade e infinidade.

Creio que os místicos, assim como os poetas, estão entre os maiores gênios criativos que contribuíram para o progresso moral e intelectual dos seres humanos [...] A meu ver, a experiência mística é uma forma de superar os limites da língua que se fala e chegar à criação de uma nova linguagem, que, por sua vez, leva ao progresso moral e intelectual” (RORTY, 2010, p. 31).

Digo-vos que não acredito ser um objetivo do *Terra de Santo* a nossa redenção ou a redenção dos que compartilharão conosco o fruto dessa pesquisa, pois não participamos todos

do princípio da grande parte da tradição ontoteológica que pressupõe uma distinção entre a parte inferior da alma, mortal e finita, e a parte superior, espiritual e infinita.

Creio sim que alguns de *Os Fofos* buscam uma possibilidade de trânsito entre estes territórios e a produção de conhecimento, como eu. Até porque aqueles acreditam também que “[...] a única fonte de redenção é a imaginação humana, e que esse fato deveria ocasionar orgulho em vez de desespero” (RORTY, 2006, p. 84).

A meu ver, não existe aqui no *Terra de Santo* uma natureza, uma estrutura existencial religiosa ou mística nossa, ou minha, seus componentes e criadores, existe simplesmente um modo de criação artística no qual foi selecionado e tomado como perspectiva básica de construção cênica o sagrado nesta egrégora que são *Os Fofos*.

É fato que, uma vez utilizados como estruturas enraizantes dos atos de criação artísticas, processos e procedimentos religiosos e místicos, estes, coerente e fatalmente, estarão presentes na estrutura e linguagem do espetáculo *Terra de Santo*.

Compreendo que a partir deste momento verticalizou-se e incorporou-se n’*Os Fofos* um procedimento artístico que há muito vem sendo utilizado em suas criações: religiosidade, misticismo e arte em prol da atividade criadora.

Não venho defender perante vós ou quaisquer outros uma perspectiva transcendentalista ou imantista dentro de um processo de criação artística, ou admitir que tal perspectiva seja preferível a outras, ou ainda discutir ou destronar as convicções entre a verdade definitiva, total, e o “tudo é válido”, mas sim vislumbrar uma esfera intermediária onde estas grandes visões do mundo possam coexistir e nos ajudar na elaboração e progresso do conhecimento artístico.

O que pretendo dizer [...] é que deveríamos deixar de contrapor a verdade universal necessária à preferência arbitrária, e afirmar, em vez disso, que não se tomam decisões importantes em decorrência de um exercício de preferência arbitrária ou mediante o fundamento alicerçado na verdade universal. De alguma maneira, estamos sempre na metade do caminho (RORTY, 2010, p. 44).

Não há uma verdade poética, cultural ou espiritual distinta da verdade científica, nos afirma Bohr (1995). Aliás, para Rorty (PASCAL; RORTY, 2008), “verdadeiro” é simplesmente um dispositivo para falar de nossos enunciados e aprová-los e, já que esse

conceito é tão tênue e tão pouco substancial, o papel epistêmico que se atribui habitualmente à verdade – o de ser uma norma ou um fim de nossas investigações e, em especial, da investigação científica – não pode ser simplesmente completo: ela não é uma norma, nem um fim último.

Ela não pode ser uma norma no sentido de regulamentar a investigação, porque não se pode conhecê-la, e não pode ser um fim último no sentido de que não é um valor intrínseco, ainda que possa ter um valor instrumental. Não adianta, portanto, a ninguém invocá-la, seja em ciência ou em filosofia, em ética ou em política [ou em arte] [...] Não há ligação necessária entre o conceito de verdade e a noção de veracidade ou de sinceridade (PASCAL; RORTY, 2008, p. 22-23; 41).

Talvez uma antiga lenda chinesa vos faça compreender as afirmações anteriores de Rorty: três sábios filósofos foram solicitados a descrever o sabor do vinagre – o primeiro disse: é azedo; o segundo: é amargo; e o terceiro disse: é fresco (HEISENBERG, 1996).

Daqui talvez se compreenda a minha opção pelo relativismo como “[...] uma abertura para novas possibilidades, a disponibilidade de levar em conta todas as sugestões sobre o que poderia aumentar a felicidade humana” (RORTY, 2010, p.18).

Posto isto, vos informo que alguns conceitos utilizados nessa *Epístola* proveem de áreas diversas do conhecimento como a filosofia, a física, a psicologia, a antropologia e a religião, com o intuito de ampliar o caminho para a reflexão e criação dessa escrita, porém, tais conceitos não serão aprofundados em todas as suas dimensões e perspectivas, pois somente alguns de seus aspectos interessam a esta pesquisa.

Não realizo transportes ou metáforas quer totais ou parciais desses conceitos. Utilizo-os como *ponto de vista da complementaridade* ou *relação de complementaridade*, defendida por Bohr (1995) em **Física atômica e conhecimento humano**.

Bohr explica que as contradições aparentes das informações que surjam quando os resultados obtidos sobre objetos atômicos por diferentes processos experimentais são provisoriamente combinados numa imagem autônoma do objeto, embora não possam ser combinados num quadro único por meio de conceitos comuns, eles de fato representam aspectos igualmente essenciais de qualquer conhecimento do objeto em questão que se possa obter nesse campo. E nos adverte ele: “[...] é sugestivo que os conceitos simples da ciência física percam sua aplicabilidade imediata, em grau cada vez maior, quanto mais nos

aproximamos dos aspectos dos organismos vivos que se relacionam com as características de nossa mente” (BOHR, 1995, p. 99).

Tomei a liberdade de extrapolar tal conceito para o campo das artes e, especificamente, no desenvolvimento desta pesquisa, pois, como nos assegura o próprio Bohr (1995, p.34), “Longe de conter qualquer misticismo contrário ao espírito da ciência, o ponto de vista da complementaridade consiste, na verdade, numa generalização coerente do ideal de causalidade”.

E o mais significativo para a perspectiva desta pesquisa, a partir do meu ponto de vista, é que há ainda, segundo Bohr (1995, p. 35, grifos do autor), “[...] [uma] típica relação de complementaridade [existente] entre os modos de comportamento dos seres humanos caracterizados pelas palavras ‘instinto’ e ‘razão’ ”. E acrescenta que:

Qualquer dessas palavras é usada em sentidos muito diferentes; instinto pode significar poder motivador ou comportamento herdado, e razão tanto pode denotar um juízo mais profundo quanto uma argumentação consciente. O que nos interessa, entretanto, é apenas a maneira prática como essas palavras são usadas para distinguir as diferentes situações em que se encontram os animais e o homem [...] é essencial, acima de tudo, reconhecer que nenhum pensamento humano propriamente dito é imaginável sem a utilização de conceitos, enunciados numa linguagem que cada geração tem que reaprender. Esse uso dos conceitos, de fato, não apenas elimina a vida instintiva em larga medida, como também, em grau ainda maior, mantém uma relação única de complementaridade com o sortimento dos instintos herdados (BOHR, 1995, p. 35-36).

Afirmo-vos que longe de impor uma ditadura do relativismo como a única atitude capaz de enfrentar os tempos modernos, considero-o, como Rorty (2010, p.18), “[...] uma abertura para novas possibilidades, a disponibilidade de levar em conta todas as sugestões sobre o que poderia aumentar a felicidade humana. Nós acreditamos que a única maneira de evitar os males do passado é estar abertos para uma mudança doutrinal”

Ainda, segundo Rorty (2010), de acordo com a visão relativista, jamais haverá uma verdade maior que nós e afirma que a própria ideia de uma verdade desse tipo é a confusão dos ideais com o poder: “Uma coisa é dizer o que é a verdade, precisar a maneira pela qual ela funciona em nosso sistema de crença e de asserção, e outra coisa é dizer que atitude devemos adotar diante dela, ou dizer que valor ela deve ter, bom ou mau” (PASCAL, 2008, p. 41).

Para tanto e por tudo isso, ofereço-vos esta *chave*, *chave* reclamada no meu exame de qualificação; uma *chave* que possibilite a *entrada* nesta pesquisa de quaisquer leitores no que tange às suas culturas religiosa, filosófica e literária. E mesmo acreditando que esta *chave* possibilite, quiçá, apenas a visualização de portais e não necessariamente suas aberturas, dedico-vos com a “[...] ideia de ampliar o eu [*self*] ao se familiarizar com ainda mais modos de ser humano” (RORTY, 2006, p. 83).

A princípio, talvez a reação da maioria dos leitores dessa epístola seja anunciada com a expressão “E daí?”. É uma reação perfeitamente sensata de alguém que deseja saber sobre fins quando eu estarei vos oferecendo informações sobre meios. E meios de uma materialidade metafísica, e até mesmo de uma imaterialidade. Uma metafísica muito longe de uma busca por uma verdade redentora. Nunca é demais reafirmar.

Tomo aqui o termo “verdade redentora” como o utiliza Rorty (2006, p.76): “[...] um conjunto de crenças que encerraria, de uma vez por todas, o processo de reflexão sobre o que fazer com nós mesmos”.

Proponho-vos pensarmos na objetividade como intersubjetividade. Proponho-vos um experimento do pensamento. Uma maneira, quem sabe, de manter os produtos prévios da imaginação humana juntos em uma única visão, no que diz respeito à construção do conhecimento sobre o ato de criação artística.

Bergson (2009) nos aponta dois caminhos na filosofia: o primeiro por uma observação paciente sobre um objeto de pesquisa que dá resultados aproximativos, passíveis de serem corrigidos e complementados indefinidamente que visa apenas à probabilidade, num terreno em que a probabilidade pode aumentar sem fim. O segundo por um panorama oposto: pelo puro raciocínio que visa a um resultado definitivo, imperfectível porque é considerado perfeito, trazendo-nos imediatamente a certeza e com isso condenando-nos a permanecer sempre no simples provável, ou no puro possível.

E aqui recaio na antiquíssima tese do livre-arbítrio e naturalmente, como nos diz Bohr (1995), é impossível dizer se a minha escolha sobre o que pretendo realizar é porque me acredito capaz de fazê-lo, ou se sou capaz de fazê-lo porque quero, mas dificilmente podeis contestar a minha sensação (ou intuição) de ser capaz de estar fazendo o que compreendo como o melhor nessa dada circunstância. E

Do ponto de vista da descrição objetiva, nada pode ser acrescentado ou retirado daí e, nesse sentido, podemos falar, tanto prática como logicamente, em livre arbítrio, de um modo que deixe a margem adequada para o emprego de palavras como responsabilidade e esperança, que, por sua vez, são tão pouco definíveis em separado quanto outras palavras indispensáveis à comunicação humana (BOHR, 1995, p. 100).

Então, entre aquelas duas maneiras de caminhar convosco, escolhi a primeira opção no desejo de influenciar e contribuir um pouco, quem sabe, na orientação do vosso olhar sobre o fazer artístico. E eis aqui a realização do meu livre-arbítrio, se é que ele existe. Sim, pois a neurociência está tentando provar que o livre-arbítrio não existe e que ele não passa de uma ilusão, pois, segundo Tonon (2013), nosso cérebro possui uma programação que mistura herança genética e experiências vividas e é isso que embasa as nossas decisões, tomadas de forma automática.

Mas, a despeito disso, como nos aponta Rorty (2006), o que teria sido da condição moral do mundo sem as escolhas de Nietzsche, Emerson, Baudelaire, Kant, Locke, Gibbon, Voltaire, Rousseau, Dante, Petrarca, Boccaccio, Shakespeare, Calderón de La Barca, Lorde Bacon, Milton, Rafael, Michelangelo, Galileu, Newton, Lavoisier, Darwin, Einstein; se a poesia hebraica nunca tivesse sido traduzida, se a poesia e a religião do mundo antigo tivessem sido extintas junto com suas crenças?

Portanto, as minhas escolhas são dirigentes peculiares e necessárias para a nossa jornada que ora se inicia rumo ao encontro dos processos de criação do *Terra de Santo*: escolhi pelo caminho da subjetividade, da espiritualidade, e da verificação e do conhecimento aproximados (BACHELARD, 2004). Este autor afirma que conhecer é descrever para reconhecer e que a verificação é, em todos os níveis, o instante decisivo do conhecimento e que ela trata mais de reconhecer que de conhecer, encontrar um sinal mais do que analisar seu significado. Para o artista, conhecer é descrever para sentir.

A perfeição do conhecimento, ainda segundo Bachelard (2004), é um limite essencial que reúne duas condições opostas: minúcia e clareza; e esclarece que se o conhecimento for simultaneamente adequado e intuitivo, será perfeitíssimo, mas adverte que a tarefa de descrever mostra-se sempre imperfeita e que mais cedo ou mais tarde será preciso voltar ao concreto, já que a primeira abstração se afastou do fenômeno estudado.

O sistema – definido como um agregado de elementos relacionados o suficiente para que haja a partilha de propriedades (VIEIRA, 2006) – e não o fenômeno – termo mais apropriado para fazer referência apenas a observações nos moldes da descrição objetiva (BOHR, 1995) – aqui em descrição é a nossa curtíssima vida no *Terra de Santo* verificada pela perspectiva da arte e esta pela perspectiva da ciência.

“Quando escolhemos entre teorias científicas alternativas [...], queremos que as pessoas baseiem suas decisões em argumentos – argumentos que partam de premissas que podem tornar-se plausíveis para qualquer um que se preocupe em examinar o assunto” (RORTY, 2006, p.95).

Tal prática (relativista-subjetiva-interdisciplinar) pode me levar a ambiguidades na escrita e uma impossibilidade de fornecer-vos uma descrição objetiva da experiência, ou seja, um conteúdo inambíguo. Porém,

A pesquisa científica, em muitos campos do conhecimento, de fato comprovou reiteradamente a necessidade de abandonar ou remodelar pontos de vista que, por sua fecundidade e sua aplicabilidade aparentemente irrestrita, eram considerados indispensáveis à explicação racional [...] Com efeito, a ampliação do arcabouço conceitual não apenas serviu para restabelecer a ordem nos respectivos ramos do conhecimento, como também revelou analogias em nossa postura com respeito à análise e à síntese da experiência em campos aparentemente distintos do conhecimento, sugerindo a possibilidade de uma descrição objetiva cada vez mais abrangente (BOHR, 1995, p. 85-86).

Falar-vos-ei de símbolos sagrados pessoais, de tempo subjetivo e de várias visões de mundo – a mundividência (VIEIRA, 2006), forças motoras que nos ajudarão a adentrar num ambiente misterioso e repleto de curvas que se doblam ao infinito, construindo também infinitos conhecimentos. “As sinuosidades dos conceitos são próprios das ambivalências, ou melhor, polissemia que compreende estes saberes” (FIGUEIREDO, 2011, p. 129).

A unidade do conhecimento contém uma ambiguidade como a própria palavra verdade. E vós acreditais que exista “[...] um único conjunto de crenças que pode servir como um papel redentor nas vidas de todos os seres humanos, que pode ser justificado racionalmente para todos os seres humanos sob condições comunicacionais ótimas [...]”? (RORTY, 2006, p. 82).

A teoria quântica nos fornece um grande exemplo repleto de ambiguidades e contradições, pois “[...] o verdadeiro significado desses resultados é que [ela] fornece um modelo para o comportamento humano em que a aparente irracionalidade [faz] todo sentido [...] e, talvez [...] ajude a inspirar um novo iluminismo [...]” (MUSSEY, 2012, p. 77).

A teoria quântica é uma descrição unificada dos fenômenos atômicos que desvela uma nova camada da matéria que pode revelar fenômenos que não podemos imaginar (LINCOLN, 2012),

[...] oferece-nos uma esplêndida ilustração do fato de que é possível compreender plenamente uma ligação, embora só possamos falar dela através de imagens e comparações. Nesse caso, as imagens e comparações são basicamente os conceitos clássicos, isto é, “onda” e “corpúsculo”. Eles não descrevem inteiramente o mundo real e, ainda por cima, são parcialmente complementares e, portanto, contraditórios [...] Somos obrigados a falar através de imagens e comparações que não expressam exatamente o que entendemos. Também não podemos evitar contradições ocasionais; não obstante, as imagens nos ajudam a chegar mais perto dos fatos verdadeiros. Sua existência não deve ser negada: ‘A verdade habita as profundezas’. (HEISENBERG, 1996, p. 244, grifos do autor).

Destaco-vos que Bohr ao afirmar que um elétron radiante saltava de uma órbita quântica para outra e emitia energia sob a forma de um “pacote” de luz, ou *quantum* de radiação, numa mistura peculiar de mistificação incompreensível e sucesso empírico exercendo grande fascínio sobre todos seus contemporâneos da ciência, o fez, segundo Heisenberg (1996, p. 51, grifos nossos), “[...] não tanto mediante cálculos e demonstrações, mas por *intuição e inspiração* [...]”.

Quanto a esses estados intuitivos e inspiratórios, Bergson (2009) parece aludir quando discute o processo de percepção e sua relação com a memória quando nos indaga:

Ora, se certas lembranças inúteis, ou lembranças ‘de sonho’, conseguem insinuar-se no interior da consciência, aproveitando um momento de desatenção para a vida, não poderia haver, em torno de nossa percepção normal, uma franja de percepções quase sempre inconscientes, mas todas prontas para entrar na consciência e introduzindo-se efetivamente nela em certos casos excepcionais ou em certos sujeitos predispostos? [...]. (BERGSON, 2009, p. 78, grifos do autor).

Então, deixo-vos, por ora, com a inquietação sobre a verdade na ciência do físico austríaco Wolfgang Pauli (HEISENBERG, 1996, p. 247): “Onde, afinal, devemos buscar a verdade, na obscuridade ou na clareza? Niels citou o verso de Schiller, “[Só a plenitude

conduz à claridade, [e] a verdade habita as profundezas]”. Existem essas profundezas, existe alguma verdade? Será que essas profundezas têm algo a ver com as questões da vida e da morte?”.

Com efeito, para Rorty (PASCAL; RORTY, 2008), a questão que importa não é saber se um debate faz ou não sentido, se ele remete a problemas reais ou não reais, mas determinar se a resolução desse debate terá um efeito na prática, se ele será útil. Este autor chega a afirmar que se podem considerar desprezíveis as questões tradicionais da metafísica e da epistemologia, pois não têm nenhuma utilidade social, mesmo elas apresentando sentido e não se apoiando em pressupostos falsos.

É, por um lado, contrariando as ideias de Rorty (2006, 2008, 2010) quanto às questões metafísicas das quais delas faço uso estrutural nesta *Epístola*, e por outro, sendo fiel à sua ideia de que os valores de utilidade social precisam prevalecer sobre os valores da verdade – ciente de que o que é útil pode ser falso e o que é falso pode ser útil – que ora inicio a descrição da atividade criadora do nosso *Terra de Santo*.

Mantenho-me firme na fé, confesso-vos, de que esta *Epístola* venha a se oferecer como mentora de outros processos de criação artística nossos ou de outrens.

Que tenhamos um êxodo sem muitos percalços nessa nossa saída – o nosso encontro em busca de histórias – pois, afinal, o que verdadeiramente importa é o percurso.

II – OS CINCO **LIVROS**



Engenho Iguape - Vicência-PE (foto: Evaldo Mocarzel)



Engenho Poço Comprido - Vicência-PE



Engenho Camaragibe - Camaragibe-PE

QUE FARIA DEUS ANTES DA CRIAÇÃO?

Não é verdade que estão ainda cheios de velhice espiritual aqueles que nos dizem: “Que fazia Deus antes de criar o céu e a terra? Se estava ocioso e nada realizava”, dizem eles, “porque não ficou sempre assim no decurso dos séculos, abstendo-se, como antes, de toda ação? Se existiu em Deus um novo movimento, uma vontade nova para dar o ser a criaturas que nunca antes criara, como pode haver verdadeira eternidade, se n’Ele aparece uma vontade que antes não existia?”

A vontade de Deus não é uma criatura. Está antes de toda criatura, pois nada seria criado se antes não existisse a vontade do Criador. Essa vontade pertence à própria substância de Deus. Se alguma coisa surgisse na substância de Deus que antes lá não estivesse, não podíamos, com verdade, chamar a essa substância eterna. Mas, se desde toda a eternidade é vontade de Deus que existam criaturas, por que razão não são as criaturas eternas? (SANTO AGOSTINHO, 2000, p.319)

Na origem, portanto, havia, nos dois pólos do ser, Deus e a Multiplicidade. E Deus, contudo, estava completamente sozinho, já que a Multiplicidade soberanamente dissociada não existia. Desde toda a Eternidade, Deus via, a seus pés, a sombra difusa de sua Unidade, e essa sombra, apesar de ser uma aptidão absoluta a produzir alguma coisa, não era um outro Deus, porque por si mesma não era, nunca fora, nem jamais poderia ser, já que por essência era infinitamente dividida em si mesma, ou seja, voltada para o lado do Nada. Infinitamente vasto e infinitamente rarefeito, o Múltiplo, aniquilado por essência, dormia, ao contrário do Ser Uno e concentrado” (TEILHARD DE CHARDIN, 2006, p.109).

II.I

Gênese



Memória da Cana: Jonas (Marcelo Andrade) e Edmundo (Carlos Ataíde)



Memória da Cana: Tia Rute (Katia Daher) e Senhorinha (Luciana Lyra).
Foto: Pedro Serápio



Memória da Cana: Senhorinha (Luciana Lyra) e Edmundo (Carlos Ataíde)

II.1 Gênesis – A Semeadura: a terra e a semente

“Pode a enxada ser excelente, mas, se falta espírito de serviço no cultivador, o ganho da enxada será inevitavelmente a ferrugem. Assim acontece com as faculdades psíquicas e com os grandes conhecimentos” (LUIZ, 2011, p. 25).

Em *Gênesis*, livro escrito em hebraico ou aramaico presente no Antigo Testamento da Bíblia – esse, o livro mais importante do planeta, escrito dentro de um longo período de aproximadamente 1350 anos: começando no tempo de Moisés, lá pelo ano 1250 antes de Cristo, e terminando ao final da vida do último apóstolo, João Evangelista, por volta do ano 100 depois de Cristo – temos a narrativa das origens do mundo e do homem, a corrupção da humanidade e o dilúvio, e temos descrito ainda a história dos patriarcas: Abrão, Isaque e Jacó. (CECÍLIA, 2001).

Aqui, em *Gênesis – A semeadura: a terra e a semente*, vou relatar-vos como observei as origens do nosso *Terra de Santo* que a partir de agora passo a denominá-lo também de “Festança”, num claro preito à *Nhá Chica*²⁹, “nossa” tão querida e presente mentora espiritual nos processos de criação do *Assombrações do Recife Velho*, do *Memória da Cana* e, neste momento, no *Terra de Santo* e lembrarmos de nós, os patriarcas desta “Festança”, os semeadores que com nosso trabalho vimos

[...] ao semear, uma parte da semente [cair] à beira do caminho e as aves vieram e a comeram. Outra parte [cair] em lugares pedregosos, onde não havia muita terra. Logo brotou, porque a terra era pouco profunda. Mas, ao surgir o sol, queimou-se e, por não ter raiz, secou. Outra ainda [cair] entre os espinhos. Os espinhos cresceram e a abafaram. Outra parte, finalmente, caiu em terra boa e produziu fruto, uma cem, outra sessenta e outra trinta. Quem tem ouvidos, ouça! (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, p. 1727; Mt 13, 4-9)

²⁹Os “Pretos Velhos/Pretas Velhas” são uma das mais carismáticas entidades que povoam os terreiros de umbanda. É uma linha pertencente a “falange das almas”. São seres desencarnados que alcançaram uma luz espiritual e retornam ao plano terreno numa missão de caridade. Foram escravos ou escravas que tiveram vida longa, apesar do cativeiro. Ou foram grandes sacerdotes do culto dos orixás, ou homens comuns que alcançaram a redenção espiritual através dos suplícios do cativeiro ou, ainda, predestinados encarnados que vieram ao plano terreno para assegurar um lenitivo ao sofrimento dos seus irmãos. (BASÍLIO FILHO, A. **Preto Velho – a entidade mais carismática da umbanda**. Disponível em: <<http://povodearuanda.wordpress.com>>. Acesso em: 31 jul. 2012, 16:25).

Um princípio de atividade criadora é um princípio em sua essência, para mim, como um discurso em parábolas como esta do semeador citada anteriormente: fecundamos ou tomamos de outrem as sementes (ideias), as lançamos ao solo (que é nosso corpo) e “[...] uma parte é comida pelas aves [(nosso esquecimento)], outra queimada pelo sol [(abortadas durante o processo)], outra sufocada pelo mato [(abafadas pelo tempo inexorável)] e uma, mais feliz, cai em terra boa e brota e cresce e dá frutos abundantes” (ARMOND, 2010, p. 156)

E quem tiver ouvidos para ouvir que ouça!

II.1.1 “Tohu bohu”

“*Tohu bohu*” significa “um nada” em hebraico. É o “nada” que encontramos no *Gênesis* para descrever a origem da criação em imagens como “[...] as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, p. 33, Gn, 1, 2).

Este “nada” é comparável ao “nada” dos místicos ocidentais que é perfeitamente comparável ao “vazio” dos místicos budistas, mas, que, na verdade, tanto o “nada” quanto o “vazio” são ideogramas numinosos do “totalmente outro”, nos afirma Otto (2007).

Segundo a concepção de criação do universo abordada pelo padre Teilhard de Chardin (2006), como no *Gênesis*, o “nada” puro não existe – é conceito vazio, uma pseudoideia. Existia um substrato primitivo do espírito cuja natureza pode-se representar por uma substância excessivamente empobrecida e reduzida, capaz de se concentrar, se condensar, se agrupar, não apenas transformando-se e adicionando-se, mas sendo capaz também de produzir.

[...] O verdadeiro Nada, o Nada físico, o que está no vestíbulo do ser, aquele para o qual convergem, por sua base todos os Mundos possíveis, é o *Múltiplo puro, é a Multiplicidade* [...] Assim, no princípio das Coisas, não devemos imaginar uma [matéria] informe, mas sim realizada, em sua consistência. Havia apenas um esboço, uma sombra de ser (TEILHARD DE CHARDIN, 2006, p. 107; 108, grifos do autor).

Mas, a despeito de Margenau³⁰ (1958 apud JAMMER, 2000) ter comprovado, a partir da célebre equação de Einstein – $E = mc^2$, a afirmação de São Tomás de Aquino de que Deus pode criar e cria algo a partir do nada, assegurando que a criação da matéria a partir do nada não contradiz nenhuma lei física de conservação, asseguro-vos que a nossa “Festança” não se origina assim.

É como o *verdadeiro Nada* de Teilhard de Chardin ou como o “totalmente outro” de Otto, que principia sua possibilidade de aparecer. O aparecer que Van De Beuque (2004) chama de *fenômeno do ser* – o modo como o ser se dá (no) mundo; e esse aparecer já é a instauração (temporal e espacial) de um caminho, de uma trilha.

Qual foi então a nossa trilha para dar à luz a “Festança” *Terra de Santo*?

Recordo-vos que Newton Moreno, estabeleceu a seguinte organização dos eixos de pesquisas para esta investigação cênica:

I – PESQUISAS:

i. TEÓRICAS

- a. VISITAS A INSTITUIÇÕES
- b. PALESTRAS
- c. SEMINÁRIOS

ii. PRÁTICAS

- d. PESQUISAS DE CAMPO
- e. OFICINAS DE CORPO, CANTO E VOZ

II – ESTUDOS CÊNICOS:

- a. “O SAGRADO PESSOAL”
- b. “OS CINCO SÉCULOS”:
 - 1. “SÉCULO XVI – GÊNESIS”
 - 2. “SÉCULO XVII – ÊXODO”
 - 3. “SÉCULO XVIII – LEVÍTICO”
 - 4. “SÉCULO XIX – NÚMEROS”
 - 5. “SÉCULO XX – DEUTERONÔMIO”

III – A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA

³⁰MARGENAU, H. **Thomas and the physics of 1958**: a confrontation. Milwaukee: Marquette University Press, 1958, p.41.

IV – ENSAIOS, ESTREIA E TEMPORADA

II.1.1.1 As pesquisas teóricas e práticas

Estas pesquisas me pareceram ter o intuito de aproximar-nos e afetar-nos (no sentido de atingir) racionalmente e afetivamente (no sentido de produzir impressão, ligação) do universo que iríamos atravessar, quais sejam: o sagrado pessoal, o sagrado como especificidade do povo brasileiro, em especial, dos trabalhadores do corte da cana-de-açúcar, e o sagrado nas relações sociais da cultura da cana nos cinco séculos em que ela se faz presente no Brasil. E ainda, fomentar um corpo capaz de se deixar atravessar, contaminar, afetar, e de traduzir e devolver estas questões dentro de uma perspectiva cênica. Um corpo que, segundo Newton Moreno (informação verbal)³¹ nosso diretor geral do projeto, seja capaz de “ser” a história e de “contar” a história, pois, estamos aqui criando uma ação cênica teatral:

a) VISITAS A INSTITUIÇÕES

as visitas seguiram nosso livre arbítrio e intuição, ou nossa sensibilidade, como nos disse Newton Moreno (informação pessoal)³², a partir de indicações suas que apontaram os objetivos nessa busca: a sociedade da cana e a história do país ligada a ela – passagens pitorescas, personagens históricos emblemáticos, famílias tradicionais e suas histórias particulares. De Pernambuco e de São Paulo. As pesquisas poderiam ocorrer em publicações físicas ou virtuais, em documentos iconográficos, cartográficos, sonoros, de imagem em movimento. Tudo com o intuito maior de fabular, com base histórica, nas etapas subsequentes.

Estas pesquisas teóricas ocorreram durante praticamente todo processo que se estende desde outubro de 2010 a agosto de 2012.

As sugestões de instituições foram muitas e muitas outras surgiram na caminhada, sejam presenciais ou virtuais, como: museus, galerias, arquivos públicos, fundações,

³¹Informação fornecida em discussão em sala de ensaio, em 19 de março de 2012.

³²Mensagem recebida por carlosataide@hotmail.com, em 25 nov. 2010.

memoriais, engenhos, usinas, espaços culturais ou religiosos, como igrejas, terreiros, sinagogas, procissões; nas cidades de Recife, Olinda, Vicência (PE), São Paulo, Rio de Janeiro e outras por onde nós, *Os Fofos*, passávamos. Muitas das nossas visitas ocorreram individualmente, outras em pequenos grupos e algumas com todos os participantes do projeto: éramos no princípio do princípio, dezenove artistas³³;

b) PALESTRAS

as palestras denominadas pelos *Os Fofos* de “*A civilização do açúcar*” ocorreram em Recife, na Fundação Gilberto Freyre (FGF), em junho de 2011, e, em São Paulo, na Sede de *Os Fofos Encenam*, entre agosto e setembro do mesmo ano.

Em Recife, as palestras foram organizadas e estruturadas pela antropóloga Fátima Quintas da Fundação Gilberto Freyre (FGF) num curso aberto ao público denominado “*Civilização do açúcar: história, tradição e costumes*”, cujo intuito era traçar numa abordagem ampla a trajetória da sociedade canavieira do nordeste, especialmente, em Pernambuco,

[...] palco de toda uma construção do início colonizador [...] realçando aspectos relevantes e rotineiros da vida social, tanto íntima, quanto pública [cotejando] a visão teórica e empírica dessa realidade, com ênfase nas histórias, nas lendas e nos costumes que se conservam ao longo do tempo, e que revelam significativas expressões culturais desse complexo canavieiro. Por efeito, as palestras privilegiam as vivências e as convivências, o implícito (segredos, confidências) e o explícito, as festas e os cotidianos que emolduraram o cenário dos nossos antepassados (OS FOFOS ENCENAM, 2011, p. 17).

E estas palestras foram as seguintes: i) *A história do Brasil vista pelo açúcar* (por George Cabral/Universidade Federal de Pernambuco–UFPE); ii) *A saga do açúcar* (Fátima Quintas/FGF); iii) *O Ethos indígena* (Renato Athias/UFPE); iv) *Judeus e açúcar em Pernambuco* (Jacques Ribemboim/Universidade Federal Rural de Pernambuco–UFRPE); v) *O sagrado e o profano no mundo da cana-de-açúcar* (Suely Almeida/UFRPE); vi) *Histórias, lendas e folgedos da zona da mata* (Aline Gomes Cavalcanti/Secretaria de Educação/PE).

³³Ver nota1. Os artistas são os mesmos com exceção de Maria Stela Tobar que se afastou do processo ainda em março de 2011.

Em São Paulo, dando continuidade aos objetivos gerais citados anteriormente, sob a organização de *Os Fofos*, participamos das seguintes palestras também abertas ao público: i) “*A economia açucareira no período colonial*” (Rodrigo Ricupero/Universidade de São Paulo–USP); ii) “*Os negros na cana-de-açúcar*” (Rodrigo Bonciani/USP); iii) “*Aspectos antropológicos dos cortadores de cana em São Paulo – Estudo de caso em Piracicaba*” (John Cowart Dawsey/USP); iv) “*Aspectos econômicos e ambientais da cana-de-açúcar*” (Pedro Abel/Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária–EMBRAPA);

c) SEMINÁRIOS

os seminários foram internos. Primeiramente, com o objetivo específico de estudar o Pentateuco, cânone do Antigo Testamento, a fim de conhecer seu conteúdo em suas ideias centrais. Pesquisamos a Bíblia de Jerusalém ou Bíblia Hebraica que apresenta 24 livros divididos em três partes: a Lei (o Pentateuco), os Profetas e os Escritos ou Hagiógrafos. Era o Pentateuco, especificamente, que nos interessava em seus cinco livros constituintes: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

Para tanto fomos divididos em cinco grupos de trabalho: i) Gênesis – Carol Badra, Fernando Esteves e José Roberto Jardim; ii) Êxodo – Eduardo Reyes, Fernando Neves, Luciana Lyra, Newton Moreno e Simone Evaristo; iii) Levítico – Marcelo Andrade, Katia Daher e Erica Montanheiro; iv) Números – Carlos Ataíde, Viviane Madu e José Valdir; e v) Deuteronômio – Cris Rocha, Paulo de Pontes e Mariana Souto Mayor e Rafaela Penteado (estagiárias).

Um segundo intento destes estudos do Pentateuco era o de sermos afetados por seus conteúdos a fim de que fizéssemos uma exegese, ou seja, uma interpretação crítica dos textos à luz de nosso tempo e lugar, buscando associações, conexões, imagens e até mesmo passagens do próprio Pentateuco como instrumento, como um trampolim criativo para concepção dos estudos cênicos que viriam a seguir (OS FOFOS ENCENAM, 2011).

d) PESQUISAS DE CAMPO

foram duas: uma em Vicência, cidade da zona da mata norte de Pernambuco e a outra em Piracicaba (SP), ambas no mês de junho de 2011.

O principal alvo desta pesquisa etnográfica ou etno-pesquisa, aquela que consiste no estudo de um objeto por vivência direta da realidade onde este se insere, como nos definiu Newton Moreno (Informação pessoal)³⁴, era o homem da cana e a sua relação com o mundo em que vive: o social, o profissional e, em especial, o religioso. A relação deste homem com o sagrado e o profano e os seus dramas pessoais são os nortes maiores desta pesquisa etnográfica. A busca dos homens sagrados da cana, como curandeiros, beatos, pastores, pais de santo, padres, rezadeiras, era outro dos propósitos desse nosso êxodo;

e) OFICINAS DE CORPO, CANTO E VOZ

estas oficinas tiveram o objetivo maior de fomentar a ideia do “sagrado” visando sua relação com o corpo, “[...] não necessariamente o sagrado das divindades, desumanizado, mas também dos nossos sagrados, quer sejam extra ou intracotidianos (OS FOFOS ENCENAM, 2011, p. 8).

Duas oficinas a princípio ocorreram, pois outras três surgiram como necessidade do processo. A primeira em Recife, em junho de 2011, com a compositora, cantora e percussionista pernambucana Alessandra Leão, que tomou como base a sua vivência musical com os mestres populares das manifestações nordestinas, com ênfase na zona da mata norte de Pernambuco, abordando o teor de sagrado em suas músicas e cantos, especialmente, no *lócus* do canavial.

A segunda oficina aconteceu em São Paulo, durante o mês de maio de 2011, com o performer e professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), o japonês Toshiyuki Tanaka. Seus treinamentos são baseados em sua experiência com o *Seitaiho* e o *Do-ho* que são técnicas de educação corporal japonesa. Com elas, Toshi propõe ampliar o estado de percepção corpórea do indivíduo através de sua “[...] sensibilização [...] para que se torne capaz de potencializar a sua percepção do mundo

³⁴Mensagem recebida por carlosataide@hotmail.com, em 02 de dez. 2010.

e com isso aumentar a sua capacidade de manter uma relação sensível e recíproca com o meio ambiente [e seu potencial criativo]” (OS FOFOS ENCENAM, 2011, p. 7).

É perceptível, no meu ponto de vista, a proximidade do trabalho de Toshi com as expectativas de Newton Moreno em vistas a um corpo sensibilizado pela sacralidade, quando observamos o sentimento da santidade da natureza que carrega o homem religioso descrito por Eliade (2008, p.99, grifos do autor):

Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente “natural”: está sempre carregada de um valor religioso. Isto é facilmente compreensível, pois o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade. Não se trata somente de uma sacralidade comunicada pelos deuses, como é o caso, por exemplo, de um lugar ou um objeto consagrado por uma presença divina. Os deuses fizeram mais: manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do mundo e dos fenômenos cósmicos.

Nesse corpo aberto a trocas, tanto energéticas como materiais com o espaço e com o outro, Toshi acentua a necessidade de direcionar a atenção à respiração para que o ar que adentra ao corpo forme e comunge um fluxo que permita a criação de espaços por entre pele, músculos, líquidos, vísceras e ossos. Vou tomar a liberdade de denominar este corpo de *corpo-ar*. É um corpo que compartilha propriedades com o *corpo fenômeno*, citado por Merleau-Ponty (2011). Deixo-vos, neste momento, com esta percepção.

II.1.1.2 “Os estudos cênicos” – o primeiro Evolon

Os chamados “estudos cênicos” foram exercícios cênicos resultantes das pesquisas teóricas do Pentateuco – sendo chamados de “O sagrado pessoal”, e dos estudos históricos sobre a cana-de-açúcar e suas relações com a sociedade brasileira nestes cinco séculos, que ora passo a chamar de “Os cinco séculos”.

O foco destes “estudos cênicos” era a criação de textos, roteiros, *storyboards*, coreografias, instalações e linguagens cênicas diversas e suas respectivas apresentações internas para que pudessem incitar e dar pistas ao desenvolvimento de uma dramaturgia e encenação finais do processo.

A busca era a criação dramaturgica e cênica colaborativas: “[é um ator contribuindo] com seu imaginário e sensibilidade para a orquestração cênica, além de aproximar o tema de uma perspectiva pessoal, da vivência de cada intérprete” (OS FOFOS ENCENAM, 2011, p. 4).

Essa perspectiva pessoal e idiossincrática do ator diante dos temas estudados e sendo ele o formulador dos procedimentos de criação, atuação e encenação aproxima, a meu ver, esse nosso processo criativo, da arte da performance estudada e defendida por Cohen (2004a; 2004b) e do teatro performativo que tem sido o centro das investigações de Féral (2004):

a) “O SAGRADO PESSOAL”

foram exercícios cênicos individuais cujo propósito era de que cada ator respondesse cenicamente, sem nenhuma delimitação quanto à linguagem ou recursos espaço-temporais e de forma depoente e testemunhal, sobre de que maneira a ideia de sagrado o atingia hoje (OS FOFOS ENCENAM, 2011).

Era buscar, ou descobrir, e expressar através das artes cênicas o sagrado que há em nós. E para tanto, nos foram lançadas várias questões por Newton Moreno (informação pessoal)³⁵ que nos serviriam de guias nesse atravessamento, que é de fundamental importância lembrar-vos:

Porque o homem busca o sagrado? O que ele busca no sagrado? Qual a especificidade do povo brasileiro nesta busca? Como a religiosidade nos define? E nas relações sociais da cultura da cana nestes cinco séculos? E como cada um de nós percebe esta questão na sua vida [e] na sua formação?

Criamos e apresentamos treze ações cênicas entre os meses de março e abril de 2011, que já apontavam a multiplicidade de pensamentos intelectuais, filosóficos, religiosos e, particularmente, artísticos dos treze atores envolvidos nesse processo criativo.

Nestes procedimentos, todo o processo de criação da cena, qual seja dramaturgia, encenação, cenografia, figurino e adereços, intervenções sonoras e luminosas, coreografia, ou quaisquer outros, ficavam sob a responsabilidade total e irrestrita de cada ator, inclusive a de produção executiva. Poderíamos recorrer, sempre que

³⁵Mensagem recebida por carlosataide@hotmail.com em 2 dez. 2010.

necessário, ao auxílio da equipe técnica de apoio da cena: Eduardo Reyes (iluminação), José Valdir (aderecista e cenotécnico) e Marcelo Andrade (cenografia), estes também atores do processo, e Fernando Esteves (diretor musical);

b) “OS CINCO SÉCULOS”

foram exercícios cênicos coletivos. Inicialmente grupos étnicos e religiosos foram criados – índios, cristãos, negros e judeus – por indicação de Newton Moreno, a partir das personalidades, interesses individuais e das necessidades do próprio processo de criação, que surgiram de seu conhecimento intuitivo (VIEIRA, 2006) e que foram matrizes de diálogos constantes com sua equipe de criação: Fernando Esteves (diretor musical), Fernando Neves (diretor de ator), José Roberto Jardim (assistente de direção), Luciana Lyra (assistente de dramaturgia), Marcelo Andrade (cenógrafo), Mariana Souto Mayor e Rafaela Penteado (estagiárias).

Recapitulo-vos, é significativo, que nesta etapa do processo não havia ainda qualquer tipo de ingerência da equipe de criação do projeto sobre nossas escolhas ou decisões finais para a criação das cenas, sejam elas de natureza dramatúrgica ou cênica. Éramos nós os propositores e, por que não dizer, diretores e encenadores de nós mesmos. As escolhas eram internas de cada grupo étnico e religioso: índios, cristãos, negros e judeus.

Alguns núcleos de atores formados inicialmente foram sendo modificados ao longo dos exercícios por orientação ou determinação da equipe de criação geral do projeto; ação que, por vezes, causou fricção entre os interesses particulares e os interesses do processo criativo.

Para Newton Moreno (OS FOFOS ENCENAM, 2011a, p. 6),

O estudo da história para a criação de manifestações artísticas sempre se mostrou muito potente, pois como a arte pode ser uma reflexão estética sobre o mundo, a história tem muito a contribuir para os artistas encontrarem argumentos, narrativas e justificativas para as suas ações.

Era o estudo histórico da sociedade canavieira brasileira nos cinco séculos de Brasil com foco em Pernambuco e São Paulo que, forçosamente, exigia recortes diante do tamanho e complexidade do tema proposto. E diante desta necessidade, Newton

Moreno e sua equipe de criação, juntamente com a assessoria e o apoio de especialistas na área em análise, selecionaram bibliografias específicas para estudo de cada século, que se somaram aos temas das palestras que já haviam sido realizadas e citadas na alínea “b” da seção II.1.1.1.

Esta foi nossa primeira grande crise criativa ou nosso primeiro grande *Evolon*, que seria uma transição de um nível de estabilidade ao próximo, que ocorre dentro de qualquer ato de criação, tomando este como um exercício de funcionalidade cerebral de alto nível de complexidade viva, no contexto de um sistema aberto (sujeito) em seu meio ambiente perturbado (Universo), que visa, entre outras coisas, a permanência do vivo (VIEIRA, 2006).

Este primeiro grande *Evolon* provocou uma tomada de decisão quanto à vereda a ser apresentada ao coletivo para a continuidade da caminhada à nossa “Festança” *Terra de Santo*, por Newton Moreno e sua equipe de criação (OS FOFOS ENCENAM, 2011a, p. 6):

A relação entre a cena e a história foi um dos [nossos] maiores desafios desse primeiro momento do projeto, revelando como toda experimentação artística fragilidades e potências [...] Todos [nós] sentimos o desafio que é se [debruçar] sobre cinco séculos de história do Brasil, [...] [Com os “Estudos Cênicos – Os cinco séculos”] ficou claro [...] o quanto não é interessante a opção pelo estudo aprofundado de uma história política e sim de uma busca pela religiosidade através da história [inclusive] para o próprio projeto se fortalecer enquanto estética.

Para direcionar o estudo de tão vasto material e de tão múltiplas perspectivas com o fim último de auxiliar-nos nos processos de seleção para criação das vivências cênicas, Newton Moreno estabeleceu dogmas – foi assim que resolveu denominar as “ideias condicionantes ou elementos obrigatórios que deveriam permear a criação das cenas” (OS FOFOS ENCENAM, 2011a; 2011b, passim) – sendo eles específicos para cada um dos séculos estudados e propôs ainda um paralelo entre os cinco séculos e os cinco livros do Pentateuco, tomando estes como pilares destas pesquisas cênicas, a saber:

b.1) “SÉCULO XVI – GÊNESIS”

para este século os dogmas foram os seguintes:

- usar música festiva ou sacra;
- aparecimento de personagem ligado à religião (padre, xamã, mãe-de-santo, beata/devota, rabino, místico) ou Teofania (comunicação com o sagrado, aparições, mortos, Deus e diabo, entidades, anjos, orixás, etc...);
- verbo em algum momento – a palavra presente;
- movimento coral: deslocamentos, dança, canto, vozes, murmúrios. De alguma forma, exploração do coletivo;
- momento ritual: missa/culto, reza, nascimento, batismo, luto/velório, datas festivas.

Foram três “estudos cênicos” deste século realizados entre os finais dos meses de abril e de maio de 2011, observando as etapas de estudos, elaborações e apresentações. Três grupos foram aqui determinados pela equipe de criação, sendo eles:

1. judeus – Carol Badra, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Luciana Lyra e José Roberto Jardim;
2. cristãos (Jesuítas) – Cris Rocha, Katia Daher, Marcelo Andrade e Paulo de Pontes;
3. índios – Carlos Ataíde, José Valdir, Rafaela Penteado (estagiária), Simone Evaristo e Viviane Madu,

b.2) “SÉCULO XVII – ÊXODO”

os dogmas:

- os mesmos do *Gênesis* quanto ao uso da música, ao aparecimento de personagem ou Teofania e quanto ao verbo presente na ação. Foi opcional a utilização do dogma ‘momento ritual’;
- no ‘movimento coral’ a meta aqui foi explorar o deslocamento como fugas;
- momento de embate/disputa/guerra/conflito/choque.

Estudamos, elaboramos e apresentamos quatro ações cênicas entre o final do mês de maio e o final do mês de junho de 2011. Estivemos assim distribuídos:

1. judeus – Carol Badra, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Luciana Lyra e José Roberto Jardim;
2. negros – I) Carlos Ataíde, José Valdir, Simone Evaristo e Viviane Madu; e II) José Valdir;
3. cristãos (calvinistas/holandeses) – Cris Rocha, Katia Daher, Marcelo Andrade e Paulo de Pontes,

b.3) “SÉCULO XVIII – LEVÍTICO”

os dogmas:

- momento ritual: missa/culto, rezas, nascimento/batismo, datas festivas, festas das colheitas e preparação de alimentos;
- festas sacras como mote – celebrações, casamentos, procissões, etc. A festa: o percurso de sua preparação, da contrição, da reverência, do rito até a ‘festação’. A botada³⁶;
- personagens, imagens, situações, conflitos podem ser explorados em relação à preparação, transcorrer e término das festas;
- usar música;
- usar o verbo como foco na narrativa mítica ou parábolas ou interpretação do Evangelho ou da Torá. A palavra sagrada. A palavra da autoridade religiosa, do sábio que conecta com ancestralidade, origem, mitos, etc.

³⁶A Botada era uma festa popular tradicional, genuinamente de engenho, inserida no Ciclo de Festas do Trabalho e de caráter sacro-profano, que teve seu apogeu no nordeste brasileiro e São Paulo durante o período do Brasil colônia e império, cuja função era de promover o desenvolvimento da vida material rogando por um ano de muito açúcar, muito prestígio social e econômico, somados às orgias glutônicas, total e ruidosa diversão popular, da qual participavam senhores e senhoras da vizinhança do engenho, pessoas amigas da cidade, comerciantes, comissários de açúcar e todos que mantivessem relações com a produção de açúcar e, até, os negros escravos ou forros aos quais eram permitidas, às vezes, suas comemorações nas senzalas com seus batuques.

Julgo importante ressaltar que nossos “estudos cênicos” do século XVIII e os seguintes aconteceram após as pesquisas etnográficas realizadas durante o mês de junho.

Nesta etapa, Moreno propôs a divisão dos atores em dois grandes grupos que denominou de *Casa Grande* – a elite dominante (cristãos e judeus) e *Senzala* – grupos sociais subjulgados (índios, negros escravos, negros alforriados e livres e mestiços).

Realizamos cinco apresentações no início do mês de agosto de 2011, resultantes de estudos e elaborações que ocorreram durante o mês de julho do mesmo ano. Estávamos assim organizados:

1. *Casa Grande*: judeus – I) Carol Badra, Erica Montanheiro, José Roberto Jardim, Luciana Lyra e José Valdir (negros: participação); judeus – II) Carol Badra, Erica Montanheiro, Luciana Lyra, e Carlos Ataide e José Valdir (negros: participações); e cristãos (católicos) – Cris Rocha, Eduardo Reyes, Katia Daher, Marcelo Andrade e Paulo de Pontes;
2. *Senzala*: índios – Simone Evaristo e Viviane Madu; e negros – Carlos Ataide e José Valdir, e Carol Badra, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Marcelo Andrade (cristãos: participações),

b.4) “SÉCULO XIX – NÚMEROS”

os dogmas para este século foram:

- manter a busca por dinâmicas ritualizadas;
- a morte é o mote para este século: como essas etnias, religiões, famílias, indivíduos se organizam, se preparam para viver o ritual do luto. Investir no velório: festivo ou fechado. A morte natural, encomendada. A morte como metáfora: as revoltas, as revoluções, as abolições, declínios sociais, econômicos ou políticos, etc;
- manter uma narrativa mítica;

- música, sempre.

Continuaram nestes “estudos cênicos” do século XIX, os dois grupos designados *Casa Grande* (agora também com os ingleses) e *Senzala*. Houve a indicação de Newton Moreno com relação à liberdade de diálogo e ação entre os grupos étnicos e religiosos, inclusive estimulando cenas conjuntas com a finalidade de “aquecer” o coletivo.

Na verdade, esta liberdade de criação veio ao encontro de uma necessidade premente que já se fazia perceber nos “estudos cênicos” do século XVIII. E veio com uma proposta de formação de grupos de trabalho da seguinte maneira: *Casa Grande* – Carol Badra, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Katia Daher, Luciana Lyra, José Roberto Jardim e Paulo de Pontes; e *Senzala* – Carlos Ataide, Cris Rocha (a confirmar), Marcelo Andrade (a confirmar), Simone Evaristo, José Valdir e Viviane Madu. No transcorrer dos trabalhos Cris Rocha e Marcelo Andrade migraram para o grupo *Casa Grande*.

Realizamos, então, os estudos e apresentações de seis cenas entre o início do mês de agosto e final do mês de setembro do ano de 2011. Neste momento, estávamos divididos de modo diferente do sugerido por Moreno, quais sejam:

1. *Casa Grande*: cristãos – Cris Rocha; ingleses – José Roberto Jardim;
2. *Senzala*: índios – Simone Evaristo e Viviane Madu; negros – I) José Valdir; II) Carlos Ataide.
3. *Casa Grande e Senzala*: cristãos – Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Katia Daher e Marcelo Andrade; judeus – Carol Badra, Luciana Lyra e Paulo de Pontes; negros – Carlos Ataide e José Valdir,

b.5) “SÉCULO XX – DEUTERONÔMIO”

nesta fase do processo de criação de cenas, tínhamos total liberdade de ação e de escolhas formando grupos de quaisquer naturezas ou realizando ações individuais, não perdendo de vista o enfoque do ciclo da cana-de-açúcar no Brasil no século XX/XXI, bem como os rituais sagrados que envolvem o universo canavieiro nesse período.

Faz-se mister esclarecer que [...] para o trabalho do [Terra de Santo], acabamos por abordar questões que são desdobramentos do século passado, como, por exemplo, a substituição do trabalho do boia-fria pela mecanização ou mesmo o fenômeno pentecostal dentro das comunidades da cana, questão altamente latente no século XXI (OS FOFOS ENCENAM, 2011b, p. 10).

Foram dogmas para estas ações cênicas:

- Pernambuco e São Paulo como recorte do *lôcus* da cultura canavieira no Brasil;
- as pesquisas etnográficas em Vicência (PE) e Piracicaba (SP);
- as palestras de John Cowart Dawsey: “*Aspectos antropológicos dos cortadores de cana em São Paulo – Estudo de caso em Piracicaba*” e de Pedro Abel: “*Aspectos econômicos e ambientais da cana-de-açúcar*”.

Quinze foi o número de cenas elaboradas e apresentadas nestes “estudos cênicos”, entre o final do mês de setembro e o final do mês de outubro de 2011. Foram cinco delas coletivas, constituídas por: i) Carlos Ataíde, Carol Badra, Cris Rocha, Erica Montanheiro, Kátia Daher e Luciana Lyra; ii) Carlos Ataíde, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Luciana Lyra, Marcelo Andrade, José Roberto Jardim e Paulo de Pontes; iii) Luciana Lyra, Katia Daher e Simone Evaristo; iv) Carlos Ataíde, Cris Rocha, Katia Daher, Luciana Lyra, Paulo de Pontes e Simone Evaristo; e v) Carlos Ataíde, Carol Badra, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, José Valdir, Katia Daher, Luciana Lyra, Simone Evaristo, Viviane Madu, Paulo de Pontes.

As outras dez cenas foram individuais e realizadas por: Carlos Ataíde, Carol Badra, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, José Roberto Jardim (duas cenas), José Valdir, Marcelo Andrade e Paulo de Pontes.

II.1.1.3 A construção dramatúrgica

No princípio, Moreno propôs-nos o *Pentateuco*. Ora, o que viria a se chamar agora *Terra de Santo*, estava vazio e vago de construção dramatúrgica: nem obra dramatúrgica de referência para análise havia; nenhuma obra literária para inspirações; o que havia eram apenas obras histórico-científicas para estudo e iluminações. Havia ainda referências

iconográficas, sonoras, de imagens em movimentos e gentes, gentes que causavam impressões, sensações, sentimentos. E lugares, lugares que causavam impressões, sensações, sentimentos. E havia ainda o conhecimento intuitivo que a todos nós impulsionava.

E Moreno disse:

Desde as primeiras etapas de formação do projeto Pentateuco, tem-se enveredado por uma dinâmica colaborativa de criação teatral que impulsiona o coletivo para a concepção de obra plural, tanto pelo viés dramatúrgico como cênico [...], no sentido de fomentar o desenvolvimento da dramaturgia e da cena propriamente [...] (OS FOFOS ENCENAM, 2011c, p. 6, grifo nosso).

Uma *obra plural* deveria ser a dramaturgia e a cena do *Terra de Santo*. Era a promessa. Era o intento. Era a busca. Era um caminho.

A minha expectativa, manifesto-vos, era enorme. Como construir uma fábula partindo de tamanhas diversidades, multiplicidades, perspectivas de pensamentos, de ações, de visões de mundo?

Mas, nos afirma Van de Beuque (2004, p. 46, grifos do autor) que

Na diversidade das opiniões e no luzir das aparências da multitude de coisas que vêm ao nosso encontro está a presença do ser [...] [E que o] aparecer significa entregar-se a seu páthos – ao resguardo e ao constrangimento de um encaminhamento de sentidos a partir do qual cada coisa pode e cabe alterar-se [...] Cada aparecimento é como que uma epifania [...].

A meu ver, tal foi o nosso pacto consensual: consagramos nossas mundividências com paixão, sem reservas e confiantes, às mãos, aos pensamentos e às intuições de Moreno, certos de que um encaminhamento de sentidos haveria de ser criado, desta feita não no sentido de “conduzir ao mundo” como se figura no Gênesis, mas no sentido de “fazer pegar”, de “produzir”, no sentido mesmo de criar, no sentido da permanência do aparecer que, como nos apresenta Van de Beuque (2004, p. 64, grifo do autor), “[...] tem o significado de ‘propiciar que algo alcance o ponto da permanência de seu princípio’”.

Que o *Terra de Santo* pegue. Que essa *obra plural* venha à luz e pegue fogo!

II.1.1.4 ENSAIOS, ESTREIA E TEMPORADA

Esta fase de ensaios prevista por Moreno referia-se especificamente às futuras experimentações e improvisações para a dramaturgia que deveria nascer de todas as proposições cênicas descritas na seção II.1.1.2.

Em verdade vos digo que ela – a dramaturgia – nos chegou à reunião de seis de fevereiro de 2012. E ela chegou com um ritual de batismo em curso. Muda de gênero, pois seu mentor a chama de “o roteiro”, e já carrega uma proposição de nome – *Terra de Santo*. Ela é “o roteiro *Terra de Santo*”. E a dramaturgia vindoura será *Terra de Santo* – eis seu nome de pia – que tem *Os Fofos* como padrinhos.

Um roteiro dividido a princípio em três movimentos, segundo Moreno: i) Piracicaba (SP) – século XXI – cortadores de cana; ii) mundo dos mortos – séculos XVI, XVII, XVIII, XIX – índios, cristãos, judeus, negros ; e iii) Vicência (PE) – século XXI – cortadores de cana.

Foi do *A terra do santo e o mundo dos engenhos: estudo de uma comunidade rural nordestina*, de Doris Rinaldi Meyer, que Moreno buscou inspiração, ou foi inspirado, para batizar a futura dramaturgia que nasceria após esta etapa de ensaios que aconteceriam entre fevereiro de 2012 até a data de sua estreia, prevista inicialmente para agosto.

Éramos então treze atores que iniciariam uma nova fase neste projeto de pesquisa cênica: experimentar um roteiro dramatúrgico. Mas algumas considerações a respeito nos foram sabiamente apontadas por Moreno (Informação verbal)³⁷, que rememoro convosco:

Vamos testar, rever esse roteiro juntos. Agora é a hora do desapego, das escolhas, da humildade, da paciência: me apegue à palavra, enquanto não tenho a cena! É hora também do coletivo, da alegria, do trabalho. O roteiro *Terra de Santo* está [grávido] de personalidade [de “o sagrado pessoal”], de história [de “os cinco séculos”] e de vivência [das pesquisas de campo]. São muitas vozes dentro da cabeça! No *Memória da cana* tínhamos camadas de mensagens (Nelson, personalidades, Gilberto), no *Terra de Santo* é direto, é reto! A terra de santo é um eixo da trama!

³⁷Informações cedidas em reunião do dia 06 de fevereiro de 2012, no *Espaço Os Fofos Encenam*.

É neste estágio do processo – os ensaios do roteiro *Terra de Santo*, que há a inserção do diretor geral Newton Moreno e do diretor de ator Fernando Neves para acompanhamento e orientação dos exercícios cênicos. E é neste momento, também, que Neves passa a compartilhar a direção geral do espetáculo com Moreno.

Como já dito anteriormente, durante a criação dos “estudos cênicos” esses diretores não se faziam presentes, ficando tudo, absolutamente tudo, a cargo dos atores envolvidos em cada processo. E aqui nestes “estudos cênicos”, é considerável destacar o papel dos ensaios nessas produções.

Lembro-vos: tivemos em 2011 em média quatro semanas de trabalho, com três dias por semana, num total de 12 horas para discutirmos os materiais estudados, selecionarmos os temas, situações, ações, personagens ou personas para a construção de um roteiro de ações ou dramaturgia, ensaiarmos, produzirmos e apresentarmos cada um dos “estudos cênicos” em proposição.

Diante do exposto, e na prática, ficava clara a perspectiva de poucas horas de ensaio para as apresentações determinando, assim, uma estratégia performática de ação, pois, vimos muitos “estudos cênicos” “[apoiarem-se] em cima de uma *collage*³⁸ como estrutura e num discurso da *mise en scène*³⁹” (COHEN, 2004a, p. 57, grifos do autor). Foi o que ocorreu na maioria das cinquenta e cinco propostas cênicas desenvolvidas do começo de março ao final de outubro de 2011.

Friso: claro deve estar que alguns daqueles “estudos cênicos” transitaram onde prevalecia a liberdade total de execução, em outros encontramos formalizações devidamente ensaiadas e marcadas, e noutros ainda onde estas duas qualidades coexistiam. Tudo como pode ocorrer também na arte da performance (COHEN, 2004a). E anoto: eis uma das nossas maiores riquezas!

Por fim, a estreia do *Terra de Santo* aconteceu em treze de outubro do ano de 2012, no Teatro do SESC Belenzinho onde cumpriu temporada até três de novembro. Uma segunda temporada realizou-se no *Espaço Os Fofos Encenam* de nove de novembro a dezenove de

³⁸“Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (COHEN, 2004a, p. 60).

³⁹“Encenação” em português.

dezembro deste ano. Entre fevereiro e março de 2013, o *Terra de Santo* fez sua terceira temporada no *Espaço Os Fofos Encenam*.

II.1.2 O SAGRADO

O melhor meio para uma pessoa entender o sagrado, segundo Rudolf Otto (2007), são, de longe, as suas próprias situações “sagradas” e sua reprodução numa descrição muito viva. O autor designa o sagrado de numinoso, termo que se utiliza para caracterizar o sagrado descontado do seu aspecto moral – como perfeitamente bom – e, sobretudo, descontado do seu aspecto racional. E afirma que aquele que não se der conta do que é numinoso ao ler o capítulo seis de Isaías, para essa pessoa não adianta “tocar, cantar e dizer”.

Eis o capítulo seis de Isaías:

No ano em que faleceu o rei Ozias, vi o Senhor sentado sobre um trono alto e elevado. A cauda da sua veste enchia o santuário. Acima dele, em pé, estavam serafins, cada um com seis asas: com duas cobriam a face, com duas cobriam os pés e com duas voavam. Eles clamavam uns para os outros e diziam: “Santo, santo, santo é Iahweh dos Exércitos, a sua glória enche toda a terra”. À voz dos seus clamores os gonzos das portas oscilavam enquanto o Templo se enchia de fumaça. Então disse eu: “Ai de mim, estou perdido! Com efeito, sou homem de lábios impuros, e vivo no meio de um povo de lábios impuros. E meus olhos viram o Rei, Iahweh dos Exércitos.” Nisto, um dos serafins voou pra junto de mim, trazendo na mão uma brasa que havia tirado do altar com uma tenaz. Com ela tocou-me os lábios e disse: “Vê, isto te tocou os lábios, tua iniquidade está removida, teu pecado está perdoado.” Em seguida ouvi a voz do Senhor que dizia: “Quem hei de enviar? Quem irá por nós?”, ao que respondi: “Eis-me aqui, envia-me a mim.” Ele me disse: “Vai e dize a este povo: Podeis ouvir certamente, mas não entendereis; podeis ver certamente, mas não compreendereis. Embota o coração deste povo, torna-lhe pesados os ouvidos, tapa-lhe os olhos, para que não veja com os olhos, não ouça com os ouvidos, seu coração não compreenda, não se converta e não seja curado”. A isto perguntei: “Até quando, Senhor?” Ele respondeu: “Até que as cidades fiquem desertas, por falta de habitantes, e as casas vazias, por falta de moradores; até que o solo se reduza a ermo, a desolação; até que Iahweh remova para longe seus homens e no seio da terra reine uma grande solidão. E, se nela ficar um décimo, este tornará a ser desbastado como o terebinto e o carvalho, que, uma vez derrubados, deixam apenas um toco; esse toco será uma semente santa”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, p. 1263-1264, Is 6).

Realmente, a mim me parece, que o que nos afasta do entendimento e da percepção do “sagrado” é a nossa visão moral como algo primorosamente bom e afastado, dessa forma, dos aspectos da mundaneidade.

Como nós, do *Terra de Santo*, iríamos nos aproximar de algo tão “sobrenatural” que está sempre em contraposição com o próprio mundo sensível no qual vivemos e que de tão “sobrenatural” o tornamos “supramundano”? Eis como traduzo o espanto de boa parte de nós ante a expectativa e o desejo de Moreno de nos fazer chegar-se ao que ele chamava de “o sagrado pessoal”.

Mais afobados ainda, creio, ficamos ao receber as suas considerações motivadoras cujos objetivos eram os de nos fazer reconhecer, ao menos, as nossas próprias situações sagradas. Trago-as de volta: “Viagem pessoal. Expor relação com o sagrado. Perguntar-se. A verdade. Rir de si mesmo. Mostrar sua dúvida se for o caso, mas não fugir da pergunta: Qual é o sagrado que há dentro de nós e como cada um de nós percebe esta questão na sua vida e na sua formação?” (Informação pessoal)⁴⁰.

Mas onde encontrar estas tais situações sagradas neste plano terreno e mais, no cotidiano e pior, em cada um de nós? Existiriam? O sagrado está na religião? O que é sagrado? Estas foram algumas das questões que me apoquentaram e que me serviram de estímulos para essa investigação e sei também que elas permearam vossos pensamentos, como muitos me pronunciaram.

Somos seres de relações e imersos na provisoriidade, que no cotidiano desse espaço-tempo da lógica, do cientificismo e, especialmente, da velocidade no qual vivemos, aquelas assumem aspectos mais que tênues. Até porque ser moderno passou a significar hoje

[...] ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado. Movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo “adiamento da satisfação”, como sugeriu Max Weber, mas por causa da impossibilidade de atingir a satisfação: o horizonte da satisfação, a linha de chegada do esforço e o momento da autocongratulação tranquila movem-se rápido demais. A consumação está sempre no futuro, e os objetivos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, se não antes. Ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num Estado de constante transgressão [...]; também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não realizado (BAUMAN, 2001, p.37, grifos do autor).

⁴⁰Mensagem recebida por carlosataide@hotmail.com em 02 dez. 2010.

Talvez por isso tenhamos perdido, ou tenha-se modificado e não sabemos o quanto nem como, o nosso relacionamento com o transcendente, com o anseio de apreender a totalidade da vida e do mundo, ou seja, a religiosidade intrínseca à natureza humana. “A categoria transcendental da ‘altura’, do supraterrrestre, do infinito revela-se ao homem como um todo, tanto à sua inteligência como à sua alma” (ELIADE, 2008, p.101, grifo do autor).

Mas já o tivemos alguma vez? Muito antes da cana-de-açúcar chegar ao Brasil⁴¹,

[...] a dimensão espiritual envolvia a vida indígena em todos os seus aspectos, penetrando de forma natural em esferas do comportamento que um cristão só consegue impregnar de sentido em decorrência de esforço e devoção – ou de exercícios. Os índios do século XVI (como seus sobreviventes de hoje) estavam rodeados pelo espírito de todos os lados: sua manifestação é onipresente, ele habita os alimentos, as emoções, o ar que se respira, afetando o mundo todo com seu poder benéfico ou destrutivo [...] (GAMBINI, 2000, p.101).

Estamos ou fomos desligados, então. Perdemos na nossa vida, na nossa própria casa o lugar do sagrado – estamos desterritorializados, como analisa Guattari (1992, p.169, grifo nosso):

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado [...] Aliás, o que poderia significar [terra natal para o homem contemporâneo]? Certamente não o lugar onde repousam seus ancestrais, onde eles nasceram e onde terão que morrer! [Sua *Terra de Santo!*] Não [tem] mais ancestrais; [surgiu] sem saber por que e [desaparecerá] do mesmo modo!

E nessa relação complexa do humano e o transcendente, nos explica Martini (2002), existe um caminho pontilhado de desencontros causados por alguns equívocos: o primeiro é a *domesticação do sagrado* que faz com que indivíduos ou grupos se projetem numa ilusória infinitude, projetando-se como absolutos, renegando a provisoriedade e desgarrando-se de sua identidade humana. O segundo, o *formalismo do sagrado*, que apesar da inevitável materialização do sagrado em rituais, imagens e escrituras, fixa-os definitivamente nestas manifestações concretas, esvaziando seus significados originais, conferindo-lhes um poder

⁴¹A cultura da cana-de-açúcar desenvolveu-se mais intensamente a partir de 1530 nas capitanias de São Vicente e de Pernambuco. Mas, o primeiro engenho de cana que se tem notícia no Brasil é de 1518 e foi instalado na capitania de São Vicente. Informação verbal fornecida por George Cabral na palestra “A história do Brasil e o açúcar”, em Recife, no dia 27 de junho de 2012.

que, na verdade, não possuem. E, finalmente, o terceiro equívoco que surgiu no interior da modernidade através do desenvolvimento científico quando a racionalidade desconsidera a religião como fonte de conhecimento e não repara no transcendente uma dimensão radicalmente humana, relegando a planos inferiores a imaginação, a afetividade, a corporeidade e a religiosidade.

Mas o sagrado está aí, sempre esteve presente no cotidiano das sociedades, independente da crença – estou, pois, a vos falar de religiosidade como uma das formas de sagrado e não de religião.

É o sagrado o caminho para uma *religação*, uma ligação continuamente renovada, que pode ser entendido, nos afirma Almeida (2002), como uma relação de significado com o conjunto da existência, relação essa que é mediatizada, mas também transcendente e que comporta o oculto, o invisível e que costura os fatos pelo lado de dentro, retratando o encontro do homem consigo mesmo e com o mundo.

E o divino não está isolado do mundo, ele se revela no mundo físico. “[...] Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo [...]” (ROSA, 2001, p. 359).

E é em um mundo espiritual não separado deste mundo, que Einstein encontrava o que ele chamava de “sentimento religioso cósmico”. Dizia ele ser essa experiência a mais poderosa e mais nobre força motriz por trás da pesquisa científica (JAMMER, 2000).

Eliade (2008) também defende esta religiosidade cósmica, afirmando que o mundo fica impregnado de sacralidade, pois os deuses manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do Mundo e dos fenômenos cósmicos.

Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania – [...] algo de sagrado se nos revela [...] o sagrado equivale ao poder, e em última análise, à realidade por excelência (ELIADE, 2008, p. 18, grifos do autor).

O homem religioso só se torna verdadeiro homem, implantado na realidade absoluta, imitando os deuses através dos ritos, a fim de construir um espaço sagrado, já que se quer *diferente* do que ele acha que é no plano de sua existência profana, daí, a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano.

É na realidade absoluta que Einstein encontrava a religião, não nos rituais, nas escrituras, na tradição, mas sim no Universo, que, para ele, era essencialmente misterioso – o qual admirava com assombro e reverência. E de acordo com ele, é deste assombro e reverência que a religião se alimenta.

O que vemos na natureza é uma estrutura magnífica, que só podemos compreender muito imperfeitamente, e que deve encher o homem pensante de um sentimento de humildade. Esse é um sentimento genuinamente religioso, que nada tem a ver com o misticismo [...] [e] a mais bela experiência que podemos ter é a do mistério. Ela é a emoção fundamental que se acha no berço da verdadeira arte e da verdadeira ciência [...] Foi a experiência do mistério – ainda que mesclada com a do medo – que gerou a religião. Saber da existência de algo que não podemos penetrar [...] [É] esse saber e essa emoção constitui a verdadeira religiosidade (JAMMER, 2000, passim, grifos nossos).

E são o mistério, o assombroso e o fascinante, aspectos do sagrado traçados por Otto (2007), que como já foi dito, ele denomina de numinoso. Segundo ele, seu meio de expressão direta é despertável apenas através do espírito, podendo se expressar indiretamente através do *terrível*, do *excelso*, do *misterioso*. Aponta ainda como meios indiretos de expressão do numinoso na arte, o *excelso* e a magia, e como seus meios diretos, as *trevas*, o *silêncio* e o *vazio*. Sobre as manifestações do sagrado, Otto (2007, p. 180) considera:

Uma coisa é apenas acreditar no suprasensorial; outra, também vivenciá-lo; uma coisa é ter ideias sobre o sagrado; outra, perceber e dar-se conta do sagrado como algo atuante, vigente, a se manifestar em sua atuação [...] [e] que seja possível encontrá-lo em eventos, fatos, pessoas, em atos de autorrevelação, ou seja, que além da revelação interior no espírito também haja revelação exterior do divino.

Sobre o numinoso na arte remeto-vos a Renato Conhen (2004b) que, como poucos, foi defensor, organizador e oficiante do numinoso como processo de criação e atuação na cena contemporânea, tomando-o como encaminhamento à busca da epifania, da cifra, do mistério; instaurando uma ampliação de territorialidades, tanto imagéticas quanto psíquicas, pela exteriorização e representação de imagens internas.

Tanto para Rudolf Otto quanto para Mircea Eliade o sagrado se manifesta, se revela e se impõe por ele mesmo. Contudo, não é o mistério ou sobrenatural, já que esta ideia nada tem de original e não foi dada ao homem, foi ele que a forjou junto com a ideia contrária; nem o extraordinário ou o imprevisto, pois as concepções religiosas têm por objeto exprimir e

explicar, o que as coisas têm de constante e regular, não o contrário; nem muito menos o divino ou os ritos que o liga ao homem, já que há ritos sem deuses, e até ritos dos quais derivam deuses, que caracterizam o fenômeno religioso, segundo Durkheim (2008).

Como Eliade, Durkheim caracteriza o fenômeno religioso pelos dois gêneros opostos: sagrado e profano. E comenta a distinção hierárquica que geralmente lhes são atribuída considerando as coisas sagradas superiores em dignidade e em poder às coisas profanas, dilatando essa perspectiva definindo o sagrado em relação ao profano a partir de sua heterogeneidade, pois ratifica que não há na história do pensamento humano outro exemplo de duas categorias de coisas tão profundamente diferenciadas, tão radicalmente opostas uma à outra, que chegam a ser hostis e ciosamente rivais. Vejamos:

As energias que se manifestam em um não são simplesmente aquelas que se encontram no outro, com alguns graus a mais; são de outra natureza [...] Com efeito [a passagem de um mundo para outro] implica verdadeira metamorfose [que requer] ritos de iniciação [...]; A coisa sagrada é, por excelência, aquela que o profano não deve, não pode impunemente tocar [...] Os dois gêneros não podem se aproximar e conservar ao mesmo tempo sua natureza própria [...] As coisas sagradas são aquelas que os interditos protegem e isolam; as coisas profanas, aquelas às quais esses interditos se aplicam [...] Cada grupo homogêneo de coisas sagradas [...] constitui um centro de organização à volta do qual gravita um grupo de crenças e ritos, um culto particular[...] formando um sistema religioso: [caso contrário, o grupo pode sobreviver no folclore e] [...] não se trata sequer de culto, mas de simples cerimônia [...] (DURKHEIM, 2008, passim).

Mas, segundo Brito (1996), contrariamente do que aponta Durkheim, para alguns tem sido a cultura popular o habitat natural do sagrado através dos tempos, criando-se um elo indissolúvel entre eles. Outros assinalam que a sociedade moderna, lenta e irreversivelmente, promove o desencantamento de um dos últimos redutos do sagrado que está no seio das culturas supraindividuais populares que ainda apresentam o fenômeno místico – a atitude face ao mistério da grandiosidade, complexidade e harmonia do universo, vivida em profundidade.

Será que esse desencantamento atingiu-nos de verdade? Será que temos a arte para devolver-nos a sacralidade ou revolver-nos do embotamento? Ou será mesmo apenas na arte popular que ela ainda viceja? Será? Incito-vos à provocação que Brito (1996, p.110) nos apresenta: “Estariamos, portanto, diante de um deslocamento. A vida ‘profana’ se constituiria num *locus* privilegiado da experiência do sagrado – de Deus –, desestabilizando instituições e agentes que se julgam ‘donos’ dele”.

Não teria sido esse o deslocamento nos proposto por Moreno – o sacramento do profano e a profanidade do sagrado das nossas coisas mais íntimas, quando nos interrogou sobre o sagrado que há dentro de nós? Os meus aperreios continuaram. As profanações e os sacramentos aumentaram. Daí eu me recolho e vos acolho com João Guimarães Rosa (2001, p. 32):

[...] O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? – o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu? – não tresmalho! Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale [...].



Erica Montanheiro – Vicência-PE



"Estudos cênicos" – "Século XX" – "Bar Amiguinha"
(José Valdir, Simone Evaristo, Viviane Madu)



"Estudos cênicos" – "Século XX" –
"Caindo de paraquedas..." (Cris Rocha)



"Sagrado pessoal" – Paulo de Pontes



"Estudos cênicos" – "Século XVIII: Negros" (a moenda)

Teatro Apolo. Rua do Apolo, nº XX. 20 de junho de 2011.

Workshop de Alessandra Leão. Fernando Esteves põe em questão “o sagrado”. Ele sabe que pela etimologia da palavra, sagrado significa oferta, doação e faz provocações: O que é o sagrado? O que é o sagrado para cada um de nós? Seria a mesma coisa para todos?

Newton Moreno adianta que não temos respostas e que neste momento não devemos nos preocupar com elas, mas sim objetivarmos uma busca autêntica e genuína de si mesmo. É isto que nos interessa neste instante da pesquisa.

O sagrado pode estar nas coisas mais cotidianas que não nos damos conta, disse Viviane Madu. Porém, precisamos estar alerta para não “coisificarmos” o sagrado. O sagrado está na ação, não no objeto, lembrou José Roberto Jardim.

Com o Assombrações do Recife Velho, queríamos aprender a narrar histórias, com o Memória da Cana, a lembrar de histórias e com o Pentateuco queremos ritualizar outras histórias, arrematou Newton Moreno.

Segundo Cris Rocha, que chegou a compor uma música (melodia e letra) durante o workshop, ela tem certeza que esse instante foi sagrado: sagrado por estarmos juntos; sagrado por estar em Recife; sagrado por sentir estar regida por forças, elementos, ancestrais, mentores espirituais; sagrado por ter ela atravessado “uma verdadeira experiência”.

Suspeito, depois do dia de hoje, quão longe devo estar do cristianismo católico. E quem sabe do próprio cristianismo. Só o tempo para se encarregar de trazer algumas direções para esta dúvida e como que isso poderá refletir no meu processo de criação artística. (Carlos Ataíde – “O sagrado e a busca de si mesmo”⁴²).

⁴² Texto produzido durante o primeiro dia de pesquisa de campo em Recife, em 20.06.2011.

II.2 Êxodo – O plantio: a formação do sistema Terra de Santo

“Inventar não é colorir o mundo, mas corar-se de mundos” (PRECIOSA, 2010, p. 75).

No final do *Gênesis*, temos uma família – *Os Fofos*. No começo do Êxodo encontramos uma tribo – os cortadores de cana. É só virarmos a página, caminharmos e termos diante de nós resquícios de quinhentos anos de história da cana no Brasil.

O Êxodo é a nossa saída, o nosso encontro em busca de histórias. É um êxodo com volta. Com volta marcada e sinalizada como um recomeço. Uma gênese. Uma gênese de histórias inventadas.

O inventar aqui tem um intuito de juntar o novo e o velho, criar um “reservatório de experiências hereditárias” ou de “representações coletivas” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010) e

A junção entre [esse] novo e [esse] velho não é uma simples composição de forças, mas uma recriação em que a impulsão atual ganha forma e solidez, enquanto o material antigo “armazenado” é literalmente ressuscitado, ganha vida e alma novas por ter de enfrentar uma nova situação (DEWEY, 2010, p. 147, grifo do autor).

Inventar aqui no território do *Terra de Santo* é fabular e confabular muito, se por em risco, bulir com o *eu* (espírito) e o *não eu* (matéria) (DELANNE, 2010), pois como perspicaz e sensivelmente nos expõe Preciosa (2010, p. 75)

Inventar é movimentar-se no território radical do inesperado, que nos desarticula completamente. E a própria figura humana experimenta um inevitável colapso, isso porque aquela subjetividade foi desacomodada daquele lugar que costumava habitar. Liberam-se potências desconhecidas que lhe exigem outras referências sógnicas, outra geografia de sentidos por onde transitar [...].

E foi o que fizemos. Inventamos. Corremos riscos. Atravessamos inúmeras “cerimônias de crise” (TURNER, 1986/2005) no transcorrer da nossa vida no *Terra de Santo* e ganhamos vidas e almas novas por ter enfrentado as nossas terras de santo.

II.2.1 “Os estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”

Algumas considerações iniciais sobre as apresentações de todos os “estudos cênicos” sejam “O sagrado pessoal”, sejam “Os cinco séculos” quero realizar convosco.

Primeiro, lembrar-vos que todos aconteceram no nosso Espaço durante o ano de 2011 e que todas as áreas úteis desse Espaço foram aproveitadas para as ações cênicas. Aqui, peço-vos licença para nomear essas áreas a meu modo, a fim de facilitar entendimentos futuros: temos a área externa, o anexo e a sala principal com um pequeno mezanino.

Depois, recordar-vos que nossas ações aconteceram nestas áreas ora completamente vazias, ora ocupadas por cenários de duas das nossas peças que ficaram em cartaz no transcorrer daquele ano, pois faziam parte do Projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco* que deu origem ao *Terra de Santo*: a partir de quinze de julho até vinte e cinco de setembro, estivemos em cartaz com o *Memória da Cana* e de quatorze de outubro a dezenove de dezembro, com o *Assombrações do Recife Velho*; e por duas semanas tivemos na sala principal arquibancadas montadas para três apresentações do espetáculo *A Mulher que ri* ⁴³.

Mas por que rememorar essas passagens neste momento? Digo-vos que creio firmemente que a ocupação espacial e a cenografia das nossas ações cênicas, tiveram influências decisivas dessas instalações cenográficas que ora se encontravam instaladas no Espaço nos momentos de criações e/ou apresentações.

Mas, caminhemos, até porque nunca conversamos especificamente sobre esta questão apesar de ter surgido alguns comentários sobre ela.

Eram vinte e nove de março de 2011, o primeiro dia de apresentações dos “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”. Neste dia, foram apresentados “Os sagrados pessoais” de José Roberto Jardim, Simone Evaristo e Marcelo Andrade, nesta ordem.

“Amai-vos uns aos outros, e sereis felizes. Tratai sobretudo de amar aos que vos provocam indiferença, ódio e desprezo [...] Mas embora a lei do amor nos mande amar indistintamente a todos os nossos irmãos, não endurece o coração para os maus

⁴³Texto de Paulo Santoro numa livre adaptação para o conto de Móricz Zsigmond com direção de Yara Novaes e produção do Barracão Cultural. Ficou em cartaz no Espaço *Os Fofos Encenam* de 13 a 15 de junho de 2011.

procedimentos” (KARDEC, 2007). Esse é um trecho do *Evangelho segundo o espiritismo*, do capítulo XII: *Instruções dos espíritos – O ódio*, lido nesse primeiro dia antes das apresentações.

Por ventura estaria nos antecipando o porvir? Coincidência, acaso, preparação? Nunca saberemos. O fato é que a partir de então escancaramos e colorimos nossas diferenças religiosas, morais, éticas e, sobretudo, artísticas que vieram se delineando e, aos poucos, se fizeram notar as nossas pequenas propriedades sem escrituras, nossas pequenas fortalezas, nossas potentes e emparedas *terras de santo*.

Vivenciamos, partilhamos e discutimos nossos sagrados, ou numinosos como o designa Otto (2007). E os vimos sob seus vários aspectos: o do mistério, o do assombro, o do fascínio, o do terrível, o do excelso, o das trevas, o do silêncio, o do vazio.

Experienciamo-los também em diferentes estéticas e propostas de participação para o interlocutor: como teatro (Eduardo Reyes, Erica Montanheiro e José Valdir), como teatro com tom performático (Luciana Lyra), como performance teatral (José Roberto Jardim), como performance (Carlos Ataíde, Katia Daher e Simone Evaristo), como performance/intervenção (Carol Badra), como performance de dança (Viviane Madu), como performance/instalação (Cris Rocha), como instalação (Marcelo Andrade) e como experimento (Paulo de Pontes) ⁴⁴.

Para José Roberto Jardim (Informação verbal, grifos nossos) ⁴⁵:

[...] muitas vezes [*quando pensamos no sagrado pessoal*] a gente vai para algum resquício, algum momento de mudança na vida e está sempre muito ligado à infância, algum período de crescimento lá trás, físico mesmo, emocional [...]: características que vêm da família, do primeiro contato com o mundo, o *primeiro leite*: o leite religioso, o leite educacional, ético [...]. [*Outros trazem*] qualidades adquiridas durante a vida. Vejo isso no de Carol e no de Vivi [...].

Ele destacou estas últimas qualidades em “O sagrado pessoal” de Carol Badra e Viviane Madu, que bem podemos verificar nos depoimentos que se seguem, respectivamente. Reparemos ainda que ambas trazem vivências do sagrado em relação à religião.

⁴⁴Todas essas categorizações foram fixadas pelos próprios atores, cedidas através de entrevistas pessoais que eram realizadas por Carlos Ataíde logo após as apresentações, que ocorreram nos meses de março e abril de 2011, quando respondiam a pergunta: “O que acabou de realizar você denomina como teatro, dança ou performance?”.

⁴⁵Informação verbal fornecida em discussão geral sobre “O sagrado pessoal”, em abril de 2011.

Quando eu tive a Regina [*sua filha*] eu vi que a vida era sagrada. Eu já intuía isso e isso se fortificou quando virei mãe. Mas as minhas experiências religiosas [...] todas foram experiências de vida e condutoras do meu potencial, do meu sopro de vida [...] Apesar da cena não ter sido por organização cronológica da minha vida e começar por um caminho [*ela fala da caminhada que fizemos nas imediações do Espaço no início da sua ação. Romaria influenciada por sua caminhada em Santiago de Compostela*], porque a vida é um caminho [...] foi isso, foi um pouco a trajetória da minha vida [...] porque a vida por si só já é sagrada [...] coisas gostosas que aconteceram na minha vida [...] (Informação verbal, grifos nossos) ⁴⁶.

[...] eu sou uma curiosa da cultura japonesa. Conheci a cultura japonesa através da minha religião – Messiânica – e depois através do trabalho com Toshi Tanaka [...] e a partir disso não só a religiosidade, mas a ritualização que existe em tudo: para tomar um chá, para se fazer uma aula de dança, para entrar num espaço, para sair. Tudo tem um sentido, um respeito, uma certa ritualização [...] por outro lado, eu tenho uma relação muito forte com a cultura indígena e para mim uma é muito próxima da outra [*japonesa*]. Assim, quanto mais eu investigo mais eu acho que [*se aproximam*]: algumas entonações nos cantos dos índios [...] eu tentei fazer uma associação com a oração em japonês que a gente faz lá na Messiânica [...] o mote foi a aproximação da minha vivência, da minha vivência com a cultura japonesa e das minhas referências de vivência com a cultura indígena [...] Aí entra também memória pessoal: minha avó era benzedeira. Na casa dela tinha muitas plantas, muitas ervas que ela colhia ali mesmo e benzia a gente para tudo: dor de dente à dor de barriga. Era o remédio que ela nos dava. Era benzer e [*beber*] chá [...] (Informação verbal, grifos nossos) ⁴⁷.

Eu aproveito esta vossa característica de classificação, José Roberto Jardim, e a aplico aos demais “O sagrado pessoal”. Então, para mim estão também nesse grupo, cujas ações foram desenvolvidas a partir de qualidades adquiridas durante a vida: vós, José Roberto Jardim, José Valdir, Eduardo Reyes, Luciana Lyra e eu, Carlos Ataíde.

José Roberto Jardim apresenta uma relação com o numinoso através de seus vínculos com o humano, numa relação horizontal e intelectual, propondo-nos em seu “O sagrado pessoal” o pensar/agir em contraposição à inércia, referente à religião e a relação desta com as mudanças históricas no mundo (Informação verbal)⁴⁸, e afirma: “Não tenho uma personificação para o sagrado. Meu sagrado é a minha relação dentro de um coletivo [...] Meu

⁴⁶Informação fornecida em entrevista realizada por Carlos Ataíde. É resposta para a questão sobre o eixo estruturador dos “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

⁴⁷Ibid.

⁴⁸Ibid.

sagrado é o diálogo [...] Meu sagrado é a solidão [...] Vou mais para o Apolo [...] trago o rigor [...]” (Informação verbal, grifos nossos) ⁴⁹.

Diferentemente de José Roberto Jardim, José Valdir busca o numinoso através de uma relação vertical com o transcendente. O seu “O sagrado pessoal” teve como eixo central a morte e o que nós fazemos para chegar ao céu. E diz:

[...] *Durante a minha vida toda* eu tive o desprazer de ver quatro pessoas morrendo [...] e a partir daí, eu fiquei imaginando assim: como [...] é que a gente se prepara para essa morte? Acho que a vida toda a gente está falando da salvação [...] relacionando com a religião e quase sempre está ligada a algo depois da morte, a uma preparação para depois da morte e muito pouco ligado a uma preparação de vida [...] [*diante disso*] as pessoas vão para milhares de caminhos [...] para mim que sou católico [*o caminho*] é o céu [...] Eu sempre que posso rezo, sempre que posso vou à missa [...] tem as bondades, tem as caridades [...] sei lá, tem uma série de coisas que as pessoas fazem para ganhar esse mundo depois da morte [...] (Informação verbal, grifos nossos) ⁵⁰.

Aqui, quando José Valdir lançou o debate sobre ser a nossa maior preocupação preparar-se para o pós-morte do que para a vida, cheguei a pensar que talvez seja por isso tão difícil entendermos o sagrado na vida cotidiana não religiosa – no trabalho, no lazer, nas coisas simples do dia a dia. O sagrado parecia não está aqui entre nós; não estaria no meu, no nosso corpo; não estaria no que fazemos; estaria num outro; estaria num lugar que não é esse que presentificamos e não estaria, definitivamente, conosco.

No entanto, é Eduardo Reyes quem nos dessacraliza o numinoso, o presentifica e o coloca em relação direta com as nossas pulsões materiais, afirmando-nos que não há nada sagrado em sua vida a não ser o trabalho. E, esclarece:

[...] Eu não tenho nada sagrado. O que é sagrado para mim? Nada é sagrado para mim. O que é que eu respeito? Respeito tudo. Respeito todas as religiões, admiro, acho bonito, mas não faço parte. Nada é sagrado para mim [...] Sagrado para mim é o trabalho. É o que eu gosto de fazer, é o que eu dou o meu sangue. É trabalho. [...] Tentei mostrar uma narrativa, uma história demonstrando – trabalho para mim é sagrado! O computador como alegoria do trabalho [...] ⁵¹.

⁴⁹Informação fornecida em entrevista a Evaldo Mocarzel, no segundo semestre de 2011.

⁵⁰Informação fornecida em entrevista a Carlos Ataíde. É resposta para a questão sobre o eixo estruturador de “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

⁵¹Ibid.

Sobre essa relação numinosa com o trabalho, Simone Evaristo explica: “[...] [*o nosso assombro*] está na associação que a gente faz com o trabalho: o trabalho como sacrifício, o trabalho como penitência, não o trabalho como realização, como construção [...] [*como um espaço sagrado*]” (Informação verbal)⁵².

São nos testemunhos de Luciana Lyra e Carlos Ataíde a seguir, que observamos claramente as qualidades do sagrado adquiridas durante a vida, como localiza José Roberto Jardim. Atentemos para o fato de que elas também foram originárias de experiências religiosas e que como os demais retornaram como “rituais de crise da vida” (Turner, 1986/2005), desenvolvendo-se numa forma estética, como já dita anteriormente – uma ação teatral com tom performático e uma performance, respectivamente.

Quando Newton trouxe para a gente a ideia de sagrado, me veio logo à cabeça uma experiência que eu tive aos quatorze anos. Na realidade eu sempre tive uma relação muito forte com a igreja católica, [...] mas nunca foi uma relação impositiva [...] passei por todos os ritos católicos [...] a crisma foi um ritual que eu quis passar [...] e foi uma experiência muito forte para mim, especialmente depois que a gente entrou nos meandros do ritual e a gente descobriu essa história da oração em línguas, que [...] é uma conexão que você estabelece através do som [...] sem necessariamente ter uma palavra inteligível [...] Me veio depois uma segunda experiência: aos vinte e dois, vinte e três anos quando eu entrei no espiritismo kardecista: [...] [*após algumas dificuldades pessoais*], uma amiga me indicou uma taróloga [...] que por sua vez me indicou uma parapsicóloga. E essa parapsicóloga [...] me colocou em contato com essa ideia de espiritualidade. [...] E para completar ainda tem uma relação muito forte com Fátima [*fala de Nossa Senhora de Fátima*]. [...] Eu tento viver a vida de uma maneira sagrada [...] acho que tem símbolos, lugares, imagens que nos conectam (Informação verbal, grifos nossos)⁵³.

Eu fui atrás de tudo que se passou comigo em termos de religiosidade [...] as coisas que passaram por mim desde a infância, adolescência e fase adulta em termos de religiosidade [...] toda minha relação com a religião [...] todos os quadros [*aludi aos diversos fragmentos de cena da ação*] fazem parte de um religioso, mas que hoje é o meu sagrado. [*E Joelma da Banda Calypso como entra como sagrado, como religioso?*] Ela me toca. Essa situação do popular me toca profundamente. Acho um lugar muito especial. Eu sempre trago porque [...] é como a ideia do Judas, do Exu, que são sempre figuras mal vistas [...] é o lado mau da situação que não é desejado [...] como é o popular: é deixado de lado [...] mostro Joelma como monstro e dentro desse monstro há o sagrado [...] (Informação verbal)⁵⁴.

⁵²Informação fornecida em discussão geral sobre “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

⁵³Informação fornecida em entrevista a Carlos Ataíde. É resposta para a questão sobre o eixo estruturador dos “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

⁵⁴Ibid.

Por outro lado, são nas ações de Paulo de Pontes e Marcelo Andrade que percebemos e experienciamos a pulsão criadora “o primeiro leite”, como assim classifica José Roberto Jardim .

Paulo de Pontes aproximou-nos da dor e da incompreensão de um sofrimento de infância: “[...] eu só pensei na roda [*menciona a disposição dos interlocutores durante a ação*] [...] essas coisas que eu pensei foram coisas que dessem mais... [*pausa*] ...não por estética [*pausa*], mas, que dessem mais força a mim, ao meu corpo [...] me trouxessem sensação [...]” (Informação pessoal, grifos nossos) ⁵⁵.

Marcelo Andrade nos coloca em sua instalação, a fim de vivenciarmos uma memória de infância, uma memória do numinoso quanto mistério e quanto assombroso.

Os eixos estruturadores são [a imagem do] Senhor morto e [a memória de] uma igreja em construção. Passei a minha infância inteira numa igreja [...] na vila Santa Izabel... chamada Rainha Santa [...] e eu ia muito para lá, tinha muito essa coisa dessas madeiras segurando o teto [*aponta a instalação*] [...] Um amontoado de madeira onde era o sagrado para mim: o não alcançado, o difícil, o nebuloso [...] e entrando à direita lá no fundo tinha o Senhor morto [*Durante a instalação, José Roberto Jardim era a “imagem viva do Senhor Morto”*] [...] e eu ficava com medo de ir lá [...] então é essa coisa do mistério [...] e dessa imagem dele deitado eu tinha muito receio [...] (Informação verbal, grifos nossos) ⁵⁶.

Já em “Os sagrados pessoais” de Katia Daher, Cris Rocha, Erica Montanheiro e Simone Evaristo, vivenciamos uma trajetória histórico temporal da infância à idade adulta, ou seja, fatos marcantes da infância foram absorvidos, carregados e transformados para a fase adulta, reconectados e desenvolvidos esteticamente.

O numinoso está onde faz a vida ter sentido é o que dá sentido para essa existência. Um lugar onde você fica constantemente se descobrindo, se cutucando e se transforma. “Chegar num sagrado que era o que eu sou? É devido – muito – ao lugar onde eu nasci: [...] Santana de Parnaíba – SP”, nos assegura Katia Daher (Informação verbal) ⁵⁷. E continua:

O lugar. Eu fiquei pensando. Uma coisa que me intriga assim é a emoção que eu sinto em alguns lugares [...] o lugar que você nasceu [...] a dificuldade de cortar esse cordão umbilical com o lugar [...] eu fico com

⁵⁵Ibid.

⁵⁶Ibid.

⁵⁷Informação fornecida em entrevista a Evaldo Mocarzel, no segundo semestre de 2011.

saudade: quando eu chego a Parnaíba aquele cheiro do rio [...] eu fiquei pensando isso e eu sinto essa emoção em Recife. Não sei explicar. [...] o eixo então é lugar, tempo [...] eu me emociono quando vejo fotos antigas [...] eu tenho lembranças das ruas [...] quando a gente é pequeno tudo é mais longe [...] (Informação verbal) ⁵⁸.

Ainda segundo Katia Daher, o que lhe emociona é a busca pela fé. E é especialmente pela fé que Cris Rocha caminha para o seu numinoso:

Tiveram muitos princípios, muitas vontades, mas acho que todas elas convergem para esse eixo [...] que é: a fé pura [...], a perda e [o afastamento] da fé, a recuperação da fé [de uma outra forma completamente modificada]; [...] para entender isso parti da ancestralidade, memória e pele [*aponta o próprio corpo*] – como território, cápsula de armazenamento de vidas, de memórias, de histórias, de vontades, de ancestralidade, enfim... (Informação verbal, grifo nosso) ⁵⁹.

E mais uma vez experimentaríamos territórios contaminados de um numinoso religioso: com Erica Montanheiro na perspectiva do excelso, assim como do silêncio, do vazio. E com Simone Evaristo do assombro, mas também do fascínio. Érica Montanheiro descreve assim sua busca pelo sagrado pessoal:

A primeira ideia que eu tive, sempre, [...] para mim foi a figura da mãe. Depois eu fui pensando como eu ia construir isso. E aí comecei a me questionar – porque eu mesma não sou mãe – como que isso pode ser sagrado para mim? Então eu fui para minha mãe. Por isso eu dividi em duas partes: a primeira parte seria [...] mães: a figura da mãe, da avó, dessas mulheres que vão passando [...] ensinamentos [...] inclusive religiosidade [...] As coisas que eu tenho que eu me apego das coisas religiosas, foram elas que me deram [...] E dentro [*ela refere-se à divisão também espacial da cena: a primeira ocorreu no anexo e a segunda na sala principal*] seria a minha parte de ser mãe que não existe [...] usei o texto de Philippe Gaulier [*“La Gnole de Tante Christine est imbuvable”*, texto para bufões cujas figuras centrais são Maria – mãe de Jesus- e Elisabeth – mãe de João Batista] [...]: as duas, Maria e Elisabeth, questionando porque perderam os filhos [...] (Informação verbal, grifos nossos) ⁶⁰.

Quero lembrar-vos que sobre esta experiência de Erica Montanheiro, Marianna Souto Mayor fez questão de colocar o seu assombro: “[...] Fui surpreendida porque o espaço lá de fora [*anexo*] é muito acolhedor e aqui [*estávamos na sala principal*] é uma ruptura [...] Eu não

⁵⁸Informação fornecida em entrevista a Carlos Ataíde. É resposta para a questão sobre o eixo estruturador dos “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

⁵⁹Ibid.

⁶⁰Ibid.

imaginava acessar esse seu sagrado, essa revelação [...] por instrumentos tão frios [e] um discurso forte e até um pouco violento [...] e isso me assustou [...]” (Informação verbal, grifos nossos) ⁶¹.

E Simone Evaristo ilumina-nos e partilha a sua grande devoção:

Tem uma memória infantil [...]: era a lavagem dos túmulos que a gente fazia quando éramos crianças no cemitério da Saudade [*Campinas – SP*] [...] fazia por devoção e sempre me impressionou aqueles altares [...], aquela quantidade de velas, santos. Lugares onde de repente começavam a acontecer milagres. Sepulcros que eram desconhecidos [...] tanto foi um lugar muito legal que frequentei, mas também foi um lugar muito aterrorizante. A maioria dos meus pesadelos infantis está ligado a esse lugar, mas [a minha] grande e forte devoção também, com certeza (Informação verbal, grifo nosso) ⁶².

Pelas narrativas expostas infiro que entre nós a maioria experienciou inicialmente o numinoso pela via da religião ou da religiosidade, mesmo que partindo pela via da negação, como no caso de José Roberto Jardim, e até de maneira emocionantemente festiva e pouco solene e grave, algo tão incomum, como no caso de Carol Badra. Em “os sagrados pessoais” de Paulo de Pontes e Cris Rocha, percebemos o numinoso pela via indireta da religiosidade; não encontramos no de Katia Daher tal influência, mas talvez a única exceção declarada seja mesmo a experiência numinosa de Eduardo Reyes.

Porém, isso tudo é uma sensação particular porque como nos diz Bergson (2009, p. 25): “Para desvendar os mistérios das profundezas, às vezes é preciso visar os cimos. O fogo que está no centro da Terra só aparece no cume dos vulcões”. E nem sempre eles estão em erupção, não é mesmo?

Curioso é que Evaldo Mocarzel ⁶³ aponta três tendências em relação ao sagrado entre nós. Segundo ele seríamos: i) os fervorosos – Newton Moreno, Luciana Lyra, Carlos Ataíde, Marcelo Andrade, Viviane Madu, Simone Evaristo e Paulo de Pontes; ii) os materialistas – Eduardo Reyes, José Roberto Jardim e José Valdir; e iii) os de pulsão de vida – Carol Badra, Erica Montanheiro, Katia Daher e Cris Rocha.

⁶¹ Informação verbal fornecida durante a discussão geral dos “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”

⁶² Informação verbal fornecida em entrevista a Carlos Ataíde. É resposta para a questão sobre o eixo estruturador dos “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

⁶³ Informação verbal presente quando Mocarzel entrevista Katia Daher para o seu documentário sobre o processo de criação do *Terra de Santo*., no segundo semestre de 2011.

De qualquer forma, seja qual for a perspectiva observada, a busca do numinoso é um procedimento de criação, atuação e encenação e a cena do numinoso remete à busca da epifania, do mistério, segundo Cohen (2004), como já vos havia dito.

Ainda seguindo os pensamentos de Cohen (2004, p. 64), ao tratarmos do numinoso, fica clara a pertinência de uma teatralidade enquanto expressão dessa manifestação: “Teatralidade enquanto espaço do trágico, metáfora da vida [...] Reproduz-se aqui a questão da fugacidade, da transitoriedade da vida, o trágico se insere enquanto percepção dessa realidade última”.

Para adentrar a cena do mistério, continuando com Cohen, faz-se necessária a definição do território do *mythos* como campo de atuação. Considerando que o *topos* do *mythos* é o da rememoração, da recuperação de acontecimentos reais ou imaginários e da reinstauração do tempo ritual, e de que realizamos ações em campo pessoal: trabalhos de contextos pessoais, imbricando relações arte/vida através de dinamismos sobre mitologia/*leitmotiv* pessoal, delineamentos de idiossincrasias e composições de personas autorreferentes, quero afirmar-vos que buscamos e realizamos a criação de um campo mítico nestes “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

Para Cohen (2004), o campo mítico é um “entre parênteses”, um tempo espaço que se insere no tempo do cotidiano, é um trabalho dos sentidos. É sutil, silencioso e, o que há de mais importante para nós do *Terra de Santo*, amplifica a produção e a captação do invisível.

E a penetração nesse campo mítico para nós e para o nosso interlocutor é fácil, simples, tranquila? De acordo com Cohen, essa penetração exige prática, estado de consciência e atenção, e é pouco vivenciada pela maior parte das pessoas, que têm noção precária desse estado de espírito.

Expericiamos esta limitação quer como atuantes, quer como participantes ao nos embrenhar nas nossas epifanias, fossem elas como metáforas de ascensão, do transcendente ou como *locus* descendentes dos recônditos dos nossos espíritos. Pois, nessas vivências criamos limites, fechamos acessos, riscamos fronteiras. E o outro, onde pode ficar? Até aonde pode ir? Pode ser apenas meu espectador? Ou desejo que ele seja participante do meu território? Dou-lhe a liberdade do ir e vir? Deixo-o imiscuir-se? Essas são questões profundas e sérias dentro deste território da atividade criadora artística do nosso *Terra de Santo* e, particularmente, deste “O sagrado pessoal”.

Mas, como nos disse Newton Moreno: “[...] sobre a experiência do sagrado [...] as respostas podem ser várias, múltiplas e ninguém vai se convencer do sagrado do outro porque é o sagrado de cada um. Mas tem um momento de uma revelação [...]”⁶⁴.

E é nesse momento de revelação, o “entre parênteses” de Cohen, que se abre uma pequena fresta para a entrada do outro. Fernando Neves traduz da seguinte forma esse instante:

[...] eu acho que o sagrado ... ele é um momento, é aquele momento que a gente não sabe quando que é [...] [*é num segundo*] que há o sagrado, uma força muito grade, é ali que é o sagrado [*é quando todos entram na mesma energia*]. Em algum momento, a gente não tem o domínio disso, mas em um momento acende a luz [...] (Informação verbal, grifo nosso) ⁶⁵.

E continua Newton Moreno:

Tem um momento [*pausa*] – estou abrindo um cofre! [...] Por exemplo, no de Paulinho [*reporta-se a “O sagrado pessoal” de Paulo de Pontes*] o momento que eu mais gosto são as perguntas que ele faz: se é a dor do fim? Onde é que eu consigo a fé? No de Erica quando ela questiona a coragem; a lágrima de Carol [...] Mas que tem uma coisa que você revela – *sua*. Que é preciosa. Independente de estar dentro do sagrado ou não [...] é a qualidade de uma revelação, a coragem da revelação, o estado que você se encontra quando se entrega a isso e o estado que o público também está quando recebe [...] é a gente localizar estes lugares e o estado que isso coloca a gente, dessa fé, esse estado dessa oferta, esse estado dessa entrega, que não é – só para a gente sublinhar isso que eu acho que é bom – que não é só porque tem mais a vibração da fé da religião, do rito da religião [...] [*é também*] de outra coisa, de um recorte muito pessoal. Ou da festa. Hoje a gente nem leu o Evangelho [*ri*] [...] é essa justaposição, não é nem contraposição, é a justaposição referente ao sagrado que vai por dentro, vai para o lugar do depoimento, do autobiográfico [...] e que também é uma potência [...] eu acho que isso pode ser um exercício, não estou fechando nada, só estou querendo abrir portas: *não fugir do autobiográfico e a gente não fugir do rito* [...] Eu não sei se são nestes “estudos cênicos” de “O sagrado pessoal”, mas o mais bonito é a trajetória pessoal de cada um, mesmo que seja um recorte pequenininho ou um pouco mais amplo [...] é a compreensão do percurso pessoal de cada um, mesmo [...] (Informação verbal, grifos nossos) ⁶⁶.

⁶⁴Informação fornecida em discussão geral sobre “estudos cênicos” – “O sagrado pessoal”.

⁶⁵Ibid.

⁶⁶Ibid.

Com relação ao outro neste momento de revelação, acordam Rafaela Penteado, Fernando Neves e Paulo de Pontes (Informação verbal)⁶⁷ que há um trânsito energético entre o ator e o interlocutor a fim de que haja mudanças de perspectivas: descobrindo e refletindo sobre nossas revelações como criadores, oferecendo-as e envolvendo o outro, damos-lhe a oportunidade de se encontrar a si mesmo, refletir sobre suas próprias revelações, identificar-se e se indagar: por que essas pessoas, nesse lugar, realizando essas ações numinosas, nesse momento? Então, dessa forma, traremos o outro para vivenciar as nossas revelações junto conosco e nós todos juntos com eles; ou simplesmente, eu vou vos colocar nas vossas questões para que entendais as minhas.

Pois, atentar para o aparecer significa escutar a exposição do ser.

O fulgor do espanto é o espanto perante o fulgor do ser. A escuta do ser, na radicalidade do pensamento, requer, sobretudo e primeiramente, a experimentação de um espanto, o espanto diante do que menos nos espante, diante do que mais nos passe despercebido. Um estranhamento perante o que, sem atentar para o fato, já nos seja *absurdamente* estranho, perante o que nos é longinquamente próximo: o grande espanto do pensamento é o maravilhamento diante do ente e de seu aparecer no pensamento. É necessário libertar o pensamento para poder escutar o vigor da simplicidade com que tudo é. (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 31-32, grifos do autor).

Foram com todos os nossos assombros carregados dos assombros dos outros que partimos para o nosso êxodo em busca dos momentos de revelação de pessoas vivas ou mortas, lugares existentes ou não e coisas deste ou de outro mundo, que compõem a vivência no mundo da cana-de-açúcar nos últimos cinco séculos de Brasil.

II.2.2 Ser ou não ser homem-tigre, eis a questão.

Eram quatorze de junho de 2011, estávamos reunidos para discutirmos os “Estudos cênicos”: “Os cinco séculos – Século XVII – Êxodo”. Foram três cenas: a dos judeus, a dos negros e a dos cristãos (calvinistas/holandeses), apresentadas na semana anterior. E iniciamos, como sempre é o procedimento, pela leitura do *Evangelho segundo o espiritismo*:

Newton Moreno: Então, com vocês Cris Rocha na leitura do Evangelho.

⁶⁷Ibid.

Cris Rocha: “Instruções dos espíritos – Perdão das ofensas”: “Quantas vezes perdoarei ao meu irmão? Perdoá-lo-eis, não sete vezes, mas setenta vezes sete [...] Feliz aquele que pode dizer cada noite, ao dormir, nada tenho contra o meu próximo” [...].

[...]

Newton Moreno: [...] “Os estudos cênicos” desse século é uma condição meio heroica, não é? Porque o recorte histórico é gigantesco, gente. Não tem como dar conta desse ‘babado’ todo [...] a gente vai laçando possibilidades [...] acho que a gente está vencendo aos poucos esses entraves históricos e didáticos para transformar em artistas criando coisas legais em sons, imagens, sensações, relação com o público [...] Estou tentando dizer isso para tranquilizar, porque eu acho que a gente está aquecendo a musculatura e os instrumentos; estamos no meio do processo [...]

Marcelo Andrade: Acho que agora é um exercício que até então não tínhamos verticalizado. Porque no *Assombrações*, por exemplo, tinha uma base que era o livro de Gilberto. Aqui... [pausa]

Carlos Ataíde: Eu vejo diferente de Marcelo. É a mesma coisa, só maior.

Marcelo Andrade: É? Eu acho completamente diferente.

Carlos Ataíde: [...] lá você tinha um recorte, um ou outro texto. Aqui você tem uma coisa gigantesca de cinco séculos...

Paulo de Pontes: E várias possibilidades.

Carlos Ataíde: Por isso que dá um pouco de estranhamento na gente [...] lá [no *Assombrações*] também não tinha nem texto dramatúrgico, nem nada. Tinham várias histórias, histórias que Newton colheu...

Marcelo Andrade: Eu parto do princípio que a gente estava trabalhando com a narrativa. Gilberto traz um livro que é narrativa...

Carlos Ataíde: Mas aqui o que o pessoal dos judeus fez [*reporta-se aos “estudos cênicos” – “Os cinco séculos – Século XVII – Êxodo: judeus”*⁶⁸] foi narrativa absoluta. Então, não tem muita diferença, no meu ponto de vista [...]

Erica Montanheiro: O que ele está falando é que se sabia que de alguma forma o livro de Gilberto ia para a cena, por mais que tivessem interferências, não é isso? [...]

Carlos Ataíde: [...] De alguma forma também os textos históricos vão para a cena [...] Para mim, é grau, é foco. Uma coisa é você ter assombrações que aconteceram no Recife velho que passou a serem assombrações de todos nós, porque a gente trouxe histórias nossas [...] Outra coisa é isso aqui que está aqui: é a história do Brasil. Olha só que pouquinho. [...]

[...]

Katia Daher: [...] lá [*no Assombrações*] de uma certa maneira tinham algumas histórias que eram as mesmas histórias que estavam na cena. Aqui também podem ser as mesmas. Mas como é tão vasto... lá era certo de que aquelas histórias estariam [...] E aqui pode ser que estejam pode ser que não [...].

[...]

Paulo de Pontes: no *Memória da Cana* também não sabíamos.

Carlos Ataíde: [...] no *Assombrações* não sabíamos quantas histórias iriam necessariamente [...] Do livro ficou uma.

[...]

Katia Daher: Sim, mas a gente passou por todas no processo.

Carlos Ataíde: Pois, então, aqui também vamos passar por tantas. Para mim, é só uma questão de tamanho [...] Enfim. Ainda bem que cada um vê de um jeito. Cada um toca de um jeito, não é?

Erica Montanheiro: Retomando a diferença nos grupos [*está comentando das etnias: negros, judeus e cristãos*] [...] cada grupo escolheu uma [*estrutura cênica*], uma dramaturgia: os judeus tinham uma *estrutura da palavra*; [...] os negros [...] tinham que ser performáticos

⁶⁸Ver *Encarte: Escritos de si e escritos de outros: descrições, dramaturgias, narrativas e roteiros da atividade criadora do Terra de Santo de Os Fofos Encenam*.

[*estrutura-performática ou estrutura-corpo e os cristãos holandeses uma estrutura-alegórica*] [...] ⁶⁹.

Katia Daher: Como o material conduz também o jeito de fazer a cena, o jeito de contar. É verdade... é verdade. Total, não é? Porque a gente [*Katia era do grupo dos cristãos*] conversando se perguntou – como que a gente vai dar conta disso? Não dá. Tem que ser uma alegoria, porque não dá para contar uma historinha. É engraçado...

Cris Rocha: [...] nos negros a cena era completamente ligada ao ritual, [...] aquelas imagens elas eram a dramaturgia: elas me diziam a história, elas eram fortes, elas eram importantes [...]; não precisava de texto. Poderia ser uma dança.

Paulo de Pontes: O que eu achei muito legal é que já colocou a gente direto dentro dessa climática [...] a gente se sentiu num navio [...] não precisava ver nada [...] só a sensação mesmo [...].

José Roberto Jardim: [...] vou usar os negros como exemplo, mas é para a gente pensar: [...] as imagens eram muito fortes, o texto eu quase não lembro [...]. As imagens eram tão fortes e o texto para mim era uma rebarba [...].

Paulo de Pontes: não precisava texto mesmo.

José Roberto Jardim: Mas não é só pela precisão, ou não. Mas quando tiver ele tem que ter potência [...].

[...]

Erica Montanheiro: [...] eles [*os negros*] pegam pela pele... não tem uma coisa racional. Te toma [...].

Simone Evaristo: Mas um dos dogmas desse “Século – XVII” era a palavra.

[...]

Newton Moreno: [*o dogma da palavra*] ele é bom até por isso [...] – o tempo todo a gente está falando: como é que você conta pelo olhar do outro? Como é a cosmovisão? Como é que se estrutura a narrativa lá dentro? Como é que se brinca com a repetição? Qual é a musicalidade? Porque se você vai fazer realmente essa narrativa, por voz na boca do negro que acabou de

⁶⁹Ibid.

chegar da África, é responsabilidade. A não ser que tenha outra liberdade teatral que a gente tem que descobrir para dar conta disso, outra tradução cênica, outro jogo [...]. essa forma [*da palavra*] tem que ser melhor explorada.

Carol Badra: Queria ressaltar o uso do “bololô” ⁷⁰ nos figurinos. Porque quando a gente fala de dinheiro... é isso... a gente acha que ele [*aludi ao figurino de José Valdir na cena dos negros*] estava usando uma saia com uma armação enorme – mas é “bololô” [...].

[...]

Carlos Ataíde: é um experimento até disso, não é?

[...]

Carlos Ataíde: Eu acho que a falta de dinheiro, claro, é péssimo, mas isso não impede que a gente ajeite [...] e dê um toque para ficar como a gente pensava que poderia vir a ser, não é?

[...]

[...]

Newton Moreno: É bom a gente começar – não é para resolver – a realizar esses levantamentos a partir de agora: “pintou” esse elemento, “pintou” esse lugar, “pintou” essa imagem, “pintou” esse personagem, “pintou” essa iluminação, “pintou” essa projeção, “pintaram” coisas...

Marcelo Andrade: Ataíde, por exemplo, trouxe um elemento que eu já tinha pensado em utilizar – a lata d’água.

Carlos Ataíde: Isso é aquela ideia que todo mundo já sabe: eu queria mesmo na verdade era carregar merda ⁷¹. Mas eu não pude, o diretor me vetou [*risos*]. [...] Mas eu ainda hei de fazer

⁷⁰Chamamos de “bololô” a uma rede fina de náilon de cor branca (tipo de material de construção). Esse elemento está presente desde a construção da rua cenográfica do *Assombrações do Recife Velho*, passando pelo processo de criação do *Memória da Cana* e também constituindo sua cenografia.

⁷¹Carlos Ataíde está fazendo alusão aos escravos negros africanos que em fins do século XVII, principalmente no século XVIII, desempenhavam o papel de carregadores de esgoto e de lixo em cidades como o Rio de Janeiro, Recife e Salvador. Eles colocavam os barris, chamados de “tigres”, cheio de dejetos nas costas e os levavam para o mar. Com o passar do tempo, as substâncias que escorriam para os seus corpos secavam com o calor do sol e formavam listras brancas (amônia e uréia) em suas peles negras. Daí o apelido de “tigres”. Ou talvez, o nome fosse uma referência à coragem dos carregadores ou ainda à fuga dos transeuntes que escapuliam rapidamente como se fossem animais selvagens, ao avistar um “tigreiro”. Essa imagem/desejo surgiu no processo de pesquisa do espetáculo *Memória da Cana*.

isso num ambiente externo, se puder. Eu gostaria muito [...] Gente, eu não estou brincando [...] Estou falando seríssimo [...] Ninguém faria isso dentro de um ambiente fechado, evidente.

[...]

Simone Evaristo: [...] a gente vai realizar ainda, calma! [risos]

Carol Badra: Em relação ao nosso [*“estudo cênico” – os judeus*] Newton, eu tenho uma questão que eu fico muito na dúvida: porque para mim o primeiro [*gênesis*] ele tem atmosfera de *êxodo* e o segundo, ele tem atmosfera de *levítico* [*levítico deveria ser a proposta de trabalho para o próximo século – XVIII*].

[...]

Carlos Ataíde: O da gente, os índios [*gênesis*] e os negros [*êxodo*], pela própria estrutura não tinha como ser diferente, não é?

Erica Montanheiro: é porque a inquisição traz *êxodo* e traz *levítico*. Não tinha como.

Carol Badra: As figuras que a gente explorou agora elas são ainda do século XVI [*gênesis*] [...].

[...]

Newton Moreno: Mas acho que isso não é uma questão. Por exemplo, os negros trouxeram imagens lindas do *êxodo*, mas podiam estar no século da *gênesis*. A gente pode retrabalhar esse lugar [...] Assim como o *levítico*: a palavra [*como um dos dogmas desse “estudo cênico”*] era tão poderosa que ela contaminou a cena toda, ela foi a protagonista desse lugar: a discussão sobre ela, a forma da cena, a verborragia [...] foi muito bom ver isso. Então, acho que tem um trâmite, tem uma negociação depois, sabe? [...] Dá para a gente brincar. Vamos seguir nessa saudável exploração que a gente está fazendo [...].

[...]

Carlos Ataíde: [...] eu quero voltar à história do homem da lata de merda, sabe por quê? [...] Eu estou chamando atenção porque acho uma imagem absolutamente importante para mim da situação do negro como humano: é um homem negro que carrega a lata da merda do homem branco [...] isso para mim não é uma imagem engraçada [...]: é a situação humana do indivíduo [...] não é o escatológico pelo escatológico, não é o engraçado pelo engraçado, não

é a vontade pela vontade. Tem um pensamento que eu quero trazer com essa ideia e eu quero sim, no dia que for possível, [...] eu quero experimentar isso sim, de verdade. Isso para mim é muito claro.

Newton Moreno: Desde que você sugeriu [*essa imagem*] eu tenho ela anotada. Não quero te dizer que ela entra desse jeito, porque ela tem potência, porque para mim ela é potente. Isso não quer dizer que você precisa realizar [*com ênfase*] ela. Mas acho que ela traz uma reflexão que é muito saudável [...] acho que, às vezes, a gente foge um pouco justamente dos espaços de tensão – espaços fora do comum, espaço fora do domínio [...] Isso nunca! [...] às vezes tem que ser desse jeito. Eu não sei como organizar isso como encenador. Mas, essa imagem como encenador me alimenta [...]. Tomara que consiga resolver de outro jeito [*risos*] [...] Tem uma coisa aí que também tem no “estudo cênico” de José Valdir [*faz referência à imagem de um “garçom” acorrentado*], fazendo *link*, eu não sei se dá para fazer, mas eu estou fazendo, porque são dois lugares que eu acho interessante [...] me causa um incômodo [...]

Fernando Neves: voltando a questão da merda [...], eu não acho engraçado, não acho trágico, não acho nada. Para falar a verdade, eu acho que o teatro pode se valer de outros elementos, a gente entendendo qual é a situação, e ser dramaticamente tão forte. Por exemplo, você ver o *Saló*, de Pasolini, você está sabendo que eles estão comendo doce de banana [...] Mas é tão terrível que eu não consigo ver [...] É forte dentro daquela situação. Não acho graça [*pausa*] E nem me provoca, nem nada [...].

[...]

Marcelo Andrade: [...] teatro é convenção.

Carlos Ataíde: Não, mas eu não quero convenção. Eu não estou no teatro da convenção. Eu estou em outro lugar.

[*não identificável*]: chiiii. O louco!

Carlos Ataíde: Mas isso é bom porque a gente está na diversidade e isso tem que ser respeitado, não é? Ou ouvido, pelo menos. Não necessariamente tem que ser realizado. Mas ouvir é importante. É como Newton falou, isso talvez potencialize coisas. Agora o afastamento imediato, talvez eu entenda como Newton, agora, é uma tensão que as pessoas querem imediatamente afastar... [*uma fala ininteligível*]... Não, não. Recebe. Você não tem obrigatoriedade de aceitar ou não aceitar, nem ter resposta nenhuma para isso [...] eu tenho

mania de querer ter opinião para tudo, eu estou abandonando isso aos poucos, [...] principalmente num processo criativo, não é? A gente não tem que ter resposta para tudo...

Cris Rocha: A gente vai conseguir perguntas, não é? Respostas!? Achar as perguntas é o que eu acho mais difícil...

Marcelo Andrade: Normalmente, quando a gente está só fazendo experimentos cênicos... [pausa] Mas, na viabilidade, penso adiante, no exercício diário daquilo, até de manutenção, de produção, de custo, e tal. Por exemplo, é muito bonito esse movimento desse açúcar caindo [*menciona a cena dos negros*], mas eu acho que não precisa ser açúcar, ele pode ser um simulacro. E você vai ter o mesmo efeito. Porque o que a gente vê é imagem.

Carlos Ataíde: Depende, efeito visual. Mas o efeito olfativo...

Marcelo Andrade: O açúcar não cheira.

[...]

Carlos Ataíde: Ah, cheira! É dizer que a cana-de-açúcar não cheira. As pessoas sentem, as pessoas têm sensações diferentes [...] Açúcar tem cheiro.

José Roberto Jardim: Eu não sabia que era açúcar até terminar a cena [...]

Eduardo Reyes: [...] Fica numa questão que eu acho que é assim: entre o ritual e o teatro. Por exemplo: se eu vou fazer uma cena que tem que cheirar cocaína em cena, eu não vou cheirar cocaína em cena. Energeticamente é outra coisa [...] É teatro. É outra coisa.

Carlos Ataíde: Mas você não está só. Você está num grupo, entenda. Ninguém está obrigando ninguém a nada [...] estamos num momento de exercícios cênicos. Então, você não pode dizer eu não faço isso. Você não faz, mas o outro faz. O teu par que está contigo, fazendo junto contigo, faz. E se tu tiveres que fazer comigo a próxima cena, como vamos resolver? Vamos resolver não, vamos?

Eduardo Reyes: Sim.

Carlos Ataíde: Então, não dá para dizer eu não faço o que você faz, eu não faço ritual...

Fernando Neves: Mas não é censura [...] ...

Carlos Ataíde: Sim. Mas ninguém está falando que é censura. Nós estamos discutindo...

Marcelo Andrade: Ô, Ataíde, o que eu estou falando é que no exercício cênico nós estamos produzindo um material, lá na frente ele vai ser transformado.

Eduardo Reyes: Sim.

Viviane Madu: Mas eu acho que depende do princípio que você parte. Tem gente que parte de um raciocínio criativo teatral. Eu não sei, eu tenho a sensação que no teatro [...] você parte do simulacro [...] e eu acho que na performance ela vai para o contrário [...] Acho que é uma questão de princípio: como a gente pensa essa cena. Ataíde está com mais contato com a performance, talvez o raciocínio dele parta dessa linha de pesquisa [...] e quem tem uma linha de raciocínio criativo mais teatral, talvez pense em algo que seja parecido que dê o mesmo efeito [...] acho só que a gente ou decide ou deixa a coisa acontecer [...] É uma questão de direção também.

Paulo de Pontes: Tem coisas também que às vezes – isso é uma posição particular: tanto na performance como no teatro – ao invés de comungar com o público o afasta. Por exemplo, eu não consigo ver aqueles caras pendurados pela pele [*está falando da suspensão*] [...] eu não sei também se conseguiria assistir quanto público, ver alguém mexendo com bosta de verdade [...] Aí fica parecendo que quem está se divertindo mais é quem está proporcionando aquilo do que quem está vendo [...]

[...]

Carlos Ataíde: Deixa-me só colocar de onde veio a imagem do açúcar. Em um dos textos falava que em certo momento o açúcar era o poder, vira moeda e negros são trocados por caixotes de açúcar. Foi daí que veio a imagem. E não era para a gente, primeiro nesse exercício, trocar o açúcar por qualquer outra coisa. A ideia justamente era trabalhar com o açúcar [...] Claro isso não significa que vai se trabalhar com o açúcar: imagina essa sujeira toda noite [...]

Katia Daher: É louco isso. Claro que isso tem um conceito por trás. Está vendo que forte! Mas eu também não sabia que era açúcar. Não necessariamente o público vai entender isso, que aquilo era açúcar [...] A cena foi forte para mim...

[...]

Viviane Madu: Mas o que aconteceu com a cena da gente [*dos negros*] foi que a gente ia impedir o público de sentar na arquibancada, não era aquela disposição [...] então, quando abriu, que vocês entraram, todos correram para a arquibancada...

Carlos Ataíde: É lógico. Estão habituados a serem os espectadores que sentam de longe para ver o simulacro! Se estivessem circulando próximo talvez sentissem algo mais [...]

[...]

Fernando Neves: Ataíde, isso daí deve ser alguma coisa da performance. Porque, por exemplo, quando você estava fazendo os *índios* [*reporta-se ao “estudo cênico” – “Gênesis – Século XVI*] que você entrou correndo, eu me escondi atrás da lona. [*Nos negros*], quando você apareceu com o balde, eu corri. Ou seja, eu como seu espectador, quando você entra eu saio fugindo.

Carlos Ataíde: E daí? É assim mesmo. Você tem um movimento diante das minhas ações. Você não fica parado. Inerte e não esperando nada. Alguma coisa você faz. Isso já é um bom caminho.

Fernando Neves: Já é, não é?

Carlos Ataíde: Eu acho. Pior seria você ficar parado. Imagina você ficar parado de braços cruzados. Seria terrível [...] Mas você corre, está ótimo! Um dia você corre pro outro lado...

[...]

Fernando Neves: [...] Não é uma coisa que mexe existencialmente...

Newton Moreno: Deixa eu perguntar uma coisa aqui. A gente não está fazendo performance pura, está?

Carlos Ataíde: Claro que não.

Newton Moreno: Sou defensor mesmo de que a gente possa conversar sobre isso muito sério, desde o *Assombrações*. Tem muita coisa nesse empréstimo interessante que pode surgir [...] Se, por exemplo, para Ataíde ou para outras pessoas aqui isso gera algum estado, algum estímulo, alguma imagem – mesmo que a gente não resolva com a merda ao vivo [...], talvez tenha um estímulo, ou um movimento ou uma ideia que o alimente para a cena. Eu fico mais preocupado com esse espaço onde as pessoas se revelam [...] e o que realmente as motive e as

movimente. É muito difícil administrar esse “trem”, mas é a minha aposta. Mais do que a linguagem final [...] Mas somos tantos, com tantas “pegadas” diferentes: eu acho que a riqueza é essa [...].

[...]

Não preciso lembrá-los, pois bem sabeis que a imagem-desejo do homem-tigre ainda não vivenciei, nem aqui nos *Fofos* nem em outro território qualquer. Mas, trago-vos as palavras de Dewey (2010, p. 343): “O interesse do artista é a única limitação imposta ao uso do material, e essa limitação não é restritiva. Apenas afirma um traço inerente ao trabalho do artista: a necessidade de sinceridade – a necessidade de ele não fingir nem fazer concessões”.

O “bololô” continuou a aparecer-nos em alguns outros “estudos cênicos”, mas desta vez não constituiu a cena final, como no *Assombrações do Recife Velho* e no *Memória da Cana*, nem tão pouco foi inspiração para a feitura dos figurinos idealizados por Carol Badra junto com Leopoldo Pacheco.

Foi aos quatorze dias do mês de agosto do ano de 2012, que Carol Badra nos apresentou sua proposta de figurino, alguma das suas principais fontes de pesquisa⁷² e discorreu sobre as dificuldades de criação para mundos tão diferentes temporal e culturalmente, abrigando-se na perspectiva do respeito às tradições de cada universo e buscando simplicidade a fim de potencializar as revelações de cada século, de cada etnia, de cada arquétipo, de cada persona. Lembrou-nos que foi influenciada pela feminilidade de Frida Kahlo, em especial as suas saias, na execução dos figurinos femininos. Universo, aliás, trazido por Simone Evaristo em suas ações, segundo a própria Carol Badra.

Do açúcar, utilizamos no *Terra de Santo* o moto-perpétuo de sua produção: homem. O homem em suas relações com a sua matéria-prima, a cana-de-açúcar. O açúcar – o ouro branco – não foi à cena, mas foi o resultado direto de sua fermentação – a cachaça. As materialidades da cana ou do açúcar não estão em cena. Tivemos outro sólido branco que não o açúcar a tomar conta do espaço cênico no mundo dos mortos, proveniente de outro ouro, porém negro, e de outra transformação, a queima – a parafina. É ela que nos alimenta de fogo e nos proporciona a pouca luz capaz de entrevermos e conversarmos com mundo do além, mundo cuja *terra santa* está embebida e embriagada de água.

⁷²**Frida Kahlo: pinto a minha realidade**, de Christina Burrus; **Moda desde el siglo XVIII al siglo XX**, de Instituto de la indumentária de Kioto; **Festa de santo**, de Inês Zaragoza.

A água que nos alimenta, água que nos fertiliza, água que nos acolhe e aconchega, água que nos batiza, água que nos purifica, água que nos transporta. Água que derrama literalmente no nascimento, na vida e na morte.

II.2.3 A pesquisa etnográfica– o segundo Evolon

“O espírito [do engenho] permanece [...], mudam as técnicas e os materiais” (informação verbal)⁷³.

Acredito que nossos êxodos, com volta, a Pernambuco (Recife, Vicência e Escada) e à Piracicaba-SP tenham sido promovidos com esse intuito: a busca do “espírito” do engenho.

Movimentos etnográficos outros já foram realizados por nós, *Os Fofos*, nas atividades criadoras dos espetáculos *Assombrações do Recife velho* (2005) e *Memória da cana* (2009)⁷⁴.

Estes êxodos de agora tinham os seus objetivos traçados na feitura do projeto apresentado ao Programa Petrobrás Cultural/2010, o *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco* (Os Fofos Encenam, 2010, p. 7, grifo do autor), que ora vos transcrevo:

Janeiro.

Pesquisa de campo: engenhos e usinas de Pernambuco e São Paulo. Desenvolver a pesquisa de arquivo e de campo. Visitação às regiões canavieiras para conviver com trabalhadores e empregadores da indústria da cana-de-açúcar, além de documentação fotográfica e sonora. Visitação a museus e fundações que têm acervo referente à pesquisa [...] Proposição de uma vivência dos atores na ‘lida’ do carnaval, ocupando funções do plantio, colheita e processamento da cana. O mergulho na pesquisa histórica é fonte essencial para realização deste trabalho [...] O eixo desta pesquisa de campo está dividido em duas partes: a coabitação com a fonte em território nordestino, mais especificamente na cidade de Vicência, zona da mata pernambucana, em seus arredores, engenhos e usinas; e uma etapa seguinte de imersão na realidade em franca expansão do plantio da cana no interior do estado de São Paulo, a saber, na região de Porto Feliz, município onde desenvolveremos ações formativas em arte com jovens e crianças, filhos dos

⁷³Informação fornecida durante a palestra do professor George Cabral – “A história do Brasil e o açúcar”, na FGF em Recife, no dia 27 de junho de 2011.

⁷⁴Para saber mais ver: 1 – *Teatro de uma Saudade. Experiência de memória brasileira em “Assombrações do Recife Velho” & “Memória da Cana”*, tese de doutorado da ECA/USP, de Newton Moreno e 2 – *Memória em cena: estudo do processo de criação teatral de “Memória da Cana”*, pesquisa de iniciação científica da ECA/USP, de Mariana Souto Mayor, ambos sob a orientação de Sílvia Fernandes; e 3 – Dossiê Memória da Cana. **Sala Preta**. São Paulo, n. 9, p. 205-252, 2009.

trabalhadores da cana, enquanto realizamos as investigações etnográficas. Nas viagens para a coabitação com a fonte, pretendemos orientar os atores a colher depoimentos dos trabalhadores da cana, bem como experienciar as etapas de processamento do trabalho na terra: plantio, colheita e tratamento [...].

Registro algumas das alterações de percurso dos objetivos, entre tantas, que considerei significativas para a então futura estruturação cênica deste projeto – o *Terra de Santo*: i) estávamos organizados para realizarmos a vivência em São Paulo na cidade de Porto Feliz – a realizamos na cidade de Piracicaba; ii) a programação deveria se iniciar em janeiro de 2011, a fim de realizarmos uma vivência muito mais próxima da lida do canavial (colheita e processamento da cana que se dão neste período do ano) com o propósito de que todas as ações cênicas futuras viessem a ser contaminadas pelas histórias, impressões, sensações, sentimentos e imaginações colhidos/sentidos durante a pesquisa de campo – mas a realizamos em junho do mesmo ano.

Não estivemos no corte ou no processamento da cana, mas ganhamos a luz, o calor e a fumaça e fuligem, que passeiam no ar, das fogueiras das comemorações a São João e as águas das chuvas do inverno molhado da zona da mata pernambucana, que produzem as lamas argilosas, que nos impedem muitas vezes o acesso motorizado pelas estradas e nos impelem às caminhadas.

Impossível não me ocorrer e não vos fazer rememorar a nossa chegada ao Engenho Iguaçu, em Vicência/PE: madrugada do dia 22 de junho de 2011, antevéspera do dia de São João. Escuro. Muito escuro. Lama. Muita lama. O motorista do micro-ônibus não se sentia seguro em seguir. Para a muitos metros da porteira do engenho. A casa-grande, nossa pousada, encontrava-se logo depois da porteira. Assim pensávamos. Descemos de malas nas cabeças e atolamos nossos sapatos no lamaçal. Nossa primeira de tantas caminhadas pelos canaviais. A casa-grande não estava exatamente logo depois da porteira, estava também a infindos metros dela.

Essa primeira caminhada que termino de vos narrar é uma das minhas memórias afetivas, decerto a primeira, que guardo da nossa vivência em Vicência. De Recife, tenho consagrado nosso primeiro contato com Alessandra Leão⁷⁵ no Teatro Apolo, em 20 de junho de 2011, por ter sido embriagado pela emoção de Luciana Lyra ao discorrer sobre a presença e o significado de Jesus em sua vida, após os cantos-pontos-orações e a “busca de si mesmo” propostos por Alessandra Leão em sua oficina.

⁷⁵ Ver seção II.1.1.1, alínea “e”.

Conforme Taylor (2002), há maneiras contínuas de preservar e transmitir a memória, que vão dos “corpos” aos “arquivos”. A memória dos “corpos”, a autora chama de “repertório”.

O repertório [...] preserva a memória do corpo [...] mesmo que a corporificação modifique, o sentido pode permanecer o mesmo [...] A memória do corpo, por ser “viva” e incapturável, excede o arquivo [...] [São as] performances, gestos, oratura, movimentos, dança, canto, e ainda, lembranças traumáticas, repetições, e alucinações – ou seja, todos os atos que normalmente são concebidos como conhecimento efêmero, não reproduzível (TAYLOR, 2002, *passim*).

Esses êxodos tinham por objetivo maior “colher” o repertório do corpo dos homens da cana.

Ainda segundo Taylor, memória do “arquivo”, assim também chamada por Newton Moreno, constitui a materialidade do que permanece e que resiste à mudança. É o “traço permanente da memória” que excede o “vivo”. São os registros, documentos, resíduos arqueológicos, ossos. “Ainda que a relação entre o ‘arquivo’ e o ‘repertório’ não seja por definição antagonista ou de oposição, o documento escrito tem reiteradamente anunciado o desaparecimento das práticas performáticas contidas na transmissão mnemônicas”, nos adverte Taylor (2002, p. 20, grifos do autor).

Fomos remexer a nossa memória do “arquivo” nos museus, nos engenhos-museus, bibliotecas, nas palestras temáticas, nos espaços sagrados – igrejas, sinagogas, terreiros sagrados e profanos.

Devido à modificação no cronograma de realização da investigação etnográfica, relembro-vos que dos estudos cênicos previstos – “O sagrado pessoal” e “Os cinco séculos” – e programados para serem apresentados imbuídos dessa perspectiva etnográfica, ou seja, contaminados, atravessados, sensibilizados pela memória de “repertório” e não somente pela memória de “arquivo”, apenas três deles foram assim realizados: “Século XVIII – Levítico”, “Século XIX – Números” e “Século XX – Deuteronômio”.

Compartilho convosco, então, algumas observações e inquietações pessoais no que diz respeito ao ato de criação que aqui se iniciava quanto proposta.

Sem nos atermos às reais questões que levaram a um desvio no trajeto, fico me perguntando se tivéssemos ido a Porto Feliz e não a Piracicaba, se tivéssemos chegado a Pernambuco em janeiro e não em junho, em que teria modificado nossas percepções do “mundo da cana”? Como isso teria afetado as ações cênicas vindouras? E na dramaturgia do processo, como isso se revelaria? E no texto dramático finalizado como *Terra de Santo*?

Jamais saberemos, não é mesmo? Mas por que assim o foi e não do outro jeito? Quem ou o quê determinou essas mudanças nos planos?

Devo, então, falar-vos do acaso e da imprevisibilidade na atividade criadora – acontecimentos fortuitos ou inesperados que mudam radicalmente o curso de uma experiência dentro de um sistema.

O acaso age permanentemente, aumentando a variedade do mundo. “É a evolução por variação fortuita, circunstancial, por absolutas indeterminação e espontaneidade”, nos define Salles (2011).

Prigogine (2011) nos adianta que no mundo que é nosso, descobrimos em todos os níveis flutuações, bifurcações, instabilidades e afirma que o que pode ser controlado não é nunca totalmente real, o que é real não pode nunca ser rigorosamente controlado.

A imprevisibilidade pressupõe o caos que é ainda, segundo Prigogine (2002), sempre a consequência de fatores de instabilidade em sistemas instáveis, como o nosso *Terra de Santo*, nos quais uma pequena perturbação amplifica-se e introduz novos aspectos essenciais e obriga-nos a generalizar a noção de lei da natureza e nela introduzir os conceitos de probabilidade e de irreversibilidade, levando o sistema a exprimir o que é possível, e não o que é “certo”, de maneira irreversível, pois, o tempo e a realidade estão irredutivelmente ligados.

É do caos que surgem ao mesmo tempo ordem e desordem.

Mas, sobre o papel do acaso na criatividade nas ciências, que reporto também para as artes, nos diz Prigogine (2011, p. 202-203):

O acaso puro é tanto uma negação da realidade e de nossa exigência de compreender o mundo quanto o determinismo o é. O que procuramos construir é um caminho estreito entre essas duas concepções que levam igualmente à alienação, a de um mundo regido por leis que não deixam nenhum lugar para a novidade, e a de um mundo absurdo, acausal, onde nada pode ser previsto nem descrito em termos gerais [...] As leis não governam o mundo, mas este tampouco é regido pelo acaso.

As ideias de Ostrower (1999) com relação ao não previsível na atividade criadora coadunam-se com as ideias de Prigogine quando afirma que a criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso.

Diz a primeira autora, que quando notamos um acaso, que ela denomina de *acaso significativo*, que pode ser em si um evento insignificante, ele é “reconhecido” de imediato e que neste instante mesmo já o imbuímos de conteúdos existenciais plenamente significativos

para o nosso ser. Também assegura que os acasos são imprevistos, mas não são inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente – e que guardam em si o sentido quase místico da experiência.

Mais uma vez, segundo Ostrower, os acasos são momentos deveras mobilizadores; parecem ser catalisadores da criatividade e se pergunta se não captamos através deles ecos de nossa própria existência, pois,

Quando ocorrem, os acasos nos revelam a existência, por assim dizer, de analogias ocultas entre fenômenos. Sua descoberta pode nos surpreender num primeiro instante, mas ela assume imediatamente a forma de uma nova lógica, de um novo modo de se entender as coisas. Assim os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente e, à medida em que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós (OSTROWER, 1999, p. 7).

A intervenção do acaso no ato de criação faz-nos “[...] acreditar que o mundo está voltado para [nossa] necessidade naquele momento [e assim transformamos] tudo para [nosso] interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico”, nos afirma Salles (2011, p. 42).

Se os acasos podem ser considerados perturbações num sistema que geram caos, no qual se estabelece a dialética da organização/desorganização, ou seja, promove-se uma transição de um nível de estabilidade ao próximo (ao que chamamos de crise), nos provocando movimentos mentais que inicialmente são muito intuitivos, tácitos e mesmo inconscientes, mas que na medida em que se desenvolve, tem-se a transição para a reconstrução lógica consciente, posso defini-los também como *evolons* (VIEIRA, 2006).

E eis aqui nosso segundo *evolon*, portanto. Nossa segunda grande crise na atividade criadora do sistema *Terra de Santo*. Um acaso que provocou uma reestruturação no cronograma (geográfico e temporal) da investigação etnográfica que acabou sendo tudo menos acaso, já que representou o ponto de partida de todos nós.

E daí em diante, como nos diz Ostrower (1999, p. 5, grifo do autor), “[...] não creio que as coisas [importantes aconteceram] ‘por acaso’, não em relação aos sentimentos e as decisões íntimas, já que as circunstâncias que podem nos tocar refletem antes as ordenações sensíveis características [de cada um de nós]”.

E considerando que elementos do caos provenientes de uma crise possibilitam a recriação de universos sociais e simbólicos através de ritos, cultos, festas, música, dança, teatro, procissões e outras formas expressivas (DAWSEY, 2005), posso inferir que o *evolon*

descrito por Vieira (2006) é uma forma de rito discutido por Berghaus (1998) e Turner (1986 apud DAWSEY, 2005).

Vejamos o que nos diz Berghaus (1998, p. 66-67):

Em uma situação de crise o indivíduo é assolado pelo caos, ele revive a experiência de impotência como uma criança e retorna a uma atitude instintiva primária: a ação ritualística [...] Uma das principais funções dos rituais é preparar e ajudar a superar essas vicissitudes da natureza [...] Se uma mudança externa não pode ser assimilada, então uma mudança no sistema é necessária. A função principal dos rituais é facilitar a transição de um estado antigo para um novo. Eles servem como uma forma de regulador, provendo estabilidade durante as mudanças e permitindo a preservação de organismos complexos.

Turner (1986 apud Dawsey, 2005) evoca a ideia de ritos de passagem como a experiência primária de aventurar-se, de correr riscos. Ele descreve cinco momentos que constituem a estrutura processual de cada experiência vivida: i) algo acontece ao nível da percepção; ii) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas; iii) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; iv) o passado articula-se ao presente, tornando possível a descoberta e construção de significado; e v) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”.

Ritos de passagens lembram uma forma estética que se encontra na tragédia grega. Para Turner (1986/2005, p. 181), estética

[...] refere-se àquelas fases que, numa dada estrutura ou unidade processual de experiência, ou constituem uma realização que atinge as profundezas do ser [...] de quem tem uma experiência, ou constituem os obstáculos e falhas que necessariamente fazem parte da alegre luta para alcançar a consumação, além do prazer e do equilíbrio – onde se encontra a verdadeira alegria e felicidade da realização.

Turner (1986/2005) trabalhou num tipo específico de unidade de experiência, a qual chamou de “drama social”, em cujos desdobramentos apresentam-se uma forma protoestética que manifesta quatro momentos em sua estrutura processual completa: i) a ruptura; ii) a crise e intensificação da crise; iii) a reparação ou ação reparadora; e iv) o desfecho ou a reintegração ou cisão.

Observa o autor que a imensa variedade dos subgêneros teatrais deriva não da imitação, consciente ou inconsciente, da forma processual do drama social completo, mas, especificamente da fase da reparação e, especialmente, da reparação como processo ritual desse drama.

A fase de reparação surge como ritos e particulariza-se por apresentar uma fase, dentro da experiência vivida e única, caracterizada

[...] pela presença de ideias ambíguas, imagens monstruosas [talvez irrealizáveis quanto teatro], símbolos sagrados, provocações, humilhações, instruções paradoxais e esotéricas, a emergência de tipos simbólicos representados por palhaços e mascarados, inversões de gêneros, anonimatos e muitos outros fenômenos e processos [...] descrito [...] como “liminares” (TURNER, 1986/2005, p. 183, grifo do autor).

É a *fase liminar* uma terra-de-ninguém, continua Turner, como algo que predomina no modo subjuntivo da cultura e contrária ao senso comum e à racionalidade da vida cotidiana. Essa fase é definida por Vieira (2006), quando busca a descrição de um padrão para o ato criador, como a *fase de incubação* e admite-a como atividade não consciente, ocupando um lapso curto ou longo, podendo ser acompanhada por formas de intuição, sejam elas emotivas (sentimento), racionais ou volitivas.

É a fase criadora para além do “se mágico” stanislavskiano, acredito. São os modos do “também”, “tudo pode”, “tudo é permitido”, “tudo é factível”, “talvez”, “pode ser”, “como se”, “por que não?”. É a hora e a vez das hipóteses, fantasias, conjecturas, desejos, ilusões, caos, novas ordenações, novas formas, novas estruturas, irracionalidades – essencialmente irracionalidades a meu ver.

Consoante Olsen (2004), em **As máscaras mutáveis do Buda Dourado: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação teatral**, Stanislávski fora compelido a descobrir as condições subjacentes que levam à inspiração artística – estava tentando entender as forças invisíveis que movem a alma de um ator – e por desígnio ou acaso trouxe à luz ideias que estão em consonância com as práticas das escolas secretas, que segundo o autor são a auto-observação e a concentração como seu pré-requisito, os centros básicos de energia do corpo – os chacras – e as técnicas de relaxamento como vias de acesso ao subconsciente.

Para esse autor parece que o trabalho espiritual e as técnicas de atuação desenvolvidas por Stanislávski fazem uma interseção compartilhando elementos e objetivos comuns. “O realista místico” – é assim que Olsen conglomina Stanislávski, e nos afirma em tom de urgência:

Está na hora de reavaliarmos a trajetória da atuação contemporânea para revigorar os *impulsos espirituais* que se encontram por trás de toda uma vida de trabalho de Stanislávski. Ele era realista, sim [...] foi ator, diretor e pesquisador; porém foi ainda mais *místico* e *espiritual* do que se possa conceber. Vamos assumir a sua pergunta original e a sua obra como se ele

estivesse procurando a resposta: O que traz inspiração para um ator? (OLSEN, 2004, p. 28, grifos nossos).

Sobre a *fase limiar* de Turner e a *fase de incubação* de Vieira – que correspondem a estados de crises que promovem atividade criadora e que muito bem devem representar uma condição inspiratória, penso eu – estes dois autores acordam num fato: esta atividade é subordinada à cultura.

E com relação a este último ponto, nos diz Vieira (2006, p. 56, grifos do autor): “[...] a intuição se manifesta no plano do mundividente [‘visão de mundo’, ao contrário do produto da ciência como ‘imagem do mundo’] e a preponderância de um de seus tipos sobre os demais reflete o movimento mundividente vivido pelo [artista] no instante histórico considerado”.

Ambos, Vieira e Turner, concordam ainda que o triunvirato – cognição (inteligência), afeto (sentimento) e vontade, subordinam e determinam o aparecimento de imagens e ações desenvolvidas durante a *fase limiar* ou *fase de incubação*.

Sentimento, inteligência e vontade sempre se encontram mesclados no devir interno do humano, formando um sistema triúnico: pela razão, buscamos conhecer o mundo; pelo sentimento lidamos com os valores deste mundo e pelo desejo e vontade vemos o mundo como um cenário de ação (VIEIRA, 2006, p. 56).

Não me foi forçoso lembrar depois de toda essa exposição, o “ritual de crise da vida”, como assim o chama Turner (1986/2005), atravessado por Cris Rocha a partir de sua vivência em Vicência/PE e que foi propulsor de um dos seus estudos cênicos para o “Século XX – Deuteronômio”: *Caindo de paraquedas no meio do canavial*.

Sobre sua chegada a Vicência e volta a São Paulo, Cris Rocha me relatou e vos faço saber:

[Minha afetação] é particular, é como “cair de paraquedas” [...] Foi uma viagem solitária. Muitas coisas eu não compartilhei com vocês [...] Fui muito afetada por essa viagem solitária do que por qualquer outra coisa [Cris Rocha foi a última a chegar a Vicência e uma das primeiras a voltar para São Paulo]. [...] Quando volto para São Paulo, muito amargurada por não estar lá [...] Fiquei muito ligada à Vicência, fiquei muito ligada ao engenho, fiquei muito ligada às pessoas que vocês iam ver lá [...] É estar num lugar, estando em outro. A minha mente, a minha ideia, ela estava em um outro lugar. O meu coração também [...] inclusive tinha um sentimento de “estar fora” mais do que o normal, porque geralmente esse sentimento de estrangeiro eu sempre tenho, desse não lugar [...] Eu queria estar lá, eu queria estar naquela situação, saber o que estava acontecendo ali, me colocar, ver o meu lugar

neste lugar. Eu queria muito. Então, acho que isso me revelou [...] algo em mim que talvez eu nem soubesse que existia: eu vi uma determinação muito grande em mim (Informação verbal)⁷⁶.

Cris Rocha teve seu *evolon* ou rito a partir dessa experiência que se desdobrou em uma forma estética. E como não lembrar vossa ação cênica, convosco dependurada? Trago de volta trecho do vosso roteiro:

Roteiro/Estudo cênico século XX – Cena 2 – Cris Rocha - Caindo de paraquedas no meio do canavial (a inadequação do estrangeiro diante do desconhecido; viagem solitária; onde está a terra prometida?). Um pequeno paraquedas sobrevoa o espaço. Durante o percurso, ouve-se som de música brega mesclado às músicas típicas de festa de São João, forró e carro de som. De repente, o paraquedas aterrissa e o som é interrompido. Ouve-se um barulho de queda. Foco. A luz começa a iluminar a viajante que caiu e está presa num imenso baobá, no meio do canavial. Ela tem bandeirinhas de São João agarradas ao rosto. Fala: Ufa, cheguei! Cheguei? O que que eu vou fazer aqui sozinha no meio do canavial? Tem alguém aí? Aqui no baobá! (o público se dirige ao espaço) Passaram pela lama? Que bom que vocês conseguiram chegar. Ai que leseira! Que viagem! Uma jornada, viu? (tira um celular da bolsa e vê se está com sinal) [...] (Informação pessoal)⁷⁷.

Quero revelar a Cris Rocha e a todos vós, que também tive diversas afetações, inspirações, crises, nessa vivência em Vicência, porém, sobremaneira, tomar conhecimento naquele momento que as atividades ditas profanas da festa de São João – as fogueiras, as quadrilhas, os forrós, as comidas de milho, o milho assado à fogueira – estavam rareando devido a uma mudança na doutrina religiosa dos cortadores da cana que ora se convertem, numa progressão exponencial, em evangélicos, isso deveras me tocou.

Para “seu” Pascoal, dono do engenho Iguape, isso é devido ao movimento dos pastores: “Os padres ficam na igreja à espera dos fiéis. Os pastores veem arrebanhá-los dentro das casas deles. Eles veem aqui. Eu vejo. E a casa é um templo!” (Informação pessoal)⁷⁸.

“A vida é um retrovisor!”, disse-me “seu” Pascoal.

E olhando por “esse” retrovisor agora vejo que talvez esse meu incômodo com tal situação deva ter refletido nas minhas escolhas para a realização do nosso estudo cênico (meu e de José Valdir) do “Século XVIII – Levítico”: *A benzedura da moenda*⁷⁹.

⁷⁶Informação fornecida em entrevista pessoal, em dezembro de 2011.

⁷⁷Mensagem recebida por carlosataide@hotmail.com, em outubro/2011.

⁷⁸Informação obtida a partir de uma conversa informal no alpendre da casa-grande do engenho Iguape, no dia 26 de junho de 2011.

⁷⁹Ver *Encarte: Escritos de si e escritos de outros: descrições, dramaturgias, narrativas e roteiros da atividade criadora do Terra de Santo de Os Fofos Encenam*.

Apresento-vos, assim, trecho do nosso roteiro para vossas reflexões:

Roteiro ws “estudos cênicos” século XVIII – negros – A benzedura da moenda. Luz geral. Dois escravos e uma moenda. Sons de rezas católicas e fogos de artifício durante toda a entrada do cortejo dos brancos. A música só sai quando o Padre vai iniciar a leitura do Levítico. Entram a família patriarcal judaica dona do engenho, seus convidados e o Padre. O Padre inicia o ritual de benzedura da moenda e de todos os presentes lendo o Levítico 23:9-14 e 26: 3-9; 14-20; 23-33; 46. Depois dos estatutos, joga água benta sobre a moenda e sobre os presentes. Os escravos correm para receber a água benta já com as primeiras canas que vão entrar na moenda e há o ritual simbólico de moagem destas canas. Terminada a benzedura o Senhor do engenho manda que se inicie a festa geral: “Festejemos todos!”. Neste momento volta a música inicial e se iniciam batuques de negros ao longe (as músicas vão se misturando). Com a saída da família patriarcal judaica a luz lateral toma a cena. Muda a luz central: foco na moenda. (a família patriarcal continuará com uma ação fora do centro da cena. O Senhor do engenho estará apresentando todas as dependências do engenho, seus dotes, suas previsões para esta safra, etc. Ouviremos palmas, risos, orações, cantos, brincadeiras...). Quando o foco na moenda acender vai ter início o ritual negro para a benzedura desta. Os batuques continuarão junto com a música dos brancos. Entram misturados aos batuques as toadas para Ogum [...], mas essas se sobressaem às músicas anteriores. Ao final do ritual negro mantêm-se os batuques até o final da cena quando serão interrompidos pelo Senhor do engenho. [...] Acabado o ritual negro de benzedura da moenda ouve-se a voz do Senhor do engenho: “Venham, venham todos. Hoje vou libertar não um escravo, mas dois”. Inicia-se o ritual de alforria [...].

Nos aponta Dawsey (2005, p. 165) que ritos de passagem e também procedimentos etnográficos, como o atravessado por Cris Rocha, “[...] envolvem estratégias que visam produzir efeitos de estranhamento em relação ao familiar. A partir de deslocamentos do lugar olhado das coisas, conhecimento é produzido e adquire densidade”.

A participação ou presença em um rito de passagem ou *rito de transformação*, como define Jung (2012), promove a *transformação subjetiva* da personalidade provocando uma forma de renascimento: o *renascimento indireto*.

O “renascimento” é uma das proposições mais originárias da humanidade. Esse tipo de proposição baseia-se no que denomino “arquétipo”. Todas as proposições referentes ao sobrenatural, transcendente e metafísico são, em última análise, determinadas pelo arquétipo e por isso não surpreende que encontremos afirmações concordantes sobre o renascimento nos povos mais diversos (JUNG, 2012, p. 120, grifos do autor).

Então, posso dizer-vos que as investigações etnográficas nos impuseram crises que foram resolvidas através de *ritos de passagem* ou *ritos de transformações*, que nos levaram a uma *transformação subjetiva*, provocando-nos um *renascimento*.

À vista disso, dou-me a incumbência de indicar-vos que todos nós, cada um ao seu modo, a seu tempo e em sua medida, passamos por uma forma de *renascimento* durante as nossas investigações etnográficas.

A pesquisa etnográfica aqui, no campo das artes, tem uma dimensão diferente da do campo da antropologia de onde ela foi capturada e assimilada como procedimento e processo na atividade criadora artística.

“Etnografia é o processo de pesquisa no qual o antropólogo de perto observa, grava e participa da vida cotidiana de outra cultura – uma experiência chamada de método de trabalho de campo – e depois escreve explicações [*accounts*] desta cultura, enfatizando o detalhe descritivo” (MARCUS; FISCHER, 1986 apud SILVA, 2006, p 121, grifo do autor)⁸⁰.

Sobre o papel da pesquisa de campo na antropologia, discorre Silva (2006, p. 25):

Se um dos principais objetivos da antropologia é promover o alargamento da razão possibilitado pelo conhecimento das várias concepções de mundo presentes nas culturas diversas (considerando-se que as culturas só se encontram através dos encontros dos homens), o trabalho de campo é um momento privilegiado para o exercício desse objetivo, pois é nele que a alteridade, premissa do conhecimento antropológico, se realiza.

Cardoso (2011) considera saudável o trabalho de campo na antropologia, apenas ressalta que existe um descompasso entre tal iniciativa e a assimilação da discussão sobre a natureza do conhecimento científico e o papel da subjetividade como instrumento de conhecimento.

A relação intersubjetiva não é o encontro de indivíduos autônomos e autossuficientes. É uma comunicação simbólica que supõe e repõe processos básicos responsáveis pela criação de significados e de grupos. É nesse encontro entre pessoas que se estranham e que fazem um movimento de aproximação que se podem desvendar sentidos ocultos e explicitar relações desconhecidas [...] Arrisco a afirmar que a subjetividade, que não fomos treinados a controlar, teima em se fazer presente, e isso porque ninguém mais defende a noção de “neutralidade” que os manuais positivistas propunham como condição da ciência (CARDOSO, 2011, p. 218; 219).

⁸⁰MARCUS, G.; FISCHER, M. J. **Anthropology as cultural critique**. Chicago: Chicago University Press, 1986.

Silva (2006) concorda com Cardoso (2011) nesse aspecto e nos afirma que na passagem do trabalho de campo para a elaboração do discurso científico na tentativa de reconstruir a realidade, o antropólogo, frequentemente, esvazia os aspectos subjetivos presentes nas experiências em prol de uma linguagem condizente com as exigências da racionalidade científica.

Por outro lado, Silva (2006, p. 59, grifos nossos) assegura também que “[...] diante do fluxo ininterrupto dos múltiplos significados que marcam o que as pessoas fazem e dizem, o antropólogo estará sozinho munido apenas de sua *sensibilidade e intuição*”.

Portanto, a interpretação que se constrói sobre essas análises qualitativas do trabalho de campo não está isolada das condições subjetivas em que o entrevistador e o entrevistado se encontram.

Arrisco a afirmar-vos que na arte, essa construção de significados resultante da atividade etnográfica, tão diferentemente da antropologia, pode ocorrer até sem a possibilidade do encontro efetivo entre pesquisador e pesquisado. Apoio-me no seguinte trecho do discurso de Cris Rocha:

Eu não estive no canavial em Vicência [...] quando eu cheguei eu tive muitos relatos. Teve muita gente que veio me relatar coisas. Eu fiquei [ênfática] muito impressionada porque – assim que eu cheguei – me contaram a história inteira de D. Lindalva⁸¹ [...] (Informação verbal)⁸².

A sensação provocada por um “outro” que Cris Rocha não conhecera pessoalmente, de um “estranho conhecido” por “ouvir falar”, vos foi suficiente para uma pulsão criadora. E Cris Rocha nos apresentou “Leonor”. Eis aqui fragmento do seu roteiro de cena:

Roteiro – estudo cênico Século XX – Cris Rocha – Rezadeira Leonor (este é um pequeno roteiro-guia, porque a cena tem como base a improvisação e

⁸¹D. Lindalva, mãe de vinte e dois filhos, [...] de sangue apenas dezessete, viúva há mais de vinte anos e rezadeira desde que aprendeu com sua avó [...] fugiu de casa para se casar [...] por várias noites dormiu no mato com os filhos devido às brigas com o marido. [Hoje é viúva]. Não frequenta mais missa, pois agora ela pode ver [missa] o dia inteiro através da parabólica e passa a maior parte dos dias rezando. Recebe pessoas em sua casa [para benzer] e para cada necessidade tem uma reza. Nunca foi praticante de outra religião [que não a católica]. Na casa da rezadeira [podemos encontrar] imagens de diversos santos, fotos de entes que já se foram, dos que ainda permanecem aqui, água benta e as orações intermináveis de Dona Lindalva (OS FOFOS ENCENAM, 2010, p. 15).

⁸²Informação fornecida em entrevista pessoal em dezembro de 2011.

interação com o público). Uma casinha no meio da periferia. Ouve-se uma voz cantando: Cordeiro divino. Morto pelo pecador. Sê compassivo. Cordeiro divino. Morto pelo pecador. A paz concede. Amém! Ao fundo, ouve-se um som de missa. Um vizinho passa correndo e vai avisar a mulher que está cantando que a “visita” chegou. Surge à porta Dona Leonor, que atende por Dona Noninha, rezadeira conhecida na região pelos seus dons curativos e por sua contagiante risada. Ela: “Vamo chegando gente, que o tempo não espera por ninguém não”. Ela convida a visita a entrar em sua cozinha, onde começa a preparar um prato [...] (Informação pessoal, grifo do autor)⁸³.

Foster (2005) em seu ensaio **O artista enquanto etnógrafo** sugere que existiria uma “virada etnográfica” na arte e na teoria nos últimos trinta anos, as duas comprometidas com a “outridade” cultural.

Trava-se, então, um novo paradigma no contexto delineado por Foster sobre os complexos trânsitos entre arte e antropologia na arte atual: um sujeito definido pelo artista em termos de sua identidade cultural, tendo o último, enquanto etnógrafo, o cuidado perene de não resvalar no “patronato ideológico” ou na “indignidade de falar pelos outros”.

Todavia, de acordo com Klinger (2007, p. 66, grifo do autor), “[...] a dimensão etnográfica da arte não é própria do final do século XX, e sim das vanguardas do começo do século; na arte de final de século haveria, então, um ‘retorno’ do etnógrafo, ou seja, uma segunda virada”.

A etnografia, que compartilha com o surrealismo um abandono da distinção entre alta e baixa cultura, proporcionou ao mesmo tempo um fundo de alternativas não ocidentais e uma atitude predominantemente de irônica observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva (CLIFFORD, 2001 apud KLINGER, 2007, p. 67-68)⁸⁴.

Tal “atitude etnográfica”, como prefere chamar Klinger, compõe e decompõe hierarquias da cultura e sugere uma atitude de “observação participante” sobre os elementos de uma realidade cultural desfamiliarizada.

Cardoso (2011) nos assegura que o velho modelo de observação participante na antropologia, que supunha neutralidade do pesquisador, atualmente se transformou em participação observante. Isto é, de adjetiva, a participação passou a ser substantiva, e, nesse

⁸³Informação pessoal recebida por carlosataide@hotmail.com em outubro de 2011.

⁸⁴CLIFFORD, J. **Dilemas de la cultura**. Barcelona: Gedisa, 2001.

movimento, se reinventou a empatia como forma de compreender o outro – não mais na sua noção usual de comunhão.

Foi desbravando este último território da participação observante, a meu modo de perceber, que vos digo que Luciana Lyra trançou meticulosamente a pesquisa etnográfica e a atividade criadora para as artes cênicas, propondo uma metodologia a que ela denominou de *artetnografia*⁸⁵:

A *Artetnografia* configura-se no cruzamento complexo gerado do contato entre comunidade e artistas, entre os *eus* e as *alteridades*, tomando como impulso [...] duas abordagens etnográficas [...], uma que se vincula à *Antropologia do imaginário* e outra à *Antropologia da Performance*, além das contaminações advindas do campo das *Artes*, especialmente do movimento *Surrealista* (LYRA, 2011, p. 338-339, grifos do autor).

És vós Cris Rocha, juntamente com Katia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madu, testemunhas cabais que atentaram, antes que nós outros do *Terra de Santo* – por terem experienciado essa metodologia indicada por Luciana Lyra – de que os frutos dessa pesquisa etnográfica com proveito à ação criadora artística

[...] só [podem] existir na base da troca e de *todos os ruídos* que as relações com a alteridade possam suscitar [e de que seu desdobramento] [...] lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo artetnografado, transitando do eu à alteridade, num processo contínuo de retroalimentação (LYRA, 2011, grifo nosso).

É fato lembrarmos-nos de que não nos utilizamos da *Artetnografia* como processo metodológico de criação artística para o *Terra de Santo*, utilizamo-nos apenas de uma “atitude etnográfica” como um dos pilares fundantes desse ato de criação.

Esse confronto, essa fricção, essa vivência, essa aproximação com esse “outro” do canavial, aqui no *Terra de Santo*, buscava sentir, compreender quem é esse homem que lida com esse universo da cana-de-açúcar? Como ele nos afetava? O que há dele em nós? E, principalmente, como posso revelá-lo, apresentá-lo em cena?

Assistimos na atualidade a reformulação da categoria do “outro”, na qual “uns e outros” participam das mesmas práticas e lutam por ocupar os mesmos espaços simbólicos,

⁸⁵Para saber mais ver LYRA, L. de F. R. P. de. **Guerreiras e heroínas em performance; da artetnografia à metodologia em artes cênicas**. Tese de doutorado do PPG em Artes da Unicamp.

por duas razões, segundo Klinger (2007, p. 70): “[...] primeiro, porque o outro excluído socialmente (o pobre, o preso, o índio) tem começado a falar – e inclusive a escrever – por si mesmo. E segundo, porque o outro não é mais o outro radical e puro (se é que alguma vez foi) [...]”.

Esta constatação do “outro” como “nós mesmos” foi sentida por Eduardo Reyes e traduzida da seguinte forma:

Eu acho que a gente discutiu antes de ir para lá [está falando sobre a atitude perante um meio cultural novo e diferente], de como abordar ou como conversar com as pessoas. Eu tive conversas lá na rua, andando... com [pessoas comuns]. Com um bêbado, com um vendedor de cana. Engraçado... que é assim... É gente como a gente. É gente muito próxima da gente... São seres humanos. Não muda nada [...] Estando lá você percebe que há uma romantização anterior sobre aqueles personagens [...] ele está próximo. Ele não está tão longe. É o mesmo. São as mesmas pessoas, são as mesmas figuras [...] o cortador de cana pensa como esse cara daqui [fala da cidade de São Paulo] (Informação verbal)⁸⁶.

Para a antropologia pós-moderna, a experiência etnográfica não só constrói o objeto, mas também o sujeito da etnografia, que se vê por ela modificado no confronto com o outro; por outro lado, a construção do relato etnográfico sempre precisa apagar alguns traços dessa experiência etnográfica, correspondendo a uma reflexão sobre a representação do “outro” (KLINGER, 2007).

A nova antropologia entende a cultura enquanto texto, afirma Foster (2005), o que significa dizer que esta projeção sobre outras culturas é tão textual quanto estética e a arte contemporânea deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica.

Estes desenvolvimentos, ainda segundo o autor, constituiu uma série de mudanças no que se refere ao lugar da arte e, paralelamente a esta figura do lugar, tem-se a analogia do *mapeamento*. Este mapeamento na arte atual tende na direção do sociológico e do antropológico, ao ponto do mapeamento etnográfico de uma instituição ou comunidade ser uma forma primária de *site-specific* na arte hoje (FOSTER, 2005).

Este mapeamento era uma preocupação e uma meta na estruturação da dramaturgia e da cena para Newton Moreno. Assim o percebo e ele mesmo nos explicitava:

⁸⁶Informação recebida em entrevista pessoal, em dezembro de 2011.

Aproximar-se do universo do corte da cana – *comunidade dos cortadores de cana* – é o mais sério apontamento como dever de casa. [queixa-se:] Precisariamos ter ido mais a Piracicaba! Do que são feitas estas pessoas [reporta-se aos cortadores de cana]? [...] Armar a estrutura para continuar o trabalho colaborativo – é um *mapeamento* [...] (Informação verbal, grifos nossos)⁸⁷.

Um aparte: esta passagem do discurso de Newton Moreno foi proferida na nossa última reunião do ano de 2011 cuja pauta era a organização para os trabalhos para 2012. Na nossa primeira reunião de 2012, em seis de fevereiro, ele traria o primeiro roteiro dramatúrgico e uma proposta para seu nome: *Terra de Santo*.

Devo lembrar-vos que desde os trabalhos de criação do *Assombrações do Recife velho* e *Memória da cana*, leituras do *Evangelho segundo o Espiritismo*, de Allan Kardec, seguidas de orações, para as aberturas e finalizações das atividades e espetáculos, em especial, tornaram-se parte constante do procedimento das atividades criadoras de *Os Fofos*.

Neste último dia de reunião do ano de 2011, a leitura do *Evangelho*, tomada sempre aleatoriamente, foi a do capítulo XXVII – *Pedi e obtereis*. E curiosamente, este capítulo apresenta uma parábola – “Fariseu e publicano”:

Oravam em uma sinagoga, um fariseu e um publicano; o primeiro cheio de presunção alardeava seus mistérios e sua devoção, enquanto o outro, humildemente, confessava suas falhas e arrependia-se delas, pedindo a proteção de Deus. O primeiro, porque se exaltava, seria, nos céus, humilhado e o segundo, porque se humilhava, seria nos céus, exaltado. Este era o ensinamento de Jesus, que refletia a Justiça de Deus (ARMOND, 2010, p. 148).

Mas o que quero vos dizer com isso? Apenas fazer-nos reparar na coincidência e conexão dos temas da leitura e da conversa: o eu, o outro, nossos comportamentos culturais e sociais e o lugar que todos ocupamos. E ainda o olhar de juízo de um terceiro por sobre nós.

Voltemos, então, ao lugar do *site-especific*. Ao lugar que tem por alvo neste espaço do *Terra de Santo*, os cinco séculos da sociedade canavieira do Brasil. Não vos falo de um espaço com localização particular, mas vos falo aqui do espaço descrito por Bachelard (1993, p. 31, grifo nosso), “O espaço [que] convida à ação [e que] antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra [...]”.

⁸⁷Informação fornecida por Newton Moreno durante as discussões sobre os estudos cênicos “Os cinco séculos: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio”, em 13 de dezembro de 2011.

Ora, então vos falo de um *lugar*. Um *lugar* cuja “[...] concepção atual é de tempo em espaço; ou seja, é tempo lugarizado, pois entre espaço e tempo se dá [esse] *lugar*, o movimento, a matéria” (OLIVEIRA, 2012, p. 5, grifo do autor).

O *lugar* é um espaço de encontro, de mediação, de desenvolvimento da intersubjetividade através da interação entre o corpo em movimento e um local (BACHELARD, 1993; BERDOULAY; CHAVEIRO, 2012; ENTRIKIN, 2012; OLIVEIRA, 2012).

Quanto ao aspecto desse espaço que ora discuto, Cohen (2004) o chama de *modelo mítico* cênico teatral, pois a relação entre atuante e espectadores é ritualística, não implicando necessariamente a participação física do público, no qual ocorre uma vivência do real (não uma representação do real) que leva à intelecção: o espectador é participante do rito e não mero assistente. Ele entra na obra, faz parte dela. Mas nos deixa claro que é uma situação teórica.

“Conhecer um lugar é desenvolver um sentimento tofílico ou tofóbico. Não importa se é um local natural ou construído, a pessoa se liga ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou mais íntimo” (OLIVEIRA, 2012, p. 12).

Estes lugares suscitados por estes *sites-specifics* erigidos a partir de atitudes etnográficas, do meu ponto de vista, podem ser no decorrer do tempo ou no mesmo momento, transitórios e/ou eternos. Podem ser cognição e/ou afeto; sensação e/ou memória; podem ser corpo e/ou espírito.

E, nos assegura Chaveiro (2012, p. 253), “Qualquer corporeidade, assim é, ao mesmo tempo, dispositivo da ação e testemunho de vivências. É um mundo no mundo que se exerce por meio de relações nos lugares. Nas relações, por meio delas e dentro delas, os órgãos ou o organismo se traduz na história por meio do espaço”.

Era o mundo-lugar dos cortadores de cana dentro do mundo-lugar do *Terra de Santo*, dentro do mundo-lugar dos nossos interlocutores que Newton Moreno intencionava criar. E se perguntava também indagando-nos: “Por que eu estou contando essas histórias? Onde “laça” a gente? [Nos temas que envolvem: sagrado, tradição, terra de santo?] (Informação verbal)”⁸⁸.

⁸⁸Informação fornecida em discussão sobre ações cênicas a partir do primeiro roteiro do *Terra de Santo*, em 07 de maio de 2012.

Julgo o *Terra de Santo* uma forma primária de *site-specific*. É um *lugar* de interações, de produção de intersubjetividades que possui dimensões concretas, ambientais, territoriais e que pode favorecer a emergência de um espaço público (BERDOULAY; ENTRIKIN, 2012).

É um *lugar* de ininterruptas relações, vertidas por apropriações do espaço, construídas por corporeidades em movimento (CHAVEIRO, 2012).

E neste conceito de espaço, a localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um *site*, no entendimento de Kwon (2008, p. 170; 173, grifos do autor):

O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência [...] Nesse sentido, as possibilidades de conceber o *site* como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel do “público”, da arte e dos artistas.

Paulo de Pontes parecia intuir nosso desejo de construir esse *lugar*:

[Devemos] misturar as cenas [...] não têm que entender nada [refere-se ao público]. Muito texto [...] [é a] loucura dos mortos [alude ao 2º movimento]. Não têm que entender uma história. [Não temos que] contar uma história [...] A história não é só a história: é o que ela impulsiona. O importante é um impacto: para quem está vendo não é uma história é o reino dos mortos (Informação verbal)⁸⁹.

Mas são as ações e as palavras de Newton Moreno que corroboram o meu ímpeto de classificar o *Terra de Santo* como uma forma primária de *site-specific*.

Desejo lembrar-vos, para tanto, a apresentação do primeiro roteiro dramatúrgico do futuro *Terra de Santo (Pentateuco)*, em seis de fevereiro de 2012, que ele nos fez. Expôs-nos o roteiro em um gráfico espaço-temporal dividido em três movimentos, em que a tensão dramática era crescente até atingir o seu máximo no segundo movimento e decrescente a partir daqui até o terceiro movimento. Propôs-nos o seguinte:

Primeiro movimento – cortadores de cana migrantes. Século XXI. Piracicaba; segundo movimento – mulheres (depois denominadas “mães”). “Os cinco séculos: XVI – Gênesis,

⁸⁹Informação fornecida durante discussão sobre as ações cênicas do segundo movimento do roteiro *Terra de Santo*, em 07 de maio de 2012.

XVII – Êxodo, XVIII – Levítico, XIX – Números e XX – Deuteronômio”. “Mundo dos mortos”; e o terceiro movimento – cortadores de cana migrantes. Século XXI. Vicência/PE.

Já nos sugeriu que o primeiro movimento se realizasse no anexo do Espaço Os Fofos Encenam e que cenograficamente fosse transformado em um alojamento de cortadores de cana. E foi nos tecendo mais alguns comentários: i) o primeiro movimento apresenta uma teatralidade específica – realista; ii) o segundo movimento é um espaço sagrado e fantástico. “Há que se ter uma outra teatralidade. Imagem para pensar: bonecos/marionetes/ex-votos. Que corpo é esse [que precisamos aqui?] [...] No roteiro é importante um movimento que leve o ator ao seu ‘Sagrado Pessoal’ [...] Há a presença da água” (Informação verbal)⁹⁰; e iii) o terceiro movimento, também realista e seria o desfecho da terra de santo que é um eixo da trama.

Com o espetáculo *Terra de Santo* estreado e tendo concluída sua segunda temporada, Newton Moreno nos escreve, retomando e refermentando questões presentes desde os primeiros “estudos cênicos”, numa perspectiva de entendimento e de reconhecimento de um lugar:

[...] sigo muito feliz com esse espetáculo-reza que criamos (estamos criando) juntos [e] ainda aprendendo com ele. Sempre. Ele aos poucos começa a se mostrar para nós e para o público. Paciência e fé [...] Uma ideia: que tal convidar alguns palestrantes e pensadores para debater conosco, e com o público interessado, a peça [...] acho que essa ação pode gerar reflexões [...] e nos fazer entender mais e mais o caldeirão de ideias/conflitos em que a peça navega. Falar de guerras santas, trabalho no campo, resistências, religião e política, pastoral da terra; e também a abordagem rito-cena, como se apropriar? [...] (Informação pessoal)⁹¹.

E é na estreia do espetáculo que ele organiza e formaliza esses lugares do *Terra de Santo*, situando-nos espaço-temporalmente nos três movimentos do espetáculo (Informação pessoal)⁹², quando nos apresenta:

Movimento 1	Movimento 2	Movimento 3
Alojamento-refeitório	“Terra de santo” e o “Mundo dos mortos”	Confronto
Mundo cru.	Mundo mágico. Linguagem não realista	

⁹⁰Informação fornecida em 06 de fevereiro de 2012 na apresentação do primeiro roteiro dramaturgico do *Terra de Santo*.

⁹¹Informação pessoal recebida por carlosataide@hotmail.com em 22 de dezembro de 2012.

⁹²Informação pessoal recebida por carlosataide@hotmail.com em 17 de outubro de 2012.

Linguagem realista		
Tempo cotidiano. 30 minutos.	Tempo dilatado. 1h15	
Espaço insere o público. Atores controlam sua participação	Espaço não insere o público. “Mães” lembram ao público de sua participação no ritual	
Figurino, cenário, adereços, iluminação e música favorecem concretude	Figurino, cenário, adereços, iluminação e música favorecem a magia	
Profano com interfaces das questões sagradas	Sagrado com interfaces de questões profanas	
Set de filmagem	Palco-plateia. Altar, arena...	
Achatamento do sagrado horizontal	Alongamento do sagrado vertical	
Aromas realistas, comida, café, cachaça, perfume	Aromas das ervas, incensos	

O *Terra de Santo* é um espaço que propõe um *lugar*. Uma experiência do corpo com o mundo da cana traduzido temporal, material e imaterialmente, por intermédio do que é possível, portanto, vivenciável e experienciável para atuantes e participantes.

Com efeito, o corpo é a propriedade pela qual o sujeito pode fundar a sua extrema singularidade, registrar na carne a sua história na linha de contato e de intersecção com a história do mundo e dos lugares, mote para experimentar a si mesmo, peça de sentido para colher a propriedade das coisas e para afetá-las com a percepção e com a ação, recurso de entranhamento no tempo e de realização temporal no encontro com o outro, figura de interferência, de gozo – e de descoberta (CHAVEIRO, 2012, p. 250).

E foi em busca desta descoberta, do imprevisível, do imponderável, do gozo, do estranhamento ao encontro com o outro que transitamos entre São Paulo, Piracicaba, Recife, Vicência e Escada a fim de construirmos nossa *Terra de Santo*.

No *Terra de Santo*, nos utilizamos da técnica da pesquisa etnográfica sem a verticalização empregada em um processo antropológico. Assumimos uma “atitude etnográfica” sem, na verdade, realizarmos um processo etnográfico, até porque não tínhamos nenhum compromisso em retratar ou discutir a realidade sensível daquela comunidade canavieira e, sim, sermos transformados por aquela realidade desconhecida e transformá-la numa realidade cênica cujo único compromisso é com a arte e não com a historiografia. Como assim ficou esclarecido em nossas discussões e bem nos falou Mariana Souto Mayor:

O que fazer com a história cenicamente? É um “pepino”, não é? E de que maneira *não só* descrever a história? Por que para isso... um livro de história vai dar muito mais conta do que o teatro, não é? O que salta aos olhos é esse encontro atemporal: a imagem do índio “presente” com a simbologia de um índio do século XVI [ela refere-se ao estudo cênico “Século XVI – Gênese: Índios”] (Informação pessoal, grifos nossos) ⁹³.

Mas com tantas histórias de “arquivo” e tantas outras de “repertório”, tantos significados construídos do que se disse e se ouviu, do que se fez e se sofreu, como fazer as escolhas para construir os “estudos cênicos” propostos? O que olhar? O que registrar? Para onde se dirigir? O que selecionar?

Estas últimas questões foram questões que perfuravam – e até tolhiam – a todos ou quase todos em todas as atividades de criação dos “estudos cênicos” – do “Sagrado Pessoal”, passando pelo estudo do Livro do Pentateuco e, principalmente pelos “Os Cinco Séculos” – e fortemente pela pesquisa etnográfica.

Recordo-vos que Newton Moreno vem em nosso socorro desde a finalização do estudo do Livro do Pentateuco quando nos pediu: “Qual o trecho dos livros que [vos] afetou?” (Informação verbal) ⁹⁴.

Ou ainda na discussão sobre as apresentações dos “estudos cênicos” – “Século XVI – Gênese”:

Para mim, do lugar onde eu estou agora, pelas coisas que tenho para fazer, eu preciso ver mais as imagens que cada um escolheu. O quê que interessa a cada um e porque é que atrai. Onde é que estão as questões de fé que realmente atraem vocês? Sejam elas de dentro do culto ou fora do culto. Mas o que é que mobiliza cada um [...] Eu quero cada imagem potente de cada

⁹³Informação fornecida durante as discussões sobre os estudos cênicos do “Século XVI – Gênese”: índios, cristãos (jesuítas) e judeus, em maio de 2011.

⁹⁴Informação fornecida durante as discussões finais do Livro do Pentateuco, em 28 de março de 2011.

um [...] Eu quero ver [o ator] vivo em cena, eu quero o ver defendendo uma questão que interessa a ele [...]eu quero ver esse brilho nos olhos, porque senão as coisas ficam muito complicadas e engessadas (Informação verbal)
⁹⁵.

Porém, creio que a palavra mais pronunciada por Newton Moreno como lenitivo às nossas aflições causadas pela necessidade premente (sim porque o tempo aqui nesse processo de criação é um senhor de engenho feroz e implacável) nas escolhas dos materiais de “arquivo” e de “repertório” foi o verbo afetar.

Afetar é uma palavra de origem latina: *affectio*. Trata-se de um verbo com amplos significados: perturbar, atingir (por doença ou qualquer outro mal), fingir, aparentar. O substantivo afetividade pode ser traduzido por: produzir impressão ou onde o sujeito se fixa, onde se liga. São de mesma raiz: afetação, afeito, afeto, afeitar, aficionado.

Então, do meu ponto de vista, Newton Moreno estava sempre afetado, no sentido de fixado, naquilo que mais nos produzia impressão, naquilo onde mais nos prendíamos.

Mas como percebermos o que nos afeta? Era a pergunta que eu me fazia. E imagino que a todos vós esta indagação também perturbava, se fazia presente, angustiando. Por vezes movimentando-nos, por outras, paralisando-nos.

Adianto-vos que Ostrower (2010) nos assegura que de certo modo vamos ao encontro do que no íntimo queremos perceber.

Na teoria, ela e alguns outros autores respondem que essa afetação não se dá simplesmente do sujeito ao objeto e de uma maneira puramente consciente (BERGSON, 2009; 2010; JUNG, 2012; LYRA, 2011; MOURA, 2007; MERLEAU-PONTY, 2011; SILVA, 2006).

Na análise fenomenológica a ideia fundamental é a noção de intencionalidade: esta é a consciência que sempre está dirigida a um objeto, isto é, não é possível nenhum tipo de conhecimento se o entendimento não se sente atraído por algo, concretamente por um objeto.

Isto apoia e reforça a insistência de Newton Moreno diante da tomada de decisão pelas imagens, situações, pessoas, coisas, energias, sentimentos e tais que nos inquietassem,

⁹⁵Informação fornecida em 18 de maio de 2011.

causando um sentimento de amor ou de amizade ou nos fazendo adeptos ardorosos de uma ideia.

Para Husserl (MOURA, 2007), a intencionalidade é algo puramente descritivo, uma peculiaridade íntima de algumas vivências. Desta maneira, a intencionalidade característica da vivência determina que a vivência é consciência de algo.

Em Merleau-Ponty (2011), essa intencionalidade não é um pensamento e ela não se efetua na transparência de uma consciência. Ela toma por adquirido todo o saber latente que nosso corpo já tem de si mesmo. Apoiada na unidade pré-lógica do esquema corporal, a síntese perceptiva não possui o segredo do objeto, assim como o do corpo próprio, e é por isso que o objeto percebido se oferece sempre como transcendente, é por isso que a síntese parece fazer-se no próprio objeto, no mundo, e não neste ponto metafísico que é o sujeito pensante, e é nisso que a síntese perceptiva se distingue da síntese intelectual.

Segundo Merleau-Ponty (2011, p. 285), “O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou sincroniza com ele”.

“Portanto é o *lugar de passagem* dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensórios motores”, assegura Bergson (2010, p. 177, grifo do autor).

Ostrower (2010) defende que as intenções se estruturam junto com a memória e que são importantes para o ato de criação. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos.

Provindo de áreas inconscientes, ou talvez pré-conscientes, são as *associações* que vão compor a essência de nosso mundo imaginativo, e este, será povoado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de *prioridades interiores* que influem em nosso fazer e naquilo que queremos criar, afirma Ostrower.

Então as *prioridades interiores* parecem definir e orientar nosso olhar para as imagens, ações, pessoas e o que seja que está por ser desenvolvido na atividade criadora.

E Jung (2012, p. 124) nos alerta:

[...] se formos tocados por uma grande ideia de fora, devemos compreender que ela só nos toca porque há algo em nós que lhe corresponde e vai ao seu

encontro. Possuir disponibilidade anímica significa riqueza: não o acúmulo de coisas conquistadas. Só nos apropriamos verdadeiramente de tudo o que vem de fora para dentro, como também tudo o que emerge de dentro, se formos capazes de uma amplitude interna correspondente à grandeza do conteúdo que vem de fora ou de dentro [...].

Nestas escolhas por um ou outro tema, uma ou outra pessoa, uma ou outra situação, parece estar em voga uma indeterminada simpatia que, segundo Kardec (2009), não se trata de reconhecimento mútuo, mas sim de uma atração entre espíritos fundada numa afeição e guiada por um magnetismo entre os seres que possuem laços ainda não conhecidos.

Sobre essa simpatia ou afeição, discorre Merleau-Ponty (2011, p. 288, grifo nosso):

A sensação é intencional porque encontro no sensível a proposição de um certo ritmo de existência – abdução ou adução – e porque, dando sequência a essa proposição, introduzindo-me na forma de existência que assim me é sugerida, reporto-me a um ser exterior, seja para abrir-me seja para fechar-me a ele. Se as qualidades irradiam em torno de si um certo modo de existência, se elas têm um poder de *encantamento* [...] é porque o sujeito que sente não as põe como objetos, mas simpatiza com elas, as faz suas e encontra nelas a sua lei momentânea.

Logo, neste trabalho de campo quando nós atores fomos orientados para nos aproximarmos das reais fontes com o intuito de investigarmos e colhermos depoimentos, manifestações e rituais da cultura do carnaval a fim de produzirmos informações e estímulos imprescindíveis à feitura da dramaturgia e da encenação do *Pentateuco* (OS FOFOS ENCENAM, 2010), já partíamos com encontros delineados, marcados, mesmo sem os sabermos. Sobre esta questão, Silva (2006, p. 39) a traduz da seguinte forma: “A experiência mostra que o próprio campo condiciona o que observar e a quem”.

Ainda a respeito do encontro entre pesquisador e o objeto pesquisado, Lyra (2011, p. 329), defende que

[...] não só fazemos as análises dos textos da cultura, mas somos paralelamente analisados, os textos nos olham, sendo além do que um interesse pessoal e unilateral num determinado objeto, mas um cruzamento de olhares, pois os textos culturais, como o teatro, não são inocentes, não se oferecem significando. Os textos nos olham e é o que num texto nos olha que é seu núcleo e esse núcleo pertence ao domínio do mítico.

Então, sabido que percebemos textos culturais e também somos afetados ou escolhidos por eles nos determinando *evolons* e, por conseguinte, atividade criadora, quero então aproximar-vos agora da questão da percepção do mundo externo real e do mundo interno imaginário, do recriado e do fantasiado, daquilo que é regido pelos dogmas estabelecidos aqui nesse processo do *Terra de Santo* e daquilo que extrapola esses dogmas dentro do ato de criação.

Para Vigotski (2009), pouco importa se o que se cria é algum objeto do mundo externo real ou uma construção da mente ou do sentimento, conhecida, a princípio, apenas pela pessoa em que esta construção habita e se manifesta. E para nós?

Sobre então o que deveriam ser as “reais fontes”, quando nos disponibilizamos a perceber a realidade do canavial, ou qualquer outra realidade, com o flagrante intuito de amear informações para sua recriação artística, tornando esta mais próxima do real e, assim, uma “boa realidade artificial” calcada em “raízes profundas” da “realidade natural”?

Quando Austin (2004) propôs-se a discutir sobre a “Natureza da Realidade”, motivado por críticas à palavra “real”, tomando-a como termo dimensionador, isto é, termo abrangente no interior de termos que preenchem a mesma função, ela torna-se, conclui ele, limitadora de possibilidades. E esclarece:

Do lado afirmativo, outros membros do mesmo grupo são, por exemplo, “proper” [adequado], “genuíno”, “vivo”, “verdadeiro”, “autêntico”, “natural”, e, do lado negativo, “artificial”, “falsificado”, “falso”, “simulado”, “improvisado”, “postiço”, “sintético”, “de brinquedo” – e substantivos como “sonho”, “ilusão”, “miragem”, “alucinação” também pertencem ao grupo. Vale a pena notar aqui que, de modo bastante natural, os termos *menos* gerais do lado afirmativo têm, em muitos casos, o mérito de sugerir, mais ou menos definitivamente, o que está sendo excluído; tendem, nisto, a emparelhar com termos do lado negativo, e, portanto, por assim dizer, a estreitar a série de possibilidades [a cena é natural por oposição à artificial, por exemplo.] (AUSTIN, 2004, p. 78, grifos do autor).

Nós atores convivemos intrinsecamente com essa discussão e ela esteve, desta vez fortemente circunscrita nessa nossa pesquisa de campo, se impondo como um dos fundamentos geradores de ações cênicas, matrizes das tessituras dramatúrgica e cênica do futuro *Terra de Santo*, conforme palavras do seu dramaturgo e encenador:

[...] A gente não sabe o que vai ser o século XVIII e XIX [está comentando sobre os “estudos cênicos” – “Os cinco séculos”] [...] Vamos para Pernambuco buscar informações. O que eu sei é que vai ter o workshop da

“botada”, onde a festa vai ter que ser o elemento poderoso e potente. E o século XX [outra vez sobre os “estudos cênicos”], eu espero que ele venha dessa *observação que a gente vai viver agora nos canaviais [...] esse material é um trampolim para criar* (informação verbal, grifos nossos)⁹⁶.

As situações com as quais nos defrontaríamos não seriam finitas, nem previsíveis, mas exclusivamente individuais. E individualmente fomos convocados à atividade criadora: transpor a “observação do que a gente iria viver nos canaviais” para o teatro.

Porém, contrário às vivências e experiências, o vocabulário é finito e apesar da linguagem conter palavras (ou imagens) que (mais ou menos) nos habilitam a dizer o que desejamos na maior parte das situações que (achamos) venham a aparecer, poderiam surgir situações com as quais o nosso vocabulário verbal ou imagético não estariam instrumentados para lidar de forma sistemática e linear, “[...] mas a esta altura já deveria estar perfeitamente claro que não se podem estabelecer critérios *gerais* para distinguir o real do não real”, afirma Austin (2004, *passim*, grifo do autor).

Situação essa que, sabida a tempo, nos tranquilizaria na elaboração e execução das nossas atividades criadoras, imagino.

Como saber se o que recontaríamos traduziriam em palavras, imagens e emoção as experiências vivenciadas no estudo de campo? Que vínculo teriam as “realidades artificiais” criadas com a “realidade natural”? Como “descobrir” o que contar ou recontar? O que “olhar”? Criar? Recriar? Mimetizar? Encenar? Performatizar?

Adianto-vos a perspectiva de Bergson (2010, p. 68) sobre esta questão: “Essa escolha se inspira, sem dúvida nenhuma, em experiências passadas, e a reação não se faz sem um apelo à lembrança [ponto de interseção entre o espírito e a matéria] que situações análogas foram capazes de deixar atrás delas [– é sobretudo esse o papel da consciência, do espírito]” (BERGSON, 2010, p. 68).

No entanto, estas questões, digo-vos, rondavam o meu juízo. Antes, durante e depois da nossa atividade etnográfica. Devo supor que os vossos também.

⁹⁶Informação fornecida por Newton Moreno durante a discussão geral sobre os “estudos cênicos”: “Século XVI – Gênesis”, em maio de 2011.

Com relação às palavras não deveríamos nunca nos preocupar diante desta situação, pois, no que diz respeito a elas no que tange às coisas materiais, Austin (2004) nos assevera que enquanto tais, elas não devem ser justificadas ou baseadas em evidência, não necessitam de verificação e não podem ser conclusivamente verificadas.

Vigotski, por outro lado, argumenta e destaca a importância e o estatuto da forma verbal de linguagem no desenvolvimento humano e na formação da consciência: “A palavra consciente é o microcosmo da consciência humana” (SMOLKA, 2009, p. 9).

Todavia, nos acalenta Austin (2004, p. 115): “Se o que dizemos se pretende verdadeiro (ou falso) com relação ao mundo em que vivemos, então devem certamente existir algumas coisas que dizemos cuja verdade (ou falsidade) é determinada pela realidade não verbal [...]”.

Em detrimento desta contenda entre Austin e Vigotski sobre o real valor da palavra, estávamos certos e conversados de que não tínhamos apenas para “ouvir”, mas muito para “ver”, muito para “sentir”, muito para “imaginar”. Então, nos encontrávamos no caminho das “reais fontes” e das infinitas possibilidades de tradução da realidade do canavial.

Porém, como imaginarmos sem confundirmos a realidade com fantasia?

Vigotski (2009) nos declara que é incorreta a visão comum que separa fantasia e realidade com uma linha intransponível e que a psicologia denomina de fantasia ou imaginação toda a atividade criadora do homem, baseada na capacidade de combinação do nosso cérebro, na qual ele cria algo novo a partir da reelaboração criativa de impressões vivenciadas.

Importante ressaltar-vos aqui o papel do cérebro na relação com a consciência e essa questão aqui no território dessa pesquisa.

Apesar do avanço geral da ciência, um mistério fundamental permanece, em grande parte, ainda um mistério: a natureza da inteligência consciente. Existem as teorias materialistas da mente que afirmam que processos e estados mentais são meramente processos de um complexo sistema físico: o cérebro. Outras são as teorias dualistas da mente, que afirmam que os processos e estados mentais não são exclusivamente físicos, mas constituem uma espécie distinta de fenômeno, de natureza essencialmente não física (CHURCHLAND, 2004).

Em **O cérebro espiritual** Beauregard e O’Leary (2010), apresentam estudos mostrando que a mente age no cérebro como uma causa não material e uma hipótese de como a mente interage com o cérebro, que não cabe aqui desenvolver pois foge ao escopo dessa pesquisa. E sobre a natureza da consciência, que aqui nos interessa, cita:

O maior mistério da ciência é a natureza da consciência. Não se trata de possuímos teorias ruins ou imperfeitas acerca da consciência humana; simplesmente não temos essas teorias. Mais ou menos tudo que sabemos sobre consciência é que ela tem algo a ver com a cabeça, e não com o pé (HERBERT, 1997 apud BEAUREGARD; O’LEARY, 2010, p. 139)⁹⁷.

Já Descartes mostrava-se impressionado com a faculdade da razão e pensava que esta, sem dúvida, deveria estar além da capacidade de qualquer sistema físico, nos esclarece Churchland (2004, p. 36) que nos menciona: “Mais recentemente, as qualidades introspectivas de nossas sensações [...] e o conteúdo de significação de nossos pensamentos e crenças também foram citados como fenômenos que sempre resistirão a uma redução ao físico”.

Bergson (2009) assinala que o cérebro não determina o pensamento e, conseqüentemente, o pensamento, pelo menos em grande parte, é independente do cérebro. As coisas se passam muito mais como se o cérebro servisse para *evocar* a lembrança e não para conservá-la. E assevera : “[...] o espírito ultrapassa o cérebro por todos os lados e que a atividade cerebral corresponde apenas a uma ínfima parte da atividade mental [...] a vida mental transborda a vida cerebral [...]” (BERGSON, 2009, p. 57; 58).

Não se trata de escolher entre ciência e espiritualidade. Mas sem dúvida há a necessidade de escolher entre materialismo e espiritualidade. “A ciência não pode provar nem desmentir a existência de Deus [Foi Deus que criou o cérebro ou foi o cérebro que criou Deus?], nem adjudicar polêmicas entre religiões ou doutrinas. Mas pode eliminar teorias inadequadas de EMERS [‘Experiências místicas e/ou espirituais religiosas’] fabricadas pelo materialismo”, nos iluminam Beauregard e O’leary (2010, p. 322).

E acerca de tudo isso que ronda o realismo materialista, cito-vos Bachelard (2010, p.18, grifo do autor): “Quanto menor for a exigência de exatidão em nosso ‘conhecimento’ do real, mais aguda é a certeza de sua presença. Para o realista, o real é uma espécie de Deus que se encontra em toda parte, contanto que seja procurado com displicência”.

⁹⁷HERBERT, N. **The conscious universe: the scientific truth of psychic phenomena**. San Francisco: HarperSanFrancisco, 1997.

Mas então de todo o percebido – do visto, do ouvido, do sentido, do imaginado – nesta pesquisa etnográfica o que nos causou impressão? Essa afetação foi mesmo percebida pelo corpo e armazenada no cérebro? Ou podemos sim falar de uma percepção através do espírito?

Como já dito, nosso corpo de fato participa do mecanismo da percepção, mas Bergson (2010) afirma que ela encontra-se originariamente antes nas coisas do que no espírito, antes fora de nós do que em nós; nela intervém a memória, e a subjetividade das qualidades sensíveis deve-se à nossa consciência ou espírito, que é senão memória. Consciência e matéria, espírito e corpo entram assim em contato na percepção. “Quem diz espírito diz, antes de tudo, consciência” (BERGSON, 2009, p. 4).

Para construir esse entendimento e diluir a dualidade corpo x alma, Bergson convoca-nos a admitir que a distinção do corpo e do espírito não deve ser estabelecida em função do espaço – a matéria encontra-se no espaço; o espírito está fora do espaço; mas sim do tempo – a matéria é uma sucessão de momentos infinitamente rápidos que se deduzem uns dos outros; o espírito um prolongamento do passado no presente, um *progresso*, uma evolução verdadeira.

E é nessa operação de ligar os momentos sucessivos da duração das coisas que o espírito toma contato com a matéria e também se distingue dela inicialmente – é “[...] o espírito plenamente desenvolvido [e] capaz de ação não apenas indeterminada, mas racional e refletida” (BERGSON, 2010, p. 260).

A [...] percepção [do presente concreto vivido pela consciência], por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção já é memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro. A consciência ilumina portanto com seu brilho, a todo momento, essa parte imediata do passado que, inclinada sobre o futuro, trabalha para realizá-lo e agregá-lo a si (BERGSON, 2010, p. 175-176, grifo do autor).

Segundo Bergson (2009; 2010) a memória é função essencial do espírito e para ele existem duas memórias profundamente distintas. Uma fixada no organismo que faz com que nos adaptemos às situações presentes desempenhando nossa experiência passada, antes como hábito do que como memória, não evocando sua imagem. A outra, a memória verdadeira, é coextensiva à consciência e move-se efetivamente no passado definitivo, retendo e alinhando todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato data e lugar.

Em suma, do mineral à planta, da planta aos mais simples organismos conscientes, do animal ao homem, acompanha-se o progresso da operação pela qual as coisas e os organismos apreendem em seu ambiente o que os atrai, o que os interessa praticamente, sem que haja necessidade de abstrair, simplesmente porque o restante do ambiente permanece sem ação sobre eles: essa identidade de reação a ações superficialmente diferentes é o germe que a consciência humana desenvolve em ideias gerias (BERGSON, 2010, p 187).

A essência da ideia geral, noz diz Bergson, é mover-se incessantemente entre a ação e a memória pura, porém, alerta que ela nos escapa tão logo pretendemos fixá-la a uma ou outra dessas extremidades. Ela irá consistir na dupla corrente sempre pronta seja em palavras pronunciadas a cristalizar-se ou em lembranças (imagens) a evaporar-se.

A verdadeira questão é saber como se opera a seleção entre as lembranças e por que só uma dentre elas emerge à luz da consciência.

Trago-vos a compreensão de Bergson (2010) sobre o tema. Ele acredita que não é o *associacionismo*, seja ele por semelhança ou por contiguidade, como defende Ostrower (2010), o fato primitivo através do qual as novas experiências vão compor a essência do nosso mundo imaginativo, o mundo das nossas lembranças. É por uma *dissociação* que começamos. E a tendência de toda nova lembrança a se agregar a outras se explica por um retorno natural do espírito à unidade indivisa da percepção.

[Se supormos] que nossa personalidade inteira, com a totalidade de nossas lembranças, participa, indivisa, de nossa percepção presente, [então] se essa percepção evoca sucessivamente lembranças diferentes [...] é por uma dilatação de nossa consciência inteira, que, expandindo-se sobre uma superfície mais vasta, é capaz de levar mais longe o inventário detalhado de sua riqueza. Tal como uma nebulosa, vista em telescópios cada vez mais potentes, converte-se em um número crescente de estrelas [...] (BERGSON, 2010, p. 194).

Acredito também que a intuição e o instinto fazem-nos selecionar algumas imagens, pessoas, sensações, sentimentos da nossa memória de “arquivo” e memória de “repertório”, em lugar de outros; e segundo Kardec (2009, p. 145), “A voz da intuição são reminiscências do nosso passado”.

Perguntei-vos⁹⁸ sobre as afetações e essas reminiscências que talvez tenham sido captadas a partir das percepções presentificadas na nossa pesquisa etnográfica que pudessem ser racionalizadas e elaborei, a partir disso, um quadro sinótico para uma visualização geral dessas lembranças.

Lembranças que são mais que imagens, são vetores criativos resultantes daquela “atitude etnográfica”, capazes de compor uma narrativa. São os *schèmes*, assim definidos por Lyra (2011, p. 308, grifo do autor): “[...] Os *schèmes* não são imagens, são vetores da significação, impulsionadores do surgimento dos arquétipos, que por sua vez desembocarão nos símbolos e nos mitos, que por si, é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e *schèmes*, tendendo a compor um relato”.

Tomo a liberdade de realizar uma classificação dos *schèmes* entre o que considero matéria e o que considero energia ou estados de espírito. Temos então:

ATORES	SCHÈMES MATERIAIS	SCHÈMES ENERGÉTICOS
Carlos Ataíde	Pessoas	Fé
Carol Badra	A casa-grande	Comoção
Cris Rocha	Pessoas	Determinação
Eduardo Reyes	Pessoas	Desmistificação (Desromantização)
Erica Montanheiro	Natureza (Estrada)	Sentimento de invasão, de desaparecimento
Katia Daher	Pessoas (Caminhada)	Simplicidade/Tempo
Marcelo Andrade	Estradas do canavial	Tempo
Paulo de Pontes	O engenho	Tranquilidade
Simone Evaristo	A Árvore (o baobá)	Atmosfera/Luz/Calor
José Roberto Jardim	Cidade	Sociedade/Ancstralidade
José Valdir	Estradas do canavial	Fé

Talvez o esboço destes *schèmes* nos auxilie a vislumbrar qualitativamente em nossos “estudos cênicos” dos “Séculos XVIII, XIX e XX” e em todo o desenvolvimento da atividade criadora do *Terra de Santo*, de que maneira eles puderam contribuir para a autêntica transformação da realidade etnografada em realidade artística, como vos mencionarei na sequência desta caminhada rumo a nossa *Terra de Santo*.

⁹⁸Esta entrevista não foi realizada com as atrizes Luciana Lyra e Viviane Madu.

É sabido, pois, que há o imponderável, o invisível, o indizível, o não transponível das experiências – como me disse com encanto Cris Rocha: “É muito difícil poetizar as experiências [reticente] é uma filigrana [pausa]... [enfática] Você não sabe o meu pensamento... O que aconteceu ali [...] Aquela experiência me afetou muito mais do que eu pude poetizar [...]” (Informação verbal)⁹⁹.

Então, diante desse assombro de Cris Rocha que talvez seja de quase todos nós, convoco-vos por enquanto a aquietarem-se e se deixarem penetrar pelo mistério para que possamos determinar com menos imprecisão o ponto de contato entre as coisas e a consciência ou por que não dizê-lo entre a matéria e o espírito.

II.2.4 Corpo-ar, corpo-de-toshi

A igreja diz: o corpo é uma culpa.

A ciência diz: o corpo é uma máquina.

A publicidade diz: o corpo é um negócio.

*O corpo diz: eu sou uma festa.*¹⁰⁰

Não quero participar-vos especificamente da discussão sobre o que é o corpo científica ou filosoficamente, apesar de termos que atravessar e arranhar estes territórios teóricos, mas sim conversarmos sobre o nosso corpo sensível e espiritual, nesta atividade criadora do *Terra de Santo*.

Não sei se lembram, mas vos faço recordar que Newton Moreno, em março de 2012, pedia que nossos corpos, como principais suportes sógnicos para a fruição das narrativas familiares escritas por ele, buscassem: “ser” a história; que “contassem” a história; que “fossem” plásticos, sim, belos; e que “pintassem” a cena (Informação verbal)¹⁰¹.

Essas qualidades deveriam preencher, ressoar, transbordar de nossos corpos em todos os três movimentos do roteiro *Terra de Santo (Pentateuco)*, que acabara de ser apresentado em fevereiro do mesmo ano e que estava em pleno processo de trabalhos de improvisações das cenas propostas.

⁹⁹Informação fornecida em entrevista pessoal, em dezembro de 2011.

¹⁰⁰**Janela sobre o corpo**, de Eduardo Galeano.

¹⁰¹Informação cedida durante conversa que antecedeu o trabalho corporal realizado por Viviane Madu, que dava continuidade ao trabalho do professor Toshi Tanaka. Era 19 de março de 2012.

Porém, notadamente, a afetação de Newton Moreno, no sentido de fixação, estava voltada para o segundo movimento – o “mundo dos mortos”. Dizia-nos: “Precisamos buscar unidade, mantendo a especificidade das etnias no ‘mundo dos mortos’. O ‘corpo-de-Toshi’ pode e deve ter ressonância no personagem, na etnia, no imaginário pessoal [...] Busquem o texto como ‘reza’. Busquem uma embocadura [...]” (Informação verbal, grifo do nosso)¹⁰².

O que Newton Moreno denominava de “etnia”, foi na verdade, aqui no *Terra de Santo*, como passamos a denominar os grupos étnicos religiosos que compõem as cenas do segundo movimento – “mundo dos mortos”: índios, judeus, cristãos católicos e negros africanos.

No primeiro roteiro que ele nos expôs – *Terra de Santo (Pentateuco)* – essas cenas estavam designadas subsequentemente assim: i) Século XVI – Gênese: “O funeral de um Deus”; ii) Século XVII – Êxodo: “A palavra com poder de vida e morte”; iii) Século XVIII – Levítico: “O sacrifício/Holocausto ou Da impureza do sacerdote”; iv) Século XIX – Números – “Das irmandade” (O vingador de sangue); e v) Século XX – Deuteronômio: “ ‘Engenho velho’ – Qual nossa capacidade de perdoar?” – que se referiam aos seguintes grupos étnicos religiosos, respectivamente: índios, judeus, cristãos católicos, negros africanos e, por fim, os trabalhadores da cana.

Quanto à expressão “corpo-de-toshi”, compreendemo-la e vivenciamo-la – é o corpo almejado no e com o trabalho prático do professor Toshiyuki Tanaka¹⁰³. São também, na minha perspectiva, os corpos teóricos designados como *corpo fenômeno*, de Meleau-Ponty (2011), como *corpo sem órgãos*, de Artaud (Castilho, 2010; Quilici, 2004) e como *corpo sócio político*, de Gómez-Peña (2005).

De acordo com Castilho (2010), pensar e discutir o corpo a partir de uma perspectiva histórica é apontar que não existe *um* corpo, mas práticas discursivas que têm o corpo como suporte, e no seu artigo **Uma investigação sobre as concepções de corpo: rupturas, acontecimentos e continuidades**¹⁰⁴, ele pesquisa seis concepções de corpo mais trabalhadas ao longo dos anos, segundo ele: *corpo como cuidado de si*, *corpo motor*, *corpo erógeno*, *corpo ótico*, *corpo topológico* e *corpo sem órgãos*.

¹⁰² Informação obtida durante discussão sobre o segundo movimento do roteiro *Terra de Santo*, em 05 de março de 2012.

¹⁰³ Ver Seção II.1.1.1 – alínea “e”.

¹⁰⁴ Para saber mais: **Revista Mnemosine**, Rio de Janeiro, 2010.

É do *corpo sem órgãos* que quero falar-vos, pois dele aproximo o *corpo-ar* ou *corpo-de-toshi*, o *corpo sócio político* e o *corpo fenômeno*.

Entendo o *corpo sem órgãos* como o corpo das possibilidades:

[...] é a reivindicação de uma ideia orgânica e profunda da cultura, que pode explicar a vida do espírito [...] uma cultura baseada no espírito em relação com os órgãos, o espírito mergulhado em todos os órgãos e se respondendo ao mesmo tempo [...] e eu digo que a verdadeira cultura só pode ser aprendida no espaço [e] cultura no espaço quer dizer cultura de um espírito que não para de respirar e de sentir-se vivo no espaço, que chama a si os corpos do espaço como os próprios objetos de seu pensamento [...] (VIRMAUX, 2000, p. 317).

Deleuze e Guatarri (1995) denominam também o *corpo sem órgão* de *corpo pleno* e o define: um *corpo sem órgãos* não é um corpo vazio e desprovido de órgãos; não é um corpo morto, mas vivo, tão vivo e tão fervilhante que expulsou o organismo e sua organização. O *corpo pleno sem órgãos* é um corpo povoado de multiplicidades: ele tem somente um deserto e tribos que nele habitam.

Para Merleau-Ponty (2011, p. 314), “[...] [nosso] corpo não é uma soma de órgãos justapostos, mas um sistema sinérgico do qual todas as funções são retomadas e ligadas no movimento geral do ser no mundo, enquanto ele é a figura imobilizada da existência”. Ainda segundo este mesmo autor, sensação é coexistência, é comunhão. As coisas e o mundo nos são dados com as partes do nosso corpo através de uma conexão viva comparável, ou antes, idêntica àquelas que existem entre as partes de nosso próprio corpo.

Cada órgão dos sentidos interroga o objeto à sua maneira. A percepção sinestésica é a regra – é o *corpo fenômeno* ou pode ser também o *corpo sem órgãos*, ou ainda o *corpo-ar* ou *corpo-de-toshi*, cujo principal objetivo é potencializar a nossa percepção do mundo a fim de maximizar uma relação sensível e recíproca com o meio e também incrementar o potencial criador, como já vos havia citado anteriormente.

Guillermo Gómez-Peña, performer, escritor, ativista e educador mexicano, defende que

Nosso corpo [...] é o centro de nosso universo simbólico – um modelo em miniatura da humanidade [...] e, ao mesmo tempo, é uma metáfora do corpo sócio político mais amplo. Se nós somos capazes de estabelecer todas estas conexões frente a um público, com sorte outros também as reconhecerão em seus próprios corpos (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 204, tradução nossa).

E sobre a mesma questão de um corpo quanto modelo da humanidade, Merleau-Ponty (2011, p. 317, grifos do autor) também se apresenta: “[...] dizemos que o corpo, enquanto tem ‘condutas’, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólico geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos ‘frequentar’ este mundo, ‘compreendê-lo’ e encontrar uma significação para ele”.

No “mundo dos mortos” do *Terra de Santo*, ficou-nos evidente, suponho, que estes universos simbólicos requeridos, que não nos eram algumas vezes nada familiares a princípio, foram construídos a partir da evolução de nossa pesquisa e de nossa capacidade pessoal de transformação, levando-se em conta e respeitando, primordialmente, o tempo de percepção e metamorfose de cada um, já que a nossa intenção não é decisiva, segundo Dewey (2010), e o que realmente importa é como nossa intenção, e isso deveras tínhamos, se realizaria na experiência final. “[E] A experiência, se examinada empiricamente, ele mesma, não é algo que aconteça em uma subjetividade encapsulada. Tem um lócus objetivo, evocado e perpassado por uma transação entre organismo e meio [...]” (DEWEY, 2010, p. 20).

Tanto a nossa experiência como nossa mudança se dão através da nossa percepção que é estabelecida a partir da relação do nosso corpo com o ambiente (Bergson, 2009, 2010; Dewey 2010; Gómez-Peña 2005; Greiner 2005, 2010; Merleau-Ponty, 2011; OSTROWER, 1999, 2010).

Bergson (2010, p. 66) difere sensação de percepção, afirmando-nos que a última é a ação possível e que a primeira é uma ação real e explica que ação é a: “[...] faculdade que temos de operar mudanças nas coisas, faculdade atestada pela consciência e para qual parecem convergir todas as capacidades do corpo organizado” (BERGSON, 2010, p. 66).

Segundo Ostrower (1999, 2010), a percepção é a elaboração mental das sensações e é essencialmente uma experiência, que encerra, entre outros, um processo altamente misterioso, e que os cientistas ainda não sabem explicar: o da conversão de dados sensoriais em noções não sensoriais. E vice-versa.

A percepção para Greiner (2005, p. 115), “[...] nada mais é do que um processamento de informações, ou seja, uma relação *ad infinitum* de ordem e desordem [...]. Distinções interativas são construídas dentro de pareamentos sensório-motores e percepto-conceituais [...]”. E nos assegura que a percepção de um objeto facilita (ou engana) a percepção do que vem depois, havendo, portanto, uma ligação fundamental entre o pensamento, o espaço e a senciência cinética da vida.

Merleau-Ponty e Bergson (2009) acordam com Greiner e corroboram que *a priori* todos os sentidos são espaciais e que a unidade do espaço só pode ser encontrada na engrenagem dos domínios sensoriais uns nos outros.

Flores (1982) vai mais longe. Diz-nos que a consciência originou-se com a locomoção pelo espaço, uma vez que a última implica um rompimento do contato com a matéria, um intervalo de espaço entre contatos distintos. Toda percepção requer espaço; contato, tanto quanto ausência de contato com o objeto da percepção.

O espaço é pré-requisito de todo conhecimento, uma vez que cada objeto material é definido pelo espaço que o cerca. E é somente através do espaço que uma coisa pode ser conhecida pois é esse espaço que permite a disparidade entre os movimentos do conhecedor e do objeto conhecido (FLORES, 1982, p. 107).

Greiner (2010) considera que é a presença do corpo no espaço que dá visibilidade ao pensamento. E, portanto, a possibilidades de elaboração de conhecimentos. Considera também que por isso torna-se cada vez mais valorizada a presença do corpo nas experiências de arte contemporânea, cujo objetivo prioritário é expor pensamentos e não produtos ou resultados estéticos a serem rapidamente consumidos.

É o mesmo pensamento que nos traz Féral em seu **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras** (2004, p. 95, tradução nossa):

O lugar privilegiado desse enfrentamento da alteridade é o corpo do ator, um corpo em representação, em cena, corpo pulsional e simbólico, em que a histeria se iguala à destreza. Esse corpo é, por sua vez, o lugar do saber e da destreza. Ao que ameaça sem cessar uma certa insuficiência, falhas, uma falta de ser. Porque esse corpo é imperfeito por definição e conhece seus limites. Porque, feito de matéria, é vulnerável e surpreende quando se supera.

Podemos inferir o mesmo raciocínio presente na arte do ator e no teatro de Grotowski, a partir do seguinte trecho do discurso de Ludwik Flaszen (2010, p. 90):

Não se trata, no entanto, de um desencadeamento amorfo das emoções. Aqui, a drasticidade fisiológica une-se à artificialidade da forma, a literalidade do corpo à metáfora. A massa orgânica, tendendo a transbordar de qualquer forma, de vez em quando tropeça na convencionalidade e se coagula na composição poética. Essa luta entre a organicidade da matéria e a

artificialidade da forma deveria dar à arte do ator, assim entendida, uma tensão estética interior.

No teatro de Eugênio Barba (2012), das próprias designações que ele propõe ao pesquisar o corpo do ator depreende-se para onde caminha sua atenção e escolha: *corpo de arte, corpo não natural, corpo decidido, corpo fictício, corpo dilatado, corpo-mente, corpo-em-vida*¹⁰⁵.

E afirma que “Um corpo-em-vida é mais do que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador [...] [e pontua –] Não fazemos um trabalho sobre o corpo ou sobre a voz: fazemos um trabalho sobre as energias [...]” (BARBA, 2012, p. 52-53).

Ainda nos esclarece este autor que, no nível visível parece que ele está trabalhando sobre o corpo e sobre a voz, mas, na verdade, está trabalhando sobre algo invisível: a energia. A energia no espaço e a energia no tempo que se manifestam por meio de uma imobilidade que está atravessada e carregada por uma tensão máxima. Sobre a energia, Barba (2012, p. 77) admite que “[...] também indica uma coisa íntima, que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida, que flui no tempo sem se difundir no espaço”.

Essa sua definição de energia observada do ponto de vista do corpo do ator, podemos muito bem aproximá-la da explicitação de Bergson sobre as nossas experiências perceptivas que vão além da dimensão espacial, atravessando também a dimensão temporal. Ele mesmo comenta:

No espaço primeiramente, porque o corpo de cada um de nós se detém nos contornos precisos que o limitam, ao passo que, por nossa faculdade de perceber [...], irradiamo-nos para muito além de nosso corpo: vamos até as estrelas. Em seguida no tempo, porque o corpo é matéria, a matéria existe no presente e, se é verdade que o passado lhe deixa marcas, são marcas de passado apenas para uma consciência que as percebe e que interpreta o que percebe à luz do que rememora: é a consciência que retém esse passado; enrola-o sobre si mesmo à medida que o tempo vai se desenrolando e usa-o para preparar um futuro que ela contribuirá para criar [...] tanto no espaço como no tempo, a alma [consciência] transborda do corpo a que está unida (BERGSON, 2009, p. 30).

Então, somos percepção e pensamento, agindo no tempo e no espaço, porque não somos apenas um corpo material ou uma alma (consciência) soberana: somos um corpo complexo e encarnado, mergulhados em um mundo volátil, incerto, cambiante e ambíguo, como já vos havia mencionado. Um corpo que no teatro realizado neste mundo “[...] ‘afeta’ o

¹⁰⁵Ver **A arte secreta do ator**, São Paulo: É Realizações, 2012.

espectador menos como informação do que como comunicação. Essa comunicação corresponde sobretudo ao modelo de um ‘contágio’ pelo teatro, à maneira da metáfora de Artaud em ‘O teatro e a peste’” (LEHMANN, 2007, grifos do autor, p. 338).

O *corpo-ar* ou *corpo-de-toshi* é esse corpo complexo que se encontra em co-evolução com o ambiente, num movimento de mão dupla no tempo e no espaço, atravessando o princípio da contaminação de ambos, e não de influência.

Era esse o corpo que se buscava para o *Terra de Santo*. Um corpo, como nos diz Quilici (2004), que ambicionava criar espaços para a vida. Um corpo que é invólucro, mas um invólucro de um espaço infinito. E para o professor Toshiyuki Tanaka, ou simples e carinhosamente – Toshi, sob a minha perspectiva, um corpo que se deixa atravessar e ser atravessado, de um espaço infinito e nunca desabitado: um deserto de ar e múltiplas tribos que nele habitam.

Um corpo onde há indissolubilidade de espaço e de tempo. É o corpo inserido numa coordenada cronotópica¹⁰⁶ (CABALLERO, 2011, p. 44, grifos do autor): “[...] a *presença* é um *ethos* que assume a sua fisicidade, mas também o fato ético do ato, e as derivações da sua intervenção”.

Durozier (2012, p. 56, grifo nosso) acredita que exista entre nós atores um código secreto, muitas vezes inconsciente, como nas confrarias da Idade Média ou nos clãs de samurais: “Sim, a alma do samurai, dizem, é a sua espada; a do pintor, o seu pincel; *seria a alma do ator o seu corpo?*”

E para efeitos dessa *Epístola* a vós, acrescento que esse *corpo-ar* ou *corpo-de-toshi* é constituído de matéria e espírito. A matéria é o não-eu (DELANNE, 2010) e o espírito ou alma é o *eu*, a consciência – que é antes de tudo memória (ARTAUD, 1984; BERGSON, 2009, 2010; KARDEC, 2009).

¹⁰⁶Cronotopo (que significa ‘tempo-espaço’) é a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. Utilizo este conceito de Bakhtin como *ponto de vista da complementaridade*. Para saber mais ver: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**.

II.2.5 “Engenho velho” não é engenho morto!¹⁰⁷ – O terceiro Evolon

A cena que ora vos descrevo se desenvolve na sala principal do Espaço *Os Fofos Encenam*. Estávamos em roda. Disposição que me lembrava “o sagrado pessoal”, de Paulo de Pontes. Eram 27 de março de 2012. Noite de chuva. Depois das dezenove horas. Estávamos nós: treze atores, duas estagiárias e dois diretores (da cena; do ator), na roda. Na roda-tablado de madeira do R&J¹⁰⁸. Evaldo Mocarzel e seu assistente Renato também estavam presentes orbitando entre nós para registrar em imagens o evento. Este era a primeira mostra pública do processo do projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*, já por todos batizado e consagrado como *Terra de Santo*. A ação: leitura do texto dramático de Newton Moreno ‘*Engenho Velho*’ – *Qual a nossa capacidade de perdoar?* com os atores de *Os Fofos*. Texto presente no primeiro roteiro – *Terra de Santo (Pentateuco)* – constituindo a cena final de “o mundo dos mortos”.

Após o elenco ter sido apresentado aos seus personagens algumas considerações de Newton Moreno se seguiram:

Newton Moreno – [...] Vamos ler o texto com calma, ler o texto com “ar”, ler o texto com Toshi do lado [...] Apesar de [...] está muito rocambolesco, muito rococó, de muito lirismo, de muita metáfora, vamos assumir isso como se estivéssemos lendo poesia [...] Vamos fazer esse exercício [...] até porque alguns materiais do *Terra de Santo* vão em caminhos próximos [...] Não são os personagens, mas tem uma qualidade. Então, acho que a gente pode simplesmente abrir os ouvidos para permitir mesmo que esse lirismo aconteça e vamos ver o que a ação dá para gente – a cadência do texto, as coisas que vão acontecer [...]. Então vamos à leitura do texto.

Fernando Neves (lendo) – ‘*Engenho Velho*’ – *Qual a nossa capacidade de perdoar? Toda árvore que não dá bons frutos, é cortada e lançada ao fogo. Evangelho segundo o espiritismo. 297. Cena 1. Alemanha. Uma senhora velha arruma roupas numa mala surrada.*

¹⁰⁷Todas as informações verbais presentes nesta seção foram colhidas a partir das declarações que constam no vídeo: “Pentateuco – Leitura de texto – 1ª Mostra pública – 27.03.12”, cujas imagens foram cedidas por Evaldo Mocarzel.

¹⁰⁸R&J é como chamávamos a peça “R&J de Shakespeare – Juventude Interrompida”, uma livre adaptação de Joe Calarco, tradução de Geraldo Carneiro, direção de João Fonseca e produção de Turbilhão de Ideias Cultura e Entretenimento, que ficou em cartaz no nosso Espaço de 10 de março a 29 de abril de 2012, de sexta a domingo.

Um rapaz entra em cena. Pega uma camisa e entrega à senhora. Ela a agarra e cheira com força. O rapaz a tira das mãos da mulher com dificuldade e coloca dentro da mala. Depois, arrependido, ele escolhe outra camisa e dá para a senhora. Os atores falam em alemão, legendas desvendam o texto, se for necessário. Rapaz alemão...

José Roberto Jardim (Rapaz alemão) – *É para a senhora me trazer de volta.*

Continua a chuva e nós abrigados sobre a roda-tablado. Trovões. São mais de vinte horas. E mais trovões.

Fernando Neves (lendo) – *Cena 14. O ninho. O rapaz retorna à cena inicial. Lá está a senhora que o adotou. Está suja de terra, construindo um pequeno ninho. Senhora...*

Luciana Lyra (Senhora) – *Eu quero agradecer por todo o amor que veio ao mundo através de mim. Eu quero agradecer por todo o amor que veio ao mundo através de mim. Eu quero agradecer por todo o amor que veio ao mundo através de mim...*

Fernando Neves (lendo) – *Ele sai do canavial e toca em seu braço. A senhora deposita o ninho no chão e o abraça. Ele fica recolhido em seu abraço. O vento balança o canavial. Ouvem-se pássaros. Muitos pássaros.*

Breve pausa.

Seguem-se algumas interjeições. Vários comentários fugidios. Suspiros. Alguns ais. Mais comentários apartados do *Engenho Velho*, quando Newton Moreno, sorridente, diz-nos – “Se ninguém quiser falar nada, damos por encerrado!”.

Alguns balbucios. Brevíssimos e quase inaudíveis comentários sobre o tempo. Rápido. Tudo muito rápido. Poucos segundos de falação que pareceram um desabafo e a anunciação do profundo e grave silêncio que se instauraria em seguida. Dois minutos. Foram dois minutos de denso silêncio. Só a chuva insistia em ser ouvida. A chuva e os trovões. Dezenove. Dezenove pessoas metidas numa roda-tablado num silêncio que gritava. Parecia ser ouvido. Parecia serem ouvidas as associações e dissociações das memórias, dos pensamentos. O ir e vir das memórias de “arquivo” e das de “repertório”. Reflexões? Digressões? Inquietações do corpo? Do espírito? Risos rápidos. Sorrisos. Nervosos? Estava eu, ou talvez possa dizer que estávamos todos nós, vivenciando na carne e no espírito – estávamos encarnando – um ritual de crise (TURNER, 1986/2005). Um momento intenso da vida: um momento de passagem do distúrbio para a harmonia. Nesse espaço-tempo

atravessamos a intensificação da crise e nos dirigimos a sua ação reparadora: a sua *fase liminar*, sua *fase de incubação* (VIEIRA, 2006), a fase do tudo é possível: onde não há limites para a matéria, para as energias, para o tempo, para o espaço. Somos capazes de romper e borrar fronteiras e não dar a mínima a dogmas sociais, morais, religiosos, éticos, artísticos – é o momento em que o espírito (o *eu*) parece desgarrar do corpo (o *não eu*). Ele, o espírito, pensa e age liberto da matéria. Ele tudo pode. Ele volta, reencarna-se e aí procuramos dar uma forma estética a essa jornada – a cobiça da consumação em prazer e equilíbrio.

Mais um pouco de silêncio que é rompido.

Newton Moreno (entre sorrisos) – Comentários? Um cafezinho? Uma conversa informal lá fora [no anexo, na cozinha]? Eu queria agradecer, pois eu nunca tinha ouvido a leitura dramatizada desse texto.

Mais alguns comentários baixinhos e Paulo de Pontes, visivelmente emocionado, irrompe a cena se dizendo muito tocado pela forma poética como fora abordada a história.

Paulo de Pontes (com lágrimas nos olhos) – É quase uma música.

E ouvimos uma avaliação provável:

Katia Daher – Acho que é o amadurecimento dessa caminhada. Desde o *Memória da Cana*, todos os trabalhos sobre questões particulares, e depois dois anos de processo do *Pentateuco*... Tem coisas que amadurecem depois, não é?

Fernando Neves se declara preso à emoção que “está” no texto e discorre sobre os fortes e impactantes conceitos melodramáticos¹⁰⁹ que Newton Moreno teria alcançado nesta tragédia, segundo ele.

A estrutura deste texto pareceu-me de alguma maneira ter alcançado ressonância em mais alguns de nós.

¹⁰⁹Para saber mais ver: CAMAROTTI, M. **O palco no picadeiro: na trilha do circo-teatro**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004; SILVA, E. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007; THOMASSEAU, J. **O melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. 143p.

Luciana Lyra nos expôs sobre o que ela chamou “estrutura cinematográfica” do texto, para ponderar sobre o entremear das histórias contidas ali: de como uma abre e a outra entra e há esse balanço. E vislumbra essa possível estrutura para a encenação do *Terra de Santo* e afirma que a “estrutura cinematográfica” fortalece e instiga uma sensação de grande família tornando talvez a cena menos maçante para o público. E complementa: – [...] não são os cristãos, os negros, os judeus, os índios. É essa fusão [...] que acho que já está acontecendo naturalmente para a gente aqui nos jogos, nos trabalhos coletivos, não sei...[...] Acho que não precisa ligar uma história à outra. São cortes.

Carol Badra afirma sem titubear que este texto é mesmo um epílogo, reapresentando tudo o que se dissera antes, apesar de ele ter vindo como prólogo. E aqui quero alumiar o que, aos olhos e aos ouvidos desatentos dos presentes naquele momento ou aos ausentes da epifania que foi esse encontro, poderia parecer um desconchavo de Carol Badra. O que de fato não ocorreu.

Primeiramente, esclarecendo-vos que esse texto estava presente no primeiro roteiro dramaturgico denominado por Newton Moreno como “*Terra de Santo (Pentateuco) – Roteiro C (5 Séculos) – Janeiro 2012. Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam*” como o epílogo deste movimento: *Século XX – Deuteronômio*, como anteriormente já o dissera.

E depois, vos rememorando mais uma das considerações que Newton Moreno nos havia feito antes da leitura: de que esse texto surgiu durante o processo do *Memória da Cana* e foi neste momento e a partir dele que surgiu a primeira ideia conceitual do projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*, este existiu por causa dele. O *Terra de Santo* existiria por causa dele. E acrescentou:

Newton Moreno: [...] Claro, por causa de todos os esforços: por causa do *Memória da Cana*, por causa da PETROBRÁS, por causa do nosso trabalho, etc, etc, etc...[...].

E ainda poetizou e vaticinou:

Newton Moreno: [...] por uma série de questões eu acho que ele é e não é [...] Ele é pai um pouco; ele é o velho [risos], apesar de não ser o filho que vai aparecer no final [...]”.

Eu relembro e me ouvi dizendo-vos encantado com a linda poesia do texto e sua estrutura que qualifiquei como fantástica.

Carlos Ataíde: [...] uma estrutura [gesticula para indicar aspas] quase não linear.

Ao que Newton Moreno considerou saudável olhar, pensar e discutir “a estrutura que pode ser essa teia” quando estávamos começando “a ter o primeiro olhar sobre esses [cinco] séculos”, na qual ele advogava a primeira ideia de cruzamentos desses séculos ou grupos étnicos religiosos, organizados a partir da visão da sobreposição de temporalidades da cultura negra africana trazida ao nosso conhecimento através da palestra “*Os negros na cana-de-açúcar*”, do professor Rodrigo Bonciani.

Segundo Newton Moreno, em quase todas as cenas de “os cinco séculos”, principalmente no *Século XVIII – Levítico: O sacrifício/Holocausto ou Da impureza do sacerdote* “acontece muita coisa forte com os personagens num espaço de tempo muito pequeno”, então se conseguíssemos organizar essas histórias criando um espaço-tempo de modo a tornar tudo – o sofrimento, a tragédia, o sangue, a etnia – único, essa estrutura potencializaria muito as cenas. E arremata:

Newton Moreno: [...] Então, se a gente passa de uma tragédia para outra [...] continua sofrendo, mas, parece que faz... [suspira] E aí a questão dos séculos, ó, pouco importa... [...] Tem que saber fazer essa costura.

Um dos apontamentos sólidos, mas que pode se desmanchar no ar, que surgiu da discussão dessa leitura do *Engenho Velho* e que se fez ecoar no *Terra de Santo*, foi a estruturação do texto do segundo movimento: “o mundo dos mortos”, e de como este seria levado à cena. Tivemos outra anotação importante: a atmosfera ou a ambientação ou o *environment*¹¹⁰, ou seja, a construção do espaço-tempo da cena.

A cena quando organizada buscando a fisicalização do espaço-tempo e sendo realizada por territórios literais e imaginários, substituindo-se a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades, opera-se, dessa forma, substituindo-se o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora e pode, por conseguinte, ser denominada como uma cena do deslocamento – o *teatro do environment*¹¹¹ (COHEN, 2004b).

¹¹⁰Segundo Cohen (2004a), *environment* não tem uma tradução satisfatória em português, diz respeito ao clima, ao envolvimento, ao meio ambiente. Seria uma espécie de “energia” que está no ar, um “astral” que é consequência de fatos, comportamentos e, talvez, de um fator destino que é captado.

¹¹¹‘Teatro Ambiental’. Termo cunhado por Richard Shechner e Theodore Shank, nos anos 60, a partir da emergência do conceito de *environment* (Buckminster Fuller) e da observação dos espetáculos do

Sobre esta questão, vou trazer-vos o pensamento de Newton Moreno por ele mesmo.

Newton Moreno: Tem uma coisa que é assim: a atmosfera [...] a sensação que fica após. Sabe a sensação que fica após? [...] eu acho que é uma experiência que esse texto traz que eu acho que o *Terra de Santo* tem que ter, entenderam? [...] É a sensação. Eu recebo essa energia. Eu recebo uma energia, além de um conteúdo, de uma ideia [...] como é que isso repousa no público? O que é que a gente quer realmente provocar no público? Isso como energia. E tem outra coisa que talvez na edição fortaleça [...] Qual é a ideia? Aí eu falo do conceito, da reflexão que fica. Entendem? Quando ele fala de fundamentalismo, por exemplo, é essa a grande linha mestra? A gente está discutindo variações sobre esse tema? [...] Tem uma coisa que eu acho que é a vibração, a energia [...] emoção [...] e outra coisa que é a ideia, claramente: o conceito é esse! [...] São dois níveis de ação sobre o público. Não adianta! São dois níveis de ação: alcança lá [aponta a cabeça] e alcança lá [aponta o coração]. Esse [texto] talvez tenha essas duas coisas [...]. Como é que essas famílias juntas [do *Terra de Santo*] contam uma ideia? [...] Estou falando só “mundo dos mortos”.

Recordo-vos a minha excitação em transcrever o que considerei a minha sensação primeira durante aqueles dois minutos de silêncio, imersão e erraticidade do meu *eu* (espírito). Dizia-vos:

Carlos Ataíde: Tem uma sensação que me causa esse texto que eu queria emprestar, eu enquanto ator no *Terra de Santo*, que Fernando Neves já apontou. Esse movimento [...] esse engolir dessas canas [...] Esse canavial que faz assim [realizo gesto com as mãos e som de algo que se movimenta como um sopro forte para frente e para trás, pausadamente] [...] Eu queria que o público se movimentasse. Eu não queria que o público sentasse, assistisse cronologicamente a história, que identificasse os séculos – a gente já está pensando nisso – mas eu queria mais que isso. Eu queria que ele não parasse [realizo novamente movimentos com as mãos para fora e para dentro, várias vezes, pausadamente, com sons de ventania].

Essa discussão das sensações recebidas pelo texto levou ao debate sobre a fisicalização do espaço-tempo que desembocou, naturalmente, na peleja dos materiais que iriam compor esse espaço-tempo do “mundo dos mortos”.

Newton Moreno (Informação verbal)¹¹², aos vinte e oito de fevereiro de 2012, no início dos trabalhos de improvisação com este primeiro roteiro, pediu que “brincássemos” no espaço explorando ações e imagens partindo de dois elementos: um pré-existente no seu imaginário como criador da cena e da dramaturgia criada em colaboração com *Os Fofos* – a água, que se apresentaria como uma fina cascata ininterrupta que cairia dividindo o “mundo dos vivos” dos “mundo dos mortos”, e o outro – a parafina, como velas, como ex-votos, como adereços.

Lembro-vos que me coloquei com veemência sobre o uso da água como inicialmente pretendia-se usá-la:

Carlos Ataíde: Depois da leitura desse texto a água ficou para mim muito estanque. A coisa de uma cortina de água que a gente atravessa ficou tão primária para mim, entendem? Para mim ficou sem graça! A água para mim ficou parecendo um ciclorama¹¹³, duro, parado lá trás.

Mais alguém concordara comigo sobre o mesmo tema.

Katia Daher: É. Alguma coisa que invada [...] A água não é um adorno.

E Newton Moreno volta com a questão:

Newton Moreno: A questão vela e a questão água são dois lugares que a gente tem que trazer. De alguma forma a gente tem que trazer. Para poder entender, para vocês criarem jogo com isso. Vocês, são todos, não é? [fala dos atores e equipe de criação da luz e da cenografia].

Mas eu insisto:

Carlos Ataíde: Essa água não pode estar parada [...] Essa cana que engole é muito forte para mim [...] tem que ser um movimento extático. Extático com “x”. E não estático com “s”. Essa cenografia, seja qual for o elemento, tem que ser mais extática, com “x”, do que estática, com “s”.

¹¹²Informação fornecida em orientações para as improvisações do roteiro *Terra de Santo (Pentateuco)* – Roteiro C. (5 Séculos) – Janeiro 2012.

¹¹³O ciclorama ocupa toda a área ao fundo de um palco italiano, cuja maior característica é a disposição frontal de palco/plateia. É curvo, geralmente de cor clara, fixo ou móvel, de madeira ou tecido.

Eu rememoro convosco que os termos extático e estático surgiram em um dos encontros com Boffat¹¹⁴, nos quais discutíamos e experienciávamos, através do ritual das danças dos orixás, as culturas religiosas africanas e afro-brasileiras. Foi ele quem nos esclareceu que na cultura africana o “homem é a religião”, ele vive em estado de hierofania, em constante contato com sagrado, em estado de êxtase: em contínuos acontecimentos luminosos.

Um acontecimento luminoso. Um momento hierofânico. É o que talvez tenhamos presenciado e presentificado com essa leitura do *Engenho Velho*.

Dirigi-me a Newton Moreno e disse-lhe:

Carlos Ataíde: Essa sensação, essa ambientação, essa atmosfera, abriu-me um espaço. E isso ficou muito forte aqui. Esse canavial, que você registra literalmente que é o mar que abre, não é? Ele, o mar que abre, também está no texto dos negros [*Século XIX – Números – Das Irmandade (O Vingador de Sangue)*¹¹⁵]. Então eu acho que essas dores elas têm que abrir um espaço no público. Isso pode ser muito subjetivo, mas não é. Acho que não é. É questão do corpo, do corpo em relação com o espaço.

E respondeu-nos:

Newton Moreno: E cada vez que esses corpos entram mais no rito, esses corpos têm uma vibração, com as especificidades de cada rito. A ressonância para uns está num canto, para outros, em outro. Por mais que tenha “ar” em tudo. Mas eu acho que a gente ganha mais essa atmosfera, essa potência de vibração. [Vamos ver se a gente] investe nisso.

Então, a partir daqui saímos do alcance do sagrado incorpóreo para cairmos no profano material, corriqueiro e não menos importante para a atividade criadora artística: o dinheiro. Ele que abre espaços físicos materiais, que mantém os artistas criadores em estado

¹¹⁴Durante o mês de março de 2012, realizamos alguns encontros com Marcello Boffat – cantor e ator paulista que atua na música desde 1984 e que iniciou sua carreira como ator no Teatro Oficina com a primeira montagem experimental de “Os sertões”, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1989. Boffat presta consultoria sobre os temas Religião e Dança dos Orixás para produções de teatro, cinema e televisão. Auxiliou na montagem da tragédia grega *Hécuba*, dirigida por Gabriel Villela, que mesclava ao ritual dos coros gregos a expressão corporal do culto dos orixás. Em julho de 2012, ministrou o curso “Dança Sagrada dos Orixás - O Corpo Polissemântico”, a convite da Compagnia Verdastro Della Mônica, em Florença, para atores, atrizes e bailarinos de diversas companhias italianas.

¹¹⁵Ver Anexo A.

de criação, sem a necessidade quase frequente de afastamentos dos processos. O que entre nós é uma situação real e deveras constante.

Foi Carol Badra quem trouxe a discussão, porém inserida num contexto de liberdade de criação, contando-nos:

Carol Badra: Às vezes me dá a sensação que aqui é muito pequeno para a gente fazer esse trabalho que a gente está fazendo. [Precisamos de um espaço maior] para ousar mais.

Acordou prontamente Katia Daher: Talvez o espaço não seja n’*Os Fofos*, nem na caixa cênica do SESC¹¹⁶. Talvez seja num parque. A gente vai ficar eternamente n’*Os Fofos* fazendo para 50 pessoas? Tudo bem é o que a gente tem agora, talvez não seja a hora de “chutar o balde”?

Eduardo Reyes e Fernando Neves divergiram destas posições anteriores e defenderam que teríamos que trabalhar com e no espaço e com as condições materiais e pessoais que tínhamos efetivamente. Já Newton Moreno e Luciana Lyra admitiram que deveríamos achar uma síntese, um equilíbrio dessas ideias e dificuldades.

Newton Moreno: Temos vários teatros aqui dentro. E é isso mesmo. Não tem outro jeito e temos que equalizar e descobrir um conceito e juntos, discutindo.

Luciana Lyra: É assumir a diversidade, a mestiçagem.

E ficaram as perguntas que até hoje me queimam o juízo e que ora comungo convosco: o dinheiro pode limitar ou até mesmo determinar nosso potencial de criação? É isso mesmo? O espaço físico limita e/ou determina o espaço da criação da cena enquanto processo? E enquanto espetáculo? O espetáculo deve adaptar-se ao espaço? O ato de criação deve também adaptar-se ao espaço ou o espaço adaptar-se às cenas em processo?

E ficaram duas reflexões importantes desse evento: uma sobre a atmosfera cênica do “mundo dos mortos”, outra sobre suas estruturas cênica e dramatúrgica. E uma constatação: estava na hora de trazer às improvisações o primeiro e o terceiro movimentos do roteiro *Terra de Santo (Pentateuco)*.

¹¹⁶Faz referência a proposta de estreia no SESC Belenzinho, em outubro de 2012.

II.2.6 Cenários Liminóides – o quarto Evolon

Sobre nossa cabeça um céu tranquilo a nos proteger, sob nossos pés um chão estável a nos amparar. Essa visão confortadora que construímos e adotamos na nossa existência é simplesmente um logro (Preciosa, 2010, p. 91).

Desde vinte e sete de março de 2012 realizamos, depois daquela primeira mostra pública com a leitura do *Engenho Velho*, alguns procedimentos e debates específicos e importantes para a atividade criadora do *Terra de Santo*. Sempre sob minha perspectiva, evidentemente.

Ainda em março, iniciamos uma oficina de canto com Renata Rosa¹¹⁷, cujo objetivo era o de experienciar e desenvolver uma relação orgânica entre o movimento, a respiração, a produção de voz e canto a partir de músicas e danças tradicionais caboclas. Um alicerce para a história do *Século XVI – Gênese – Um Funeral de um Deus*.

No mês de abril, continuamos os improvisos e ensaios para o movimento dois – “o mundo dos mortos” – “os cinco séculos”, desta vez com a cena das *Mães* – conforme roteiro *Terra de Santo (Pentateuco) – Roteiro D (Movimentos 1,2 e 3) – Abril de 2012. Texto Newton Moreno. Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam*. A partir deste mês ainda, contamos com a colaboração e o trabalho de Juçara Marçal¹¹⁸, organizando, como nos dizia Newton Moreno, o canto sacro-festivo-popular essencial à criação da atmosfera, ao *environment* da história *Século XIX – Números – Das Irmandades*, presente também no roteiro citado anteriormente.

No primeiro dia do mês de maio de 2012, apresentamos nossa segunda mostra pública do processo do projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*, agora, definitivamente *Terra de Santo*. Fora apresentado neste dia a cena *Século XVIII – Levítico – O Sacrifício* (presentes os personagens/atores: *senhora*/Cris Rocha; *padre*/José Roberto Jardim; *filha*/Katia Daher; *senhor de engenho*/Eduardo Reyes).

¹¹⁷Cantora, rabequeira, atriz e pesquisadora. Há anos vive mergulhada no contexto poético-musical da Zona da Mata Pernambucana e do Baixo São Francisco Alagoano.

¹¹⁸Cantora, locutora e professora de canto. Realiza oficinas de canto para grupos inspirada no repertório que vivencia no grupo A Barca do qual é integrante.

Acabada a cena, recordo perfeitamente o quanto fiquei emocionado e o quão denso e cruel senti tal fábula familiar.

No dia seguinte, dois de maio, realizamos um ensaio geral do movimento dois – “o mundo dos mortos”. Logo em seguida, tivemos uma longa discussão sobre a encenação. Lembro-me bem, e relembro-vos neste momento, uma das primeiras e buliçosas questões que Newton Moreno nos lançara – entre tantas mais, neste e em todos os outros debates: “Fazer teatro. O que isso significa?” (Informação verbal)¹¹⁹.

Não ousar, não posso e não devo aqui debater esta tão profunda indagação. Não é o território. Passaremos adiante. Mas a deixo para nossas reflexões passadas, presentes e futuras, “[...] *já que o que move é anterior ao que é movido...* O que move é anterior porque já, de antemão, foi posto em separado do mundo sensível, do ser em seu aparecimento” (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 111, grifo do autor).

Eis logo abaixo um trecho da cena *Século XVII – Levítico – O Sacrifício* apresentada, que trouxe uma outra alteração produtiva:

[...] *E os filhos de Arão, o sacerdote, porão fogo sobre o altar, pondo em ordem a lenha sobre o fogo. Também os filhos de Arão, os sacerdotes, porão em ordem os pedaços, a cabeça e o redenho sobre a lenha que está no fogo em cima do altar; porém a sua fressura e as suas pernas lavar-se-ão com água; e o sacerdote tudo isso queimará sobre o altar; holocausto é, oferta queimada, de cheiro suave ao Senhor. Levítico 1:4-9.* Quando termina a leitura, ela coloca fogo em si mesma. Pai sai desesperado, tentando salvá-la. Padre fica só (Informação pessoal, grifo nosso)¹²⁰.

Como realizar e tornar perceptível para o espectador que a “filha” se pôs fogo doando-se como oferenda? Muitas ideias surgiram, inclusive, outras de cunho tecnológico além daquela já experimentada na cena (a *filha*/Katia Daher estava vestida de branco e sobre ela era projetada a imagem do fogo), que foram em seguida descartadas, pois aquele universo, o do “mundo dos mortos”, não seria capaz de dialogar e absorver tal linguagem. E não era mesmo o que desejávamos. Parece-me mesmo que, muitas vezes, o universo simbólico, teórico, imaterial gestado durante a *fase liminar* da atividade criadora capaz de abarcar a ideia, a sensação, a emoção que desejamos esbarra na sua execução prática e na comezinha escolha de materiais que possam traduzir, refletir, revelar, ecoar tais pensamentos e percepções.

¹¹⁹Informação fornecida em discussão sobre a segunda mostra pública do processo *Terra de Santo*, em 07 de maio de 2012.

¹²⁰Informação recebida por carlosataide@hotmail.com em abril de 2012.

Deveríamos, então, deixar que o espectador apenas sentisse o espetáculo? Não nos preocuparíamos com o “entendimento” das ideias destas fábulas familiares? Como apresentá-las então? Simultaneamente? Todas no mesmo espaço e realizadas ao mesmo tempo? Acordamos unanimemente que não teríamos atores para tanto. Todos os nichos dos grupos étnicos religiosos apresentados concomitantemente no espaço físico, porém, com o desenvolvimento das cenas ocorrendo paulatinamente? Criando um ambiente, uma atmosfera de mistério?

Eduardo Reyes (Informação verbal)¹²¹ defendeu que não adiantaria estabelecer um clima se não houvesse um entendimento. Carol Badra (informação verbal, grifo nosso)¹²² verticalizou:

A gente vê nesses [“estudos cênicos” – “os cinco séculos”] a “sujeira” criativa. É quase “brochante” fazer um “passadão” desse [*refere-se ao ensaio geral sem interrupções*]. É assim mesmo. Temos que mergulhar e fazer uma limpeza. Tem que ser legível. Quando se lê o texto entende-se o texto. Tem que se entender em todos os aspectos.

Para Fernando Neves (Informação verbal, grifo nosso)¹²³, a fim de sugerir algum entendimento dessas histórias contadas nesse universo do “mundo dos mortos”, há que se ter mais objetividade, precisam-se dominar os universos étnicos religiosos para o qual se estar “a serviço”. O ator deve estar dentro da cena. “O ator pega uma porção de coisas para iniciar um processo de criação, depois sai jogando fora esse ‘lixo’, diz Fernanda Montenegro”.

Newton Moreno (Informação verbal)¹²⁴ nos garantira que nunca vira essa peça como algo não entendível, nem tivera uma imagem hermética para esse espetáculo – o *Terra de santo*. Mas que defendia o mistério desse território e a não simultaneidade, em quaisquer de suas naturezas, para as ações cênicas:

Estamos atrasados [...] Nem tanto ao céu, nem tanto a terra. Não temos condições de misturar as cenas. Devemos voltar às histórias [...] Devemos agarrar as cenas, contar as histórias: [...] morto conversa com vivo, vivo conversa com morto. É a relação com o mundo dos mortos. É a herança do *Assombrações*: mistério é fortaleza. E o universo da cana e as famílias, herança do *Memória da Cana*.

¹²¹ Informação fornecida em discussão sobre a segunda mostra pública do processo *Terra de Santo*, em 7 de maio de 2012.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

Mas como voltar às histórias e buscar maior compreensão, para nós atores e para nossos interlocutores, sobre os temas e questões discutidos nessas fábulas familiares?

Afinal, já havíamos recebido a informação¹²⁵ de que neste espetáculo não era a música, ou a cenografia, ou a cena, o seu protagonista. Apesar de componentes essenciais, aqueles últimos deveriam servir ao verdadeiro elemento capital do *Terra de Santo*: o texto dramaturgico. Ele precisaria ser ouvido, “visto”, “tocado”, vivenciado pelos interlocutores. E ser levado embora com eles.

Para tanto, Newton Moreno (Informação verbal)¹²⁶ nos atiçou com mais perguntas: “O que são as ideias centrais que estão nessas cenas? O que me move, me alimenta, me atravessa? [...] [Vamos] agarrar a cena, contar a história [...] Por que é que eu estou contando essas histórias? [...] O que realmente a gente quer contar?”

Sáímos dali revigorados, fortalecidos. Uma decisão: a cena das *Mães* iria anteceder e suceder “o mundo dos mortos” – o segundo movimento. “As *Mães* preparariam a chegada ao mistério, sustentariam o mistério e voltariam à realidade nua e crua”, concluía Newton Moreno.

E nos confessava: “Eu artista espero que o público sinta falta desta terra de santo na vida dele! [...] Qual a terra de santo de cada um? Onde eu não deixo plantar em cima? Onde eu não deixo que se macule?”.

Seguimos os ensaios do movimento dois durante o mês de maio inteiro. Relembro-vos uma das tantas cobranças de Newton Moreno durante este mês: visitas a terreiros (locais) sagrados.

Iniciamos o mês de junho de 2012 com mais uma mostra pública dos trabalhos: a terceira. No dia cinco foi apresentada a cena das *Mães* (presentes os personagens/atores: *Mãe*/Carol Badra, *Mãe*/Cris Rocha, *Mãe*/Erica Montanheiro e *Mãe*/Luciana Lyra) seguida da

¹²⁵ Informação fornecida pela “Irmã Josefa”, em algum dia do mês de abril, no Espaço *Os Fofos Encenam* – “morto conversa com vivo, vivo conversa com morto. É a relação com o mundo dos mortos”. Mistério é fortaleza!

¹²⁶ Informação fornecida em discussão sobre a segunda mostra pública do processo *Terra de Santo*, em 07 de maio de 2012.

cena *Século XVI – Gênese – O Funeral de um Deus* (presentes os personagens/atores: *índia velha*/Simone Evaristo e *índia nova*/Viviane Madu).

No dia seis de junho, efetuamos a primeira leitura do novo roteiro do movimento um. No dia onze, outro ensaio geral, desta vez agregando o movimento um, em improviso, ao movimento dois já em processo de ensaios. Dia doze, novo improviso do movimento um.

Dia treze de junho de 2012, volta o *Assombrações do Recife Velho*, em Lorena-SP.

Então, eis que é chegado o dia dezoito de junho de 2012. Passados exatos oitenta e três dias da nossa última grande epifania, nossa última grande “cerimônia de crise da vida” do *Terra de Santo*, nosso último grande evolon: a leitura do *Engenho Velho*. Uma nova “cerimônia de crise da vida” do *Terra de Santo* é chegada.

Como já vos citei¹²⁷, toda unidade de experiência denominada de “drama social” por Turner (1986/2005), se percorrer seu curso completo depois de atravessar a *liminaridade*, apresentará um desfecho que pode se manifestar na restauração da paz e “normalidade” entre os seus participantes ou do reconhecimento social de uma ruptura ou cisão irremediável.

A *liminaridade*, segundo Turner (apud Dawsey, 2005), que pode ser descrita como um caos frutífero e a busca por novas formas e estruturas num processo de gestação de modos apropriados de existência pós-liminar, pode levar ao destaque sobre a “consciência de pertencimento” a um grupo, a um novo estado de crise, a uma revolução.

E o autor distingue fenômenos *liminares* de *liminóides*, sinalizando que este último é semelhante sem ser idêntico ao primeiro. Afirma que o *espírito liminóide* caracteriza boa parte da atividade intelectual no mundo contemporâneo e particulariza-o: ganham destaque em sociedades de “solidariedade orgânica”, em meio aos desdobramentos da Revolução Industrial; geralmente, apresentam-se como produtos individuais, embora seus efeitos sejam coletivos; trata-se de manifestações plurais, fragmentárias, e experimentais que ocorrem nas interfaces e interstícios do conjunto de instituições centrais; tendem a apresentar características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos. Nesse caso, as dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos têm preponderância sobre as dimensões “objetivas e sociais”; e frequentemente surgem como manifestações de crítica social que, em

¹²⁷Ver seção II.2.3.

determinadas condições, podem suscitar transformações com desdobramentos revolucionários.

Pois, eis que no dia dezoito de junho instaura-se um *cenário liminóide* no Espaço Os Fofos Encenam: é anunciada a saída de Eduardo Reyes como ator¹²⁸ do processo de criação do *Terra de Santo*.

Um silêncio ensurdecador por segundos, tal qual acontecera após a leitura do *Engenho Velho*. Um assombro para muitos pelo inesperado. Sua decisão provocaria efeitos profundos na estruturação do espetáculo. Redimensionamento das ações. Reescalonamento do elenco. Reordenação dos grupos étnicos religiosos. Reprogramação do calendário. Realinhamento das energias. A saída de Eduardo Reyes provocaria alterações nos movimentos um, dois e três do roteiro. Ele, com certeza, teve sua “cerimônia de crise” que culminou em cisão irremediável. Nós, por outro lado, tínhamos que atravessar o turbilhão, buscar a restauração e seguir. E assim o fizemos.

Seguiram-se ensaios de substituição. Marcelo Andrade assume o *Seu Rachid*, do movimento um e do movimento três, e o *Senhor de engenho*, da história do *Século XIX – Números – Das Irmandades*. E José Roberto Jardim, passa a atuar como o *Primo* da história do *Século XVII – Êxodo – A palavra com poder de vida e morte*.

Sobre estes estados *liminóides* e, especificamente, sobre o exercício de reintegração através dos ensaios de substituição, Newton Moreno pontua como pensa: “[...] Ajustes sempre teremos. Sabemos como é o teatro. As substituições inclusive vão nos ajudar a sacudir a poeira e ‘descristalizar’ o que for importante [...]” (Informação pessoal, grifo do autor)¹²⁹.

Caminhávamos para a reintegração quase que sossegadamente não fosse dali a oito dias, a instituição de um novo *cenário liminóide* a nos atravessar e contaminar.

No dia vinte e cinco de junho Luciana Lyra comunica sua decisão de sair definitivamente da atividade criadora do *Terra de Santo*. Digo-vos definitivamente, pois, devem lembrar-se que houve uma situação anterior de possível desligamento.

¹²⁸ Ele continuaria como criador da luz para o espetáculo.

¹²⁹ Informação pessoal recebida por carlosataide@hotmail.com, em 13 de fevereiro de 2013.

A ação de Luciana Lyra, diferentemente da de Eduardo Reyes, já não nos tomou de absoluta surpresa, o que não diminuiu, nem amenizou o espanto nem a grande expectativa sobre as novas formas e estruturas do processo e do espetáculo *Terra de Santo*.

Arrisco muito em propor, mas o farei a vós, que a “crise” de Luciana Lyra com relação aos atos de criação do *Terra de Santo*, talvez, inconscientemente, tenha sido anunciada e verbalizada por ela mesma desde oito de agosto de 2011, quando discutíamos sobre “os estudos cênicos” – “o século XVIII – Levítico”:

Eu estou totalmente perdida. Estou fazendo as coisas, mas estou perdida. Estou me sentindo bem periférica. Mas, um dia se ajeita, não é? [...] Não periférica no sentido da participação, mas é um lugar aí que eu não sei... Há algo de mistério para mim, desse feminino que você já me apontou, que não é um feminino desse lugar do poder, não é (Informação verbal) ¹³⁰.

Na estrada da busca da “normalidade”, caminhamos firmemente. Simone Evaristo “incorpora” *Tania* no movimento um e a figura da *Mãe* na história do *Século XIX – Números – Das Irmandades*, torna-se uma presença incorpórea.

Pois é, faço minhas as palavras de outrem a vós porque o que desejaria dizer-lhes, ela já me dissera e ora repito-vos

Não há nada pacato no céu, tampouco na terra [...] A superfície da Terra está sempre mudando. E nós não somos essa identidade estável, inquebrantável, imperturbável, que fica assistindo de fora à festa da vida esbanjando sua potência de variação. Estamos incluídos nessa viagem radicalmente transformadora [...] Vamos, voltamos, vamos, voltamos, indefinidamente [...] E ainda que nos assuste muito existir assim sem um ponto de apoio, vivenciando a alternância dos prumos e desaprumos de nós mesmos, nossa enigmática viagem está confirmada e é intransferível (PRECIOSA, 2010, p. 91-92).

Então, movimentámo-nos para criar consciência.

Substituições realizadas. Ensaios. Mais ensaios. Mais discussões. Pequeno recesso em julho. Dez dias. Recuperarmo-nos das crises e robustecermos-nos para as que viriam. Pois sempre hão de vir. Agosto: estreia marcada. Apresentação do esboço dos figurinos por Carol Badra. Produção dos figurinos. Produção da cenografia. Produção dos adereços cênicos.

¹³⁰Informação fornecida em discussão sobre a apresentação de “os estudos cênicos” – “Século XVIII – Levítico”

Ensaaios. Setembro: um pedido de Newton Moreno – “Tragam os seus ‘sagrados pessoais’ para a *Terra de Santo*” (Informação verbal)¹³¹. Ensaaios. Mais ensaios. Rezas. Muitas rezas e orações. Outubro: Ensaaios. Treze. Estreia.

¹³¹Informação fornecida durante os ensaios gerais do *Terra de Santo*, na semana de 10 a 12 de setembro no Espaço *Os Fofos Encenam*.

II.3

Levítico



Discussão "Estudos cênicos" - "Século XVIII" (dentro do espaço cênico criado por Erica Montanheiro/José Valdir – com o “bololô” – para o roteiro “Século XVIII – Uma botada judaica”)



Mariana Souto Mayor - "Estudos"



Discussão "Século XVIII - Levítico: O Sacrifício"



Ensaio "Século XVII - Êxodo - A Palavra com poder de vida e morte" (de costas: Newton Moreno e Fernando Neves)

Estimulações

Michel Foucault se perguntava: por que um pintor trabalharia, se não fosse para ser transformado por sua pintura? E por que alguém escreveria, poderíamos nos perguntar?

Para intervir em si mesmo, para se infligir ideias, quase sempre improváveis, para se usar de vários modos, para se contrair e distender, para que os insights insistam e que com eles você possa compor algumas ações perceptíveis.

Escrever para se desintoxicar, sucatear ideias, muitas vezes entrar numa fria e malograr. Para aprender a tensionar o discurso e desmanchar-se em lágrimas, sem que o gesto pareça sentimental. Para recepcionar um corpo sofrido que pede socorro e espaço para viver. Para quase se afogar e se virar nadando cachorrinho. Para abandonar o hábito de ser. Para escorchar a pele e com ela confeccionar um manto de memórias editáveis. Para azucrinar o ego e seu pegajoso cortejo de arrogâncias. Para desaprender a reprovar a vida, essa nossa insistente mania de desqualificá-la. Para se desvencilhar da ideia de que a vida nos reserva um propósito, e cabe a cada um de nós desvendá-la. Para aprender a rugir para o que é pesado e instituído. Para desatolar a subjetividade das formas acabadas. Para ser pega em “flagrante delito de fabular”¹³². (PRECIOSA, 2010, p. 21).

¹³² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 157.

II.3 Levítico – A colheita: o aparecimento do continente Terra de Santo

O teatro exige presentificação. Presentificação entre humanos, entre humanos e seres inanimados animados por humanos. O teatro é reunião de pessoas de corpo presente, sem intermediação tecnológica. O ponto de partida é o acontecimento convivial (DUBATTI, 2007). O teatro intima assistência. Única reclamação para ser teatro. A corporeidade do humano de pelo menos um dos convíveres não é um requisito determinante, embora Lehmann (2007, p. 246, grifo do autor) nos afirme que “No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*”. É o teatro “como acontecimento vivo e aurático, nos corpos dos atores, no espaço e no convívio” (DUBATTI, 2010, p. 156, tradução nossa). Por outro lado, Taylor (2002, p.23, grifo nosso) nos adverte que “A equação, *o escrito* = memória/conhecimento, central na epistemologia ocidental, continua a causar o desaparecimento do saber corporificado que tão frequentemente anuncia”.

O teatro prescreve *o escrito* como texto dramatúrgico. Se outras formas de *escritos* são utilizadas em ações cênicas quaisquer, esses *escritos* parecem fazer borrar ou desarrumar a qualificação e o acomodamento dessas ações neste gênero das artes cênicas denominado teatro. Contudo, a história de um novo teatro e mesmo do teatro moderno deveria ser escrita, nos diz Lehmann, como a história da perturbação recíproca de texto e cena, optando ele, assim, em chamar o texto deste novo teatro de *paisagem textual*, porque designaria a conexão da linguagem teatral pós-dramática com as novas dramaturgias do visual e ao mesmo tempo mantendo o ponto de referência da *peça-paisagem*.

Quero clarear-vos o teatro e o texto dramatúrgico pensado por Newton Moreno e criado por ele e por todos nós de *Os Fofos*, durante a atividade criadora do projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*.

Ouso afirmar-vos que esse teatro realizado com o *Terra de Santo* é como uma auto penetração coletiva. Esse teatro pode ser comparado a uma verdadeira expedição antropológica. Ele abandona as terras civilizadas para penetrar no coração da floresta virgem; renuncia os valores da razão claramente definidos para enfrentar as trevas da imaginação coletiva. Porque é nessas trevas que a nossa cultura, a nossa linguagem, a nossa imaginação afundam as suas raízes. Reservatório de experiências hereditárias que a ciência designa, às vezes, como “arquétipos”.

Atrevo-me também em assegurar-vos que o *Terra de Santo (Pentateuco)*. Roteiro D (Movimentos 1,2 e 3). Abril 2012. Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam, é um *cronotopo do encontro*¹³³ (BAKHTIN, 1988) no qual o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é metido com o tempo.

Agora vos pronuncio considerações capitais sobre as minhas petulâncias descritas nos dois parágrafos anteriores. É o que penso sim sobre o teatro e sobre o texto dramatúrgico gestados no *Terra de Santo* o que vos apresentei, contudo não são minhas aquelas palavras. A vós, bastava essa confissão, pois, boto fé que ao terdes lido tais palavras, vislumbastes, como eu vislumbrei, tanto o processo de criação atravessado por todos nós quanto a sensação da vivência dessa indissolubilidade, dessa inseparabilidade das definições de espaço e de tempo, sempre tingidas de um matiz emocional, presentes tanto no texto quanto na cena do *Terra de Santo*.

Porém, dizem que quem escreve cartas escreve para si. Que seja também. Mas escrevo esta para vós. Acontece, que ela ao ser postada, não tem seu caminho direto ao destinatário. Seria como numa pequena comunidade na qual as missivas são recebidas por uma instituição, identificadas e colocadas em escaninhos correspondentes ao seu rumo final. Ela é intermediada por outros leitores que transitam em outros territórios, outras *terras de santo*, outras mundividências, que exigem outros esclarecimentos. Então devo procedê-los.

A primeira afoiteza que vos trago sobre o teatro realizado por todos nós com o *Terra de Santo*, é na verdade o que pensa Eugênio Barba sobre o teatro de Jerzy Grotowski em **Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego**, que ora vos transcrevo na íntegra, devendo compô-lo como reza o dogma de uma outra *terra de santo* – “As citações diretas, no texto, com mais de três linhas devem ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto utilizado e sem as aspas [...]”¹³⁴:

Jerzy Grotowski define o teatro como uma auto penetração coletiva. O teatro, se quer reanimar, estimular a vida interior dos espectadores, deverá

¹³³No cronotopo artístico ou artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. No cronotopo do encontro predomina o matiz temporal. Ele distingue-se por um forte grau de intensidade do valor emocional (BAKHTIN, 1988). Nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e tempo – é o complexo físico quadridimensional conhecido como espaço-tempo (Ver seção I.2.7).

¹³⁴ABNT NBR 10520/2012 – Apresentação de citações em documentos, item 5.3.

quebrar todas as resistências, esmigalhar todos os clichês mentais que protegem o acesso ao seu subconsciente. Esse teatro pode ser comparado a uma verdadeira expedição antropológica. Ele abandona as terras civilizadas para penetrar no coração da floresta virgem; renuncia os valores da razão claramente definidos para enfrentar as trevas da imaginação coletiva. Porque é nessas trevas que a nossa cultura, a nossa linguagem, a nossa imaginação afundam as suas raízes. Reservatório de experiências hereditárias que a ciência designa, às vezes, como *pensée sauvage* (Lévi-Strauss), como “arquétipos” (K. G. Jung), ou “representações coletivas” (Durkheim), ou categorias da imaginação (Hubert e Mauss), ou ainda “pensamentos primordiais e elementares” (Bastian). (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 100, grifos do autor).

E a segunda afoiteza, é como Bakhtin propõe o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real artisticamente, em literatura, denominado por ele de cronotopo. E sobre este conceito nos explana:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico [...] Não almejamos a totalidade nem a precisão de nossas formulações teóricas e definições [...] (BAKHTIN, 1988, p. 211-212).

Feitas as elucidações devidas e necessárias, sigamos por entre as picadas abertas na estruturação do texto e da cena do *Terra de santo*.

Quero vos explicar de antemão, que não consigo perceber a dissociação do texto dramaturgico desenvolvido no processo de criação do projeto – *Terra de Santo (Pentateuco)*, da sua encenação ou representação – o espetáculo *Terra de Santo*.

Para Ubersfeld (2005), a razão principal dessa confusão que se estabelece na análise de semiologia teatral origina-se da recusa em distinguir o que é próprio do texto e o que é próprio da representação. O texto, para a autora, é composto de duas partes distintas, porém indissociáveis: o diálogo e as didascálias (ou indicações cênicas ou direção de cena); e o teatro é uma arte de paradoxos que apresenta entre outros: produção literária e representação concreta; arte do refinamento textual e arte para ser vista por todos; a arte de um só, o “grande criador”, e arte de criação de muitas outras pessoas.

Ubersfeld discute o texto no teatro como *texto dramático pré-cênico*, assim definido por Dubatti (2010, p. 154, grifos do autor, tradução nossa) como: “Classe de texto literário dotada de virtualidade cênica, escrito *a priori*, antes e independentemente da cena, que guarda um vínculo transitivo com o ‘posto em cena’; foi escrito para ser ‘posto em cena’”.

Acontece que o que Ubersfeld denomina de texto, não corresponde às características do texto produzido nesse nossa atividade criadora. Para mim, confesso-vos, que distinguir o texto da cena no *Terra de Santo*, seria como separar o corpo do espírito e atribuir-lhes valores inerentes independentes, não intercambiáveis e não mutuamente imprescindíveis. Seria dar-lhes juízo de valor e impor hierarquia. Seria dizer que o corpo, o texto, existiu sem a intercessão dos nossos *espíritos liminares*¹³⁵.

Os *espíritos liminares* foram geradores de “crises de ação simbólica” através das quais nos responsabilizamos de dar sentido (DAWSEY, 2005), organizando-as verbalmente (tornando-as palavras em roteiros, narrativas, descrições, dramaturgias)¹³⁶ e esteticamente (tornando-as ações cênicas), sejam nos “estudos cênicos” “o sagrado pessoal” ou “os cinco séculos”, que foram ao seu modo, tempo e diversidade, atravessando, contaminando e constituindo parte das memórias de “arquivo” e de “repertório” de Newton Moreno, autor do *Terra de Santo (O Pentateuco)*, de fevereiro a outubro de 2011.

Em fevereiro de 2012, Newton Moreno nos “devolve” fábulas familiares com enredos, personas, estados emocionais pessoais e coletivos, localizadas em tempo e espaço e num espaço-tempo naturalmente e intimamente perceptível e reconhecível por todos nós de *Os Fofos*.

Não fora um texto construído em gabinete. Disso bem sabemos. Sem nunca pretender aqui suscitar juízo de valor. Compactuamos com Newton Moreno o mergulho na busca desta dramaturgia intitulada por ele mesmo como *obra plural* e notada como *Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam*, sem partirmos de nenhum texto dramático *pré-cênico* ou *cênico*, sendo este último o texto literário efêmero presente em qualquer prática discursiva cênica (DUBATTI, 2010).

¹³⁵Ver seção II.2.6.

¹³⁶Ver *Encarte: Escritos de si e escritos de outros: descrições, dramaturgias, narrativas e roteiros da atividade criadora do Terra de Santo de Os Fofos Encenam*.

“No *Assombrações do Recife velho* e no *Memória da Cana*, foram intervenções nos textos basilares [*pré-cênicos* ou *cênicos*]. No *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*, é uma criação dramatúrgica” (Informação verbal)¹³⁷.

O meu intuito perante vós, é apenas de espiar a natureza e propriedades do texto *Terra de Santo (O Pentateuco)* produzido por todos nós Os Fofos, que ora vou denominar como *texto dramático pós-cênico* – aquele que guarda uma relação complexa com o acontecimento teatral e que é definido por Dubatti (2010, p. 155, tradução nossa) como: “Classe de texto literário que surge da notação (e transformação) do texto cênico e do repertório de ações não verbais do texto espetacular em outra classe de texto verbal heteroestruturado (organizado ao mesmo tempo pelas matrizes da literaturidade e da teatralidade”

Ainda sobre a relação texto e cena, Féral (2004, p. 87, tradução nossa) esclarece:

Diria que o século XX fez com que o teatro, assim como as outras artes, reconsiderasse suas certezas. O que surgia, todavia, de estéticas teatrais claras e por essência normativas, em fins do século XIX, progressivamente foi questionado no século XX, ao mesmo tempo em que a cena tomou distância com relação ao texto e ao lugar que este deveria ocupar no empreendimento teatral.

Esta mesma autora em **Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras**, inicia um capítulo intitulando-o “A cena e seu texto” e não “O texto e a sua cena”, invertendo, pois, a ordem habitual que se dá aos dois termos “texto” e “cena”, segundo ela, com o objetivo de ressaltar a relação que o ator mantém com o texto no curso da representação de um espetáculo forjado a partir de uma prática.

E eis que temos o nosso caso: o *Terra de Santo (Pentateuco)*, um *texto dramático pós-cênico*, forjado a partir de uma experiência coletiva alicerçada em: idiossincrasias sagradas pessoais; memórias de “arquivo” do livro sagrado O Pentateuco; e, memórias de “arquivo” e de “repertório” e uma “atitude etnográfica” sobre o universo da cana-de-açúcar e sua relação histórica com o Brasil – fundações que tinham por objetivo maior provocar a emergência de procedimentos cênicos de representação ou encenação, que ora passo a nomear de cenas-

¹³⁷ Informação verbal fornecida em 02 de abril de 2011 no encontro com a Cia dos Atores durante o projeto Mostra Rumos Teatro – 2011 do Itaú Cultural, no Espaço Os Fofos Encenam.

gêneses. Estas cenas-gêneses e suas respectivas notações dramáticas foram inspirações e ferramentas para Newton Moreno, por sua vez, na concepção do texto dramatúrgico final do processo.

Daí vos pergunto: como desagregar o texto da encenação se esta de alguma forma é ou foi a gênese do primeiro? O *texto dramático pós-cênico Terra de santo (O Pentateuco)* influiu nas cenas-gêneses para apurá-las dando a elas agora categoria de *texto espetacular*, como o define Féral (2004) – resultado de um apertado tecido entre o texto e os outros elementos da representação – ou as cenas-gêneses presentes como sementes no texto *Terra de Santo (O Pentateuco)* fez cintilar as fábulas familiares narradas? Para que sabê-lo?

Como já vos disse, o que me interessa é apenas espreitar a natureza mais íntima de sua fertilização, a sua gestação e o seu parto. Então, convido-vos para esse pequeno êxodo em busca de um ritual de nascimento.

II.3.1 “No tiro ou na festa; tem uma delicadeza em tudo isso”

Proponho-vos realizarmos e acompanharmos a trajetória do recém-nascido *texto dramático pós-cênico* como um parto para dentro: observarmos seu despertar e seus primeiros passos para só depois aguçarmos a sondagem sobre sua fecundação.

O recém-nato chegou às nossas mãos, mentes e corações batizado como *Terra de Santo (Pentateuco). Roteiro C (5 Séculos). Janeiro 2012. Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam*¹³⁸, em seis de fevereiro de 2012.

Chegou com a leitura do *capítulo XII – Amar o próximo como a si mesmo: o maior mandamento*, do *Evangelho segundo o espiritismo*, e com as recomendações e considerações de seu preceptor Newton Moreno (Informação verbal)¹³⁹:

É um roteiro. [Vamos] testar; rever esse roteiro juntos. Somos treze. É um roteiro [portanto exige]: desapego, escolhas, humildade, paciência, coletivo, alegria, trabalho. Me apego a palavra enquanto não tenho a cena [...] Proponho um título: *Terra de Santo*¹⁴⁰. O *Terra de Santo* traz a personalidade,

¹³⁸Ver Anexo A.

¹³⁹Informação fornecida em encontro no Espaço *Os Fofos Encenam*, em seis de fevereiro de 2012.

¹⁴⁰A proposta do título, como já indicado anteriormente, foi inspirada no livro de Doris Rinaldi Meyer, **A terra do santo e o mundo dos engenhos**. O livro é a publicação (1979) de uma dissertação de

do “sagrado pessoal”, a história [das memórias de “arquivo”] e a vivência da etno-pesquisa [...] São muitas vozes dentro da cabeça. No *Memória da Cana* tínhamos camadas de mensagens (Nelson, pessoalidades, Gilberto), no *Terra de Santo* é direto, é reto.

Quero chamar-vos a atenção de que este roteiro é o roteiro “C”. Houve outras versões anteriores, o roteiro “A” e o “B”, que não chegaram às nossas mãos. Este roteiro que ora recebemos, compunha o texto dramaturgico que Newton Moreno qualificou de *segundo movimento – o mundo dos mortos: século XVI – Gênese, século XVII – Êxodo, século XVIII – Levítico, século XIX – Números e século XX – Deuteronômio*. Pois, a dramaturgia e a cena eram divididas como proposta inicial, em três movimentos: o *primeiro movimento – os cortadores de cana*, o *segundo movimento*, já citado e o *terceiro movimento – cortadores de cana: desfecho da terra de santo*.

Sobre o *segundo movimento*, Newton Moreno nos escreveu:

Segue primeiramente parte do Roteiro com as cenas referentes aos 4 séculos/livros Gn [*Gênesis*], Ex [*Êxodo*], Lv [*Levítico*] e Nm [*Números*]. E o texto ‘Engenho Velho’, como mencionei ontem, que podemos assumir como um Dt [*Deuteronômio*] por enquanto. Na sequência, envio o Roteiro completo que abraça nossos séculos com a dinâmica mais objetiva da TERRA de SANTO e da comunidade de cortadores. Com gordurinhas, mas tentando servir-se de materiais propostos ano passado. As **parábolas familiares** estão propostas como eixo, também algumas aproximações com ‘motes’ do **Livro Bíblico** e, ainda na fase ‘pesquise mais’, sugestões de **narrativas, ritos, idiomas e cultos** que darão, a meu ver, a atmosfera mais ritualística. No futuro, algumas traduções devem ser aplicadas para criarmos a BABEL dos TRÓPICOS... Como disse ontem, não precisamos assumir esta sequência mais linear, aos poucos, sentiremos o melhor caminho, as conexões, etc... Segue um cronograma básico (Informação pessoal, grifos do autor)¹⁴¹.

“A terra de santo é um eixo da trama”, observou-nos Newton Moreno e explanou-nos o encaminhamento das ações que estariam organizadas a partir de então, em dois grandes módulos de três fases cada um deles: módulo 1) primeira fase: trabalhar cenicamente o

mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ). A pesquisa de campo foi realizada em duas etapas: a primeira em março de 1975 e a segunda em março e abril de 1976. O estudo focaliza uma comunidade de camponeses e trabalhadores rurais da mata sul de Pernambuco, a vila Pedras, que contesta a propriedade do senhor de engenho sobre o espaço da vila, evocando a existência do *patrimônio do santo*, que demarcaria dentro do engenho uma área autônoma, embora esta *terra do santo* não apresente existência jurídica. Segundo a autora, a presença de *terras do santo* é fato comum no meio rural brasileiro.

¹⁴¹Informação pessoal recebida por carlosataide@hotmail.com, em 07 de fevereiro de 2012.

segundo movimento do roteiro; segunda fase: realizar avaliações sobre as ações cênicas originadas; e terceira fase: desenvolver uma nova dramaturgia; modulo 2) primeira fase: agir cenicamente sobre o *primeiro movimento* e sobre o *terceiro movimento*; segunda fase: avaliar os resultados cênicos obtidos; e terceira fase: criação de uma nova dramaturgia.

O *primeiro* e o *terceiro movimentos* nos foram entregues como roteiro em abril de 2012. São eles: *Terra de Santo (Pentateuco). Roteiro D (Movimentos 1,2 e 3). Abril 2012. Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam*. Este já se encontrava com o *segundo movimento* reescrito; e o *Terra de Santo (Pentateuco). Roteiro E (sem Movimento 1, a peça já começa na Terra de Santo). Abril 2012. Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam*¹⁴². Sobre estes roteiros Newton Moreno voltaria a nos escrever suas impressões e orientações:

Como disse, duas versões: ROTEIRO D. mantém a estrutura que conversamos no começo de fevereiro. Movimento 1. Cortadores (apresentação do problema ‘terradesanto’ e outras tramas ligadas ao sagrado deles). Movimento 2. Chegada na Terra de Santo, encontro com Mães, transição para o MundodosMortos e desfecho da terra de santo. Movimento 3. Desfecho no Bar da Amiguinha [refere-se ao “estudo cênico” – “século XX” proposto por Luciana Lyra¹⁴³]. ROTEIRO E. Concentra algumas cenas/ideias do Movimento 1 do ROTEIRO D, ou seja, na ‘terradesanto’. As ‘Mães’ são a informação da peça, depois entramos nas demais questões e seguimos para os séculos, etc... Desta forma, começamos já na ‘terradesanto’ e na crise trazida por Mariene... [personagem trazida por Katia Daher em seu “estudo cênico” – “século XX”¹⁴⁴]. Sim, cogitei(amos) a possibilidade de um ROTEIRO F para objetivar a discussão, fazer um recorte mais direto e claro para o público, onde concentraríamos este início na força feminina, concentrando na destruição iminente da ‘terradesanto’ e o que os séculos podem nos ‘lembrar’, fazer refletir, alertar, ensinar... Seria o nosso ‘deuteronômio’... Como disse, **tudo** em estudo. Calma! Leiamos, pensemos, rezemos que o melhor se estabelecerá... (Informação pessoal, grifos do autor)¹⁴⁵.

Atiramo-nos sobre estes roteiros. Debruçamo-nos. Submergimos. Contemplamos como à beira de um precipício se contempla algo que parece inatingível, mas que se deseja obter, que se deseja para si, que se quer muito, mas ainda não se sabe como alcançar, como vencer o medo da busca.

¹⁴² Ambos os roteiros, o D e o E, encontram-se no *Encarte: Escritos de si e escritos de outros: descrições, dramaturgias, narrativas e roteiros da atividade criadora do Terra de Santo de Os Fofos Encenam*.

¹⁴³ Ver *Encarte*.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Informação recebida por carlosataide@hotmail.com, entre 18 e 23 de março de 2012.

Atravessamos todas as fases do trabalho proposto. Não sem perdas. Não sem decepções. Não sem descontentamentos. Mas com firmeza, desejos e amparos deste e do outro mundo. Seguimos fortes rumo a nossa terra prometida: a nossa *Terra de Santo*. Saímos, não foi? Tínhamos que regressar.

No dia treze de outubro de 2012, no SESC Belenzinho, parimos nosso outro rebento: o espetáculo *Terra de Santo*. Naquelas terras ficamos até onze de novembro sempre aos sábados, domingos, terças e quartas. Voltamos logo em seguida ao nosso útero-matrizador, o Espaço *Os Fofos Encenam*, onde realizamos a segunda temporada do espetáculo: do dia vinte e cinco de novembro a dezoito de dezembro do mesmo ano, de sábado à terça. Sobre esta temporada, rememoro-vos um outro escrito de Newton Moreno que nos trazia, explicitamente, o que havia desejado e gostaria de ver sublinhado no espetáculo em sua continuidade:

[...] fechamos a segunda temporada, firmes e com o espetáculo crescendo para os lados, para a raiz e para o alto, sempre para o alto! As pessoas felizmente começam a acessar nosso trabalho [...] sigo MUITO feliz com esse espetáculo-reza que criamos (estamos criando) juntos, ainda aprendendo com ele, sempre. Ele aos poucos começa a se mostrar para nós e para o público. Paciência e fé! E alegria! [...] O caminho, como já afirmei, é – **emprestar mais e mais do rito religioso para a cena**. Logo, a dica morena é: deixem-se porosos para o sagrado em nosso intervalo de fim de ano. É de lá que virá o fermento e a semente para TERRADESANTO voar ainda mais. Não tem jeito, galera, para esta peça, TODA REZA É POUCA! (Informação pessoal, grifos do autor)¹⁴⁶.

2013. Nova temporada do *Terra de Santo* no Espaço *Os Fofos Encenam*. De dois de fevereiro a dez de março. Trago-vos mais um registro de Newton Moreno, cheio de afetação – de afeto, ao mesmo tempo razão e emoção; uma escrita sobre ele, sobre nós, e, principalmente, sobre o que realizamos – o *Terra de Santo*. Registro encaminhado logo após o ensaio para esta reestreia:

[...] Já sabemos que é um petardo, um “épico do além” (palavras de Lucia Romano¹⁴⁷), um belo rolo compressor político-histórico-espiritual que quer acordar todos os sentidos, inclusive o sexto, do público, nosso, de vivos e mortos, sobre muitas e intensas questões. Nossa reza é forte, mas nosso santo também é [...] Enfim, como disse o evangelho de ontem: “o progresso é fruto do trabalho”. Constante e em vigília, sigamos. O mais belo é que eu vi um grupo, um conjunto, uma família, uma confraria, defendendo sua(s) terra(s)

¹⁴⁶Informação recebida por carlosataide@hotmail.com, em 22 de dezembro de 2012.

¹⁴⁷Lucia Romano é professora doutora da UNESP e atriz que atua hoje na Cia Livre de Teatro e na Cia Mundana.

de santo(s) – a que cada um pode encontrar neste trabalho – e fiquei contente. Afinal, é este o motor desta peça. Obrigado mais uma vez por me mostrarem a força de um coletivo. Amor sempre. Que Deus abençoe esta terceira temporada! (Informação pessoal, grifos do autor)¹⁴⁸.

Mas, o que teria mais afetado Newton Moreno durante a gestação dessa atividade criadora do *Terra de Santo*? Faço tal questão por suspeitar que foi a partir dessas suas afetações, e também das nossas que o atravessaram e o contaminaram, que ele coletou, fertilizou e engendrou imagens, movimentos, palavras, sensações, sentimentos, pensamentos na trama desse tecido que tem sua vivência, seu devir, transcorrendo e transbordando em duas dimensões – o material e o espiritual.

Para Newton Moreno (Informação verbal)¹⁴⁹, afetação é uma dinâmica que produz alegria, produz força de criação: “Algo que te afeta é algo que te mobiliza e faz com que você construa, produza algo para o mundo”.

Foram muitas as afetações que perpassaram por Newton Moreno. Algumas o permitiam entrever o texto e a cena do *Terra de Santo*:

[Na pesquisa etnográfica], os momentos que mais me emocionaram, além do contato com as pessoas foram: primeiro, o momento que eu caminhei sozinho pelo canal: [...] o momento de silêncio. Foi o momento mais barulhento [risos], foi o momento mais vendaval. Foi a ideia do percurso. Foi a ideia talvez de me escutar [...] Na posição que eu estava, estava tentando ver as agitações dos outros [...] Foi a necessidade de silenciar, de me aquietar um pouco. O outro momento foi quando o coletivo cantou junto com Alessandra Leão. *Parecia que nesses dois lugares havia o espetáculo. Foi o mais perto que eu cheguei do espetáculo [...] Na preparação fora daqui [diz sobre atividades fora de Os Fofos], passa por pessoas como Alessandra Leão e Toshi. Eles inspiram uma qualidade* (Informação pessoal, grifo nosso)¹⁵⁰.

Lembro-vos que foram durante as discussões sobre os “estudos cênicos” – “os cinco séculos”, transcorridas durante o ano de 2011, que se travaram os grandes debates e se levantaram fundamentais questões a cerca dos textos e das cenas-gêneses apresentados e, concomitantemente, as inúmeras afetações – muitas delas observadas, apontadas e fomentadas por Newton Moreno – que desencadearam imagens, personagens, intrigas que desembocaram no *texto dramático pós-cênico Terra de Santo (Pentateuco)* e no *espetáculo Terra de Santo*.

¹⁴⁸Informação recebida por carlosataide@hotmail.com, em 03 de fevereiro de 2013.

¹⁴⁹Informação fornecida em entrevista pessoal, em 08 de agosto de 2011.

¹⁵⁰Ibid.

E foi o próprio Newton Moreno que nos confirmou tal entendimento, quando discutíamos os “estudos cênicos” – “século XVI – Gênesis”:

É a partir desses materiais que vou fazer as escolhas junto com o conselho [Fernando Neves, José Roberto Jardim, Luciana Lyra, Mariana Souto Mayor e Rafaela Penteado] [...] Fui em cada grupo e disse: “Não se preocupem com o conceito de cena. Eu quero cada imagem potente para cada um. Se vai combinar, ótimo. Se não combinou que sejam dois, três, cinco estados diferentes”. Eu quero ver ele [o ator] vivo em cena. Eu quero o ver defendendo uma questão que interessa a ele [...] eu preciso ver esse brilho nos olhos. Porque senão as coisas ficam muito complicadas e engessadas. Pessoalmente é bem difícil [...] Esse cuidado de encenador, esse cuidado estético está em todos vocês: o ponto de vista do espectador, da escolha dos elementos da cena, o ritmo. Mas isso não pode ser um problema se não puder harmonizar [...] [eu quero ver] as escolhas (Informação verbal)¹⁵¹.

Outras afetações se fizeram presentes para Newton Moreno e para cada um de nós. Para Newton Moreno as qualidades sonora e imagética das cenas-gêneses e suas narrativas míticas foram os pontos altos:

Eu pedi o verbo, adorei o verbo, adorei os idiomas, adorei as rezas, mas acho muito “legal” pensar na potência das imagens. Como algumas imagens passaram situações sem texto [verbal] nenhum. Elas podem me dar uma ideia [enredo]. Elas podem me dar personagens ou elas podem me dar uma pequena situação [...] Isso foi uma qualidade. Até porque eu passei nos grupos e falei: “Olha gente, não ‘pira’ no diálogo. Não ‘pira’ na construção perfeita da cena. Vai nas imagens, nas ideias centrais, nas pistas de personagens [reais da história], nas pistas de emoção. Vai nas primeiras imagens que veem da leitura do texto [memória de “arquivo”]” [...] As potências de imagens podem ser desenvolvidas [...] Existia assim, flashes, de “começo de mundo”... me interessou. *Isso me sinaliza uma possível peça* [...] Tem sempre uma reza. Alguém rezando. Um tipo de reza. Acho essa babel de sonoridade e de idiomas uma qualidade. Essa reza constante [se reporta a cena dos judeus] me chamou a atenção e essa potência de imagens e *a possibilidade de ser uma dramaturgia de imagens* também (Informação verbal, grifos nossos)¹⁵².

Fernando Neves foi tocado por uma questão: “Como é chegar nesse tempo [século XVI] dos judeus e dos cristãos?” (Informação verbal)¹⁵³. Newton Moreno responde à inquietação de Fernando Neves e ao mesmo tempo nos tranquiliza a todos pedindo-nos apenas

¹⁵¹ Informação fornecida em discussão geral sobre os “estudos cênicos” – “século XVI – Gênesis”, em 18 de maio de 2011.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

uma possível visão da época, pois, reconhece que esta aproximação tão longínqua para o ato de criação pode transforma-se num percalço deveras difícil de transpor.

José Roberto Jardim também foi afetado por estas cenas-gêneses do “século XVI – Gênesis”. Ele exclamou: “Eu quero fazer os jesuítas [ele encontrava-se no grupo dos judeus]” e ainda – “A nudez do espaço é lindo! [todas as cenas-gêneses aconteceram com a sala principal absolutamente vazia]” (Informação verbal)¹⁵⁴.

A história da religião cristã católica no Brasil deste século XVI atingiu veementemente Cris Rocha:

Fui inspirada por um material teórico real [...] Me chamou a atenção, das coisas todas que li, o massacre dessa religião: imposta, agressiva, invasora [...] [Um dos textos] discorre sobre as beatas: penitências, mortificação, pecado, punição. O que faz uma pessoa sob a alcunha da fé, se martirizar a tal ponto que nenhum sofrimento é suficiente? (Informação verbal)¹⁵⁵.

As nossas afetações não passavam despercebidas nem eram dispensadas por Newton Moreno: ele as estimulava ora em questões ora em propostas de ações cênicas. Em resposta a esse desabafo cheio de afeto de Cris Rocha ele lhe indagou se a beatice lhe atraia. Ela lhe respondeu que atraia porque não conhecia, mas reconhecia nessa perturbação uma potência criativa.

E Newton Moreno finaliza o debate deste “século XVI – Gênesis” com mais uma questão: “Se você tivessem que desenvolver hoje um personagem para a Gênesis [“século XVI”], qual seria? (Informação verbal)¹⁵⁶.

Já na discussão sobre os “estudos cênicos” – “século XVIII”, Newton Moreno aponta a necessidade de aprofundamento de algumas figuras: o senhor de engenho (Eduardo Reyes), a beata (Cris Rocha), a noiva (Katia Daher). Sua afetação maior aqui foram as narrativas míticas ritualísticas:

Ouvindo, vendo, foi forte o lugar da narrativa. E a sensação que é produzida quando entra essa qualidade desse texto... eu vou para um lugar que me interessa muito. Eu suspendo. Tem uma conexão que vai lá para trás, com alguma coisa que está lá para trás. Vou para a origem de alguma coisa que eu não sei onde é que está. Parece que tem uma ideia, um cheiro de sagrado de alguma forma, de tradição, que eu acho muito interessante para o

¹⁵⁴Ibid.

¹⁵⁵Ibid.

¹⁵⁶Ibid.

trabalho. *A gente pode explorar melhor de que forma a gente vai usar essa narrativa mítica* (Informação verbal, grifos nossos)¹⁵⁷.

E nos dizia mais Newton Moreno: “Temos que nos arriscar nesse campo, nos rituais desses grupos étnicos religiosos. E a música. Cantar, cantar, cantar muito. Todo mundo”.

Alguns direcionamentos surgiram destas discussões para a criação das próximas cenas-gêneses: os “estudos cênicos” – “século XIX – Números”. Descrevê-los-ei em minúcias, pois este pequeno apontamento pode nos aproximar e dar uma luz sobre as veredas pelas quais Newton Moreno caminhou para se relacionar com as suas memórias de “arquivo”, memórias de “repertório”, afetações e intuições, e as nossas afetações e cenas-gêneses desenvolvidas, para arquitetar o arcabouço do texto *Terra de Santo (Pentateuco)*.

Vamos dividir o próximo “século” em dois grandes grupos: casa-grande e senzala. Experimentem imagens ou quaisquer coisas que queiram. Ver imagem do senhor de engenho, Eduardo. Ver imagem do feminino, Luciana. Eu tenho uma imagem que é o tema da morte. Todos os livros, como o Gênesis, Êxodo, Levítico e até o Deuteronômio, eu já sei o caminho. Mas, para o livro do Números, é mais complicado. Não porque o livro não é bom. O livro é ótimo. Mas é que eu acho que não tem uma coisa que eu consiga agarrar e ter clareza. A gente fez um monte de elucubrações: é um século de muita organização, tem muitas revoltas, as cidades crescem, tem a república, tem o império. Tem um monte de coisa que a gente pode falar. [No livro Números] tem o recenseamento, uma organização para o deserto, tem uma série de leis como o Levítico, tem essa coisa de antes da viagem, a viagem [...] Mas eu não consegui uma coisa que eu ache tão poderosa. Eu estou com a imagem que um dos rituais que a gente precisa passar é a morte. Eu sei que em alguns lugares dos “estudos cênicos” aconteceu. Mas agora é ela mesma, como tema. Como cada etnia, cada grupo, cada família: vive, pensa, qual a expectativa?, qual a relação com isso?, qual o ritual do adeus?, qual o ritual dessa despedida? O velório, o luto [...] a morte pode ser figurativa [...] [É um século de revolução. É um século de mortes] [...] Morte morrida, morte matada, vingança, morte pensada metaforicamente. Existe um morto que vai ser velado, vivido, cansado, comido, bebido [...] Fica como um imaginário nosso para essas etnias [...] Sobre como a gente se prepara para ela [a morte] [...] Se alguém tiver outro ritual que apareça no “estudo cênico” seguinte com muita potência como, por exemplo, a botada, a gente pode negociar. Mas por enquanto, temos a morte. Eu acho que é isso: as narrativas míticas seguem, a música na cena segue. Cantos fúnebres, por exemplo(Informação verbal)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Informação obtida nas discussões sobre os “estudos cênicos” – “século XVIII – Levítico”, em 08 de agosto de 2011.

¹⁵⁸ Ibid.

Fomos aplicadíssimos na execução das recomendações. E os “estudos cênicos” – “século XIX” suscitaram uma qualidade para o tempo da cena: o tempo dilatado. O tempo do ritual. A junção, a contaminação dos universos étnicos religiosos, trouxe uma outra qualidade para a organização da dramaturgia, segundo Newton Moreno (Informação verbal)¹⁵⁹.

E ainda sobre imagens, rituais, enredos, personagens que iluminaram possibilidades dramatúrgicas, Newton Moreno (Informação verbal)¹⁶⁰, comentou sobre as cruzes trazidas por Cris Rocha em seu “estudo cênico”: *Purgatório*¹⁶¹. “Não seria o uso literal da imagem, mas a atmosfera que a imagem traz para a cena e pode trazer para a dramaturgia”. O jogo proposto no “estudo cênico” das índias: *Festa*¹⁶² – uma conversa que acontece no plano dos vivos e outra que acontece no plano dos mortos. “A gente pode explorar mais e mais essa transcendência em conversa, a transcendência aparecendo – hierofania. [...] Acho dramaturgicamente o lugar mais complicado, porque tem que contar de um jeito que faça sentido para o público [...]”.

Como temas, Newton Moreno destacou:

[...] O incesto volta a brilhar, não é? [refere-se ao *Memória da Cana*] O incesto aparece em cada século. A gente vai em frente, a gente vai em frente com ele [...] [Katia], esse lugar do amor, desse encantamento... [Carol], esse matriarcado eu acho uma chave. Mesmo. Sobre a qual a gente vai trabalhar [...] Essa coisa da babel, acho que está reproduzida também no latim da missa, sabe? (Informação verbal)¹⁶³.

E é novamente através das indicações para organização dos “estudos cênicos”, desta vez para o “século XX – Deuteronômio”, que Newton Moreno nos esboçou o que pensava sobre o texto e sobre a peça:

A gente tem dois grandes personagens até hoje na peça, a meu ver. Um é a sociedade da cana e o outro é a relação desse humano com esse sagrado, ou pelo menos a tentativa desse lugar. A peça vai acontecer em algum lugar entre esses dois. Se um não está na potência absoluta para você agora, agarra o outro. Mas agarra um dos dois. Se nesse lugar da sociedade da cana eu tenho uma figura que não tem uma conversa muito clara com a ideia de

¹⁵⁹ Informação obtida nas discussões gerais sobre os “estudos cênicos” – “século XIX – Números”, em 27 de setembro de 2011.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ver *Encarte*.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Informação obtida nas discussões gerais sobre os “estudos cênicos” – “século XIX – Números”, em 27 de setembro de 2011.

sagrado, fé, religião, tudo bem, não tem importância. Agarra essa figura, então. Nem que seja uma imagem passando [...] Para os que estão dentro de uma relação mais da tradição, é bonito trazer a música, trazer o ritual, narrativa mítica, tudo está valendo. Para os que não, agarra o outro porque a gente vai precisar de todo mundo, gente. E realmente a imagem que eu tenho é que a peça acontece entre estes dois lugares. Então, a gente precisa tanto de um tanto quanto precisa do outro. Ela não vai acontecer só aqui [sinaliza com a mão o alto], não dá para suspender tanto. Precisa do chão, precisa do fio terra, precisa dessas questões, precisa dessa relação aqui [sinaliza com a mão em movimento horizontal para baixo] [...] Então se alimentem disso. Acho que Vicência e Piracicaba são duas grandes experiências por si só. Para mim foi muito grande. Acho que só tomando por base esses dois já dá para fazer os cinco [refere-se a “os cinco séculos”] [risos] Então vamos usar isso como mote principal. Mas vamos associar coisas [...] Precisamos dar atualidade, uma urgência. A gente está falando dessas pessoas que estão lá agora, ou rezando ou não, elas estão lá [...] a gente precisa entender do que a gente está falando [...] (Informação verbal)¹⁶⁴.

E diante de tantas possibilidades de temas, personagens, histórias; muitas memórias de “arquivo” e dessa vez uma recente memória de “repertório”, voltamos novamente àquele estado de dúvida inicial da pesquisa etnográfica: o que trazer para a discussão desse universo contemporâneo da cana-de-açúcar? Como tratar esse assunto na atualidade? E Quem nos deu o caminho foi Newton Moreno e também nos deu o tom da dramaturgia e da cena, mais uma vez:

Eu não estou objetivando realmente nada [...] eu queria que a gente tivesse um pouco mais de liberdade, para trazer mais ainda, mais ainda do que já foi, um *material de afetação absoluta*, entenderam? [...] Não se preocupem com a organização completa da cena [...]: se preocupem com o personagem, se preocupem com o estado daquela pessoa, se preocupem porque essa escolha de cada um desses personagens, em que lugar que eles alcançaram vocês para vocês decidirem trazê-los [...] A história é um pouco um trampolim para a gente encontrar as pessoas em situação, o que acontece com elas. Porque elas me interessam. *Eu preciso de pessoas que sejam interessantes* [...] Qual é a pergunta que ela faz? Qual é a dúvida? [...] Qual é a emoção? O que é que ela sente? A gente precisa disso. E através disso a gente vai contando (Informação verbal, grifos nossos)¹⁶⁵.

As alterações continuaram durante o ano de 2012 a partir das improvisações/encenações dos roteiros *Terra de Santo (Pentateuco)*, como previsto, a fim de investigar novas estruturações para o texto e para a cena.

¹⁶⁴Ibid.

¹⁶⁵Ibid.

Após a nossa terceira mostra pública – “os cinco séculos” – realizada em primeiro de maio de 2012 e de muitas discussões, afloraram desejos, surgiram algumas certezas e restaram muitas dúvidas a cerca da dramaturgia e da encenação do *Terra de Santo*.

Certezas: trazer o universo dos trabalhadores da cana; manter as personagens “Mães” como as figuras de trânsito entre o “mundo dos vivos” e o “mundo dos mortos”; a ocupação da “terra de santo” é o conflito. Mais metafórico ou mais objetivo, é o conflito; sublinhar dramaturgicamente as “terras de santo” que estão em questão em cada século.

Dúvidas: muitas. Newton Moreno as expõe:

A dramaturgia [dos roteiros] está ajudando a construir as cenas? [...] o que realmente a gente quer contar? Tudo é interessante, é potente, mas tenho dúvidas: quero resolver junto com vocês [...] Quais as questões que a gente necessita deste universo para responder a questão para o público? Os roteiros “C” e “D” são mais generosos com o processo. Vejo todos ali. Mas isso não é arte, necessariamente. O discurso final ele fica mais potente, mas seco. Tudo é muito sedutor, muito genuíno do processo. Mas agora começa um outro problema, a peça que a gente quer construir está lá? Numa peça a gente vai se divertir muito mais. Mas, não vai ser muito compreensível. Na outra, a gente vai se divertir menos, mas com um conceito mais definido. *Não sei como terminar o Terra de Santo: no tiro ou na festa?* (Informação verbal, grifo nosso)¹⁶⁶.

Apenas bisbilhotar ou analisar a construção dramática e cênica do *Terra de Santo*, portanto, a meu ver, requer mais do que atentar para a diferença entre o que é próprio do texto e o que é próprio da cena, como defende Ubersfeld (2005), já que aqui neste território o texto e a cena encontram-se imbricados e contaminados mutuamente de tal forma, que fica impossível esta aproximação. Porém, quem nos dá resguardo para esta questão é Féral (2004).

Esta autora propõe uma aproximação mais empírica que ela denomina *Teorias da produção*, cujos objetivos são compreender o fenômeno teatral como processo e não como produto, promover ferramentas ou métodos para que os teatristas desenvolvam sua arte e apontar o saber fazer.

O trabalho pela busca da compreensão do fenômeno teatral como processo é o trabalho “genealógico” da preparação, das etapas do trabalho de construção do que é posto em cena, da busca que o ator efetua acerca de seu personagem – das dúvidas, dos riscos e das

¹⁶⁶Ibid.

rasuras, das escolhas, das descobertas – que traz êxito ao trabalho coletivo e são fundamentais para a compreensão da obra. Aclara o sentido e permite ver a criação em ação.

Ainda de acordo com Féral, o trabalho prático do ator que se usufrui na forma final da obra que se oferece ao interlocutor, vai além de sua investigação pelo personagem, passa também pela lida sobre um texto, sobre o espaço, o vestuário, a iluminação, a cenografia. Dito de outro modo: é o trabalho de ensaio mesmo. Ensaio que impõe escolhas, permite descobertas pontuais e soluções – devidas muitas vezes a pressões materiais e temporais e outras a iluminações geniais: é a intuição falando mais alto.

Por outra parte, todo o saber teórico do diretor acerca do teatro – consciente ou inconsciente –, sua maneira de projetar sua função frente aos atores, sua relação com o texto e a cena, são elementos que, desde logo, não são facilmente acessíveis nem necessariamente identificáveis na obra uma vez terminada, porém seguem sendo fundamentais. Funcionam como os “*a priori*” que permitem aclarar a orientação geral de uma prática e, mais ainda, a orientação prática de uma dada peça (FÉRAL, 2004, p. 28, tradução nossa).

As *Teorias da produção* constituem uma maneira de teorizar a prática. Elas são construções necessárias, segundo Féral, desde que a noção de teatro tem cedido pouco a pouco o lugar à representação teatral, à atuação; na medida em que o texto cedeu o lugar ao corpo do ator, na medida em que a cena pôs o acento no espaço e no jogo teatral.

Tal perspectiva sobre a compreensão do fenômeno teatral propôs outra taxonomia para os textos utilizados nos fenômenos teatrais contemporâneos, que permite aclará-lo, tais como: texto, texto performativo e texto espetacular (FÉRAL, 2004; FERNANDES, 2010).

Segundo Barba (2012), não há espetáculo sem texto, se este é tomado no sentido de *tessitura* e tudo que está relacionado ao texto (*tessitura*) do espetáculo pode ser definido como *dramaturgia*.

A distinção entre “um teatro que se baseia em um texto escrito” – composto *a priori* e usado como matriz da encenação – e “um teatro cujo texto significativo é apenas o *performance text* [que Barba traduz como texto espetacular, segundo Féral (2004)]” – representa muito bem, intuitivamente, a diferença entre “teatro tradicional” e “novo teatro”. Mas essa distinção é especialmente útil se quisermos uma [análise microscópica ou investigação anatômica] da peça e de sua vida: a dramaturgia (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 67, grifos do autor).

Féral (2004, p. 113, tradução nossa) esclarece:

Que não é a presença ou não de um texto que serve de base para a cena o que determina se esta última recorre ao texto performativo ou não, são as modalidades de integração do texto com os outros elementos da representação o que permite dizer de que categoria procede a cena.

E define: Um *texto* ou *texto performativo* postos em cena são considerados *textos espetaculares* e, como tais, são entrelaçados com os outros elementos da representação em um tecido denso de procedimentos cênicos. Um *texto performativo* não tem autonomia própria, existindo somente como uma partitura que reúne todos os outros componentes do espetáculo.

Portanto, teorizando a prática, afirmo-vos que o roteiro *Terra de Santo (Pentateuco)* é um *texto dramático pós-cênico* e que o *Terra de Santo* é um *texto espetacular*.

Mas, prefiro deixar-vos com a proposição de Newton Moreno (Informação verbal, grifo nosso)¹⁶⁷ a respeito do *texto espetacular Terra de Santo*: “É o lugar da individualidade. É o lugar de a gente fazer a pergunta sobre o nosso sagrado pessoal. Mas, ao mesmo tempo tem esse encontro de treze pessoas. É o lugar do coletivo. É muito forte. *Mas eu sinto que tem uma delicadeza em tudo isso*”.

II.3.2 O cerimonial cênico

Opsis é a palavra grega que Aristóteles utilizava para se referir ao espetáculo, à *mise en scène* ou encenação.

Mythos é o enredo. E segundo Ricouer (1985¹⁶⁸ apud Berdoulay; Entriakin, 2012, p. 109), “O que faz a força do relato é o poder que ele confere ao sujeito de interpretar seu mundo, de lhe dar sentido, qualquer que seja a heterogeneidade dos fenômenos envolvidos”.

¹⁶⁷ Informação verbal fornecida em entrevista pessoal, no Espaço *Os Fofos Encenam*, em 08 de agosto de 2011.

¹⁶⁸ RICOEUR, P. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1985.

Irmã Josefa¹⁶⁹ nos orientou que o *Opis* não deve suplantar o *Mythos*, aqui nessa *Festa* – o *Terra de Santo*.

Porém, de acordo com Nunes (2012, p. 183-184):

De um ponto de vista mais amplo, o *mythos*, como substância da cena, não tem forma, ou melhor, tem a fórmula que o espetáculo pretende que ele tenha, de acordo com o princípio segundo o qual o *mythos* é relativo ao *opsis*: é o tipo de espetáculo que determina o modo como o *mythos* é trabalhado. Se considerarmos a afirmação de Brook, segundo a qual o teatro faz com que as invisibilidades se tornem visíveis, seremos levados a concordar que é para o invisível que o *mythos* aponta [...] e que este invisível refere-se ao problema do simbólico, ou seja, o *mythos* está ligado a aspectos do símbolo que vão além do que é visível, indicando algo no símbolo que não se adequa ao pensamento lógico conceitual.

Newton Moreno há muito e por diversas vezes e de múltiplas formas já sugerira que a chave para o *Opis* do *Terra de Santo* é a ritualização do *Mythos*.

Pinço agora para vós, trechos de frases que foram emitidas por ele ao longo de todo o processo, nas quais podemos perceber o seu desejo de que esse princípio motor alimentasse a cena do *Terra de Santo*: do Levítico, “Santidade implica afastamento do profano. É pureza ritual”; do Números: “É o sacrifício de comunhão, seguido do holocausto, que prepara a manifestação divina”; nas pesquisas para a preparação dos “estudos cênicos” – “século XVII”: “Rito deve ser dogma até o final”; nas discussões sobre os “estudos cênicos” – “século XVIII”: “Manter a narrativa mítica para os “estudos cênicos” – “século XIX”, leva à suspensão”, e ainda “os enredos devem girar em torno de uma pulsão ritual”; no início dos trabalhos com o roteiro *Terra de Santo (Pentateuco)*: “Buscar o texto como reza”; nos trabalhos de corpo com Viviane Madu: “Visitem espaços sagrados. Busquem contatos com os rituais”; após a nossa terceira mostra pública “os cinco séculos”: “O temas dessas histórias são o sagrado, a tradição e a *terra de santo*”, e “A relação com o mundo dos mortos é herança do *Assombrações*. É a defesa do mistério no meu entender”; nas discussões sobre os “estudos cênicos” – “século XVIII”: “[Se] a dramaturgia é construída em torno de uma evento ritual, que alguma coisa aconteça, acho que se estabelece esse lugar do rito – um certo olhar crítico, mas ao mesmo tempo um mergulho no ritual”; na entrega do primeiro roteiro: “na fase

¹⁶⁹Informação fornecida pela “Irmã Josefa” (espírito), em algum dia do mês de abril, no Espaço Os Fofos Encenam – “morto conversa com vivo, vivo conversa com morto. É a relação com o mundo dos mortos”. Mistério é fortaleza!

‘pesquise mais’, sugestões de narrativas, ritos, idiomas e cultos que darão, a meu ver, a atmosfera mais ritualística”.

Ainda mais explicitamente, esse princípio da ritualização da cena aparece nas expressões “espetáculo-reza” ou “rolo compressor político-histórico-espiritual” ou ainda “emprestar mais e mais do rito religioso para a cena”.

Quero fazer-vos rememorar que este preceito não parece ter surgido de afetações durante o processo de trabalho, ele era um *a priori* de Newton Moreno do qual nos descreve Féral (2004), pois, já na nossa primeira reunião do projeto ele abordara o tema: “[O ‘Sagrado pessoal’] é um objetivo valioso para a encenação: dúvida, fé, questão” (Informação verbal)¹⁷⁰.

É a atmosfera do sagrado, é um estado de suspensão, é a ritualização do teatro. Aqui neste terreiro, o teatro é atravessado pelo ritual e por que não buscá-lo onde explicitamente se encontra e é recomendado – na religião? Não é ritual religioso, mas deste, o *Terra de Santo* se nutre e contagia. “*O rigor da religião é uma espécie de magia, o ‘ritual’ do teatro, uma espécie de jogo*” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 43, grifo do autor). É teatro. É teatro ritualizado.

Um teatro capaz de oferecer uma abertura para a dimensão do sagrado. Um teatro herdeiro do grande sistema multifacetado que Turner (1986/2005, p. 184) denomina de “ritual tribal”:

[...] que abrange ideias e imagens do cosmos e do caos, [...] fazendo uso de todos os códigos sensoriais para produzir sinfonias para além da música: o entrelaçamento da dança, de diferentes tipos de linguagens corporais, canções, cânticos [...] incensos, oferendas, banquetes ritualizados, pinturas, [...] a encenação de tramas míticos e heroicos retirados de tradições orais – e muito mais”.

“Arte e ritual, no dizer de Turner, são gerados em áreas de ‘liminaridade’, onde condições normalmente fixas se abrem ao fluxo e à mudança, podendo as sociedades sofrer

¹⁷⁰ Informação fornecida na nossa primeira reunião oficial no Espaço *Os Fofos Encenam*, em 14 de março de 2011.

reorganizações mentais periódicas” (TURNER, 1982¹⁷¹ apud CARLSON, 1997, p. 492, grifo do autor).

O rito possibilitaria esse trânsito por outros estados físicos e mentais, deslocando o homem da perspectiva e do horizonte do cotidiano, promovendo uma desestabilização radical de sua identidade “social”. A linguagem dos ritos nasce dessa “crise”, nos afirma Quilici (2004, p. 70).

Tratar-se-ia aqui no *Terra de Santo*, penso eu, de desenvolver uma linguagem para o teatro que tem como referência os sonhos e os mitos – sejam eles de uma família, de uma etnia, de uma nação, sejam eles mitos pessoais: “ [...] uma linguagem também baseada nas pulsões do corpo, nas imagens e na simbólica dos gestos, capaz de permitir ao homem aquilo que a lógica dos conceitos e do desenvolvimento da razão linear de causa-efeito jamais poderia atingir [...]” (NUNES, 2012, p. 141). Seria, a meu ver, uma tentativa de sacralizar o humano e o teatro neste terreiro.

Não seria o *Terra de Santo* uma representação que inscreve o sujeito, ator ou interlocutor, no simbólico e nos códigos do teatro, simplesmente, mas sim uma representação que decifra esses códigos e competências permitindo que “façam os fluxos de desejo” dos sujeitos envolvidos nessa vivência espaço-temporal, havendo uma produção e deslocamento de fluxos de energia onde o ponto de passagem é o ator, buscando jamais cristalizar-se num único significado ou representação; energia que ele põe a trabalhar, captando vínculos dos interlocutores. (FÉRAL, 1982¹⁷² apud CARLSON, 1997).

Ainda segundo Féral, o teatro vivenciado dentro desta perspectiva, alcançará uma teatralidade que é a junção de uma dinâmica representacional, com o teatro “jogando eternamente” em “contínuos deslocamentos da posição do desejo”.

Para Artaud, o teatro ocidental teria nascido da negação do rito e de tudo que ele implica, podendo ser entendida essa negação a partir do problema da “representação”, e a retomada do rito implica justamente colocar esse termo em cheque (QUILICI, 2004). A importância e o lugar do humano e do sagrado nessa reconstrução da criação de uma linguagem própria do teatro são fatores que se encontram profundamente encadeados no pensamento artaudiano (NUNES, 2012).

¹⁷¹TURNER, V. **From ritual to theatre**. New York: [S.I.:s.n.] 1982.

¹⁷²FÉRAL, J. Performance and theatricality. **Modern Drama**, v. 25, n. 1, mar 1982.

Partindo das duas últimas considerações, e unicamente delas, posso propor-vos que o nosso *Terra de Santo* traz consigo qualidades do teatro da crueldade de Artaud.

O teatro da crueldade não se confunde de modo algum com qualquer espécie de “hiper-realismo”, que se limitaria a expor a vida na sua brutalidade e incoerência. Ele pretende, a partir da confrontação com situações de choque [*a perspectiva metafísica da conversa entre os encarnados do ‘mundo dos vivos’ e os espíritos do ‘mundo dos mortos’*], provocar uma determinada forma de experiência “intelectual” e vital, que não pode ser traduzida exatamente por “reflexão racional” (QUILICI, 2004, p.76, grifos nossos).

O *Terra de Santo* é um teatro que acontece em busca do mistério, em busca de um aquietamento humilde ou, como nos disse Newton Moreno, uma investigação que possibilite escutar o sagrado. O sagrado em nós mesmos. Do *eu* (espírito) e do *não-eu* (matéria). O sagrado de outrem. “Mistérios não se desnudam, nem se permitem desnudar-se. Mistérios se auscultam, se descrevem, se indagam... se meditam: mas não se desvelam. Diante deles, o pensamento se entrega ao espanto do maravilhoso [...]” (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 87).

O *Terra de Santo*, afirmo-vos, é o teatro que provoca e exige o assombro. Um teatro que busca “acordar o sexto sentido”. Mas é um teatro que se realiza nos corpos, nos pensamentos, nos corações, além de se realizar no imaterial, no não palpável, numa segunda realidade para os atores e interlocutores.

Porém, nisso tudo não há nenhuma novidade, todos bem sabem. Pois, as formas primitivas de teatro desde os primórdios do homem já traduziam o espanto do maravilhamento, num sentido mais amplo, assentando-se no amplo alicerce dos impulsos vitais primários: dos encantamentos dos rituais de caça, de danças, de colheitas, dos ritos de iniciação, do totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (BERTHOLD, 2006).

Nada de uma contribuição contemporânea para o teatro, portanto. É só o retorno a uma característica nascente e vital, como nos propõe Artaud. E também Grotowski: “A reconstrução no teatro do jogo ‘ritual’ a partir de elementos residuais, ou seja, a restituição ao teatro de seu princípio vital, seria um dos objetivos principais da nossa prática [...] O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ‘ritualidade’” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p.41).

Para Grotowski (2010), o seu objetivo com o teatro ritual não é ressuscitar o teatro religioso, como acredito que também não seja o nosso de *Os Fofos*, mas sim, renovar o ritual,

o ritual teatral, não religioso, mas humano: através do ato, não através da fé. E o eixo desse ritual talvez seja o mito – a ritualização do teatro é a reencarnação do mito através da edificação de um *ritual laico*. E é assim que também percebo todos os atos de criação do *texto espetacular Terra de Santo*: um ato de fé embebido num procedimento de *ritual laico*.

Mas vos pergunto: o que seria essencial para a realidade desse teatro? Grotowski nos responde: “o ator enquanto ser humano”. E Lyra (2011, p. 325-326, grifos do autor), complementa:

O “reencantamento” do mundo da pesquisa e seu objeto (“social” e “societal”), tão desencantado pelo conceptualismo e as dialéticas rígidas e unidimensionais dos positivistas é perseguido por estas novas abordagens, e este “reencantamento” passa acima de tudo pelo imaginário e pela experiência performática, os lugares-comuns do próximo, da proximidade e do longínquo “selvagem”.

Para escutar o vigor da simplicidade, dos lugares-comuns de si ou do próximo, é necessário libertar o pensamento das amarras, é deixar o *eu* (espírito) desgarrar do *não-eu* (matéria) e deixar-se assombrar. Assombremo-nos. Encantemo-nos. Ritualizemos o teatro. Ultrapassemos a incompletude dos atos de criação.

II.4 Números



A noiva (Katia Daher)



Noninha (Cris Rocha)



Michael (Paulo de Pontes)



O senhor de engenho (Eduardo Reyes)



Mariene (Katia Daher)

É como cortar o bosque sem plantar as árvores. Os atores não têm a possibilidade de encontrar algo que seja uma descoberta artística e pessoal. Não podem. Portanto, para enfrentar, devem explorar o que já sabem fazer e o que lhes deu sucesso – e isso vai contra a criatividade. Porque criatividade é antes descobrir o que não se conhece. É este o motivo-chave por que são necessárias as companhias. Elas dão a possibilidade de renovar as descobertas artísticas. No trabalho de um grupo teatral deve-se procurar uma continuidade por meio de cada uma das estreias que se sucedem, durante um longo período de tempo e com a possibilidade de o ator passar de um tipo de papel a outro. Os atores devem ter tempo para a pesquisa. Então não é cortar o bosque, mas plantar as sementes da criatividade. É exatamente aquilo que Stanislávski começou a fazer.

*(Jerzy Grotowski)*¹⁷³

¹⁷³ (FLASZEN, L; POLLASTRELLI, 2010, p. 227-228).

II.4 Números – O tratamento: o aparecimento dos outros eus¹⁷⁴

Muitos dizem ser o ator um indivíduo privilegiado na sociedade por lhe ser facultado o direito de viver outras vidas, outras personalidades, de experimentar outras situações que não as suas reais, sem quase nenhum limite ou juízo depreciativo sobre eles, pois tais fatos são inerentes ao seu ofício. Mas, pergunto-vos, existem princípios que regulam esta vivência? Que orientem como “ser” um outro? Eles partem das nossas próprias características pessoais ou partem das observações dos caracteres de outrem, ou ambos?

No que se refere à discussão do exercício do ator em “criar/desenvolver” personagens, Diderot¹⁷⁵ (1979, p.163), no **Paradoxo sobre o comediante**, nos afirma que o “comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será [...] sempre igualmente perfeito...”.

Diderot insiste em apontar como grandes qualidades de um comediante, o discernimento, a tranquilidade, a penetração, a bela imaginação, nenhuma sensibilidade e grande julgamento. Os grandes atores, segundo ele, apreendem tudo que os impressionam. Olham, reconhecem e imitam para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios. Buscam sua inspiração na fonte inesgotável da natureza: e cria um modelo. Um modelo que o ultrapasse em altitude – mais grandioso, mais elevado, o mais perfeito que lhe seja possível. Porém, há a consciência de que o modelo não é ele, que ele o representa tão bem que o espectador o toma como tal. A ilusão só existe para este. E a força do trabalho do ator é manter-se firme no personagem, através do exercício e da memória.

O exercício do ator visto por Diderot está centrado no estudo da natureza humana. Ele diz que é necessário que o ator seja um “[...] copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos, e observador contínuo [das sensações humanas]...” (DIDEROT, 1979, p.163).

Menciona também a importância da troca de informações e impressões dos atores entre si e seus personagens, através de múltiplos ensaios, para que se sustentem mutuamente. E disso bem sabemos: trocas de informações e impressões entre todos nós que estávamos

¹⁷⁴O texto que se encontra nesta seção é uma adaptação do artigo – **Ator: como ser alguém mais?**, publicado nos Anais – Jornada de Pesquisa 2011 – ISBN 978-85-62309-03-8, do PPG em Artes da UNESP, de minha autoria.

¹⁷⁵Denis Diderot (1713-1784), filósofo e escritor francês. Idealizador da Encyclopédie francesa. Construiu obra polêmica, que minava as bases intelectuais da sociedade francesa do século XVIII. O **Paradoxo sobre o Comediante** teve primeira versão publicada em 1770.

trespassados pela atividade criadora do *Terra de Santo*, foram os sustentáculos para o desenvolvimento do texto e da cena apresentados como finalização do projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco*.

Especialmente sobre os atores envolvidos nos atos de criação, Diderot (1979) afirma que são “homens de gênio” capazes de reunir a memória à imaginação, uma para descrever e outra para exagerar a doçura de um tempo passado.

No que tange aos atos de criação do ator, quero dizer-vos que compartilho das observações de Diderot sobre o exercício da memória e da imaginação; assim como do exercício da inspiração, da intuição e do acaso¹⁷⁶.

A inspiração e o nosso misterioso “eu” está no centro de nosso ser espiritual, no reino de nossa inacessível supraconsciência. Não está sujeita ao nosso consciente. É a supraconsciência o armazém do material espiritual mais importante do ator, quando este já esgotou todas as vias e métodos de criatividade. Os segredos e os caminhos para alcançá-la, só a natureza os conhece e o seu único acesso é através do real, do ultranatural, isto é, por meio da natureza do ator como ser humano (STANISLÁVSKI¹⁷⁷, 1987).

Parecem compartilhar das ideias de Stanislávski, no que diz respeito ao acesso à inspiração, entendida como fonte de matéria criadora para o trabalho do ator e/ou o corpo do ator como o cerne deste processo, os pensadores Artaud¹⁷⁸, Grotowski¹⁷⁹ e Barba¹⁸⁰.

Artaud (1984) defende que as personagens teatrais sejam vistas sob o ângulo da alucinação, numa exploração do subconsciente do ator, e que o drama evolua não entre sentimentos, mas entre estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos – esquemas; e que seja executado no organismo dos atores, atletas da alma, diante de outros homens, com rigor e precisão.

Grotowski não se utiliza da palavra inconsciente, mas sim, ser oculto e acredita na herança cultural de um povo que está gravada em nossa sensibilidade. Nos fala da impossibilidade de separar o físico do espiritual. Quer que o corpo do ator seja o lugar de

¹⁷⁶Já discutimos sobre estes dois últimos temas na seção II.2.3.

¹⁷⁷Constantin Stanislávski (1863-1938) – grande homem de teatro russo; ator, diretor e professor de atores. Desenvolveu um método de preparação do ator que revolucionou a arte cênica ocidental, a partir de então.

¹⁷⁸Antonin Artaud (1896-1948) – foi escritor, poeta, ator e diretor de teatro francês. Escreveu uma série de manifestos reunidos em seu livro **O Teatro e seu Duplo** (1938). Suas ideias têm papel da maior importância no teatro moderno.

¹⁷⁹Jerzy Grotowski (1933-1999) – foi diretor e fundador do Teatro Laboratório de Wrocław na Polônia e criador do “Teatro Pobre”.

¹⁸⁰Eugenio Barba (1936) – é um diretor de teatro italiano e figura central no teatro mundial. Fundador e diretor do Odin Teatret – companhia fundada em Oslo, na Noruega, que se muda para Holstebro, na Dinamarca. Em 1979, funda a International School of Theatre Anthropology – ISTA.

todas as possibilidades. Afirmar que é a partir da memória, tanto corporal quanto mental, que o ator, na fase dos ensaios, pode criar a tessitura da interpretação, adicionando ao papel escrito o desdobramento exacerbado de sua personalidade, revestindo-o com todas as fibras de sua vida passada e presente. O ator mais dotado é aquele que desenvolve ao máximo as possibilidades essenciais de sua personalidade (ASLAN, 2005).

É também partindo da memória corporal que Barba busca construir um “novo corpo”, diferente do corpo cotidiano, capaz de criar um aspecto cinestésico no espectador. O corpo funciona por inteiro integrado às menores ações. Impulsos interiores do ator são geradores destas ações que se tornam psicofísicas. Esses impulsos fluem de sua subjetividade porque se encontram enraizados na sua memória corporal (AZEVEDO, 2004).

Mas, diante destas premissas teóricas como podemos “vincular” um “outro” a nós mesmos? Creio firmemente que mesmo criticando ou recusando um contato mais caloroso, é “passando” pelo outro, que “chega-se” a si mesmo, pelo processo da individuação, para depois retornar a “uma nova personalidade”. Seja esta estrada um pedregulho, seja um caminho suave; seja pela razão, seja pela emoção; seja “de dentro para fora”, seja “de fora para dentro”: guardo fé que a vereda derradeira é o “outro”.

E o que se encontra no caminho de sua busca é uma potencialidade de desdobramentos, um manancial onde o pensamento faz sua colheita. E esse manancial *impregna* de tal modo o pensamento, que o diálogo, tal qual o Amor, torna-se *prenhe* disso que se abre, e pare com ele (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 211, grifos do autor).

Quem nos alumia esse caminho – o “outro” como princípio organizador de si mesmo, e que inspira a discussão acerca da labuta do ator em “encarnar outros” para além de “seus outros” – é a perspectiva de Jung ao defender que

Não há individuação fora da interação com a vida, no isolamento, sem relacionar-se com o outro. É, em parte, pelo relacionamento com o outro [...] e com o meio que se torna possível a descoberta do “si mesmo” [...] é na segunda metade da vida que o indivíduo entra em contato com os arquétipos, matrizes de comportamento herdadas enquanto espécie, que fazem parte do inconsciente coletivo (WAHBA, 2009, p.77, grifo do autor).

Esse procedimento de individuação exclui a imitação, pois não deve existir a tentativa de copiar o comportamento exterior do outro e sim a conscientização da *persona* (máscara por meio da qual o indivíduo se relaciona com o outro e com o mundo), o confronto com a *sombra* (conteúdos inconscientes) e o encontro com o *self* (o *si mesmo*).

E uma vez que esse processo de individuação através da interação com o outro, consiga chegar ao inconsciente do ator, ocorre uma introjeção¹⁸¹ e a partir de uma organização subjetiva, como tentativa de resposta ao inconsciente, “aparecem” ações. Ações capazes, em longo prazo, de edificar uma personalidade. Quando essa “nova personalidade”, essa *persona* está integrada ao indivíduo/ator, ela é criativa e possibilita a expressão de diferentes facetas do indivíduo, quando extremamente rígida passa a expressar apenas um aspecto desejado externamente. O que facilmente passa a ser confundido com uma simples imitação de um aspecto preponderante do “outro”. O que, na perspectiva das artes cênicas, sob o meu ponto de vista, diminui o interesse e atenção do interlocutor sobre a personagem e, consequentemente, sobre a ação cênica vivenciada.

Outro mecanismo possível de aproximação do “outro” é através da projeção. Jung afirma que a projeção ocorre de modo involuntário, sem nenhuma interferência do consciente: um conteúdo inconsciente pertencente a um sujeito (indivíduo ou grupo) aparece como se pertencesse a um objeto (indivíduo ou grupo). Ambos os mecanismos, a introjeção e a projeção, são fatos saudáveis e não patológicos (GAMBINI, 2000).

Nós atores, como qualquer indivíduo, mais especialmente dentro de uma atividade criadora, devemos ter o cuidado de não ficarmos “fora de si”, buscarmos sempre permanecer emocionalmente “dentro” de “si mesmo”.

A nossa escolha para aproximarmo-nos de uma personagem no momento do ato de criação e de seu desenvolvimento, não obedece a nenhuma regra; não existem modelos que possamos seguir – organizamos os nossos, dependente da dimensão estética e ética da arte cênica que realizamos; não tem seu princípio ou seu fim demarcados definitivamente: há transitoriedade, há movimento. Mas, existe um princípio que deve nos nortear: nossa saúde psíquica.

Todo esse trânsito entre nós e os “outros”, entre o nosso “eu” e nossos “outros eus” e os “eus” dos “outros”, não pode ultrapassar o limite de segurança de nossa sanidade mental. Assim entendemos. E assim devemos buscar a realização de nossas atividades criadoras. Pois,

Trata-se de uma viagem de descobrimento; e, como toda viagem, admite a possibilidade de desencaminhar-se. Manter-se no rumo – através dos ventos, correntes dos mares e saliências da terra – é a tarefa do timoneiro. E, para

¹⁸¹Introjeção – o termo foi criado por Ferenczi em 1909, quando alguns psicanalistas (Freud, Abraham) se viram induzidos, por associação com Jung, a examinar pacientes psicóticos. Freud entendeu designar um processo pelo qual um objeto, antes como externo, era resituado dentro das fronteiras do “eu”. Abraham demonstrou ser um processo normal nas relações humanas. A introjeção com fantasia é uma defesa adotada para preservar o “eu” ou os objetos bons (KUPERMANN, 2009).

isso, ele tem que estar sempre acordado, alerta, acordando o timão com o sentido da costa que não para de surgir do nevoeiro (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 212).

Esse timoneiro que vos escreve vos pede licença agora, para sair um pouco do rumo e permissão para entrar e permanecer por uns instantes no nevoeiro. No meu nevoeiro do invisível e da imaterialidade nos procedimentos dos atos de criação de personagens. Peço-vos apenas serenidade nesta travessia cheia de correntes de ventos fortes e enormes saliências da terra, e também minhas. Volto ao rumo em brevíssimo tempo.

II.4.1 Na teoria – uma liminaridade do meu eu (espírito)

“O inconsciente funciona como uma usina e não como um teatro (questão de produção, e não de representação)” (DELEUZE, 1995, p.10).

Durozier (2012), ator francês integrante do Théâtre du Soleil¹⁸², relata em **Palavra de ator** algumas considerações sobre o ato de criação do ator que julgo ora oportunas e que delas compartilho. Para ele, antes de tudo, a criação é viva, é o magma, onde a ordem e o caos se embaralham. Criamos a partir de uma imagem, uma lembrança, uma ação. Coisas de dentro. Mas nunca sabemos o que temos “dentro”. Talvez apenas um vazio. E é dele que nascem as paixões.

Mas cada ator tem seu método. Que muda a cada dia. Mas sempre sendo somente um intermediário, um corpo condutor, através do qual se transmitem os textos fundadores, afirma Durozier (2012, p. 23-24, grifo nosso) em seus comentários, e continua: “A arte do ator é a expressão mesma da luta contra seu próprio eu. Todo o trabalho dos ensaios é o longo caminho da *desposseção* [...] Existe algo da ordem do destino no encontro com um personagem”.

Para Durozier, o ator apresenta uma capacidade de encarnação, de metamorfose total e que isso faz parte dos mistérios que ninguém nunca vai conseguir resolver. E é também essa

¹⁸²Coletivo teatral fundado em Paris em 1964 por Ariane Mnouchkine, que em 1970 se instala na Cartoucherie de Vincennes. Suas produções são frequentemente encenadas fora do palco italiano e seu trabalho de produção teatral tem como metodologia o processo colaborativo.

capacidade de encarnação, segundo ele, a gênese de uma questão história na arte da interpretação: a excomunhão dos atores pela Igreja católica em outras épocas, e assim nos diz:

Eu tenho minha ideiazinha sobre isso, que é apenas uma suposição, é claro. Sim, é mesmo de rivalidade de que se trata, mas não de rivalidade pela clientela, mas pelo fundo. É talvez a *encarnação* o problema para o dogma religioso. Só Deus tem o direito de se *encarnar*. O ator se deixa *encarnar* a torto e a direito por todos seus personagens e esse dom não agradava nada aos intolerantes da Igreja. Sacrilégio, heresia! Pensavam. Então, esses homens têm os mesmos poderes que o nosso Deus? Impossível! Todo o Novo Testamento, a história de Jesus poderiam ser contestados! (DUROZIER, 2012, p. 20, grifos nossos).

A despeito da contenda, diz-nos Durozier, que em período de atividade criadora o ator vive perdido na agonia do seu ego e uma vez que consegue se esquecer de si, uma vez que o lugar está livre, o espaço vazio, o que na maioria das vezes acontece por acaso, o personagem se enfia nele e pronto! A possessão está realizada, pois felizmente os personagens estão acostumados: eles têm séculos de prática e de frequência do ator. É um parto para dentro, um ser que surge e que vem à luz dentro de você, conclui Durozier.

Para mim, digo-vos, é mistério. Ponto. Mistério. Mas, conjecturo aqui junto convosco. É mesmo um parto para dentro, como nos afirma Durozier. É fazer nascer um ser e “vinculá-lo” a si. Incorporar um ser incorpório. Dar corpo ao novo ser. Encarnar. Emprestar o nosso corpo (o *não eu*) ao recém-nascido espírito (o novo *eu*). É a tentativa de harmonizar *eus*, ou espíritos: o nosso *eu* (nosso espírito) em convívio com o novo *eu* (o espírito do novo ser). É *encorporar* um espírito (um *eu*).

Peço-vos licença para deixar-me entrar no nevoeiro das minhas divagações teóricas e extáticas sobre o ato de criação de personagens. A meu ver, hoje, a atividade criadora de um personagem passa pela criação de um espírito e sua *encorporação*. Sim, criar um espírito. Sim, dar corpo a ele.

Ou porque não dizê-lo também criar um corpo miticamente, como pensava e defendia Artaud:

O verdadeiro teatro sempre me pareceu um exercício de um ato perigoso e terrível, onde aliás a ideia de teatro e de espetáculo se elimina bem como a ideia de toda ciência, toda religião e toda arte. O ato de que eu falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Por quê? Porque o teatro não é essa parada cênica onde se desenvolve virtual e simbolicamente um mito mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne

onde anatomicamente pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo [...] (VIRMAUX, 2000, p. 321).

Mas é Artaud mesmo, com seus pensamentos para além de seus contemporâneos, que continua a discorrer sua proposta e vaticina: “[...] Se bem me compreendem, ver-se-á nisso um ato verdadeiro de gênese que a todo mundo parecerá ridículo e humorístico invocar sobre o plano da vida real. Pois ninguém no momento que passa pode acreditar que o corpo possa mudar a não ser através do tempo e na morte [...]”.

Seria um “novo corpo”, um “corpo possuído” o proposto por Artaud? Lehmann (2007), em sua discussão sobre o que ele alcunha de teatro pós-dramático, afirma que em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro, inclusive com sua realidade “sagrada”, e quando no seu princípio, corajosamente, um indivíduo ousou sair da coletividade protetora e adentrar um *outro espaço*, além e diante dos interlocutores, estranho e inquietante, o palco conserva algo do Hades: nele perambulam espíritos. O corpo do teatro é sempre da morte. O palco, um outro mundo: o reino dos mortos. E Durozier (2012, p.13), complementa: “[...] no final do espetáculo, os mortos se levantam”.

Quero dizer-vos que busco observar outra perspectiva: o nosso corpo, o palco e o nosso interlocutor são o reino dos vivos. Ou dos “recém-vivos”. Ou o reino dos “espíritos encorporados”. Ou o reino dos “corpos possuídos”. O reino dos novos *eus* (espíritos). Parece-vos muito irracional? Compreendo-vos e compreendo também que

De fato, é preciso que subsista um vínculo entre o racional e o irracional, ou, melhor dizendo, que o irracional seja preparado pelo racional e que encontre ao menos seus elementos no domínio da razão. A irracionalidade total corresponde à ruptura completa da experiência de conjunto, à impossibilidade de um acordo aproximado entre o lógico e o real. Ou seja, é preciso que os juízos de experiência partam de uma raiz lógica; eles se aproximarão do objeto por verificações múltiplas e bastante minuciosas, mas não poderão resumi-lo em todos os seus detalhes. Os juízos de experiência aceitam então o “mais-ou-menos” (BACHELARD, 2004, p. 276-277).

Tentarei nos livrar do nevoeiro para adentrarmos no reino bachelardiano do “mais-ou-menos”. Reino que tem uma função positiva: parece que esse “mais ou menos” num segundo exame sobre as características do real, se torna o segundo sinal indispensável da realidade. Pois, a percepção é uma alucinação verdadeira porque é uma alucinação móvel, retificada em seus detalhes. Caminhemos.

O espírito distingue-se de outras formas de energias pela faculdade que tem de tirar de si mais do que contém, levando em consideração os obstáculos de todo tipo que essa força encontra pelo caminho, como nos diz Bergson (2009, p. 21, grifo nosso), o qual também nos esclarece:

A evolução da vida, desde suas origens até o homem, evoca a nossos olhos a imagem de uma corrente de *consciência* que penetrasse na matéria como para abrir uma passagem subterrânea, fizesse tentativas à esquerda e à direita, forçasse menos ou mais em frente, na maior parte do tempo fosse partir-se contra a rocha e entretanto, pelo menos em uma direção, conseguisse abrir caminho e reaparecesse à luz. Essa direção é a linha de evolução que leva o homem.

Antes de tudo, elucidando, para Bergson, quem diz espírito diz antes de tudo consciência e consciência significa primeiramente memória. Mas por que o espírito se lança nessa empreitada de perfurar esse túnel, se pergunta ele? Ele mesmo se responde: a matéria é primeiramente o que divide e o que especifica. Ela distingue, separa, decompõe em individualidades e, por fim, em personalidades, tendências outrora confundidas no elã original da vida. Por outro lado, a matéria provoca e torna possível o esforço, o esforço da concepção artística, o esforço que é exigido para a realização material do poema em palavras, nos diz ele; e eu vos digo: das personas em ideias, pulsões e paixões.

Ora, esse esforço não seria possível sem a matéria: ela é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo; põe à prova a nossa força, conserva-lhe a marca e pede-lhe intensificação. Disso bem sabemos nós atores – o quanto nosso corpo (matéria, o *não-eu*) é uma fronteira a ser agenciada com o nosso espírito (o *eu*) nos momentos de atividades criadoras: muitas vezes, é obstáculo severo – “Pode-se [...] comparar a ação da matéria grosseira do corpo sobre o Espírito à da água lamacenta, que tira a liberdade dos movimentos aos corpos nela mergulhados” (KARDEC, 2009, p. 138). Outras tantas vezes é instrumento profícuo e ainda em outras, é estímulo profundo e vertiginoso.

Para Fayga Ostrower (2010), o trabalho criativo exige do artista um suportar da tensão psíquica com união de concentração espiritual e emocional, “um intuir nas profundidades da concentração”. Para isso a consciência é fator fundamental da atividade criadora, criando-se novas realidades que exigem do artista articulação interna, em “níveis de consciência mais elevados e mais complexos”.

Para Ostrower, é a consciência o fator fundamental da atividade criadora. Para Bergson (2009), consciência é espírito e também memória; não esqueçamos. Niles Bohr (1995) comunga com Bergson quando o tema é consciência: a palavra consciência refere-se a experiências passíveis de serem retidas na memória, explica ele. E Bohr vai mais longe:

[...] Outro argumento ocasionalmente citado a favor de uma ampliação da teoria quântica [...] é a existência da consciência humana. Não há dúvida de que o conceito “consciência” não ocorre na física e na química, e não vejo como pudesse resultar da mecânica quântica. No entanto, toda ciência que lida com organismos vivos deve, necessariamente, abranger o fenômeno da consciência, porque a consciência também faz parte da realidade (HEISENBERG, 1996, p. 135, grifo do autor).

E o físico teórico alemão Heisenberg (1996, p. 248-249, grifo do autor), afirma “[...] que nossa realidade depende da estrutura de nossa consciência; só podemos tornar objetiva uma pequena parcela de nosso mundo [...] [e] que o sentido de ‘consciência’ torna-se mais amplo e, ao mesmo tempo, mais vago, quando tentamos empregá-lo fora do âmbito humano”. E neste contexto, ele faz uso da palavra alma e explica: “[...] ‘alma’ refere-se à ordem central, ao núcleo interno de um ser, cujas manifestações externas podem ser muito variadas e ultrapassar nossa compreensão” (HEISENBERG, 1996, p. 250).

Aqui, no território desta *Epístola*, peço-vos para considerar alma como sinônimo de espírito, tomando eu por escolha sempre a palavra espírito, esclarecendo-vos que a emprego apenas para designar as individualidades dos seres incorpóreos que criamos nos atos de criação de personas. E sugiro que é a partir dele, do espírito (ou da consciência ou da memória), que nós atores criamos personas através da busca da relação com o “outro” e com os nossos outros *eus* (espíritos) a fim de dar-lhes corpos, *encorporá-los*. Mas,

[...] a consciência não se define essencialmente por sua atividade de conhecimento; ela tem dimensões passivas, fluidas e inseparáveis da ação e da vida, eis o que dizem alguns pensadores dos últimos dois séculos. A consciência chega mesmo a ser tomada como dimensão essencial da vida, numa coexistência que amplia sobremaneira o sentido dessa noção. Ampliação que acarreta, por exemplo, a compreensão de que a consciência não pode ser compreendida sem sua imersão no mundo, como corpo vivo em luta, e sem a análise do seu outro, de um inconsciente (PINTO, 2013, p.14).

Sobre os devires do corpo na atualidade, Chaveiro (2012) nos observa que uma subjetividade poluída ou uma consciência exilada de suas raízes e estranha às condições do sujeito, faz este perder a capacidade de criar insurgentemente, ou de insurgir criativamente.

Sem potência, pode perder o poder de voar pela imaginação, de encontrar dentro de si soluções. E nos alerta que só o poder da consciência, do pensamento e da imaginação pode dar ao corpo ou à corporeidade o estatuto de sujeito.

Criar um personagem seria então: criar um novo espírito (*eu*), a partir da fricção do nosso espírito (*eu*, consciência, memória) com a matéria (*não-eu*), com o objetivo maior de dar-lhe um corpo (*encorporá-lo*), através da nossa íntima percepção do mundo: como imagem, como lembrança, como ação; seja pelo pensamento, seja pela imaginação. A percepção é um movimento exploratório infinito porque o mundo sensível é um polo inesgotável de experiência, pois,

[Somos] percepção e pensamento, porque não [somos] apenas um corpo material ou uma mente soberana: [somos] um corpo sensível capaz de ir além de si mesmo em direção à riqueza do mundo; [somos] um corpo falante capaz de abrir o horizonte compartilhável do pensamento (RAMOS, 2010, p. 48).

Para Bergson (2010), a percepção é uma ação possível sobre a matéria sensível, no sentido da nossa faculdade de operar mudanças nas coisas, atestada pela consciência, ou espírito, para qual parecem convergir todas as capacidades do corpo organizado. Porém, sua matéria prima não é feita das afetações pelas quais passam nosso corpo ante a matéria, mas antes a impureza que aí se mistura: “A afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem [...]” (BERGSON, 2010, p. 60).

Há no conjunto das imagens por nós escolhidas, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo em que é fonte de ação: é essa imagem particular que adotamos por centro de nosso universo e por base física de nossa personalidade (BERGSON, 2010). Que seja compreendido e tomado também aqui o universo de nossa personalidade artística, que muitas vezes não corresponde às nossas personalidades sociais e que é o impulsionador da imaginação e do surgimento de símbolos para os nossos atos de criação.

Quando se fala de imaginação simbólica, desemboca-se num caminho alógico, como as ondas do mar, que seguem suas pulsões irregulares, em consonância com a Terra e todos seus elementos. A imaginação simbólica é aquela imagem com uma função de descortinar uma realidade desconhecida, sem, no entanto, revelá-la em absoluto. Etimologicamente, a palavra símbolo configura-se como a reunião do concreto com o mistério, assim como a

palavra imagem está intimamente ligada à magia, ao encantamento (LYRA, p. 293-294).

Os símbolos, afecções, imagens, mitos e relatos estão intimamente ligados à nossa mundividência e, portanto, à nossa personalidade: “Há [...] enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa *atenção à vida*” (BERGSON, 2010, p.7, grifo do autor).

E a atenção voltada às afecções e às percepções que atravessam nosso corpo, tanto quanto a memória, e sobre as imagens produzidas, segundo Bergson (2009; 2010), não tem sua condição real e completa num estado cerebral. O cérebro é um órgão de escolha. Sendo o corpo ele próprio uma imagem, esse corpo não pode armazenar as imagens, já que ele faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de localizar as imagens presentes ou passadas no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas. E diz mais:

Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência – no caso da percepção exterior – consiste precisamente nessa escolha. Mas, nessa pobreza necessária de nossa percepção consciente, há algo de positivo e que já anuncia o *espírito*: é, no sentido etimológico da palavra, o discernimento” (BERGSON, 2010, p. 35-36, grifo nosso).

As ideias de Kardec (2009, passim) sobre a percepção e sua gênese, parecem convergir para o pensamento de Bergson quando nos diz que:

A alma, ou o Espírito, tem [...] em si mesmo a faculdade de todas as percepções. [...] é no Espírito que está a consciência [...] Não confundais o efeito com a causa. O Espírito tem sempre as faculdades que lhe são próprias; ora, não são os órgãos que dão as faculdades, mas as faculdades que conduzem ao desenvolvimento dos órgãos [...] [Os órgãos] têm uma influência muito grande sobre a manifestação das faculdades, porém não dão as faculdades, e aí está a diferença. Um bom músico com um mau instrumento não fará boa música, e isso não o impedirá que seja um bom músico.

Os seres que têm percepção e consciência das coisas exteriores, ainda segundo Kardec (2009), apresentam instinto, como uma forma de inteligência rudimentar ou não racional, como meio pelo qual todos os seres provêm suas necessidades em relação ao mundo sensível, meio pelo qual se dão as nossas ações – nossas escolhas. Para Kardec, o instinto e a intuição são reminiscências do nosso passado. Sobre as escolhas e representações do mundo manifesto, nos afirma Bergson (2010, *passim*, grifo nosso):

Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos pouco se limita, e adota meu corpo como centro [...] Essa escolha [das percepções exteriores] se inspira, sem dúvida nenhuma, em experiências passadas, e a reação não se faz sem um apelo à *lembrança* [ponto de interseção entre o espírito e a matéria] que situações análogas foram capazes de deixar atrás delas [– é sobretudo esse o papel da consciência, do espírito].

Para Bachelard (1993), nossas lembranças, assim como nossos esquecimentos, estão “alojados”. E que nossa alma é uma morada. Mas o que é a lembrança?

[...] Ela está para a percepção assim como a imagem vista no espelho está para o objeto colocado diante dele [...] Nossa existência atual, à medida que se desenrola no tempo, também é acompanhada de uma existência virtual, de uma imagem em espelho. Cada momento de nossa vida oferece portanto dois aspectos: é atual e virtual, percepção de um lado e lembrança do outro; cinde-se ao mesmo tempo que se apresenta. Ou melhor, consiste justamente nessa cisão, pois o instante presente, sempre em andamento, limite fugaz entre o passado imediato que não existe mais e o futuro imediato que não existe ainda, se reduziria a uma simples abstração se não fosse precisamente o espelho móvel que reflete incessantemente a percepção como lembrança (BERGSON, 2009, p. 134-135).

Criamos a partir das lembranças e Bergson acredita que de fato é o espírito quem cria e que esse esforço exigido na composição de uma obra ou na solução de um problema, acontece no estado de vigília e que prossegue no subconsciente uma busca que não tem influência sobre o sono e que só se manifesta no despertar – parte do espírito que trabalha não é a mesma que sonha. E explica:

Também com frequência a imagem evocada é a de um objeto ou de um fato percebido distraidamente, quase inconscientemente, durante a vigília. Sobretudo, há fragmentos de lembranças quebradas que a memória recolhe aqui e ali e apresenta à consciência do dormiente sob uma forma incoerente. Diante dessa montagem desprovida de sentido, a inteligência (que continua raciocinar, não importa o que tenham dito) procura um significado: atribui a

incoerência a lacunas que preenche evocando outras lembranças, as quais frequentemente se apresentando também em desordem, geram por sua vez uma explicação nova, e assim por diante, indefinidamente. [...] Basta-me dizer [...] que o poder informador dos materiais transmitidos pelos órgãos dos sentidos, o poder que converte em objetos precisos e determinados as vagas impressões do olho, do ouvido, de toda superfície e de todo o interior do corpo é a lembrança (BERGSON, 2009, p. 93-94).

As lembranças que evocamos durante a vigília, incluídas aqui as dos momentos de atividade criadora, por mais alheias que nos possam parecer às nossas preocupações do momento, sempre estão ligadas a elas sob algum aspecto; e eis, segundo Bergson (2009, p. 94-95), o papel da memória: “É [lembrarmo-nos], em cada circunstância, as consequências vantajosas ou prejudiciais que podem ter acompanhado antecedentes análogos, e assim [informarmo-nos] sobre o que [devemos] fazer”.

O passado, nossa história de vida, é uma presença virtual em todas as nossas ações. A constatação dessa presença, sua atualização em atos de rememoração e o significado desses atos como união entre lembrança e percepção (e, portanto, entre passado espiritual e o corpo material) são o núcleo da teoria bergsoniana da memória (PINTO, 2013, p. 55-56).

Segundo Bergson (2010), existem duas memórias profundamente distintas. Uma fixada no organismo que faz com que nos adaptemos às situações presentes desempenhando nossa experiência passada, antes como hábito do que como memória, não evocando sua imagem. A outra, a memória verdadeira, é coextensiva à consciência e move-se efetivamente no passado definitivo, retendo e alinhando todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato data e lugar.

A essência da ideia geral, noz diz Bergson, é mover-se incessantemente entre a ação e a memória pura, porém, alerta que ela nos escapa tão logo pretendemos fixá-la a uma ou outra dessas extremidades. Ela irá consistir na dupla corrente sempre pronta seja em palavras pronunciadas a cristalizar-se ou em lembranças (imagens) a evaporar-se.

Poderíamos dizer que não temos poder sobre o futuro sem uma perspectiva igual e correspondente sobre o passado, que o impulso de nossa atividade para diante cria atrás de si um vazio onde as lembranças se precipitam, e que a memória é assim a repercussão, na esfera do conhecimento, da indeterminação de nossa vontade. – Mas a ação da memória estende-se muito mais longe e mais profundamente ainda do que faria supor este exame superficial. É chegado o momento de reintegrar a memória na percepção, de corrigir por isso o que nossas conclusões podem ter de exagerado, e de determinar assim com mais precisão *o ponto de contato entre a consciência*

e as coisas, entre o corpo e o espírito” (BERGSON, 2010, p. 68-69, grifo nosso).

No passado da nossa história, as escolhas por um ou outro tema, uma ou outra pessoa, uma ou outra situação, parece estar em voga uma indeterminada simpatia que, segundo Kardec (2009), não se trata de reconhecimento mútuo, mas sim de uma atração entre espíritos fundada numa afeição e guiada por um magnetismo entre os seres que possuem laços ainda não conhecidos.

Poderíamos nós atores, fazermos uso deliberado das lembranças de nossas vidas passadas como método de criação? Quem nos aponta um esclarecimento é Kardec (2009, p. 147):

Entrando na vida corporal, o Espírito perde momentaneamente a lembrança de suas existências anteriores, como se um véu as ocultasse. Todavia, ele tem algumas vezes uma vaga consciência e elas podem mesmo lhe serem reveladas em certas circunstâncias; mas é apenas pela vontade de Espíritos superiores que o fazem espontaneamente, com um fim útil e jamais para satisfazer uma vã curiosidade.

Isso significaria que nós atores somos todos médiuns enquanto atravessamos atos de atividade criadora? Dentro deste contexto e sobre o processo performático de criação, pensa Lyra (2011, p. 282-283):

A incorporação dos atos cotidianos, de vida, das emissões pessoais do artista na *performance* adquire força de ato ritual, portanto ato modificador. Os atos cotidianos e as relações de vida na cena performática são ritualizados, promovendo a revelação de sua face não-realista, de transcendência. É neste plano transcendente que se estabelece o encontro entre *performer* e público na *performance*, caracterizando-se pela fugacidade, pela realização do relacionamento vivo no instante-presente e funcionando o artista como uma espécie de “médium”, de catalisador de energias no espaço e tempo simultâneos (LYRA, p.282-283, grifos do autor).

Duchamp (2008) afirma também que nos atos de criação os artistas funcionam como seres mediúnicos, mas, certamente, não nos estava pregando na esteira da religiosidade. Asseguro-vos que assim também penso eu. Poderia ele está mencionando a manifestação do invisível no visível através da materialidade da obra de arte produzida pelo artista. Intuo tal inferência a partir de pequeno trecho de uma carta sua a Breton quando discorria sobre a gênese de uma de suas obras, uma das mais herméticas do século XX e a última obra

realmente significativa do ocidente, segundo Paz (2012), *A noiva despida por seus celibatários* ou *O grande vidro*; obra iniciada em 1915 e definitivamente inacabada em 1923, sobre a qual reiterava que era exterior à obra toda preocupação religiosa ou antirreligiosa:

[...] em termos de metafísica popular não aceito discussões sobre a existência de Deus, o que quer dizer que a palavra ateu, oposta a crente, nem sequer me interessa [...] Para mim há outra coisa distinta do *sim*, do *não* ou do *indiferente* – por exemplo: *ausência de investigação nesse domínio* (PAZ, 2012, p. 44-45, grifos do autor).

Em **Do espiritual na arte**, Kandinsky (1996) também nos assegura que a obra de arte materializada pelo “artista”, é misteriosa, enigmática e mística. E diz mais:

Ela desprende-se dele, adquire vida autônoma, torna-se uma personalidade, um sujeito independente, animado de um sopro *espiritual*, o sujeito que vive uma existência real – um ser. Não é um fenômeno fortuito que surge aqui ou ali, indiferentemente no *mundo espiritual* [...] Ela vive, age, participa da criação da *atmosfera espiritual* (KANDINSKY, 1996, p. 125, grifos nossos).

E é a partir dessa perspectiva essencialmente interior que ele propõe a análise da obra de arte em seu juízo de valor: ela será boa se a própria forma for boa ou forte o suficiente para extrair da alma vibrações psíquicas puras. Afirmar que alma e a arte se compenetraram e se aperfeiçoam mutuamente, e que é por essa razão que a arte torna-se mais viva sempre nas épocas que a alma humana vive mais intensamente. O artista deve estar convencido, portanto, de que “[...] cada um de seus atos, de seus sentimentos, de seus pensamentos, é a matéria imponderável de que serão feitas suas obras [...]” (KANDINSKY, 1996, p. 128).

Trata-se da educação da alma e não de introduzir um conteúdo consciente em cada obra, pois, se a alma vive de fato, ela não tem necessidade de ser sustentada por teorias e pensamentos racionais, porque descobre por si mesma algo para dizer, que o artista, no instante que ouve, pode nem compreender. Porém, a voz interior da alma, a intuição do artista, segundo Kandinsky, revela-lhe qual é a forma que convém e onde deve procurá-la. Ostrower (2010) também afirma que é no âmbito da intuição que ocorrem os processos de criação. Portanto, posso sugerir-vos que eles ocorrem no âmbito dos espíritos.

Kandinsky ainda afirma que o artista é o sacerdote do belo. O belo que provém de uma necessidade interior da alma, o belo que é belo interiormente. Enfim, tudo o que, mesmo imperceptivelmente, apura e enriquece a alma, o espírito.

Talvez essa forte dualidade construída culturalmente entre matéria e espírito é que venha a interpor-se fortemente na compreensão passível, não angustiante ou desestruturante, destas relações espirituais no fazer artístico, porém, para construir mais suavemente esse território, esse entendimento e diluir a dualidade corpo x alma, Bergson (2009; 2010) convoca-nos a admitir que a distinção do corpo e do espírito não deve ser estabelecida em função do espaço – a matéria encontra-se no espaço; o espírito está fora do espaço; mas do tempo – a matéria é uma sucessão de momentos infinitamente rápidos que se deduzem uns dos outros; o espírito um prolongamento do passado no presente, um *progresso*, uma evolução verdadeira.

E eu apresento-vos uma outra perspectiva. Um outro ponto de vista. Um outro olhar sobre os espíritos e daí uma outra possível investigação sobre a criação artística de um “novo corpo”, um “corpo possuído”; uma outra possibilidade sobre a *encorporação* de personas. Seria uma outra visão de corpo (matéria) e de espírito: corpo que não é substância material, mas o que diferencia e espírito que não é substância imaterial, o que integra.

É o que Viveiros de Castro (2011, p. 347) chama de *ponto de vista cosmológico ameríndio*, “[...] [é a] concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos”. Considerar tal perspectiva exige-nos a dissociação e redistribuição de séries dicotômicas paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de natureza e cultura:

[...] universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo *multinaturalismo* para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 348-349, grifos do autor).

Na concepção *ocidental*, há uma unicidade da natureza (forma genérica do *ele*), garantida pela universalidade objetiva da matéria (corpo), e uma multiplicidade das culturas (forma genérica do *eu*), gerada pela particularidade subjetiva dos significados (alma ou espírito). A concepção *ameríndia*¹⁸³ suporia o contrário: uma unicidade do espírito – a cultura

¹⁸³Leia-se aqui os “[...] ‘Tupinambá’ litorâneos designados pelos diversos grupos tupi da costa brasileira nos séculos XVI e XVII [e seus descendentes]: Tupinambá propriamente ditos, Tupiniquim,

ou o sujeito como a forma do universal – e uma diversidade dos corpos – a natureza ou objeto como a forma do particular.

No pensamento indígena ameríndio há uma noção virtualmente universal que é a condição original comum aos humanos e animais – é uma história do tempo em que eles ainda não se distinguiram. A condição original não é a animalidade, como no pensamento ocidental, mas a humanidade. Outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos como deuses, espíritos, mortos, plantas, objetos, artefatos, continuam a ser humanos, mesmo que de modo não evidente.

Teríamos, então, uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum a todos os seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie – sem ser atributo fixo, mas sim uma roupa trocável e descartável. Os humanos se veem como tal. Os animais predadores e os espíritos veem os humanos como animais de presa. Os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores. Os animais e os espíritos se veem como humanos. O modelo do espírito é o espírito humano, mas o modelo do corpo são os corpos animais.

Em suma, [alguns] animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência [espírito] humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. (VIVIEROS DE CASTRO, 2011, p. 351, grifo do autor).

Esta perspectiva revela uma “essência” espiritual-humana comum a todos os seres animados que compõem a natureza, como já dito, e traz consigo a ideia de que, para nós humanos, todos os outros foram o que somos agora, ou seja, também humanos um dia: eles agora são ex-humanos. Mas nós não somos ex-animais. Mas tranquilizemo-nos, afirma Viveiros de Castro (2011, p. 390):

Não devemos nos surpreender com um pensamento que põe os corpos como grandes diferenciadores e afirma ao mesmo tempo sua transformabilidade. Nossa cosmologia supõe a distintividade singular dos espíritos, mas nem por isso declara impossível a comunicação (embora o solipsismo seja um

Tamoio, Temiminó, Tupinaé, Caeté, etc., que falavam uma mesma língua e participavam da mesma cultura” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 186),

problema constante [assim o sei – pois o experienciei na pele]) ou desacredita da transformação espiritual induzida por processos como a educação e a conversão religiosa; na verdade, é precisamente porque os espíritos são diferentes que a conversão se faz necessária (os europeus queriam saber se os índios tinham alma para poder modificá-la). A metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual.

A noção de corpo como vestimentas ou envoltórios trocáveis ou descartáveis, metamorfoseando-se, aqui me é muito cara e precisa – corpos como roupas. Vestir um outro corpo, uma outra roupa,

Trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo [...] é menos ocultar uma essência humana sob [outra aparência] que ativar os poderes de um corpo outro [...] [é menos ênfase] no fato de cobrir o corpo que no gesto de encher a roupa [...] [é menos] interesse, [portanto], no que essas roupas escondem que no que elas fazem [...] é menos forma que função [...] “Roupa”, nesse sentido, não significa meramente uma cobertura do corpo, pois se refere também à habilidade e capacidade de desempenhar certas tarefas [...] [não é fantasia, mas instrumento: ela se aparenta aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval] (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 393-394, grifo do autor).

Conseguimos mesmo nós atores “vestirmos”, *encorporarmos*, uma outra roupa? Somos capazes mesmo de imaginarmos o que realmente não vivenciamos, o que nunca percebemos? Somos capazes de sermos índios, judeus, ou cristãos sem realmente sê-los? E se formos descendentes, estando tão longinquamente separados no espaço-tempo, ainda assim seremos capazes de imaginá-los, de *encorporá-los*, de “vesti-los”?

Como muitos de nós não mais compreendemos o mundo a partir do pensamento indígena ameríndio, onde o “pensamento” está diferentemente associado ao seu “corpo”, segundo Viveiros de Castro (2011), e como não é o intuito desta pesquisa o aprofundamento desta perspectiva, vou trazê-los de volta ao nosso pensamento ocidental e contemporâneo para conjecturar convosco as questões anteriores.

O conceito de imaginação humana varia muito ao longo da história e dos sistemas filosóficos considerados. Segundo Saes (2010), são relevantes dois aspectos na descrição aristotélica de imaginação. Em primeiro lugar, depreende-se que a imaginação pressupõe em geral a percepção, e que o intelecto em geral pressupõe a primeira. Depois, que todos os seres sensíveis não podem desejar sem imaginação e por isso locomovem-se.

Os seres sensíveis locomovem-se, pois, toda percepção requer espaço e o espaço é pré-requisito de todo o conhecimento e quanto maior for a divergência entre os movimentos corpóreos e os movimentos externos, maior será o conhecimento adquirido (FLORES, 1982). Maiores serão as experiências e maiores serão também os elementos constitutivos da imaginação, base de toda atividade criadora.

Há uma grande dificuldade em conceituar “representações mentais” ou “imagens mentais”. O problema não consiste em saber se elas existem ou não, afirma-nos Saes (2010), mas como elas podem ser usadas como critérios de significação do uso do conceito de imaginação.

Assim conheço claramente que tenho necessidade de uma particular contenção de espírito para imaginar, da qual não me sirvo para conceber; e essa particular contenção de espírito mostra com evidência a diferença que há entre a imaginação e a intelecção ou concepção pura (DESCARTES, 2011, p. 111).

Não temos consciência direta das coisas materiais, afirma Austin (2004, p. 46-47, grifo do autor),

Talvez seja ainda mais claro que o modo de as coisas parecerem constitui, simplesmente, um fato acerca do mundo, tão aberto à confirmação pública, ou à dúvida, quanto o modo de ser das coisas [...] Certamente não existe nada, *em princípio*, que seja definitivo, conclusivo e irrefutável sobre a afirmação de alguém de que tal ou tal coisa tem esse ou aquele aspecto [...]

Voltamos aqui à mundividência, à nossa visão de mundo. Desloquemo-nos, movimentemo-nos a fim de aumentarmos as nossas experiências e com isso afetarmo-nos mais, emocionarmo-nos mais e assim imaginarmos mais.

Sejamos perspectivistas, pois, dentro do ato de criação artística, todas as imagens suscitadas em nossa relação com o mundo que se tem por objetivo criar ou “recriar”, conscientes ou não, que são requeridas, escolhidas e organizadas quer pelo acesso memorial do “arquivo”, quer pelo “repertório”, quer pela imaginação, quer pela lembrança do presente imediato, quer pela lembrança de vidas passadas, estarão sempre aptas a tornarem-se materiais de expressão – serão sempre legítimas e propiciadoras de “vestir” ou *encorporar* novos espíritos (*eus*).

Incita-nos Bergson (2009, p. 83) e eu vos convoco: “Avancemos com uma ousadia prudente, deponhamos a metafísica ruim que atrapalha nossos movimentos, e a ciência do espírito poderá dar resultados que superarão todas nossas expectativas”.

II.4.2 Na prática: “é muito difícil poetizar as experiências”¹⁸⁴

O projeto *Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco* tinha como objetivo maior construir um texto dramatúrgico e cênico que narrasse fábulas familiares dentro de um contexto histórico da cultura da cana-de-açúcar nestes cinco séculos de Brasil, atravessado pelo viés da sacralidade, como já sabemos.

Para tanto, Newton Moreno, nosso diretor, propôs algumas ações para que a partir delas – temas, enredos, imagens, figuras, personas, situações fossem nascendo para que pudessem compor e erigir o texto e a cena do que veio a se chamar *Terra de Santo*. Nós atores, fomos encaminhados e estimulados a vivenciar procedimentos que ele nomeou de teóricos: seminários, visitas a museus, estudos historiográficos – que aqui passei a denominar memória de “arquivo”; e procedimentos práticos: a pesquisa etnográfica e os “estudos cênicos” (“o sagrado pessoal” e “os cinco séculos”) – que neste território da *Epístola*, denominei memória de “repertório”.

Como Cris Rocha muito enfaticamente anunciou – “é muito difícil poetizar as experiências” vivenciadas, porém, mais difícil ainda talvez seja esclarecer como nós atores organizamos as afetações surgidas, as imagens daí criadas e, por fim, como chegamos as construções cênicas apresentadas – que qualifiquei aqui como cenas-gêneses, a fim de colocar o nosso interlocutor em contato com as nossas sensações, emoções e sentimentos originários. Percebi tal dificuldade quando vos indaguei sobre os processos das atividades criadoras no *Terra de Santo*. De fato, pareceu-me serem misteriosos esses meandros e, sem sombra de dúvida, muito particulares, refletindo claramente nossa mundividência em relação aos atos de criação.

¹⁸⁴Fragmento do relato de Cris Rocha sobre a sua atividade criadora artística, concedida em entrevista pessoal em dezembro de 2011.

Talvez possa vos apresentar alguns *schèmes*¹⁸⁵, ou seja, os vetores de significação que nos impulsionaram na construção do relato do nosso universo *Terra de Santo*.

Perguntei-vos sobre quais dos procedimentos mais haviam estimulado o ato de criação – a memória de “arquivo” ou a de “repertório”. Exponho-vos algumas das várias respostas e as múltiplas justificativas. Alguns não souberam esclarecer naquele momento o que mais os havia impulsionado para as atividades criadoras propostas.

José Valdir, Simone Evaristo, Cris Rocha e Marcelo Andrade indicam a memória de “arquivo” como *schème* importante. “[Nesse trabalho], eu sempre priorizei ver fotos. Sempre imagens [...] Sempre as imagens [dos livros e materiais gráficos dos seminários e das pesquisas teóricas]”, disse José Valdir (Informação verbal)¹⁸⁶, e complementa: “Newton é um provocador”.

Simone Evaristo (Informação verbal)¹⁸⁷ revela: “Eu não tenho pudor nenhum de pegar uma coisa que eu achei bonita e copiar exatamente e depois colocar coisas em cima [ela se refere a exposição “Irmãos – O Xingu dos Villas-Bôas” que foi o mote inspirador do seu “estudo cênico” – “século XVII: Índias” com Viviane Madu]”. Explica ainda que os estudos teóricos são bússola, dão um norte às suas intuições e reorganizam seus atos criativos, muito contaminados também pelo acaso (Informação verbal)¹⁸⁸.

Cris Rocha comenta:

Me afetou muito a palestra sobre a África [*Os negros na cana-de-açúcar*] [...] Traz memória antepassada [...] [Rodrigo] trouxe personagens, figuras e situações que eu não conhecia e que me instigaram [...] John [*Aspectos antropológicos dos cortadores de cana em São Paulo...*] traz tantas imagens para você que você quase está vivenciando aquilo junto com ele [...] Os dois caminhos são eficientes e potentes [...] Têm uma diferença circunstancial, de abordagem entre teoria e prática, mas ambas me afetam imagneticamente, me afetam de desejos (Informação verbal, grifo nosso)¹⁸⁹.

Tínhamos iniciado este projeto sem nenhum texto dramatúrgico ou literário de referência para estudos, lembrando-vos, e foi exatamente na memória de “arquivo” que

¹⁸⁵Ver seção II.2.3.

¹⁸⁶Informação fornecida em entrevista pessoal, realizada em dezembro de 2011.

¹⁸⁷Ibid.

¹⁸⁸Informação fornecida em entrevista pessoal, realizada em dezembro de 2012.

¹⁸⁹Informação fornecida em entrevista pessoal, realizada em dezembro de 2011.

Marcelo Andrade abrandou suas inquietações iniciais e se inspirou para a realização de seus “estudos cênicos”:

Diferente dos outros trabalhos [*menção o Assombrações do Recife velho e o Memória da Cana*] onde a gente estava buscando uma construção de personagens ou de figuras [...] que pudessem encaminhar uma história, nesse processo para mim ainda não existe nenhum figura, personagem ou persona, enfim, que tenha um corpo. Nada que tenha uma forma. [*Pergunto: e como você se aproxima dessas “coisas” que não existem?*] [...] Eu acho que é deixar ser contaminado, ser afetado por essa historicidade que a gente vem trabalhando; por essas pessoas com quem a gente teve contato; pelas visões desses palestrantes que a gente passou [...] (Informação verbal)¹⁹⁰.

No entanto, todos nós de uma forma ou de outra fomos realmente contaminados pela pesquisa etnográfica, desenvolvendo uma memória de “repertório” significativa. José Valdir define como “imagem disparadora” aquela que o movimenta e determina suas escolhas, partindo da pesquisa de campo para as criações cênicas:

[...] O último workshop, o do pastor [*refere-se ao “Roteiro do século XX – ator – Zé Valdir”*]¹⁹¹, ele foi uma mistura não só daquela conversa com a senhora que tomava conta da igreja, [mas também] com a conversa com a benzedeira [...] O que disparou em mim daquela senhora foi o que ela falou sobre a missa: “Eu não vou mais para missa. Para quê? Eu assisto sete missas aqui em casa”. Quer dizer, ela aboliu a casa de Deus. Porque a igreja é a casa de Deus. Não vai mais para a casa de Deus porque ela tem a televisão. O último workshop foi puramente a vivência. Nasceu tudo da vivência. Não teve nada fora da vivência (Informação verbal)¹⁹².

Cris Rocha esclarece uma diferença entre esses estímulos, esses *schèmes*: “Eu fico muito afetada pelas pessoas [...] Quando a gente sai do nosso ambiente [...] tudo te desperta para questões de uma maneira diferente de quando se está só lendo textos históricos, [por exemplo] [...]”.

As sensações descritas por Simone Evaristo a seguir exprime a possível potência criadora do *schème* – memória de “repertório”:

Com certeza a pesquisa etnográfica [determina maiores possibilidades de criação artística]. Eu acho que é duro a gente falar de uma coisa que a gente não vê, que a gente não conhece, que a gente [só] imagina. Quando a gente vê, parece que a gente tem um pouco mais de [...] licença para falar. Você pode falar disso. Você já viu [...] o mais forte para mim foi estar lá naquele

¹⁹⁰Ibid.

¹⁹¹Ver *Encarte*.

¹⁹²Informação fornecida em entrevista pessoal, realizada em dezembro de 2011.

terreiro do seu Didi [*Simone fala da festa da Jurema que participamos num terreiro de umbanda em Aliança-PE*] [...] Teve lugares que eu tive aversão: não quero falar nada com esse povo, não. Não quero ouvir esse povo, não. Não quero nem me aproximar desse povo [...] Tem umas figuras assim que eu não acredito, não confio, fico arredia [...] Também faz parte do meu processo [...] A deusa da Jurema talvez tenha influenciado todas as nossas cenas, minha e da Vivi [*Viviane Madu*] (Informação verbal)¹⁹³.

Para Carol Badra, a memória de “repertório” se estabelece quando ocorre o que ela chama de “suspensão”: “[...] Na hora que você observa: é isso! Parece que tem uma suspensão naquela ação, [...] naquela atmosfera. E era aquilo que a gente tinha que capturar. Eu acho. Te toca, não é?” (Informação verbal)¹⁹⁴.

José Roberto Jardim é cauteloso sobre a pesquisa etnográfica e suas consequências na criação:

Obviamente [...] é necessário uma vivência *in loco* ou experienciar coisas que são tocantes do que se vai pesquisar ou vai desenvolver [...] A curto prazo isso fica muito postiço [...] Adornado talvez [...] ainda está fora da epiderme um pouco. Há uma vontade racional e impulsiva de querer falar sobre isso, de tentar entender e trazer. Que é o primeiro passo. Isso é natural. Só que depois de um tempo... de decantar, é que alguma coisa vai acontecer verdadeiramente; [a princípio os workshops] são um pouco impositivos, duros, eles não são orgânicos. Eles são muito mais [...] mimeses do que realmente uma necessidade de discurso seu [...] (Informação verbal)¹⁹⁵.

Apesar das ponderações significativas de José Roberto Jardim, não posso deixar de concordar com Katia Daher e Erica Montanheiro no que diz respeito à pulsão inspiradora que estas memórias de “repertório” trazem aos processos de criação. O que talvez amenize, a meu ver, mais rapidamente a sensação de afetação, no sentido de artificialidade, das figuras ou personagens construídos.

Digo-vos que sou afetado enormemente pelas pesquisas de campo. Não por imagens ou por pessoas simplesmente, mas por pessoas colocadas em situações de crises. Suas histórias, suas escolhas. E é este tema que também me fixa nas pesquisas de “arquivo”. Confesso-vos que sou um ator que necessito fundamentalmente das pesquisas teóricas, contudo, reafirmei neste processo que é a memória de “repertório” aquela que mais inspira os

¹⁹³Ibid.

¹⁹⁴Ibid.

¹⁹⁵Ibid.

meus atos de criação. Uma inspiração próxima da relatada por Erica Montanheiro (Informação verbal)¹⁹⁶:

[...] Nesse trabalho, nesse processo... essa coisa da cana, das pessoas da cana, dos trabalhadores da cana, das pessoas ligadas à cana... isso para mim foi muito mais inspirador: ver e sentir, sabe? Isso visualmente: aquela cana, aquele mar de cana, o calor daquele lugar; abafado; o som da natureza invadindo. Isso foi muito mais inspirador do que a parte teórica nesse trabalho. Não que a parte teórica não ajude. Obviamente ajuda. É fundamental que tenha, é a base [...] Como era um universo muito distante para mim, aí trouxe uma concretude, uma coisa objetiva – de ver, de ter essas sensações, e daí transportar para a cena.

Para Katia Daher, as memórias de “repertório” são inspirações reveladoras:

É pessoal. Para mim revela. É muito forte. O teórico também; mas ele fica no campo do intelecto [...] Quando você vê, quando você vivencia o campo, quando você vivencia o outro... [...] Em todo trabalho de campo a gente vai aprendendo a se abrir mais, a deixar-se atingir [...] Quando a gente voltou lembra que eu falei – “Eu quero trabalhar o amor!”. Porque eu acho que tem uma coisa na história de D. Lindalva¹⁹⁷, dessa simplicidade [...] Tem um cuidado cotidiano de coisas simples [...] Trabalhar essa delicadeza [...] Isso [tudo] me afeta muito. Para mim direciona, porque eu volto inspirada, sabe? Diferente de quando é só teórico [“arquivo”] (Informação verbal)¹⁹⁸.

O fomento à memória de “repertório” inspira e direciona os processos de criação de Katia Daher. Mas como criamos todos nós nesse processo? Como funcionamos e atravessamos nossos evolons? Foi outra questão que vos fiz e que agora quero vos descrever.

Katia Daher (Informação verbal)¹⁹⁹ analisa:

É difícil. Não sei se tem uma maneira [...] Eu sinto que mudo bastante. Vejo o que ele [Newton Moreno] pediu, qual o material [...] eu tento focar bastante em imagens [...] uma imagem do que seja aquilo [...] No meu sagrado pessoal era mais um conceito que eu queria transformar em imagem, que fizesse os espectadores terem uma sensação do que eu estava sentindo. Porque no meu sagrado tinha uma coisa que me afetava, uma saudade, um cheiro, uma coisa que me transportava de um lugar para o outro; do tempo que passou [...] [Uma palavra que me move] é *afeto*.

¹⁹⁶Ibid.

¹⁹⁷Ver nota 81 à p. 121.

¹⁹⁸Informação fornecida em entrevista pessoal, realizada em dezembro de 2011.

¹⁹⁹Ibid.

Como Katia Daher, José Valdir sempre se inspirou em imagens pictóricas para criação de seus “estudos cênicos”. Mas também foi inspirado pelos dogmas²⁰⁰ que eram *schèmes* indicados por Newton Moreno para o “estudos cênicos” – “Os cinco séculos”. Segundo ele, recorreu por diversas vezes à memória de situações vivenciadas, como, por exemplo, as várias situações de mortes das quais foi espectador ou sua breve convivência com os índios ianomâmis. Cita também a importância da relação com o outro nos seus atos de criação. Uma palavra que lhe moveu durante o processo foi *afetividade*. (Informação verbal)²⁰¹.

Essa relação com o outro, também é comentada como base para a atividade criadora de Erica Montanheiro:

Eu fico com uma coisa na cabeça, uma imagem. E daí eu falo assim: “É isso! Está pronto. O workshop é esse [...] É aquilo que me dá prazer [...] É sempre um jogo, não é? Em relação ao outro? O outro te dá muito. Se você estiver ouvindo, está tudo ali [...] Você tem que ouvir o que o outro te dá [...] Isso me afeta; isso sou eu [...] Se não te dá prazer você nem lembra, você esquece. E se te dá, você guarda aquilo. Aí depois, racionalmente, você pensa: isso serve ao processo? Serve ao tema? Ao discurso? Faz sentido? Faz. Então vamos investir! [...] O outro é importante no meu processo criativo: seja colega, parceiro de cena, diretor ou dramaturgo [...] (Informação verbal)²⁰².

Erica Montanheiro declarou ainda que imagens pictóricas e leituras são fertilizadoras de suas criações e estas, sob meu ponto de vista, certificam-na teoricamente de suas intuições, que, segundo ela, acontece quando você realiza alguma coisa que abre um canal de percepção no qual se desfruta o prazer da realização; em que o ator sente-se inteiro. Intuições estão presentes em seu trabalho assim como a memória pessoal (Informação verbal)²⁰³. A palavra que lhe movimenta é *afeto*.

A intuição está também como mote propulsor principal nos atos de criação de Simone Evaristo: “Acredito numa intuição. Aquilo que vem primeiro... [Simone faz um zumbido] Que às vezes parece vago, frágil [...] Mas eu não abandono [...] Tem uma coisa que aparece, quase um flash, uma imagem, uma coisa, uma figura, ou é um tema, ou é um lapso... eu me agarro

²⁰⁰Ver seção II.1.1.2, alínea “b”.

²⁰¹Informação fornecida em entrevista pessoal, realizada em dezembro de 2011.

²⁰²Ibid.

²⁰³Informação fornecida em entrevista pessoal, realizada em dezembro de 2012.

ali” (Informação verbal)²⁰⁴. Os seus atos criativos são contaminados de um desejo ardente, de uma enorme afetação.

Outro que se utilizou da potência de imagens e que também de alguma maneira nesse processo teve o outro como uma fonte inspiradora foi Marcelo Andrade:

Fico pensando na poesia das imagens [...] Para mim está vindo muito mais imagens do que a construção de diálogos verbais [...] Fui muito mais induzido nas participações do que me [coloquei] [...] Minha cabeça é povoada por imagens que podem resultar em personagens ou que podem me sugerir apoios para que eu possa criar esses personagens [...] (Informação verbal)²⁰⁵.

Para Marcelo Andrade todas as acepções da palavra afetar podem lhe impulsionar nos atos de criação. Afetar pode nos significar “comover o espírito” quando pronunciamos a palavra afeto. E é essa comoção, que orienta e encaminha os atos de criação de Paulo de Pontes:

Eu seleciono uma coisa que eu queira mostrar primeiro. Que eu queira falar. A partir disso me instaura uma paixão. Talvez seja isso: “o botãozinho” da paixão [...] É vê que nessa cena eu possa falar de uma coisa que me instaura uma paixão [...] A partir do momento que eu descubro isso [...] se você procurar, você encontra um elo. (Informação verbal, grifo nosso)²⁰⁶.

Dessa comoção, porém mais branda, mais no direcionamento da afeição que me parece ser o estímulo maior da atividade criadora de Cris Rocha (Informação verbal)²⁰⁷:

Meu pensamento ele é uma profusão de muitas ideias, muito rapidamente [...] eu tenho uma grande dificuldade de selecionar essas ideias [...] Minha maneira de sentir as coisas [...] Tudo é muito intenso [...] e meu processo criativo não é diferente [...] Eu sou muito estimulada pelas pessoas [...] [e] o caminho que eu escolho para criar é muito visual [...] as pessoas me estimulam e imediatamente eu tenho muitas referências visuais [...] visões mesmo [...] A memória, ela é sempre presente: de tua ancestralidade, de tuas relações passadas, de tua constituição [...] as figuras da infância elas sempre estão rondando [...].

Enfim, os caminhos que escolhemos para a criação destas fábulas familiares e seus personagens constituintes transitaram e se retroalimentaram dos territórios das memórias: de

²⁰⁴ Informação fornecida em entrevista pessoal, em dezembro de 2011.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

“arquivo” (o teórico) e de repertório (o prático), alicerçadas nas memórias pessoais e suas relações com o sagrado. E estas últimas, que de alguma forma ainda se fazem presente de maneira expressiva no *texto dramático pós-cênico* e *texto espetacular Terra de Santo*, é que são os verdadeiros *schèmes* dessa *terra de santo*.

Ao buscar a revelação dos atos de criação dos atores neste processo de criação dramática e cênica descubro que “Cada aparecimento é como que uma *epifania* – um surgimento conjunto no (do) *kósmos*, revelador do modo como o ser penetra e atravessa toda realização do real” (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 58). É tornar claro que nos momentos de liminaridade, de crise criativa, embaralham-se a teoria e a prática, a memória e a imaginação, a intuição e a razão, o acaso, o caos; e despontam ora uma, ora outra, conforme a mundividência e o pensar artístico de cada um de nós. E aí se esfumaçam as fronteiras e borram-se os esclarecimentos. E ficam as sensações, as percepções e os sentimentos primevos, capazes, a meu ver, de vislumbrar a ação transformadora que possibilita um processo de criação artística. Eles mostram como um elemento inferido é atado a outro e a percepção e a seleção dos recursos artísticos.

Mostram efetivamente o processo de criação artística sob a perspectiva de construção de conhecimento: da matéria-prima com a qual se está trabalhando, da obra, de si mesmo, do mundo.

II.5 Deuteronômio



A terra de santo - "o mundo dos mortos"



"Altar" das "Mães" do Terra de Santo



*"Alojamento" dos "cortadores de cana" do Terra de Santo
(Anexo do Espaço Os Fofos Encenam)*

Qual é o assunto que mais lhe interessa? [...] Qual é o assunto em que mais você pensa? Qual é a verdade que mais você sente? Qual é a mentira em que mais acredita? Qual é o nome que você mais grita? Qual é a força que mais te enfraquece? Qual é a fome que mais te alimenta? Que é o prato que mais te apetece? Qual é o mapa que mais te orienta? Qual é o jogo que mais você ganha? Qual é o ganho que mais te enriquece? Qual é a perda que mais você chora? Qual é a casa em que mais você mora? Qual é a frase que mais você fala? Qual é a fala que mais você cala? Qual é o assunto que mais você teme? E qual é o tema que mais ignora? Qual o assunto que mais lhe interessa?

(Roberto Mendes/Capinam – “Tempos quase modernos”)

“Escrever a n, n-1, escrever por intermédio de slogans: faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca ideias justas, justo uma ideia (Godard). Tenha ideias curtas. Faça mapas, nunca fotos sem desenhos [...] Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...)”

[...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 48-49)

II.5 Deuteronômio – O “produto”: o “organismo vivo” Terra de Santo

“Meu corpo ainda dói de cansaço, mas a alma salpica fogos de artifício” (Newton Moreno).

Nunes (2012, p. 173) nos informa que Grotowski agiu como um iniciado em doutrinas secretas para dar realização às suas metas teatrais e compreende porque ele manteve essas fontes de referência sob certo sigilo, e nos cita Fernando Pessoa: “cada um de nós tem, talvez, muito que dizer, mas desse muito há pouco que se diga”.

Pergunto-vos: será mesmo que devemos manter ou lançar um véu sobre a nossa existência e experiências vividas? Será mesmo sabedoria saber onde e o quê falar e onde e o quê calar? Penso que se descortinar é abrir-se para si e para o outro; é a possibilidade de desvelar-se para uma alteridade na esperança de que o próximo não se torne cada vez mais distante.

Manifestar o nosso mistério do *Terra de Santo*, *Fofos*, o sentido do nosso ser nesse território, pode não ser, e nunca será, uma *matéria da ciência*, mas para mim definitivamente é uma *matéria das artes*. Quando nos faço surgir, faço também nos encobrir, pois, surgir e encobrir favorecem-se mutuamente, cada qual possibilitando o outro. Mais: os dois opostos são na verdade, um *no* outro (VAN DE BEUQUE, 2004).

Talvez o que vos retratei aqui nessa *Epístola* tenha sido o *resguardo magnânimo do ser* tratado por Van De Beuque: foi a guarda da nossa possibilidade de dar. Pois, é dando-se que o ser acontece e quanto menos nos apropriarmos, mais teremos o que dar, presenteando a ausência de nosso aparecer na presença do que ora vos mostrava.

O silenciar, diz Duchamp (Paz, 2012), vale mais do que a incerteza da metafísica ou do que a mentira. Como não vos apresentei a incerteza da metafísica, silenciar poderia ser uma predileção. Mas não é, não foi e não será a minha. A mentira? Elegeria, então, o silêncio. “Toda pessoa deveria falar [...] de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos [pois poderemos ter todos um] mapa dos campos inscrito [em nossa] alma, nos afirma Bachelard (1993, p. 31).

Penso que toda pessoa deveria mapear a sua *terra de santo*. Toda pessoa deveria saber qual a sua *terra de santo* que precisa ser preservada. Toda pessoa deveria saber qual sua *terra*

de Santo que não pode e não deve ser invadida, mesmo que não haja escritura assinada em cartório. Toda pessoa deveria saber qual é o seu espaço. Todo artista, como nós, deveria saber qual é o espaço que essa *terra de santo* ocupa. E nós deste território, mais: entendermo-nos com essa *Terra de Santo* que edificamos. Que lugar é esse que fizemos surgir? Pois, “Aquele que olha uma obra de arte conversa, de certo modo, com o artista por meio da linguagem da alma [...] e o belo interior é a qualidade *lubrificante* da alma que facilita o avanço e a ascensão deste triângulo espiritual constante e ininterruptamente” (KANDINSKY, 1996, p 127, grifo do autor).

Mas como caracterizar esse espaço, esse lugar do *Terra de Santo*? Um lugar que, a meu ver, é um espaço centrado numa segunda realidade e trançado na realidade em que vivemos. Para o êxito realista, conforme Bachelard em **A experiência do espaço na física contemporânea**, o essencial é que o lugar onde ocorre o acontecimento designado seja fixado e que a coisa inerte ou obscura possa esperar em um lugar preciso do espaço, o movimento ou a luz. Então vou tratar de alumiar-nos o espaço do *Terra de Santo*.

Convém notar que o realista mostra-se menos preocupado com a precisão temporal que com a precisão espacial. Determinar um objeto ou um acontecimento da realidade é fixá-lo solidamente no espaço: circunscrever o real equivale a estabilizá-lo. Se essa prova falhar, o realismo estará comprometido.

[...] Isso não significa, no entanto, que a topologia não possa informar sobre o real; mas é preciso receber esse conhecimento como ele se apresenta, em seu verdadeiro plano, o plano da probabilidade [...] a exploração geométrica do real [...] exige uma informação essencialmente pluralística. É inútil, numa única experiência, provar a *presença* do real (BACHELARD, 2010, passim, grifos do autor).

E é com Bachelard, portanto, na trilha das probabilidades, que irei rascunhar a experiência de localização do espaço criado por todos nós com o *Terra de Santo*; e essa experiência não corresponderá a um simples contato, mas a um choque com troca energética, pois, *tipos espaciais novos* em uso na ciência, que tomo a liberdade de aqui aplicar como *relação de complementaridade*, são complexos espirituais e experimentais muito elaborados, sem ligação com os quadros primeiros de um conhecimento ingênuo.

Diante do espaço concreto, nos esclarece Bachelard, os matemáticos formaram uma multidão de construções, de essências muito diversas, mas das quais é possível destacar três

grandes classes muito importantes: os *espaços generalizados*, os *espaços de configuração* e os *espaços abstratos*.

Por *espaços generalizados* entende-se o espaço que mantém ligações intuitivas com o espaço euclidiano comum: é o espaço comum com o qual estamos familiarizados. É o lugar das nossas imagens. Esse espaço para o *Terra de Santo* é o espaço dividido em dois movimentos que se concretizam em dois lugares bem distintos: um mais realista – um refeitório, contíguo a um outro lugar imagetivamente menos realista – uma clareira “cortada” por dois pequenos “riachos de águas paradas” incrustada num canavial de velas. Veem-se nestes dois lugares gentes (atores). No primeiro, gente de carne e osso. No segundo, gente de carne e osso que evoca a presença de gente que já morreu (também atores de carne e osso). O tempo nesses espaços é o tempo do agora, o tempo presente que transcorre.

Vamos ao *espaço de configuração* que é um espaço artificial, no sentido em que as suas “dimensões” são francamente heterogêneas e tem por finalidade principal descrever os movimentos de um *sistema de pontos* nas formas do movimento de um ponto único. Para o *Terra de Santo*, este espaço representa no primeiro movimento um refeitório. Um refeitório de uma usina de cana-de-açúcar em São Paulo. É manhã de trabalho imposto. É sexta-feira da semana santa. É dia santo. Cortadores de cana e o “gato”²⁰⁸. O conflito se estabelece. Temos aqui uma forma primária de *site-specific*, no sentido em que temos um mapeamento etnográfico de uma comunidade. O tempo desse primeiro movimento é o tempo real, o tempo de uma refeição.

No segundo movimento temos outra comunidade, dirigida por mulheres (*Mães*). Mulheres espiritualizadas e médiuns. Protetoras de um pedaço de terra dentro da área de plantio da usina, que será dessa vez ocupada. Outro conflito se estabelece. Cria-se a partir daqui um espaço-tempo mítico. Um trânsito entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Antepassados (espíritos) veem se comunicar: índios, cristãos católicos, negros escravos africanos e judeus. Nossa memória ancestral. Outros mapeamentos etnográficos acontecem, outras formas primárias de *site-specific*. O tempo transcorrido: cinco séculos. É o mundo dos mortos. É o múltiplo que passa ao estado de substantivo. E vos remeto a Deleuze-Guattari (1995, p.10, grifos do autor):

²⁰⁸“Gatos” são pessoas que não são nem proprietários, nem administradores, nem empregados das usinas, mas agem como se fossem; são apenas agenciadores de mão de obra. Também chamados de “turneiros”.

[...] as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito [...] Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modo de realização, que é o *rizoma* [...]; a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*.

É essa desterritorialização, a de-subjetivação e re-subjetivação em novos sujeitos, a semiose ilimitada, a entidade metafórica e oximorônica (quer dizer, realidades determinadas por palavras de sentidos opostos) e a negação radical do corpo do poético ante o real que caracteriza este espaço do *Terra de Santo* como teatro e não simplesmente como uma espetacularidade social (DUBATTI, 2007), ou ainda como ritual religioso.

Devo assinalar-vos que presenciamos, vivenciamos e incorporamos alguns rituais religiosos espiritualistas como procedimentos de todos os trabalhos artísticos de *Os Fofos*. Foi um *espaço abstrato* construído, afinal

Não se encontra o espaço, é preciso sempre construí-lo. [Ele] resulta do balanço do que se pode rejeitar e do que se deve reter da experiência [...] Um espaço abstrato é uma hipótese plausível para organizar uma experiência. É uma tentação racional de experimentar (BACHELARD, 2010, p. 79).

A ideia do *espaço abstrato* é propor o caráter intrinsecamente indeterminado do elemento espacial, é abstrair qualquer valor substancial. Se matemáticos e físicos, segundo Bachelard, encontram-se diante da mesma necessidade espiritual e trazem esse argumento para a tese do matematismo, que por ser de ordem histórica, não é desprovido de valor; por que nós artistas não o traríamos?

É, pois, o *Terra de Santo*, um espaço construído materialmente, que vibra espiritualmente. Ora como matéria, ora como energia. Como um átomo. Quem tem olhos de ver, veja. Quem tem ouvidos de ouvir, ouça.

Poderia dizer-vos aqui que no *Terra de Santo* “[...] o *significante* do tempo é o *espaço* e seu conteúdo de objetos. O *significante* concreto do tempo é o conjunto dos *signos* espaciais” (UBERSFELD, 2005 p. 132, grifos do autor). Porém,

[...] conteúdo e expressão não são jamais redutíveis a significante-significado, tampouco a infraestrutura e superestrutura [...]. Nem se pode fixar um primado de conteúdo como determinante, nem um primado da expressão como significante [...] “*Não adianta dizer o que se vê; o que se vê não habita jamais o que se diz*” [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 107;108, grifos do autor).

E como nos afirma Flaszen e Pollastrelli (2010, p. 85), “O teatro, à luz da razão, é uma instituição suspeita”. A própria ciência à luz da razão requer adequações; quando falamos de átomos, por exemplo,

Devemos ter claro que, [...] a linguagem só pode ser usada como na poesia, pois não se trata de expressar precisamente dados objetivos, mas sim de fazer com que o ouvinte conceba imagens na sua consciência e estabeleça ligações mentais (HEISENBERG, 1996, p. 54).

O átomo apresenta característica dualista: ora matéria, ora onda. Depende do fenômeno que se observa. Tomemos também o homem como tal, como um duplo, como nos propõe Artaud (1984, p. 164): [...] É preciso ver o humano como um Duplo, [...] como um espectro eterno onde se irradiam as forças da afetividade”.

Proponho-vos admitir também o *Terra de Santo* como um *texto espetacular* como um duplo. Um duplo que ocupa um *espaço encarnado*: constituído de corpos atravessados pelas contradições sociais, de diferentes densidades (PAVIS, 2010) e de muitos espíritos.

É o *Terra de Santo* um *espaço de memória* (Lehmann, 2007), que revela uma manifesta relação com o tema da historicidade e rompe com a proteção diante do enfrentamento com esse outro espaço-tempo que não pode ser pensado sem o terror do desconhecido.

Um *espaço encarnado*, encarnado de nossos corpos de atores encarnados pelos seus papéis durante o *período da encarnação física* do ato de criação (STANISLAVSKI, 1987); ato que resulta do conjunto combinado de duas forças ou energias – a percepção e a memória (leiam *espírito*), no qual a vontade está constantemente tensionada para a ação, ou seja, para a faculdade de operar transformações em nós mesmos. É o potencial criador, que:

[...] não é outra coisa senão esta disponibilidade interior, esta plena entrega de si e a presença total naquilo que se faz. Ela vem acompanhada do senso do maravilhoso, da eterna surpresa com as coisas que se renovam no cotidiano [...] É nossa sensibilidade viva, vibrante (OSTROWER, 1999, p. 247).

Somos atores e veículos, neste *espaço abstrato* do território do *mythos*, da rememoração, da reinstauração de um tempo ritual; penetrando no campo do “entre-parenteses”. Mergulhando e afundados nos trabalhos em campo pessoal, atiramo-nos à cena do numinoso (COHEN, 2004). “E nessa convivência com essa espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza” (BACHELARD, 1993, p. 206). Uma grandeza epifânica, uma grandeza do mistério. E com ela procuramos dar vazão a um *Teatro das profundidades, imarginal* (LYRA, 2011).

O mistério, o irracional podem levar ao caos, mas a sua reconsideração também leva a uma nova coerência.

Talvez venhamos a descobrir, um dia, que a mesma lógica opera no pensamento mítico e no pensamento científico, e que o homem sempre pensou igualmente bem. O progresso – se é que o termo poderia então se aplicar – não tivera portanto a consciência por teatro, mas o mundo, onde uma humanidade dotada de faculdades constantes encontrara-se, no decorrer de sua longa história, continuamente às voltas com novos objetos (LÉVI-STRAUSS, 1955²⁰⁹ apud VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 399).

Só o tempo. Só ele como nossa dimensão existencial e fundamental, e como base de nossa criatividade (PRIGOGINE, 2002) é capaz de revolver, estilhaçar ou apagar traços de um materialismo intransigente que nos limita ações transformadoras e processos de conhecimento fundados na perspectiva do numinoso, do mistério, do irracional.

Foram cinco livros. Foram cinco séculos. Foram dois anos. Fomos dezoito. Somos dezesseis. Não sou um. Encerro *minha Epístola* a vós, lembrando-vos Kardec (2007, p. 103) “O sentimento do dever cumprido vos dará a tranquilidade de espírito [...]. O coração bate melhor, a alma se aclama, e o corpo já não sente desfalecimentos, porque o corpo sofre tanto mais, quanto mais profundamente abalado estiver o espírito”.

Eis a nossa terra prometida: a nossa *Terra de Santo*! Eis o nosso TEATRO.

²⁰⁹Lévi-Strauss, C. La structure des mythes. In: **Anthropologie structural**. Paris: Plon, 1995, p. 227-255.

III – PÓS-TEXTUAIS



Movimento 2. Séculos. O mundo dos mortos.
Século XVI - Gênese: *O funeral de um Deus.*



Movimento 1. Cortadores de cana. Espaço 1 –
SESC/Belenzinho (Foto: João Caldas)



"Mães" (Cris Rocha, Carol Badra, Erica Montanheiro,
Simone Evaristo) Foto: João Caldas.



Movimento 2. Séculos. O mundo dos mortos. Século XVII
- Êxodo: *A palavra com poder de vida e morte.*

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALMEIDA, C. R. S. de. O homem contemporâneo e a sacralidade. In: RIBEIRO, J. (Ed.). **O humano, lugar do sagrado**. 7 ed. São Paulo: Editora Olho d'Água: Departamento de teologia e ciências da religião – PUC/S. Paulo, 2002.
- ARMOND, E. (Coord.). **Iniciação espírita**. 5. Ed. São Paulo: Editora Aliança, 2000.
- _____. **O redentor**. São Paulo: Editora Aliança, 2010.
- ARTAUD, A. **O Teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
- ASLAN, O. **O Ator no século XX**: evolução da técnica, problema da ética. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- AUSTIN, J. L. **Sentido e percepção**. [tradução Armando Manuel Mora de Oliveira]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- AVIEZER, N. **No início – a criação na bíblia e na ciência**. Tradução Michael Malogolowkin. Rio de Janeiro: Exodus, 1996.
- AZEVEDO, S. M. de. **O Papel do Corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. [tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Ensaio sobre o conhecimento aproximado**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- _____. **A experiência do espaço na física contemporânea**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- BACON, F. **Novum organum** ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. Tradução e notas de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Editor Victor Civita, 1973. (Coleção Os pensadores, v. 13, livro I).
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Equipe de tradução (do russo) Aurora Fornoni Bernardidni et al. São Paulo: Editora Hucitec : Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1988. p. 211-362.
- BARBA, E; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BEAUREGARD, M.; O'LEARY, D. **O cérebro espiritual**. Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: BestSeller, 2010.

BERDOULAY, V.; ENTRIKIN, J. N. Lugar e sujeito: perspectivas teóricas. In: **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. [organização de Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Livia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 93- 116.

BERGHAUS, G. Ritual and crisis: survival techniques of humans and other animals. **On ritual - performance research**. [S.l], v. 3, n. 3, p. 64-73, 1998. Tradução de: José Roberto Jardim.

BERGSON, H. **A energia espiritual**. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. [tradução Maria Paula v. Zurawsky, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. cap. 1.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2008.

BOHR, N. **Física atômica e conhecimento humano: ensaios 1932-1957**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

BONFITTO, M. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia. **O Pós-dramático:** um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 87-100.

BRITO, E. J. da C. A cultura popular e o sagrado. In: RIBEIRO, J. C. (Ed.) **Interfaces do sagrado em véspera de milênio**. São Paulo: CRE/PUC-SP : Olho d'água, 1996. p. 102-111.

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares:** teatralidades, performances e política. Tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CAMARGO, I.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura:** os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

CARDOSO, R. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: **Obra reunida**. Teresa Pires do Rio Caldeira (org.). São Paulo: Mameluco, 2011. p. 210-220.

CARLSON, M. **Teorias do teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. cap. 22.

CARVALHO, C. de. **Saussure e a língua portuguesa**. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viisenefil/09.htm>. Acesso em: 31 jul. 2012, 20:30.

CASTILHO, P. T. Uma investigação sobre as concepções de corpo: rupturas, acontecimentos e continuidades. **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 120-145, 2010.

CECÍLIA (Espírito). **O gêneseis**. Pelo Espírito Cecília; [psicografado por] Irene Pacheco Machado. Brasília, DF: Recanto, 2001. (Série A bíblia na linguagem espírita).

_____. **Êxodo**. Psicografado por Irene Pacheco Machado. Brasília: Recanto, 2002.

_____. **Levítico**. Psicografado por Irene Pacheco Machado. Brasília: Recanto, 2002.

_____. **Números**. Psicografado por Irene Pacheco Machado. Brasília: Recanto, 2002.

_____. **Deuteronômio**. Psicografado por Irene Pacheco Machado. Brasília: Recanto, 2002.

CHAVEIRO, E. F. Corporeidade e lugar: elos da produção da existência. In: **Qual o espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. [organização de Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Lívia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 249- 279.

CHURCHLAND, P. M. **Matéria e consciência**: uma introdução contemporânea à filosofia da mente. Tradução Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

COHEN, R. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP, n. 1, p. 105-112, 2001.

_____. **Performance como linguagem**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

COSTA, José Da. Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, n. 4, p.53-65, 2004.

DAWSEY, J. C. Victor Turner e a antropologia da experiência. **Cadernos de campo**. São Paulo, n.13, p. 163-176, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELLANE, G. **A evolução anímica**: estudos sobre psicologia fisiológica segundo o Espiritismo. [tradução de Manuel Quintão]. 12 ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2010.

DESCARTES, R. **Meditações metafísicas**. Introdução e notas Homero Santiago; tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDEROT, D. Paradoxo Sobre o Comediante. In: **Diderot: Textos Escolhidos**. Tradução Marilena Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DUBATTI, J. **Filosofia del teatro I**: convívio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. **Filosofía del teatro II**: cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCOCK, G. (Ed.) **A nova arte**. [Tradução Cecília Prada e Vera Campos Toledo]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DURKHEIM, E. **As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália.** Tradução Joaquim Pereira Neto. Organização Luiz Roberto Benedetti. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2008.

DUROZIER, M. **Palavra de ator.** Tradução de Aline Borsari. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Tradução Rogério Fernandes. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas.** Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, n. 8, p.235-246, 2008.

FÉRAL, J. **Teatro, teoría y práctica: más Allá de las fronteras.** Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas.** Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, n. 8, p.197-209, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERREIRA, J. P. **Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FEYERABEND, P. K. **Contra o método.** Tradução Cezar Augusto Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

_____. **Diálogos sobre o conhecimento.** Tradução e notas Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Adeus à razão.** Tradução Vera Joscelyne. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FIGUEIREDO, W. **Dos símbolos numinosos – performance e ritual.** São Paulo: Giostri, 2011.

FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. (Curadoria). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 – texto e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari.** Tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FLORES, K. A relatividade e a origem da percepção. **Humanidades.** Brasília, v. 1, n. 1, p. 105-109, 1982.

FOSTER, H. O artista enquanto etnógrafo. Tradução de Alexandre de Sá e revisão de Angela Prada. **Arte&Ensaios,** Rio de Janeiro, n. 12, p. 36-51, 2005.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política.** organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162 (Coleção Ditos & Escritos, v. V).

GAMBINI, R. **Espelho índio: a formação da alma brasileira.** [coordenação Mary Lou Paris, Caio Kugelmas]. São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000.

GLEISER, M. O que o bóson de Higgs tem a ver com Deus? **Época**. São Paulo, Ed. 738, p. 38-39, 9 jul. 2012.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução a partir da 2ª edição de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa Del arte Del Performance. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, nº 24, p. 199-226. jul/dez, 2005.

GRACIOSO, J. **Matéria e espírito**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

HAWKING, S. **Breve história do tempo**. Tradução: Maria Alice Gomes da Costa. Revisão científica: José Félix Gomes da Costa. Ed. atualizada e aumentada. Edição comemorativa do 10º aniversário. 8 ed. Lisboa: Gradiva, 2011.

HEISENBERG, W. **A parte e o todo: encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política**. Tradução Vera Ribeiro; revisão de tradução Luciana Muniz e Antônio Augusto Passos Vieira; revisão técnica Ildeu de Castro Moreira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

JAMMER, M. **Einstein e a religião: física e teologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

JECUPÉ, K. W. **Tupã tenondé: a criação do universo, da terra e do homem segundo a tradição oral guarani**. 2 ed. São Paulo: Peirópolis, 2001.

JUNG, C. G. Sobre o renascimento. In: **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 9. ed. Petrópolis: RJ: Vozes, 2012. p. 116-151.

_____. A fenomenologia do espírito no conto de fadas. In: **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 9. ed. Petrópolis: RJ: Vozes, 2012. 207-255.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. [tradução Álvaro Cabral]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, I. Estética transcendental. In: **Crítica da razão pura**. Tradução Lucimar A. Coghi Anselmi, Fulvio Lubisco. São Paulo: Martin Claret, 2009. p. 31-51.

KARDEC, A. **O evangelho segundo o espiritismo**. Tradução de J. Herculano Pires. 64ª ed. São Paulo: LAKE, 2007.

_____. **O livro dos espíritos**. Tradução de Salvador Gentile, revisão de Elias Barbosa. 182. ed. Araras, São Paulo: IDE, 2009.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KUPERMAN, D. Introjeção, *corpo erógeno* e simbolização. In: **Viver mente&cérebro**, São Paulo, v. 3, 2009. Coleção Memória da psicanálise – Sándor Ferenczi: a ética do cuidado. 2 ed. revista e atualizada.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista arte e ensaio**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2008. Tradução de Jorge Menna Barreto.

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINCOLN, D. A vida interior dos quarks. **Scientific american Brasil**, São Paulo, ano 11, n. 127, p. 28-35, dez. 2012.

LUIZ, A (Espírito). **Os mensageiros**. [psicografado por] Francisco Cândido Xavier; ditado pelo Espírito André Luiz. 45 ed. 3ª reimp. atualiz. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2011.

_____. **Missionários da luz**. [psicografado por] Francisco Cândido Xavier; [ditado pelo] Espírito André Luiz. 43 ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2012.

LYRA, L. de F. R. P. de. **Guerreiras e heroínas em performance; da artetnografia à metodologia em artes cênicas**. 533f. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em artes. Universidade estadual de campinas. Campinas, SP, 2011.

LOPES, D. Por uma crítica com afeto e com corpo. **Revista Grumo**, Buenos Aires/Rio de Janeiro, n. 02, p. 52-55, oct. 2003.

MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

MARTINI, A. O provisório e o transcendente. In: RIBEIRO, J. (Ed.). **O humano, lugar do sagrado**. 7 ed. São Paulo: Editora Olho d'Água: Departamento de teologia e ciências da religião – PUC/S. Paulo, 2002. p. 33-37.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MEYER, D. R. **A terra do santo e o mundo dos engenhos**: estudo de uma comunidade rural nordestina. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MOON, P.; MANSUR, A. A fotografia da partícula de Deus. In: **Época**. São Paulo, Ed. 738, p. 33-37, 9 jul. 2012.

MORIN, André. **Pesquisa-ação integral e sistêmica: uma antropopedagogia renovada**. Trad. Michel Thiollent. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MOURA, C. A. R. Husserl: intencionalidade e fenomenologia. **Mente, cérebro e filosofia**, São Paulo, v. 5, p. 6-15, ago. 2007.

MUSSER, G. Um novo iluminismo. **Scientific american Brasil**, São Paulo, ano 11, n. 127, p. 73-77, dez. 2012.

NUNES, A. S. **Ator, sator, satori**: labor e torpor na arte de personificar. Goiânia: Editora UFG, 2012.

OLIVEIRA, L. O sentido de lugar. In: **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. [organização de Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Livia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 3-16.

OLSEN, M. **As máscaras mutáveis do Buda Dourado:** ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação. [tradução Nanci Fernandes]. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OS FOFOS ENCENAM. **Projeto: Memória da Cana, Parte II – O Pentateuco.** São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2010. 12 p. PROGRAMA PETROBRAS CULTURAL/2010.

_____. **1º relatório parcial de atividades** – período março a junho de 2011. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011a. 33 p. PROGRAMA PETROBRAS CULTURAL/2010.

_____. **2º relatório parcial de atividades** – período julho a setembro de 2011. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011b. 77 p. PROGRAMA PETROBRAS CULTURAL/2010.

_____. **2º relatório parcial de atividades – complemento** – período outubro de 2011 a fevereiro de 2012. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011c. 169 p. PROGRAMA PETROBRAS CULTURAL/2010.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística.** 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

_____. **Criatividade e processos de criação.** 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

OTTO, R. **O sagrado:** os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. [Traduzido por] Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PASCAL, E.; RORTY, R. **Para que serve a verdade?** Tradução Antonio Carlos Olivieri. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea:** origens, tendências, perspectivas. [tradução Nanci Fernandes]. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, O. **Marcel Duchamp,** ou, o castelo da pureza. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PESSANHA, J. A. M. Vida e obra. In: Santo Agostinho. **Confissões.** Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os pensadores).

PINTO, D. M. **Consciência e memória.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Filosofias: o prazer do pensar, v. 20).

PRANDI, R. **Contos e lendas afro-brasileiros: a criação do mundo.** Ilustrações de Joana Lira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Os mortos e os vivos: uma introdução ao espiritismo.** São Paulo: Três Estrelas, 2012.

PRECIOSA, R. **Rumores discretos da subjetividade** – sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

PRIGOGINE, I. **O nascimento do tempo**. Tradução do Departamento editorial de Edições 70. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **As leis do caos**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

QUILICI, C. S. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

_____. **O extemporâneo e as fronteiras do contemporâneo**. [São Paulo]: [s.n.]. [2011?]. Mimeografado. 4f.

RAMOS, S. de S. **Corpo e mente**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Filosofias: o prazer do pensar, v. 3).

ROCKWELL, E. Etnografia e teoria na pesquisa educacional. In: EZPELETA, J.; ROCKWELL, E. **Pesquisa participante**. Traduzido por Francisco Salatiel de Alencar Barbosa. São Paulo: Cortez : Autores Associados, 1986. p. 31-54.

RORTY, R.; GHIRALDELLI JUNIOR, P. O declínio da verdade redentora e a ascensão da cultura literária. In: **Ensaio pragmatistas: sobre subjetividade e verdade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 75-103.

RORTY, R. **Uma ética laica**. Introdução de Gianni Vattimo; tradução Mirella Traversin Martino; revisão da tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora – WMF Martins Fontes, 2010.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAES, S. F. de A. **Percepção e imaginação**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Filosofias: o prazer do pensar, v. 6).

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os pensadores).

SANTORO JUNIOR, Antonio. O circo chegou. **Teatro da Juventude**. Governo do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura. Ano 8, Nº 45, Dez/2002. p. 13-17.

SILVA, F. L e. **O outro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Filosofias: o prazer do pensar, v. 13).

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHENKER, Daniel. Trânsito livre entre teatro e cinema. **Revista de Teatro da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores**. Rio de Janeiro, n. 522, p. 18-30, nov/dez, 2010.

SMOLKA, A. L. A atividade criadora do homem: a trama e o drama. In: VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico: livro para professores. Apresentação e comentários Ana Luiza Smolka; tradução Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009. p. 7-10.

STANISLÁVSKI, C. **A Criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3ª Edição. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

TAYLOR, D. Encenando a memória social. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.) **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 13-45.

TEILHARD DE CHARDIN, P. **Em outras palavras**. Textos escolhidos por Jean-Pierre Demoulin; tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

TONON, R. Você não está no comando. **Galileu**, São Paulo, n. 261, p. 44-51, abr, 2013.

TROTTA, R. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP, São Paulo, n. 6, p.155-164, 2006.

TURNER, V. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experiency. In: TURNER, V. W.; BRUNER, E. M. (eds). The anthropology of experience. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 33-34. In: Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte), de Victor Turner. **Cadernos de campo**, São Paulo, n.13, p. 177-185, 2005. Tradução de: Herbert Rodrigues. Revisão de: John C. Dawsey.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. [tradução José Simões (coord.)]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAN DE BEUQUE, G. **Experiência do nada como princípio do mundo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

VIEIRA, J. A. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico: livro para professores. Apresentação e comentários Ana Luiza Smolka; tradução Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem** – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2011. cap. 3 e 7.

WAHBA, L. L. Criatividade, inspiração, possessão e arte. In: **Viver mente&cérebro**, São Paulo, v. 2, p. 82-89, 2009. Coleção Memória da Psicanálise – Jung: a psicologia analítica e o resgate do sagrado, 2 ed. revista e atualizada.

WERTHEIM, M. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Tradução, Maria Luiza X. de A. Borges; revisão técnica, Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

ANEXOS

ANEXO A – TERRA DE SANTO (Pentateuco) – Roteiro C. (5 Séculos) – Janeiro 2012.
Texto Newton Moreno Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam.

TERRA DE SANTO

(Pentateuco)

Roteiro C. (5 Séculos)
Janeiro 2012.

Texto Newton Moreno
Em processo colaborativo com a Cia Os Fofos Encenam.

SÉCULO XVI – GÊNESE

O FUNERAL DE UM DEUS

CENA 1

NOITE. LUA MINGUANTE.

ESPAÇO VAZIO.

ABRE-SE UMA PORTA NO CHÃO. UM ALÇAPÃO NA TERRA. **(PODEM ATRAVESSAR A PAREDE DE ÁGUA TB).**

DE DENTRO SAEM ÍNDIA VELHA E UMA JOVEM ÍNDIA QUE NÃO VEMOS O ROSTO PORQUE A FRANJA DO CABELO COBRE-LHE A FACE. A ÍNDIA VELHA TEM CABELO LONGO E TOTALMENTE GRISALHO.

A ÍNDIA VELHA CONDUZ A MENINA MAIS NOVA.

ÍNDIA VELHA MONTA UMA REDE (OU CABANINHA) NO CENTRO DA CENA. IN INQUIETA APROXIMA-SE DAS ÁGUAS E OLHA SEU REFLEXO. IV VAI BUSCÁ-LA.

TODO O TEXTO SERÁ TRADUZIDO PARA UM LÍNGUA INDÍGENA. PREFERENCIALMENTE PERNAMBUCANA OU PAULISTA. LEGENDAS SERÃO USADAS.

IV

Retorne para a rede, neta. Não é sua avó quem manda são os donos da raiz.

IN

Queria me banhar nas Águas Grandes. Posso?

IV

Estas águas estão afoitas. Parecem prenhas/pejadas de más notícias. Algum espírito do avesso deve estar banhando-se por aqui. Venha. Esconda-se dele.

IN

Mas eu estou suja, vó. (Referindo-se ao mêsruo).

IV (Limpa na menina as partes baixas.)

Neta vai ser enterrada viva em casulo. Não pode falar com ninguém. Até que ganhe asas de mulher índia. Vai ser abraçada pelo silêncio. Habitar o oco e a lua. Eu volto para lhe batizar com nome de borboleta.

IN

Vó, vai demorar?

IV

Volto quando a árvore chorar o primeiro outono.

COLOCA A IN NA REDE E AMEAÇA SAIR.

IN

Não me deixe, vó.

IV

Não há como ficar sozinho na mata. Na Grande Árvore, existem galhos imateriais onde pousam avós e corujas, uma do lado da outra; há muitos frutos que não se comem, mas alimentam.

ACENDE SEU CACHIMBO. CONTA UM MITO DE CRIAÇÃO DE SUA TRIBO ENQUANTO BALANÇA A ÍNDIA EM SUA REDE.

DÚVIDA: MITO. DILÚVIO. ÁGUAS SAGRADAS. (GÊNESE BÍBLICA TRADUZIDA ou trecho do GILGAMESH).

IV

Nós somos filhos da água.

Todos germinados em açudes e rios

A chuva desabou sob a Primeira-Mãe

E a fecundou com suas gotas

Ela gerou muitos filhos após noites de tempestade

E assim nasceu nossa tribo.

O primeiro homem é filho da lágrima do Céu.

O primeiro homem só nasceu porque Deus chorou.

Quando os espíritos querem falar conosco, sua língua é água. Ela é que traz sua palavra até nós. Quando eles chegarem perto, eles chegam molhados. Quando a palavra sagrada alcança a gente, elas chegam como a chuva.

O primeiro dilúvio veio porque os homens falavam demais. Faziam muito barulho. Os homens falam muito. (Faz um gesto para a tagarelice dos homens). Dizia os espíritos. Tanto barulho que não conseguiam mais se escutar. Todas as vozes precisam ser ouvidas, se você fala sozinho, uma onda pode vir te carregar. Aí a água veio dissolver os tagarelas. Por isso cuidado. (Brinca com a neta e ri).

No momento da inundação só se salvaram os que sabiam trepar na árvore. Subiram, subiram para a água não os segurar. **Por isso, eu gosto das Grandes árvores.**

Como no começo tudo era água, eles lembram do mundo limpo do início para depois recomeçar.

Foi assim que este mundo começou.

AO REDOR DA CENA, UM HOMEM BRANCO VEM SOPRANDO BARQUINHOS DE PAPEL PELA ÁGUA. CIRCUNDA-AS LENTAMENTE DURANTE A NARRAÇÃO DA ÍNDIA VELHA. PERCEBE QUE IN DORMIU E SAI.

CENA 2

NOITE. LUA NOVA.

ÍNDIA NOVA ACORDA E LEVANTA-SE DA REDE. ESTÁ PINTADA E PARAMENTADA PELA AVÓ. PARECE EM TRANSE, COMO QUE ANESTESIADA PELOS EFEITOS DO RITUAL. CAMINHA PARAMENTADA E COME FRUTAS.

ENCONTRA UM PORTUGUÊS, TRABALHANDO. ELE ESTÁ COM PEITO NU, COM CALÇA ARREGAÇADA ATÉ A ALTURA DOS JOELHOS. ELE ESTÁ CORTANDO MADEIRA. PORTUGUÊS ESTÁ CONSTRUINDO UMA CRUZ. LOCAL DA MISSA QUE SE REALIZARÁ MAIS TARDE.

P

Veio para a Missa? (Índia Nova tenta evitar contato, mas não consegue tirar os olhos dele). Começa na barra da noite. (Silêncio). Avisaram sua tribo que hoje tem Missa, não?

ELA OFERECE A FRUTA. ELE ACEITA. (IMAGEM EVA TUPINAMBÁ). PORTUGUÊS COME O FRUTO. INTERESSA-SE POR ELA. TRAZ UM CRUCIFIXO. ÍNDIA QUER O CRUCIFIXO. ELE PERCEBE E OFERECE. ÍNDIA NÃO SABE SE O ACEITA OU NÃO. PEGA O CRUCIFIXO E ACARICIA O CRUCIFIXO E TOCA O PORTUGUÊS COMO SE FOSSE UMA REPRODUÇÃO DELE. ENTENDE O PORTUGUÊS COMO SE FOSSE JESUS. ENTENDE JESUS COMO SE FOSSE O PORTUGUÊS.

P

É a imagem do Altíssimo. Não deves ainda saber de Jesus. É bom ir se acostumando. Este é o novo dono das almas.

PORTUGUÊS BEIJA A IMAGEM DE JESUS COMO QUE A MOSTRAR REVERÊNCIA PELO SENHOR. ÍNDIA REPETE O GESTO. NA SEQUÊNCIA BEIJA O CORPO DO PORTUGUÊS. REPETE AS DUAS AÇÕES ATÉ QUE O PORTUGUÊS A TOMA NOS BRAÇOS. PORTUGUÊS CADA VEZ MAIS SEDUZIDO. CARREGA-A PARA UM CANTO MAIS ESCURO DA CENA.

UMA MISSA EM LATIM COMEÇA A SER REZADA. OS SONS DESTA MISSA MISTURAM-SE AOS SONS DA NATUREZA.

ANTES DA MISSA TERMINAR, ÍNDIA NOVA CAMINHA ATÉ SUA REDE E DORME. SEU ROSTO PODE SER VISTO PORQUE O CABELO ESTÁ JOGADO PARA TRÁS.

CENA 3

NOITE. LUA CRESCENTE.

FOCO INICIAL NA ÍNDIA VELHA. ÍNDIA VELHA PERDENDO UM DENTE. ENTERRA SEU DENTE.

IV

Daqui a pouco o resto de mim vai te fazer companhia.

ÍNDIA VELHA CONVERSA COM O RIO.

IV

Índia hoje é fruto sem seiva. Cansada de enterrar seus dentes. Não vai nascer outra índia desta semente. Índia precisa saber terminar. Sei que a morte está presa a minha sombra. Só resta um dedo de noite nos meus cabelos. Quando a noite se for por completo dos meus cabelos, eu me vou com ela. Só esperar que a neta se faça mulher. A última obrigação desta velha índia. Rio só vai me engolir quando eu cumprir meu dever. Até cumprir minha obrigação, se eu morrer, o rio me devolve, me cospe longe, bravo.

ALGUNS BARQUINHOS NAVEGAM PELA ÁGUA. IV SE ASSUSTA.

IV

Que peixes são estes? São enviados da morte, não são?

DE REPENTE, O RIO SE TRANSFORMA EM VERMELHO. ÍNDIA VELHA PROTEGE-SE. AOS POUCOS, O RIO CESSA SEU FLUXO.

IV

O Deus do Fim está a caminho.

CENA 4

NOITE. LUA CHEIA .

DIA DO RITUAL.

ÍNDIA VELHA RETORNA VEM ACOMPANHAR RESGUARDO DA NETA. NÃO A ENCONTRA. GRITA POR SEU NOME.

IN OUVE E VAI AO ENCONTRO DA AVÓ. IN COM FORTES DORES.

IV

Não disse para ficar no resguardo?

IN

Eu estava muito só.

IV

Água sagrada me mostrou que o fim está perto.

PERCEBE QUE ÍNDIA ESTÁ CONTORCENDO-SE DE DOR. ATRIBUI A CONFUSÃO DA ÍNDIA AO RITUAL. CHEGOU A HORA DE VIVENCIÁ-LO. O SANGUE DA MULHER ÍNDIA ESTÁ QUERENDO SAIR DE DENTRO DELA.

IV

Está chegando a dor(a hora) que a Lua te pediu.

IN

Vó, eu sinto um medo aqui (Aponta para o ventre).

IV

A dor é um carinho dos espíritos que te protegem. Está vindo, minha neta, está vindo o rio que te dá novo nome. Neste rio, nadam seus filhos. O rio é generoso e irmão. Joga uma pedra e quantos desenhos novos ele não nos dá? O rio não é sempre. Troca de pele sempre. O rio é dentro da veia. O rio é fora dos olhos. O rio é seu começo. Vem. Vem.

ÍNDIA VELHA A CONDUZ AO CENTRO DA CENA. MÚSICA. ÍNDIA NOVA DANÇA E SE CONTORCE EM FRÊMITOS. (IMAGEM WS SÉCULO XVIII- DANÇA DE VIVI).

SAI DE SUAS PARTES BAIXAS UM SANGUE BRANCO. ÍNDIA NOVA MOSTRA O CRUCIFIXO QUE O PORTUGUÊS LHE DEU. ENTREGA PARA A AVÓ.

IN

Jesus. Jesus.

ÍNDIA MOÇA MORRE. ÍNDIA VELHA GRITA SUA MORTE COM O SANGUE BRANCO NAS MÃOS. TENTA ARRANCAR O CRUCIFIXO DAS MÃOS DELA, MAS NÃO CONSEGUE.

DÚVIDA: PARTO MENINO BRANCO.

CENA 5

NOITE. LUA MINGUANTE.

ÍNDIA VELHA CHORA UM CHORO AGUDO. CARREGA CORPO DE ÍNDIA MOÇA PELO ESPAÇO.

ENCONTRA A CRUZ IMENSA NO MEIO DA MATA. LÁ ESTÁ O CRISTO. A IMAGEM É IDÊNTICA REPRODUÇÃO DO ATOR QUE REPRESENTA O PORTUGUÊS. QUANDO ÍNDIA ENCONTRA CRISTO NA CRUZ, RECOMEÇA A MISSA EM LATIM. ÍNDIA APROXIMA-SE E O AMORDAÇA, MAS A MISSA NÃO CESSA.

DÚVIDA: IMAGEM DO CRISTO AMORDAÇADO.

IV

A água do batismo derrete índio feito de barro.

ÍNDIA VELHA DANÇA FORTE SEU CANTO XAMÂNICO.

CANSADA, CAI NO CHÃO E OLHA PARA O RIO. ESTÁ PERDIDA. AJOELHA-SE.

CANTA E DESPE-SE DE SUAS INDUMENTÁRIAS INDÍGENAS.

IV

O velório mais triste que este lugar já viu foi o primeiro. O velório desse Deus. (Aponta para a neta). Eu farei o funeral de um Deus quando enterrar minha neta. Como se enterra? Porque matar um Deus para que outro vença? Foi Ele que pediu? Pois só assim desembarca por aqui. Eu cantei o canto mais triste que existe. Nenhum homem consegue terminar este canto, só uma mulher. Só eu. Como eu devo enterrar um deus? Como? Eu não sei mais morrer. Alguém me ensine como morrer?

VESTE-SE E PARECE SENTIR-SE ENVERGONHADA. COBRE COM AS MÃOS O CORPO VESTIDO. JOGA-SE NA ÁGUA OU TREPA EM UM MASTRO/ÁRVORE E SOBE PARA FUGIR DO DILÚVIO.

PROJETADO : GÊNESE, O BATISMO COMO UM DILÚVIO.

B.O.

PESQUISE MAIS:

NARRATIVA INDÍGENA SOBRE A CRIAÇÃO DO MUNDO, O DILÚVIO, O RITO DE PASSAGEM DA MENINA PARA MULHER.

ANEXO.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS DA GÊNESE PROJETADAS NAS ÁGUAS. (MISSA DE BACH MISTURA-SE AO CANTO DA ÍNDIA ATÉ ABAFÁ-LO).

1

VELAS E EMBARCAÇÕES PROJETADAS.

ÍNDIOS VENDENDO BARQUINHOS BRANCOS DE PAPEL CHEGANDO.

PORTUGUÊS E ÍNDIA NOVA COMENDO FRUTAS. EVA TUPINAMBÁ.

ÍNDIO SORRATEIRO ENTRANDO NA CASA DE UM BRANCO. USA AS JÓIAS. MAQUIA-SE DE PÓ. FICA BRANCO.

JESUÍTA FAZ ÍNDIA COBRIR NUDEZ COM IMAGEM OU QUADRO DE CRISTO.

DERRUBADA DE ÁRVORES. IMAGEM DE PLANTIO E COLHEITA.

CRUZES SÃO LANÇADAS NO SOLO COMO SEMENTES.

JUDEUS CARREGANDO A CABANA, MUDANDO DE LUGAR O TEMPO TODO. ARMAM UMA TENDA PARA SHABAT E RAPIDAMENTE DESARMAM. E ARMAM DE NOVO E DESARMAM NOVAMENTE. VÁRIAS VEZES.

DENTRO DA SANTA, ESCONDE-SE UMA MENORÁ.

BEATA CAMINHA COM DIFICULDADE CARREGADA DE MUITAS CRUZES EM MEIO AO CANAVIAL.

NEGRO ESCRAVIZANDO NEGRO. NEGROS NO NAVIO NEGREIRO. BARCOS NEGROS DE PAPEL CRUZANDO O OCEANO.

B.O. APENAS O CHORO E AS ONDAS DO MAR.

ESCRAVOS TENTANDO UM BEIJO, MAS ESTÃO PRESOS A UM OBJETO DE TORTURA QUE OS IMPEDE UM BEIJO. ELES CONTINUAM TENTANDO. REPETEM FRASES DE AMOR UM PARA O OUTRO.

REI NEGRO COM COROA SERVINDO CAFÉ OU LIMPANDO O CHÃO NO NAVIO.

DILÚVIO DE SANGUE. BARCOS TORNAM-SE VERMELHOS.

BABEL DE IDIOMAS E REZAS QUE SE REVEZAM. (JUDEUS, ÍNDIOS, NEGROS, CATÓLICOS).

ÍNDIA RECEBE QUADRO COM IMAGEM DE JESUS E COROA DE ESPINHOS. COLOCA-O EM FRENTE AO SEU ROSTO, COBRINDO E COMPONDO A FIGURA NUA COM O ROSTO DE CRISTO.

2

ORIXÁ E ESPÍRITO DA MATA ENTRAM EM CENA. ORIXÁ E ESPÍRITO DA MATA FRENTE A FRENTE. CUMPRIMENTAM-SE NUM MOVIMENTO TOSHI.

UMA SANTA SOPRA BARQUINHOS DE PAPEL NAS CANALETAS.

DIÁLOGO EM SEUS IDIOMAS COM LEGENDAS PROJETADAS.

ORIXÁ

Podemos entrar em sua casa?

ESPÍRITO

Podem, temos os mesmos pés descalços. Vocês saberão caminhar em nossas matas. Sabem conviver com espinhos.

ORIXÁ

Nossos sangues vão dançar juntos. Em nossos filhos e pelo solo deste lugar.

ESPÍRITO

Eles espirram sementes de cana e nos fazem adoecer. Nós vamos chorar juntos.

ORIXÁ

Benção para suportar tanta dor.

ESPÍRITO

Benção para enxugar tanto choro.

QUANDO ELES APERTAM AS MÃOS, SENTEM UM CHOQUE. TROVÕES FORTES.
COMEÇA TEMPESTADE.

B.O.

SÉCULO XVII – ÊXODO

A PALAVRA COM PODER DE VIDA E MORTE

CENA 1

PENUMBRA.

MÃE E DOIS FILHOS JUDEUS CARREGAM UMA MESA MONTADA PARA *SHABAT* PELO ESPAÇO. A FILHA ESTÁ GRÁVIDA. COLOCAM NUM CANTO DA CENA E INICIAM OS PREPARATIVOS. OUVEM ALGUM BARULHO E REINICIAM A FUGA. REPETEM A AÇÃO UMAS TRÊS OU QUATRO VEZES. NA QUINTA, A LUZ VAI SE APAGANDO.

PODEM TER UMA TENDA ARMADA QUE CARREGAM PELO ESPAÇO.

QUANDO FALAREM EM ÍDICHE, PODEMOS USAR O RECURSO DAS LEGENDAS PROJETADAS.

CENA 2

SEM TODA A PARAERNÁLIA JUDAICA, OS TRÊS APARECEM. ESTÃO DE FRENTE A UMA CRUZ PLANTADA NO CHÃO, SINALIZANDO ONDE ESTÁ ENTERRADO UM CORPO.

O PRIMO APROXIMA-SE.

PRIMO

Nosso tio está aqui. Sob as leis da Santa Cruz Cristã. Antes de morrer, eles lhes deixou parte do sítio, Tia. Nosso tio sempre cuidou dos nossos. Deixou-lhe a melhor parte, inclusive, mais próxima do rio. Terras que agora são de sua família, sua e de seus filhos para que cuidem de sua vida aqui, perto de nós. Ele sempre se preocupou com a senhora após a morte de seu marido.

FILHA

Agradecemos. Somos duas viúvas, mãe e filha que dependem dos nossos irmãos.

P

Uma criança que vem ao mundo sem os cuidados de um pai.

O FILHO PARECE PERTUBADO.

P

Não sabia que tinhas tanta afeição pelo teu tio. Venha, vou mostrar-lhes o sítio.

FILHO NADA RESPONDE. PRIMO O CONDUZ PELO BRAÇO. SAEM FILHO E PRIMO. PRIMO FAZ O SINAL DA CRUZ ANTES DE SAIR.

FILHA

Vamos, mãe.

M (Olhando para a cova/cruz)

Entristece-me vê-lo assim. Ele não deveria ficar assim. E me entristece ver com que facilidade o outro faz o sinal. Como se tivesse vivido sob esta cruz a vida inteira.

FA

Todos vivemos sob ela, queiramos ou não. Vamos, mãe, ele quer nos mostrar a casa nova.

M

Depois voltaremos para visitar o túmulo dos justos. Pedir perdão aos mortos que são os juízes de nossa vida.

CENA 3

NOITE FECHADA. LOCAL ONDE ESTÁ ENTERRADO O TIO. MÃE E FILHA APROXIMAM-SE ESCONDIDAS. AGORA FALAM EM ÍDICHE.

M

Olhe para ver se eles não vêm.

FA

Eu não vejo ninguém. Mãe, não deveríamos estar aqui.

M

Seu tio é que não deveria estar aqui. Me ajude.

COMEÇAM A DESENTERRAR O DEFUNTO. RETIRAM-NO DA TERRA. M SEGURA O CADÁVER EM SEUS BRAÇOS COMO A UM FILHO.

M (Falando-lhe ao pé do ouvido)

Vim libertar sua alma da vergonha que os vivos de nossa família hoje passam.

EM MEIO A REZAS E ORAÇÕES, INICIAM SUA CERIMÔNIA JUDAIZANTE DE VELÓRIO. LAVANDO-O, ENVOLVENDO-O EM PANOS BRANCOS, CORTANDO SUAS UNHAS.

FILHO COMEÇA UM CANTO NUM OUTRO PLANO DA CENA, ENQUANTO AS DUAS INICIAM SEU RITUAL. A MÃE MAIS CONCENTRADA, A FILHA MAIS INQUIETA.

AS DUAS

Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do Onipotente descansará. Direi do SENHOR: Ele é o meu Deus, o meu refúgio, a minha fortaleza, e nele confiarei. Porque ele te livrará do laço do passarinho, e da peste perniciosa. Ele te cobrirá com as suas penas, e debaixo das suas asas te confiarás; a sua verdade será o teu escudo e broquel. Não terás medo do terror de noite nem da seta que voa de dia, nem da peste que anda na escuridão, nem da mortandade que assola ao meio-dia. Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas não chegará a ti. Somente com os teus olhos contemplarás, e verás a recompensa dos ímpios. Porque tu, ó SENHOR, és o meu refúgio. No Altíssimo fizeste a tua habitação. Nenhum mal te sucederá, nem praga alguma chegará à tua tenda. Porque aos seus anjos dará ordem a teu respeito, para te guardarem em todos os teus caminhos. Eles te sustentarão nas suas mãos, para que não tropeces com o teu pé em pedra. Pisarás o leão e a cobra; calcarás aos pés o filho do leão e a serpente. Porquanto tão encarecidamente me amou, também eu o livrarei; pô-lo-ei em retiro alto, porque conheceu o meu nome. Ele me invocará, e eu lhe responderei; estarei com ele na angústia; dela o retirarei, e o glorificarei. Fartá-lo-ei com longura de dias, e lhe mostrarei a minha salvação.

FA (Assustada)

Eu ouvi. (FILHO TAMBÉM PARA O CANTO COMO SE PERCEBESSE QUE ALGUÉM TAMBÉM O VIGIA).

M

O que foi?

FA

Ali, eu vi um vulto. Mãe, eram como olhos de peixe, sempre atentos, abertos, em vigília eterna.

M

Não tem ninguém ali.

FA

Não, mãe. Sempre tem alguém por perto. Sempre. Tem alguém escondido na minha sombra, no meu sonho.

M

Calma.

FA (Buscando o colo da mãe).

Até no meio dos seus abraços, eu ouço as pegadas. Até nos passos que eu ouço no meu ventre. É como se ele, meu filho, também fosse me denunciar. Se meu sangue fosse minha sentença.

M COM UM GESTO SILENCIA A FILHA.

FILHO RETOMA O CANTO ENQUANTO ELAS TERMINAM O SERVIÇO

CENA 4

MÃE SÓ EM CENA. PRIMO SE APROXIMA.

P

Vocês têm mãos que falam o mesmo idioma deste solo. As canas nunca estiveram assim.

M

Somos apenas cuidadosos com a raiz. Costumamos conversar com ela.

P (Olha para o Rio).

O rio assim tão próximo também deve ajudar. (Após breve pausa). Tia, preciso lhe dizer que meus escravos passeiam muito pela noite. Vêem o que não devem às vezes.

M

Devia manter os olhos deles sob cárcere como faz com o corpo.

P

Não é tão fácil. Mais difícil ainda é prender-lhes a língua.

M

Não deve haver cerimônias entre membros da família.

P

Já falam de sua filha. Moça grávida sem marido. Ninguém sabe quem ele é.

M

É viúva. Querem que eu carregue os ossos dele aonde for como prova? Tem pai sim. Um filho de Israel. Que foi arrastado para o visitador e nem sabemos se ainda vive.

P

Seria melhor dizer que o pai é um padre. Fere menos a todos nós.

M

Ele foi imprudente, mandou circuncidar escravos. Queria todos ao redor dele, obedecendo a aliança. Sob o seu teto ou sua senzala. A tribo vai toda no ventre de minha filha. Sangue que não mudou de idioma, que não me dá vergonha.

P

Cautela, tia. Eles são muito mais ladinos do que pensamos. Eles promoveram refeições na praça para toda a aldeia. Serviram apenas porco. Houve os que regurgitam. Cautela. O açúcar não adoça a boca dos judeus, açúcar aqui é uma hóstia cristã. Aqui nós somos todos novos, recém-batizados no rio. Deixamos para trás o que pode nos prejudicar.

M

O que nos prejudica mais?

P

Tem sempre um Deus que nos permite mais fortuna. Uma fé que organiza melhor o mundo das posses. **Não se persegue uma crença, tia, perseguem-se idéias que esta crença possam advogar.**

M

Quantas sacas de açúcar foram precisas para comprar seu esquecimento?

P (Mais enérgico)

Eles compram nosso açúcar porque somos do mesmo credo. Senão eles nos delatam. O risco é grande. Estamos indo muito bem com nossas terras. E eu ainda fiquei com terras menos férteis que as suas. Não podemos ter problemas por aqui. A senhora deve parar. Eu sei de suas práticas. Os trabalhadores e escravos desconfiam. O visitante chega em breve. É a chance de nos enterrar. E uma vez morta, será uma cruz que fará companhia aos seus restos.

M

Percebo. Não quero lhe atrapalhar, sobrinho.

P

Não posso mais voltar a ser o que era. O tempo inferno em que vivemos exige mudanças. Não me faça, tia, falar o que não devo...**sobre um parente.**

M

‘Poço em que bebestes água, não atires nele pedras’. Prometo pensar em suas palavras. Pelo bem de sua família.

P

Nossa família.

M

Sua família. Somos de famílias diferentes agora, sobrinho. Talvez a mesma raiz, mas cada galho se decidiu por um fruto de sabor diferente.

P

Sim, mas quando se morde as sementes percebe-se a mesma origem amarga do fruto.

QUANDO O PRIMO SAI, ELA PEGA UMA SANTA CATÓLICA QUE ESTAVA NUM CANTO, ABRE-A E DENTRO TEM UMA MENORÁ. ACENDE AS VELAS E REZA UM POUCO.

CENA 5

PRIMO ESCONDE-SE AO VER O FILHO. ELE ESTÁ NA BEIRA DO RIO E RECITA TRECHOS DA TORÁ.

F

E Lot subiu de Tsôar, ficou no monte, e as suas filhas com ele, e temeu ficar em Tsôar, e ficou na caverna, ele e as suas duas filhas. E disse a maior à menor: Nosso pai é velho, e homem não há na terra para vir a nós como o uso de toda a terra. Anda, vamos, daremos de beber ao nosso pai vinho, e

dormiremos com ele, e faremos viver de nosso pai, a semente. E fizeram beber a seu pai vinho naquela noite; e veio a maior e dormiu com seu pai. No dia seguinte, disse a maior à menor: Eis que dormi ontem a noite com meu pai; fá-lo-emos beber vinho também essa noite, e vai e dorme com ele, e faremos viver de nosso pai, outra semente. E conceberam ambas as filhas de Lot, de seu pai. **E deu a luz a maior um filho, Moab; ele foi o pai de Moabitas até hoje. E a menor, também ela, deu a luz um filho, e chamou seu nome Bem Ami; ele foi o pai dos Amonitas até hoje. O Midrash nos lembra que Lot teve sua salvação por ter gerado para o futuro dois preciosos descendentes: Rute, uma Moabita, que foi avó do Rei Davi; e Naama, uma Amonita, que foi uma das esposas do Rei Salomão. E assim, mantivemos acesa a chama e a tradição do povo Hebreu em tempos difíceis e em terras distantes. Pois eis a vontade de Iavéh... eis a nossa vida... eis a nossa Lei.**

PRIMO APROXIMA-SE APÓS FILHO FINALIZAR O TRECHO. PRIMO OFERECE-LHE UMA GARRAFA.

P

O primo anda sempre calado, mas o coração parece inquieto.

F

Eu falo pouco. Deus abandonou as palavras, elas não são mais divinas. O medo se apossou de todas elas.

P

Beba comigo.

F

Não tenho organismo para conversar com o vinho.

P

Bobagem. Todos os homens nasceram com esta mácula/dádiva. É o que nos une.

F

Não sei se posso.

P

Quem lhe oferece é seu primo, quase seu irmão.

FILHO BEBE UM GOLE AINDA DISCRETO.

P

Nestas águas, eu apaguei o passado. Com um barco eu o despachei. Eu mergulhei velho e saí da água como um garoto. Deixei meus anos grisalhos no fundo desta fonte.

F

Não há arrependimento, primo?

P

Nenhum.

F

Gostaria de saber o que é viver sem arrependimento.

P

Nunca é tarde demais para encontrar o caminho certo.

OFERECE MAIS DA GARRAFA DE VINHO. O FILHO PEGA E ENTORNA, DEIXANDO-SE MANCHAR DO VERMELHO DO VINHO.

P

Eu me preocupo com vocês. Sua mãe é uma mulher confusa. Não a culpo. Viúva, sem um homem mais velho que cuide de sua família. Numa terra estrangeira. Ela não conhece bem o idioma. (Pausa) Sua irmã mal me olha no rosto, mal consegue te encarar. Sua irmã me parece uma rosa enlutada.

FILHO DESABA NO CHORO.

P

Vejo que o vinho já conversa com sua alma.

F

O que Deus quer de mim, primo? O que ele quer de mim? Sentir-se amaldiçoado todos os dias da vida. Sem trégua.

P (Abraçando-o)

Na hora em que te vi, soube que você precisava de meu apoio. Confia em mim, como confiamos no vinho.

OS DOIS SEGUEM BEBENDO ATÉ SAIREM DE CENA. MÃE INTENSIFICA SEU CANTO.

CENA 6

FILHO ENTRA EM CENA, BÊBADO. CAMISA SUJA DE VINHO. INTERROMPE O CANTO DA MÃE.

M

O que é isto em tua camisa?

F

Vê? Eu já sangro, mãe. O vinho me executou publicamente.

M

Onde estivestes? O que fizeste?

F

Estive com meu primo. À beira do rio, bebendo todas as verdades.

M

Onde está ele?

F

O primo está a caminho do visitador. Vai denunciar-nos. Pelas injúrias judaizantes praticadas. Todas as que eu confessei.

M

Não o fizeste.

F

Fiz, minha mãe. Ou melhor, o primo me fez fazer.

O primo sempre quis estas terras. Ele quer este sítio. Foi ele que me agradou os instintos com sua bebida.

M

Veneno que ele extraiu das próprias veias.

F

E quando vinho me faltava, ele derrubava no meu copo mais e mais bebida. Ele chamava a todos para me ouvir, levou-me às tabernas, à praça, aos infernos.

Minha língua se espalhou pelas ruas de toda a vila. O vinho me abriu as grades. Eu devo estar nas bocas em todas as casas. E a senhora também.

Espalhei-me como um monstro, um pantagruel gigantesco, devorando todo o silêncio, toda a hipocrisia, minha mãe. Eu berrei sobre nossos cultos, sobre nossos feitos. Tudo em minha boca coçava, ardia, expelia. Eu era uma dragão da verdade, cuspiendo e cuspiendo os intestinos de nossa família. O vinho me virou do avesso, me descamou. Minha pele está caída pela cidade, mãe.

Muitos tampavam os ouvidos com pedras para não serem chamados como depoente/testemunhas. Não querem saber nada daquilo. Se pudessem se cegariam para não se dizer testemunhas. Eles recusavam meu vômito. Falei em ídiche tudo que sabia. Cantei todas as cânticos. Usei o shofar como fazemos nas preces. Cansei de ser sombra. Cansei. (Toca o shofar).

M (Tomando-lhe o shofar.)

Este instrumento é sagrado.

F

Agora já podemos tocar sem abafar-lhe o som. Muito pior, ele fez depois. Falou de minha irmã.

M

O que ele fez?

F

Ele recitou as filhas de Lot. Disse a todos que eu era o Pai do filho que ela espera. Que a senhora nos mandou fazer. Tudo que nós fizemos com ela foi em nome da fé errada, para conservar a pureza de nossa etnia.

M

Não há provas.

F

Ninguém precisa de provas. Já está feito. O primo derrubou um pouco do vinho do chão e me disse. “Pega, primo, recolhe o vinho e coloca-o de volta na jarra.” Não havia mais como, assim também é impossível recuperar o mal que a calúnia faz. (Pausa). Aqui somos todos mais que suspeitos. Uma calúnia já seria suficiente para nosso cadafalso. Agora eles têm uma confissão e uma calúnia administrada com convicção pelo diabo.

Devas ter-me cortado a língua quando tiveste oportunidade, mãe. E a do primo também. Castrar-me o verbo. Como fizeste com os outros.

M

Cala-te que o vento aqui conspira contra nós. Qualquer brisa leva nossa delação sem hesitar.

F

Achas que isto ainda é segredo?

M

Palavras de um bêbado.

F

Aqui pouco interessa. Eles só precisam de uma faísca para acender as fogueiras. Eu a ofereci. Saiu de minha boca.

M

Deus, eu não vi o féu que fermentava na alma dele.

EM OUTRO PLANO, PRIMO ENTRA EM CENA.

P

Palavras talhadas como lâminas, criadas em ninhos lodosos, como vespas ou serpentes. Minhas palavras dão verrugas na língua, cancos arroxeados estão crescendo na minha boca, mãe. Todas doem. Eu não agüento mais. Quando elas tocam seu coração, são mortais.

M

A pessoa que mente sua fé, perde a língua ao denunciar. A língua pega fogo e cai diante de todos

F

Palavras são como deuses, têm poder de vida e morte.

PRIMO COSPE FOGO E SAI DE CENA.

BARULHO FORA DA CASA. FILHA ENTRA EM CENA, ASSUSTADA.

FA

Homens da aldeia, mãe.

M (Em ídiche)

Põe sob teus pés as patas de todos os cavalos que cruzaram o deserto com nosso povo. Foge.

FA

Para onde?

M (Segurando a cabeça firmemente e falando-lhe docemente)

Vai! Salva-nos!

FILHA SAI PRATICAMENTE EMPURRADA PELO PEDIDO DA MÃE. PAUSA. MÃE E FILHOS PROSTRADOS.

F

São eles, mãe, Vieram buscar-nos.

M

Que entrem.

F

Abjura, mãe. Tua insistência também será minha morte.

M

Nunca.

F

Teu filho morre contigo. (P).

M

Não abjuro.

F

Morremos juntos então?

M

Vem, filho.

F

Vais deixar morrer teu próprio filho.

M

Tu sabes que a semente de nossa raça não morrerá. Nossa família não morrerá.

DÚVIDA: CENA DE CAROL DANDO DE MAMAR AO FILHO.

M

Quantas vezes devo contar a mesma história, meu filho? Preciso te lembrar que teus irmãos mais velhos me foram arrancados pelos cristão portugueses? Levaram-me todos, menos tu que estavas em minha barriga e tua irmã que nem existia. Disseram que elas só tinham um modo de serem purificadas, sendo criadas em casa cristã. Hoje, se vivas estiverem, nem sequer sabem quem são seus pais, quem é seu povo. Será que fui eu que escolhi tanto ódio?

Seria um erro amar mais a Deus que aos homens? Deus não me punirá por isto. Deus não me punirá por este amor. Eis a nossa lei.

Não abjuro.

CENA 7

FILHA SEGUE CORRENDO. PÁRA SENTINDO DORES NO VENTRE. ESTÁ PERTO DO RIO. PARECE SENTIR AS DORES DO PARTO. CORRE ENQUANTO FALA.

FA

O cheiro das fogueiras me incensam das minhas próprias carnes.

Tu jogarás teus pecados nas profundezas das águas. **Deus é como os olhos sempre vigilantes dos peixes.** Deus é espelho. Vejo meu erro. Meu filho não deve nascer. Minha gravidez completa 11 meses e eu não o deixo nascer. Eu não deixo. Minha gravidez dura como uma peregrinação, como o tempo no deserto. Quanto conversei com meu filho, dizendo-lhe para que não nasça. Não neste lugar. (Pausa)

Eu não deixo. **Me contraio para fechar-lhe a passagem.** Este filho nas nascerá porque sua mãe não o quer. A grávida eterna a correr pelos canaviais. Eu sou o êxodo. Grávida de uma terra que nunca será pisada. Em meu ventre, promessas.

Haverá pecado tão grande que não mereça o perdão divino? Eu sou uma chama acesa desde a véspera. Eu só ardo. Um sofrimento que não sabe terminar. Eu não consigo nem pensar no que eu fiz. Com medo que Ele ouça meus pensamentos. Sou a senhora de todos os arrependidos desta terra. Vou gritar 'misericórdia' até que Ele me responda. Que castigo eu vou merecer? Que castigo?

Como eu gostaria de te servir como nos tempos antigos.

DÚVIDA: MÃE ABENÇOANDO OS FILHOS ANTES DE DORMIREM JUNTOS.

PESQUISA MAIS:

FALA REFLEXIVA DE UM RABINO SOBRE O PODER DA CALÚNIA/PALAVRA.

Lamba as unhas.

Prece de Tashlich no Rosh Hashaná. Jogar os pecados nas profundezas do mar.

Col. Nidré. Reza da época da Inquisição.

SÉCULO XVIII - LEVÍTICO.

O SACRIFÍCIO/HOLOCAUSTO ou DA IMPUREZA DO SACERDOTE.

CENA

PADRE CANTA EM LATIM. PODE SER UMA VERSÃO DE ALGUMA MISSA DE BACH.

“Pai Nosso”

Praecèptis salutàribus mòniti et divìna institutiòne formàti, audèmus dicere:

Pater noster, qui es in caelis: sanctificètur nomen tuum; advèniat regnum tuum; fiat volùntas tua, sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum cotidiànum da nobis hòdie; et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitòribus nostris; et ne nos indùcas in tentatiònem; sed libera nos a malo.

Lìbera nos, quaesumus, Dòmine, ab òmnibus malis, da propìtius pacem in dièbus nostris, ut, ope misericòrdiae tuae adiùti, et a peccàto simus semper liberi et ab omni perturbatiòne secùri: exspectàntes beatam spem et advèntum Salvatòris nostri Jesu Christi.

Quia tuum est regnum, et potèstas, et glòria in sàecula.

AO FINAL, UMA SENHORA APROXIMA-SE.

SENHORA

O senhor é o Padre Vicente?

PADRE
Sou.

A SENHORA BEIJA-LHE A MÃO.

PADRE
Não sei se me lembro da senhora.

SA

Não lembra e depois do que vim lhe dizer vai querer me esquecer, mas não vai conseguir. Vim lhe falar de sua mãe.

PADRE
Minha mãe?

SA

Sim, o senhor não a conheceu, mas eu sim. Foi ela quem lhe abandonou aqui com os padres. Mas saiba que ela o largou e vinha lhe visitar sempre, acompanhou o senhor crescer à distância. Eu vim muitas vezes com ela.

PADRE

Porque ela não veio me dizer isto?

AS

Ela se foi, padre.

PADRE

Quem era ela?

SA

Trabalhamos juntas muitos anos. E eu me sinto na obrigação de lhe contar a verdade do senhor. Um padre importante como o senhor não pode viver na mentira.

PADRE

E eu deveria acreditar na senhora?

SA

Eu vim contar para o senhor e prometo não contar a mais ninguém em troca de ajuda. Uma ajuda para minha velhice. Eu cheguei ao final, padre e o único tesouro que eu tenho é saber sua história. Meus ouvidos de confidentes foram a única moeda que me restou.

PADRE

que tipo de brincadeira é essa?

SA

O senhor vai me negar o direito a uma confissão?

PADRE

Não devo, mas a senhora seja breve.

A SENHORA AJOELHA-SE COMO EM CONFISSÃO COM O PADRE.

SA

Não me queira mal, nada do que lhe disser é inventado. São as últimas palavras de uma morta. Sua mãe.

A história dela é muito especial. Sua mãe veio do interior, terra de gente braba. Ela foi trancafiada num casebre pela própria mãe, sua avó. Sua mãe era uma moça linda, os olhos mais lindos de toda a região. Olhos cor de Deus, poderias pensar.

Mas as mulheres a acusavam de olhar com luxúria e desejo para seus maridos, seus filhos, e, o pior, seus amantes. Sim, os encontros aconteceram. Vários foram os testemunhos.

Um dia, quase todos os moradores acompanharam quando a mãe arrancou-lhe de sua casa e a arrastava, sujando de barro, em direção ao seu claustro. Claustro imposto pelo seu sangue e pelos padres. Como o senhor. Não suportavam mais tantas reclamações.

A mãe a conduzia como a um porco ao sacrifício. Ela alternava gritos de desespero, esganiçados, que perfuravam a tranqüilidade de toda a cidade; com momentos de altivez desafiadora, como uma mártir que carregava a verdade até o cadafalso.

Chegando ao local, a mãe falou em língua de pragas e usou o próprio cuspe como um lacre ao desferir a chave no ventre daquela fechadura como quem atira em um condenado.

O casebre em que a mãe a enterrava era pequeno e vestido de uma madeira que, certamente, a faria sofrer com o frio que se anunciava. Pensaram: ela logo definha, não deve durar duas luas.

Mas ela durou bastante. Alguns aproximavam para se certificar de seu final. Ela abria a única janela que lhe permitiram e sempre se punha maquiada e temperada com os cheiros do diabo. E dali gritava a todos que passavam os segredos das melhores famílias de lá. Sempre aos domingos. Antes ou após a missa. Como se fosse atração turística.

Como ela sabia de tanto? Se vivia presa, como numa jaula, sem ir à escola, ao culto, ao médico. Tudo que precisava era levado até ela. O fato é que ela contava a todos que passavam por lá sobre as falências, as doenças, as mal-criações, os filhos bastardos.

Todos mudavam os rumos, faziam percursos mais longos para fugir às revelações ácidas e sulfurosas da menina. Só podia ser confidente do coisa-ruim. Quem lhe soprava tantas sujeiras familiares com tamanho rigor e precisão?

A mãe não conseguia acalmar seu verbo quente, sua língua arisca. Muitos pediam sua língua. Pediam que a mãe a cortasse em praça pública para que não houvesse dúvidas.

A mãe então decidiu levá-la para outro lugar. Quando ela se foi, para um hospício; entraram no casebre e descobriram por baixo de sua cama, um buraco. Os mais devotos pensaram logo que era um atalho para o coisa ruim, uma gaveta do inferno, um portal por onde ele vinha lhe soprar os segredos da cidade inteira. Houve quem dissesse que o buraco tinha um hálito sulfuroso, arrotando um ar viscoso vez ou outra. Em verdade, vos digo, o buraco tinha veias subterrâneas, túneis que conduziam às casas de muitas senhoras respeitadas. De lá, à noite, saíam seus filhos, maridos e amantes e algumas moçoilas e visitavam Ela. Deste modo então, ela ficou confidente das coisas escusas, escuras dos moradores.

Quem cavou?

Os homens se diziam inocentes. Ela não parecia ter forças para tal. Mas se vira em dois quando o desejo não se agüenta dentro da gente, não é mesmo? Alguns atribuíam tudo a ação do demo, senhor das terras profundas que administrava aquela rede subterrânea de injúrias e traições. Após sua saída, muitos casamentos foram desfeitos, alguns filhos deserdados e, o pior, muitos amantes abandonados.

Tem veneno que não adianta represar.

Ela veio para a cidade. Nunca casou, mas arranjou um amante. E com ele teve você. Você foi o filho do único homem que ela quis. O único por quem trocaria de vida. O único que a desprezou.

O homem mais poderoso daqui.

PADRE

O dono do engenho São João? Meu pai?

SA

Ele mesmo. Seu pai. Nunca notou semelhança? Porque eu vejo. Quem prestar atenção vai ver a semelhança.

PA

Nunca notei semelhança alguma. Não há provas do que a senhora me diz.

SA

Só tenho uma carta que sua mãe me deu. Carta amarrotada de velha. Mas onde ela fala dele e do senhor.

SA

Agora eu preciso de uma ajuda sua, padre, para ficar quieta. Um auxílio para acalmar minha boca e não sair por aí contando a história de sua família. O senhor vai ser generoso?

PADRE

A senhora veio me destruir. Meus pecados não estão nas minhas ações, apenas em meu sangue. Mas sou eu quem decide se vou lhe escutar.

SA

Seus pecados de hoje em diante estarão na sua dúvida, nos seus pensamentos. Será que herdei o Mal dos que me geraram? E se todos ficam sabendo que pegam a comunhão das mãos de um homem com sua linhagem.

PADRE DESCONTROLA-SE E GRITA COM A MULHER.

PA

Cale essa boca maldita. (Assusta-se com seu grito). Meu Deus, o que eu fiz?

SA

Berrou com uma velha confidente. Não me queira mal, padre. Eu só precisava de um apoio para morrer tranqüila. Não tenho mais idade para suportar homens em cima de mim. Pense que o senhor vai ajudar a uma pobre mulher. Apoio que sua mãe não teve em vida.

SENHORA SAI.

CANTO FORA DE CENA.

PADRE TENTA RETOMAR A REZA/CANTO DA CENA ANTERIOR, MAS NÃO CONSEGUE. BALBUCIA, DESAFINA, A VOZ TREME.

PA

“Pai, ainda sou teu filho?”

CENA

SE ESTÁ EM CENA. PADRE ESTÁ PERTURBADO.

SE

Fico feliz que tenha vindo. O senhor já deve saber da tragédia que se abateu sob nós.

PADRE

Sim. (Pausa). O senhor também sabe?

SE

Fui o primeiro a saber. Vieram me contar logo cedo.

PADRE

Eu ainda estou surpreso. Eu não sei sequer como olhar para o senhor.

SE

Padre, nós sabemos que o senhor rezou bastante por ele.

PA

Ele?

SE

O noivo de minha filha, o que a febre venceu. Mas nós já resolvemos a questão.

PADRE

Como?

SE

Meu cunpadre tem outro filho que vai honrar nosso compromisso. Ele vai casar com minha menina.

PADRE

O outro filho?

SE

Sim.

PA

Mas ele é enfermo. Ele é demente, senhor.

SE

Mas ainda é o mesmo sangue, não é?

PA

Sem dúvida.

SE

Pois então, o irmão assume o serviço que o outro fez. Sangue mais fraco é verdade. Deve ter sido feito em lua minguante.

PA

E sua filha?

SE

Chora. Apenas chora.

PA

Não quer o casamento?

SE

Verbo errado, padre. O verbo aqui é dever.

PA

Não me sinto muito à vontade para realizar este casamento, senhor.

SE

O que faria o senhor ficar mais à vontade?

PA

Eu preciso lhe falar de outro assunto.

SE

Algo mais importante do que o casamento de minha filha.

PA

Por favor, escute-me.

SE

Se o senhor assim deseja.

PA

Eu recebi notícias do falecimento de uma conhecida sua. Uma amiga dela veio me falar de um filho seu largado em um convento.

SE

Mais um?

PA

Em nosso convento.

SE

E?

PA

Eu por acaso, o conheço. O senhor gostaria de conhecê-lo?

SE

Ele se parece comigo?

PA

Eu não sei mais.

SE

Se parecer muito pode me causar problema. Padre, só tem uma coisa que eu fiz mais que filho nestas terras, é cana. E se tem uma coisa que eu fiz mais que cana foi inimigo. O senhor acha que é o primeiro que me traz estas notícias.

PA

E se ele quiser conhecer o senhor?

SE

O senhor quer dinheiro, padre? É isso? Consigo resolver isto logo, logo. Se o senhor puder esperar. Mas o senhor sabe que praticamente sua igreja habita na minha carteira. Dá para rezar uma missa no meu cofre de tantas batinas que a freqüentam.

PA

Não se trata de dinheiro. Só achei que o senhor teria curiosidade.

SE

Nenhuma. Vamos falar do casório?

PA

Vou pedir que venha novo pároco para o casório. Não tenho me sentido bem, uma forte indisposição. Espero que o senhor entenda...

SE

Não quero. Não dá tempo.

PA

Mas eu não me sinto em condições.

SE

Não quer casar o demente?

PA

Não quero machucar sua filha.

SE

Se o senhor é tão misericordioso, pense nisso: se o senhor não casar minha filha, padre, ela não me tem serventia alguma. Ela só me serve casada com aquela família. Ela bem pode sumir. Como tantos outros. Cemitério ou convento, tanto faz.

PA

O senhor me ameaça com a vida de sua filha?

SE

Ela está grávida daquelas terras, deixe que o tio colha o que o irmão plantou.

PA

Assim tudo se resolve mais fácil.

SE

Deixe eu falar mais na sua língua. Na Bíblia tem uma passagem linda, que eu leio e releio sempre. Fala do sacrifício. O Senhor ofereceu seu filho em holocausto para que o reino se mantivesse de pé. Deixe a menina cumprir seu destino. (Pausa). Sua benção?

O PADRE NÃO CONSEGUE DAR-LHE A BENÇÃO.

SE

Eu não preciso de sua benção, minha filha sim. Eu estou esperando o senhor para a cerimônia.

A FILHA ENTRA EM CENA, UM POUCO CATATÔNICA. APROXIMA-SE E SE JOGA AOS SEUS PÉS. TEM UMA CALMA DESESPERADORA

FILHA

Eu sou uma noiva que casa de luto, padre. Todo mundo sabe por quem eu choro. Não me enterre viva, eu lhe peço. Eu recebi dois infortúnios, padre.

Eu sei que naquela nuvem, a que toca o monte, a que se deita sob nós, um anjo está sendo bordado só para mim. O meu amor está sendo aguado por ninfas. Os santos mais belos vão lhe dar a forma. As santas mais belas vão lhe moldar o caráter. Eu sei o seu perfume, meu marido. Eu adivinho seu perfume pela brisa que te traz para perto de mim. Ele me espera, padre.

O senhor vai me salvar?

PADRE NÃO RESPONDE.

SE

Ela não pode nem mesmo salvar a si. Venha comigo, venha.

FILHA SAI LEVADA PELO PAI. OLHA FIXAMENTE PARA O PADRE.

CENA

PA

Até o dia de hoje eu não havia pensado em matar. Tudo que eu tocar ficará impuro porque meu coração mudou de cor. Apodreceu. Minha hóstia tem gosto de veneno. Acordaram todas as serpentes que dormiam em meu corpo. E elas passeiam dentro de mim, mudando meus órgãos. Fui tocado pela humanidade, destituído da santidade. Sou também eu filho da fraqueza moral e da maldade. O pecado do sumo sacerdote afeta toda comunidade.

Eu não posso chamar por ti, Senhor. Eu não me sinto mais digno de pronunciar Teu nome. Como se renuncia ao Teu amor? Se ainda o sinto.

CENA

PADRE ESTÁ NUM ALTAR.

O SENHOR DE ENGENHO TRAZ A FILHA. ELA ESTÁ VESTIDA DE NEGRO OU COM ALGUMA PEÇA DE LUTO.

DÚVIDA: APRESENTAR O NOIVO DEMENTE. CREIO QUE É MELHOR DEIXAR O PÚBLICO IMAGINÁ-LO

PADRE PREPARA-SE PARA INICIAR O OFÍCIO.

PADRE

Est...esta...(Apesar do esforço tremendo, não consegue. Está gago).

FILHA

Padre, o senhor me deixa falar algo?

PADRE

Sim.

FILHA

Eu queria dizer um trecho da Bíblia. Para o senhor meu Pai.

PA

Pois não.

ELA ABRE O LIVRO E COMEÇA A LEITURA.

FILHA

“...E da congregação dos filhos de Israel tomará dois bodes para expiação do pecado e um carneiro para holocausto.

Depois Arão oferecerá o novilho da expiação, que será para ele; e fará expiação por si e pela sua casa.

Também tomará ambos os bodes, e os porá perante o SENHOR, à porta da tenda da congregação.

E Arão lançará sortes sobre os dois bodes; uma pelo SENHOR, e a outra pelo bode emissário.

Então Arão fará chegar o bode, sobre o qual cair a sorte pelo SENHOR, e o oferecerá para expiação do pecado.

Mas o bode, sobre que cair a sorte para ser bode emissário, apresentar-se-á vivo perante o SENHOR, para fazer expiação com ele, a fim de enviá-lo ao deserto como bode emissário.

E Arão fará chegar o novilho da expiação, que será por ele, e fará expiação por si e pela sua casa; e degolará o novilho da sua expiação.

Tomará também o incensário cheio de brasas de fogo do altar, de diante do SENHOR, e os seus punhos cheios de incenso aromático moído, e o levará para dentro do véu.

E porá o incenso sobre o fogo perante o SENHOR, e a nuvem do incenso cobrirá o propiciatório, que está sobre o testemunho, para que não morra.

E tomará do sangue do novilho, e com o seu dedo espargirá sobre a face do propiciatório, para o lado oriental; e perante o propiciatório espargirá sete vezes do sangue com o seu dedo.

Depois degolará o bode, da expiação, que será pelo povo, e trará o seu sangue para dentro do véu; e fará com o seu sangue como fez com o sangue do novilho, e o espargirá sobre o propiciatório, e perante a face do propiciatório.

(...)

E os filhos de Arão, o sacerdote, porão fogo sobre o altar, pondo em ordem a lenha sobre o fogo.

Também os filhos de Arão, os sacerdotes, porão em ordem os pedaços, a cabeça e o redenho sobre a lenha que está no fogo em cima do altar;

Porém a sua fressura e as suas pernas lavar-se-ão com água; e o sacerdote tudo isso queimará sobre o altar; holocausto é, oferta queimada, de cheiro suave ao SENHOR.

Levítico 1:4-9.

QUANDO TERMINA A LEITURA, ELA COLOCA FOGO EM SI MESMA.

PAI SAI DESESPERADO, TENTANDO SALVÁ-LA.

PADRE FICA SÓ.

PADRE (Continua a leitura, tentando vencer sua gagueira)

E o sacerdote, que for ungido, e que for sagrado, para administrar o sacerdócio, no lugar de seu pai, fará a expiação, havendo vestido as vestes de linho, as vestes santas;

Assim fará expiação pelo santo santuário; também fará expiação pela tenda da congregação e pelo altar; semelhantemente fará expiação pelos sacerdotes e por todo o povo da congregação.

E isto vos será por estatuto perpétuo, para fazer expiação pelos filhos de Israel de todos os seus pecados, uma vez no ano. E fez Arão como o SENHOR ordenara a Moisés

O fogo contínuo estará aceso sobre o altar.

DÚVIDA: SE O NOIVO DEMENTE FICAR EM CENA APÓS NOIVA ATEAR FOGO EM SI. O PADRE CONTINUA REZANDO O LEVÍTICO ABAIXO.

PA

Havendo, pois, acabado de fazer expiação pelo santuário, e pela tenda da congregação, e pelo altar, então fará chegar o bode vivo.

E Arão porá ambas as suas mãos sobre a cabeça do bode vivo, e sobre ele confessará todas as iniquidades dos filhos de Israel, e todas as suas transgressões, e todos os seus pecados; e os porá sobre a cabeça do bode, e enviá-lo-á ao deserto, pela mão de um homem designado para isso.

Assim aquele bode levará sobre si todas as iniquidades deles à terra solitária; e deixará o bode no deserto.

Também queimará a gordura da expiação do pecado sobre o altar.

E aquele que tiver levado o bode emissário lavará as suas vestes, e banhará a sua carne em água; e depois entrará no arraial.

Mas o novilho da expiação, e o bode da expiação do pecado, cujo sangue foi trazido para fazer expiação no santuário, serão levados fora do arraial; porém as suas peles, a sua carne, e o seu esterco queimarão com fogo.

CENA

PADRE SÓ EM CENA.

A SENHORA DA PRIMEIRA CENA CHEGA.

SA

O senhor pensou padre em tudo que lhe falei? (padre não fala mais)

Nesta caixa, o senhor colocou minha recompensa? Obrigado, senhor. Obrigado.

(A senhora abre a caixa e solta um grito, lançando-a ao chão). É uma língua.

(Sai correndo em disparada).

UM VEIO DE SANGUE ESCORRE LENTAMENTE DA BOCA DO PADRE QUE ESTÀ COM UM OLHAR PERDIDO NO HORIZONTE.

SÉCULO XIX – NÚMEROS

DAS IRMANDADE (O VINGADOR DE SANGUE).

CENA 1

BARULHO DE MAR. UM CHORO. DOIS CHOROS. VÃO CESSANDO E O TEXTO COMEÇA A OCUPAR SONORAMENTE O LUGAR

ESCURO

OS DOIS (Talvez um em português, outro em idioma africano).

Eu aprendi o mundo assim. O escuro. Eu nasci num cemitério úmido. Quem me batizou foram as trevas. O meu padrinho vestia ébano. Minha madrinha foi jogada ao mar. Ela me batizou de dentro das ondas.

No dia em o sol tocou minha pele primeira vez foi através de uma fresta. Neste dia, eu vi minha mãe. Diz que bebê não lembra da mãe. Mas eu a vi. Anjos suados sopraram no meu ouvido que tínhamos pouco tempo. Eu grudei meus olhos nela para guardar sua imagem. E guardei. Se a vir hoje, anos depois, eu saberei como ela é. Eu sei. Só deram tempo para ela cortar meu umbigo com os dentes e depois foi arrastada. Ela abriu o mar ao meio com seu berro. O mar que é meu Pai. Eu já ouvi muito grito nas lidas do corte, mas o seu grito eu guardo na memória. No dia em que minha mãe deixou de me tocar. **Deixou de ser meu sol.** Deixou. O grito de minha mãe querendo me abraçar. No meio do canavial, quando a palha da cana me toca eu ainda penso que é minha mãe que veio me buscar.

Quando eu aprendi a gritar, já aprendi com o idioma desta terra. Eu comecei na África, fui parido nas águas e cresci aqui. Nunca soube o que sou, se sou.

LUZ. DOIS NEGROS NO PÉ DA MOENDA OU NO CORTE DA CANA. (Quanto mais se parecerem, melhor).

OS DOIS

Minha única herança é ele, meu irmão. Nascemos junto. Agora um cordão umbilical de ferro nos prende. Este cordão, minha mãe não pôde romper. Mas para meu irmão, eu sou o que restou de minha mãe. Ele me olha procurando pistas dela. Eu faço o mesmo. Quando eu suo, ele limpa meu suor; quando ele cai, eu sou suas pernas. Quando eu grito, ele me convida para a prece; quando eu sangro, ele sangra também. (pausa). Quando dá saudade de mãe, nós proseamos com a água.

SENHOR DE ENGENHO SE APROXIMA. (WS NEGROS, ÊXODO, TRECHOS LIDOS PELO SE). **QUANDO O SENHOR DE ENGENHO ESTIVER TEREMOS UM NEGRO SEGURANDO UM GUARDA-SOL.**

SENHOR DE ENGENHO

Amanhã, a festa da botada vai acontecer. Padre vem benzer o primeiro feixe de cana. Neste dia, como

de costume, eu decidi libertar um negro. Como se espera que faça. E vai ser um de vocês dois. Vocês podem decidir qual. Vocês devem decidir qual porque se não decidirem, eu não liberto nenhum.

ELES RECEBEM A NOTÍCIA E NÃO PARAM DE TRABALHAR UM MOMENTO. QUANDO O SENHOR DE ENGENHO SAI DE CENA, PARAM UM SEGUNDO SE OLHAM E RETORNAM AO TRABALHO.

OS DOIS

Minha única herança é ele, meu irmão.

CENA 2

IRMÃO 1 SOZINHO, FALANDO COM O RIO.

1

Deve de ser ele. Eu cordei e vi no meu irmão a vontade de ser o escolhido. Ainda que eu tenha um desespero em fugir do eito, eu sei que deve de ser ele. Fui na madrugada, oiar ele drumindo. Ele ainda sonha. Eu não. Deve de ser ele. Ele deita aqui, mas drome num outro mundo. Um mundo que lhe dá condição. Eu sou desse lodo. Meu sangue já tem desse lodo. Nada me salva. Como que eu tiro essa vontade de matar que tá dentro de mim? (Pausa). Deve de ser ele, mãe. Eu desejei deixá-lo aqui. Eu desejei o que não é meu. Me ajude a esquecer de mim e deixar ser ele. Me salve de mim, mãe. **Me salve desta gana de querer o que não é meu.**

IRMÃO 2 SE APROXIMA.

2

Cê me oia de um jeito estranho. Cê quer ir?

1

Não. Cê vai. Quando sinhô perguntar, cê vai.

2

Porque eu?

1

Porque eu sou triste. Cê não. Num vou nem saber reconhecer a alegria se ela me aparecer de frente. Cê vai saber o que fazer com ela.

2

Que conversa mais atravessada.

1

Eu só tenho gosto de sangrar. Sangrar quem me prende. Sangrar a mim mesmo. Só quero sangrar.

2

Se eu for, eu vou virar metade?

1

Não. Cê vai saber o que é ser inteiro; pela primeira vez, ocê vai saber.

2

Acho que não.

IRMÃO 1 SE APROXIMA COMO SE QUISESSE UM CONTATO. O OUTRO IRMÃO FOGE DO ABRAÇO. NÃO QUER OLHÁ-LO DIRETAMENTE NOS OLHOS.

1 (Apontando para o rio).

Não faço por mim, não. Eu quero me ir também. O que cê pescou no meu pranto é vontade de sumir daqui. Num quero que cê veja meu desejo nos meus olhos. Num sou eu quem decide. Foi Ela quem mandou ser assim. Foi Ela quem decidiu.

2

Eu num sei o que é melhor. Cê tem carne mais resistente que a minha. Pode vingar neste ofício mais tempo. Mas se eu for, devo morrer de amargura. Aqui, pelo menos, eu num tenho tempo nem para morrer. Nem para pensar. E se morrer, sei quem vai me chorar a perda.

QUANDO O OUTRO IRMÃO 2 SAI DE PERTO, ELE ENCOLHE-SE E CHORA.

CENA 3

NA BEIRADA DA MOENDA, OS NEGROS ESTÃO REZANDO PARA ALGUM ORIXÁ. PEDEM QUE O QUE FOR LIBERTO SEJA PROTEGIDO. **PESQUISAR ESTE CANTO/REZA.**

SE APROXIMA-SE. QUANDO CHEGAM OS BRANCOS, ELES SE CALAM.

SE

Vocês decidiram?

2

Quem deve de ir sou eu.

SENHOR DE ENGENHO CAMINHA POR ENTRE OS DOIS CALMAMENTE. APROXIMA-SE E FITA O IRMÃO 2 NOS OLHOS BEM DE PERTO. ASSIM PERMANECE.

SE

Pois eu vou libertar é o outro. Ele é brabo demais. Quero arenga longe daqui. Ele fica, ocê vai.

OS DOIS IRMÃOS NÃO SABEM O QUE FAZER.

SE (Gritando entre alegre e feroz para o irmão 1)

Fora! Fora!

IRMÃO 1 PEGA UM PAR DE SAPATO, DEIXA CAIR UM SAPATO NA SUA SAÍDA. OS DOIS IRMÃOS SEQUER SE OLHAM. SEGUE CORRENDO ATÉ O INÍCIO DA CENA 4.

SE

Vamos colocar a primeira cana na moenda.

IRMÃO 2 PREPARA-SE PARA COLOCAR NA MOENDA. CONTINUA SEU TRABALHO CIRCUNSPETO. PADRE SEGUE COM A BENÇÃO DA CANA.

PADRE

PROFISSÃO DE FÉ (LATIM).

Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibillum omnium et invisibillum. Et in unum Dòminum Jesum Christum, Fìlium Dei unigènitum, et ex Patre natum ante òmnia sàecula Deum de Deo, lumen de lùmine, Deum verum de Deo vero, gènitum, non factum, consubstantiàlem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos hòmines et propter nostram salùtem descèndit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Marià Vîrgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pòntio Pilàto; passus et sepùltus est, et resurrexit tèrtia die, secundum Scriptùras, et ascèndit in caelum, sedet ad dèxteram Patris. Et ìterum ventùrus est cum gloria iudicàre vivos et mòrtuos, cuius regni non erit finis. Et in Spìritum Sanctum, Dòminum et vivificàntem: qui ex Patre Filiòque procèdit. Qui cum Patre et Fìlio simul adoràtur et conglorificàtur: qui

locutus est per prophetas. Et unam, sanctam, catholicam, et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

SENHOR DE ENGENHO ORDENA A FESTA. SAI.

AO SOM DA FESTA DOS BRANCOS, NEGRO 2 FAZ SUA PRECE PARA OGUM NA BEIRA DA MOENDA. POR TRÁS DA CANA, ESTAVA ESCONDIDA UMA IMAGEM. ELE APROVEITA QUE ESTÁ SÓ E COMEÇA A REZAR BAIXINHO.

(PESQUISAR ESTA PRECE E CANTO).

2

Eu ouvi quando minha mãe pediu a Oxum que lhe fechasse o ventre. Para que ter fio se num podia guardar para ela? Para que ter fio se era para viver longe? Eu ouvi quando meu irmão gritou para Ogum para secar a terra. Para quer ter trabalho/colheita se era para morrer no eito? Não sei mais o que pedir. Então eu só lhe peço a morte. Me mate.

CENA 4

O NEGRO LIBERTO, IRMÃO 1, ESTÁ EM CENA. MALTRAPILHO, SUADO E APARENTAMENTE MUITO FRACO. UM HOMEM ENTRA EM CENA. HOMEM BRANCO.

H

Aceita o serviço?

NEGRO RESPONDE QUE SIM COM A CABEÇA.

H

Esqueceram de lhe avisar que fora do engenho só tem miséria, né nego? A comida é pior que a do engenho. Às vez, nem tem comida. Achou que as pernas iriam viajar como pensamento, achou? O salto é de gia. O vôo é de galo. Liberdade é que nem cabelo de freira, um mistério. E dizem que quem vê morre.

HOMEM OFERECE UMA ARMA PARA O NEGRO. ELE NÃO A PEGA. HOMEM APONTA A ARMA PARA O NEGRO ENQUANTO FALA O PRÓXIMO TEXTO. MIRA BEM NO MEIO DO SEU ROSTO.

H

Sabe usar, num sabe? (Negro acena afirmativamente). O serviço é cru, sem rebuço. Coisa que macaco treinado sabe executar. Cês conhecem aonde se aninham os negro fugido. Senhor de engenho pagam boa moeda para ajudar a achar e prenderem. E, em alguns casos, matarem. Eu cuido docê aqui fora. Num vai mais faltar teto, esteira e comida.

IRMÃO NÃO REAGE. ACEITA AS PALAVRAS. CAI AOS PÉS DO HOMEM.

1

Sinhô, eu não como há três dias.

HOMEM TRAZ UM PRATO DE COMIDA. NEGRO DEVORA COMIDA. HOMEM SENTA E ASSISTE A SUA COMELANÇA EM SILÊNCIO.

H

Outro dia, baixou um mulato assim como tu por aqui. Disse que só podia trabalhar durante o período da estiagem. Sabe porque? Porque ele foi dado a dois irmãos no testamento do pai. Mas um dos irmão quis alforriar ele e o outro não. Aí fizeram este acordo. Metade do ano, ele é negro liberto e trabalha para mim; na outra metade, volta a ser escravo e corta a cana. Danada de sina mais partida a da gente, né não? Sempre pela metade. Nasce no meio-dia, morre à meia-noite, num tem hora inteira que seja nossa, nada nos é dado inteiro.

HOMEM PERCEBE QUE NEGRO DORMIU COM O ROSTO ENFIADO NA TIGELA DE COMIDA. SAI DE CENA.

MULHERES COMEÇAM CANTO FORA DE CENA.

ATRÁS DO RIO, UMA ROUPA DE MULHER AFRICANA, MUITOS PANOS E TURBANTE GANHA PREENCHIMENTO E CIRCULA NO ESPAÇO. VEM ATÉ O FILHO E FAZ UMA BENÇÃO. DANÇA LEVEMENTE AO SEU REDOR E DEPOIS MURCHA.

NUM OUTRO PLANO, O I2 COMEÇA A CORRER AO REDOR DA CENA. FUGA.

CENA 5

HOMEM ACORDA O NEGRO.

H

Sinhô chegou. Acorda.

NEGRO SE APRONTA. A FIGURA DO SENHOR DE ENGENHO SE APRESENTA. É O MESMO QUE O LIBERTOU.

SE

É o seu mió?

H

Se é. Chegou aqui era só osso e remela. Mas atira como um diabo. Não errou um tiro.

SE

Este nem precisa de retrato, nem desenho. Ele sabe quem eu quero.

1

Meu irmão?

SE

Apoi. Parece que o eito num cabe mais nele depois que ocê se foi. Ficou arredio, visse?

H

Esse cospe reiva e fel, sinhô.

SE

Traga ele de volta, traga. Prometo castigo ameno.

H

E se ele resistir? Deve de matar o cabra?

SE

Vou deixar ele tomar esta decisão sozinho. Este negro é bom de decisão.

1 COMEÇA A CORRER PELO ESPAÇO. AOS POUCOS ENTRA EM SINTONIA COM A CORRIDA DO OUTRO IRMÃO. SEGUE NA PERSEGUIÇÃO ATÉ SER AGARRADO PELO IRMÃO.

CENA 6

1

Pare! Sou eu.

2

O que cê fai com esta roupa? E essa arma?

1

Sou eu quem te caça.

2

Sinhô te pagou para me achar?

1

Caçar qualquer bicho de couro escuro que se arraste na mata. Mas ele quer ocê.

2

Num vorto. Num posso.

As portas do inferno são as fornalha. Os demônios estão organizando uma vingança porque os branco subero construir um inferno melhor que o deles. Eu ardia como uma flor de ódio e o meu cheiro era de carne em sacrifício posta no fogo.

Não há necessidade de mergulhar nas profunda. Eu já vi o inferno. Diabo nenhum me mete medo porque eu habitei o mesmo teto que ele e dancei sob seu chicote. A danação é velha conhecida.

Ele descia o chicote mais fundo na minha carne. Parece que batia em mim e em você. Queria que meu grito chegasse até onde ocê estivesse. Queria o dobro do meu sangue espaiado pelo chão para compensar o sangue seu que ele não derramaria mais. Ele batia em mim em ocê, meu irmão.

Lá minha alma queima porque eu não sei mais perdoar. Eu suo até rachar a cruz de madeira. Eu berro de dor, mas o barulho das chamas não deixam ninguém ouvir. Nem Deus. Eu sofro o calvário. Foi então que eu vi Nossa Mãe.

I2 MOSTRA AS MARCAS NAS COSTAS. O I1 MOSTRA TAMBÉM E TEM AS MESMAS MARCAS NOS MESMOS LUGARES.

I1 ABRAÇA O IRMÃO 2. PEGA A ARMA E COLOCA-A EM DIREÇÃO AO SEU ROSTO.

2

Eu só peço a morte. Se o irmão me quer bem, atire. Só assim nos braços dela eu chego. Atire, irmão. Ela cantou no meu ouvido, **o colo** só do lado de lá. Num é nosso destino nesta terra. Ela liberou, permitiu. Atire.

IRMÃO 2 NÃO SABE O QUE FAZER. MATA OU DEIXA ELE FUGIR PELO MUNDO. B.O. ANTES DO TIRO.

CENA 7

ENTRADA NO RECINTO DO SENHOR DE ENGENHO. SE DEITADO NA REDE. O NEGRO ESTÁ SEGURANDO O GUARDA-SOL, MESMO QUANDO ELE APANHA E DESABA NO CHÃO. (DOIS ESCRAVOS PODEM LEVÁ-LO A PEÇA INTEIRA PENDURADO PELA REDE).

1

Quem com o diabo anda, com o diabo acaba.

SE

Encontrou o fugido?

1

Me escapou. Ficou arredio demais, sinhô. Magina. Nem obedece mais a família.

SE (Percebe que corre perigo)

Se preocupe não, eu vou lhe dar a paga mesmo assim.

1

Carece não. Eu larguei o serviço.

SE

Veio atrás de outra caça, não foi?

1

Eu sou bom de escolha, disse o sinhô. Pois sou mesmo. Eu vim lhe abrir as portas da morte. Sinhô me deu a alforria, eu lhe devolvo o fim. E me basta uma só semente. Sinhô tá com medo?

SE (Aproximando a arma do peito e encarando-o de frente).

Não. Não fui educado para isso. Minha escola é tirana, minha prece é rouca, meu couro quem me deu foi meu Pai. Ele não sangra.

ELE CHICOTEIA O SENHOR DE ENGENHO ENQUANTO SE PRONUNCIA OS DEZ MANDAMENTOS. O SE RECEBE AS CHICOTADAS E GARGALHA.

SE

Eu sou o teu Senhor que te fez sair da tua terra. E te acolhi em minha morada.

Não terás outro Senhor diante de mim.

Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá do outro lado das águas.

Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás. Porque sou eu o teu Senhor. Sou um Senhor ciumento que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e a quarta geração dos que não me servem, mas que também ajo com justiça até a milésima geração para aqueles que me amam e guardam meus conselhos.

Não usarás meu nome em falso testemunho.

Trabalharás sete dias e seis noites. Assim te darei um sábado para descanso e alegrias.

Ao teu senhor servirás com mão de obra obediente, humilde e fiel para que o teu dono afaste do teu corpo o chicote, o tronco, a máscara de ferro.

Não se voltarás contra o teu Senhor. Resignarás perante as feridas abertas pelo desenraizamento da terra dos ancestrais e o teu Senhor te dará uma nova morada e uma identidade particular.

Serás um bom servidor.

Não cometerás suicídio.

Não promoverás revoltas individuais ou coletivas.

Serás benevolente, amável e agradecido.

Esquece teu pai e tua mãe, para que se prolonguem os teus dias sobre a terra que o teu Senhor de dá.

Não roubarás teu Senhor.

Não cobiçarás a casa, nem o seu escravo, nem a sua escrava, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem sua mulher, nem coisa alguma que pertença a teu Senhor.

Não matarás o teu Senhor. Não matarás o teu Senhor. Não matarás o teu Senhor.

OU

ESPERA UM POUCO E ATIRA PARA O ALTO. DEPOSITA A ARMA AO LADO E ESPERA PELOS SEUS ALGOZES.

ASSISTIMOS A ELE SENDO ENTERRADO ATÉ A CABEÇA OU B.O. E DEPOIS O VEMOS JÁ ENTERRADO.

SE

Eu disse que não sangrava. (Desmaia).

CENA 8

IRMÃO 2 FUGINDO MUNDO AFORA. O IRMÃO 1 NÃO O MATOU. DEIXOU-O FUGIR.
CORRE. CAI E CORRE. SEGUE CORRENDO. MUITO TEMPO NESTA CORRIDA.

CENA 9

IRMÃO 1 ESTÁ ENTERRADO NA TERRA. APENAS A CABEÇA DO LADO DE FORA.
AGONIZA. MOMENTOS FINAIS DE VIDA.

1

Será que agora um pouco de asa?

AO FUNDO, ATRÁS DO RIO, COMEÇA A CANTORIA DAS NEGRAS. LUZ REVELA AOS
POUCOS, UMA SENHORA PRETA SENTADA E AO SEU REDOR VÁRIAS MULHERES
TOCANDO E DANÇANDO. TODAS DE BRANCO.

MÃOS ATRAVESSAM A ÁGUA QUERENDO TOCAR-LHE. SUA MÃE FALA.

MÃE

“Ô, meu fio! Vixe!

O túmulo é uma aurora que surge e não uma estrela que se apaga... desdi nossos antepassado a festa dos morto é a coisa mais linda de se oiá, de se tá...Ai, a festa dos mortos. Que lindo, fio. Que lindo!

Oia, no primeiro dia do morto é o dia do jejum e das rezas... Tudo, tudim vestido de uma espécie de alva, só o chefe das rezas mostrava vestimenta listrada diferenciada. Findava essas prece antes do fim do segundo dia da festa funerária.

O dia do meio é o dia do “holocausto”... cordeirinhos bonitinho, mas todo bonitinho, alvo, alvinho, era degolado na boca da cova e o sangue jorrava nas escavação do campo. Só não pode, visse fio, é nodoar a mão destra no líquido da vida.

Depois recolhe todos, vão orar enquanto as carne é distribuída pelos conhecido, pelos ausente, pelas famia africana conterrânea da merma fé e do mermo rito.

E no dia derradeiro prepara-se o banquete funerário, seguido de danças que vão encantar os **Manes** na viagem glacial da morte: de turbantes e panos da costa, de saias rendada e leve chinelinhas, as mulher negra esbanja comida africana aos conviva – é o sinal para o início dos batuque e das dança...

Ah, os batuque solene... rodopios, sapateados, algazarra confusa, africanos e africanas dançando e cantando, batendo palmas e as “baladeiras da morte” agitando as plumas de suas vestidura, chocalhando os búzio e seus colar de miçangas, as conta de ouro e os coral de suas pulseira riquíssima, escolhendo um pra dançar dando a ele sua “varinha de fada” com ramos de flor enlaçada de fita com aclamações prolongadas e vivíssimas... eita... como é calmo e profundo o sono dos mortos!!!!

ENTRADA DO IRMÃO 1 NO RIO. DO OUTRO LADO, A CANTORIA SEGUE.

O IRMÃO 1 ATRAVESSA O RIO E LÁ RECEBE CUIDADOS.

IRMÃO 2 CONTINUA CORRENDO DO LADO DE FORA...

I2

Quanto mais se sofre, mais força se aprende.

PROJETADO: LIBERDADE É VOLTAR PARA O COLO DA MÃE. DA GRANDE MÃE.

ANEXO:

“Os dolorosos - ouçam-me agora todos - os dolorosos são os que vos pertencem a vós, como os gozosos aos que, devendo-vos tratar como irmãos, se chamam vossos senhores. Eles mandam, e vós servis; eles dormem, e vós velais; eles descansam, e vós trabalhais; eles gozam o fruto de vossos trabalhos, e o que vós colheis deles é um trabalho sobre outro. Não há trabalhos mais doces que os das vossas oficinas; mas toda essa doçura para quem é? Sois como as abelhas, de quem disse o poeta: Sic vos non vobis mellificatis, apes(51). - O mesmo passa nas vossas colmeias. As abelhas fabricam o mel sim, mas não para si.”

TEXTO DE PADRE ANTONIO VIEIRA. “ENGENHO, DOCE INFERNO”.

DEUTERONÔMIO – SÉCULO XX

‘ENGENHO VELHO’ - QUAL NOSSA CAPACIDADE DE PERDOAR?

“Toda árvore que não dá bons frutos, é cortada e lançada ao fogo”

evangelho segundo o espiritismo. 297

CENA 1.

Alemanha

UMA SENHORA VELHA ARRUMA ROUPAS NUMA MALA SURRADA. UM RAPAZ ENTRA EM CENA. PEGA UMA CAMISA E ENTREGA À SENHORA. ELA A AGARRA E CHEIRA COM FORÇA. O RAPAZ A TIRA DAS MÃOS DA MULHER COM DIFICULDADE E COLOCA DENTRO DA MALA. DEPOIS, ARREPENDIDO, ELE ESCOLHE OUTRA CAMISA E DÁ PARA A SENHORA.

OS ATORES FALAM EM ALEMÃO, LEGENDAS DESVENDAM O TEXTO, SE FOR NECESSÁRIO.

Rapaz Alemão

É para a senhora me trazer de volta.

Senhora Alemã

Eu não preciso de seu perfume preso a sua roupa para isso, meu filho. Tudo guardará seu perfume nesta casa. Tudo vai ficar pela metade. Os móveis terão um aroma de ossos soterrados. Vou arrumar meu cabelo no espelho do relógio da sala para pedir clemência ao tempo. A cama em que eu durmo cavará raízes enquanto você não voltar. No centro da sala, um cepo solitário clamará por companhia. Terei um aperto de mão guardado para ti na gaveta da cômoda, um beijo na temperatura engomada do travesseiro e um abraço na poltrona da sala. Serei uma espera que fervilha na panela da cozinha.

Rapaz Alemão (Retomando a arrumação da mala).

Temos que ser rápidos, mãe.

Senhora Alemã

Meu filho, você promete mandar alguma mensagem quando chegar no Brasil?

Rapaz Alemão

Nos primeiros meses, eu não posso, mãe.

Senhora Alemã

E nem pode, ao menos, prometer quando mandará notícias? Como eu vou acordar todo dia sem saber onde você está, se você está bem?

Rapaz Alemão

Eles rastreiam tudo. Tenho que fazer evaporar meu suor derramado na estrada. Nenhuma pista. (Segurando o rosto da mãe e olhando em seus olhos). Nenhuma pista.

Senhora Alemã

Prometo purgar meu desvario em conversas íntimas (e sufocantes) ao meu travesseiro. Só terei a ele como confessor. Mas se eles pudessem ver meu peito, eles iriam te encontrar porque meu coração vai contigo, filho.

Rapaz Alemão

A senhora vai ficar bem agora que tudo acabou.

Senhora Alemã

Eu só vou ficar bem quando eles aprenderem o perdão e você puder voltar para casa.

Rapaz (Fechando a mala)

Eu não sei se isto vai acontecer, mãe. Hoje eu não pertencço mais a este lugar. Só meu corpo morto interessa a esta pátria. Eu vou nascer de novo, mãe. Num outro lugar. E, se tudo der certo, eu trarei a senhora um dia para perto de mim. (O rapaz sai).

Senhora Alemã

Que Deus te faça feliz.

A SENHORA ABRAÇA A CAMISA. UM VENTO INVADE A CENA.

CENA 2.

A Descoberta.

LUZ ABRE E REVELA MAIS DO ESPECO CÊNICO.

UM CANAVIAL CERCA A CENA. UM GALHO DE ÁRVORE ATRAVESSA A CENA. UM RAPAZ ESTÁ NESTE GALHO. OBSERVA UM NINHO, ENQUANTO CHUPA UMA LARANJA.

OFF

“Escrito nos gomos da laranja

está um recado da raiz:

‘que Deus te faça feliz’.

Choro barro,

peça a benção,

rezo nu

ajoelhado no meu berço de capim”

MÚSICA INVADE A CENA.

UMA SENHORA SAI DE DENTRO DO CANAVIAL E CHEGA PERTO DA ÁRVORE. ESTÁ CHORANDO E TRAZ CONSIGO UMA CARTA EM SUAS MÃOS. O RAPAZ SE ESCONDE NO TOPO DA ÁRVORE. A SENHORA PROCURA NO TRONCO DA ÁRVORE ATÉ ENCONTRAR UM PEQUENO BAÚ. ABRE-O E DEPOSITA, UM POUCO AFLITA, UMA CARTA EM SEU INTERIOR. VOLTA A ESCONDÊ-LO NO TRONCO. JOGA-SE DE VOLTA AO CANAVIAL.

O RAPAZ DESCE. MAROTO, COMEÇA A PROCURAR O BAÚ. ENCONTRA-O. CARREGA O BAÚ CONSIGO PARA DENTRO DO CANAVIAL.

VENTO FORTE BALANÇA TODO O VERDE DO CANAVIAL.

MÚSICA COMEÇA A SER ENTOADA.

O RAPAZ SOLTA UM GRITO AINDA DENTRO DO CANAVIAL, NESTE MOMENTO A MÚSICA PÁRA. JOGA O BAÚ PARA FORA. AOS POUCOS, VAI SAINDO, ARRASTANDO-SE NO CHÃO E CHORANDO. FALA BEM BAIXO.

RAPAZ

Mãe!Mãe!

O VENTO NO CANAVIAL GANHA FORÇA.

2,5.

RAPAZ A CAMINHANDO PELO CANAVIAL. SENTE O CLIMA DO NOVO LUGAR.
CARREGA SUAS MALAS E SAI DE CENA.

CENA 3.

Ninho abandonado.

RAPAZ ESTÁ DIANTE DA SENHORA DA CENA ANTERIOR.

Rapaz

Quem é minha mãe? (A senhora só consegue chorar e esconder o rosto de vergonha). Sempre devotei este altar à senhora. Em seu nome, as minhas preces a cada degrau que me conduzia ao sono toda noite. Eu beijei sua pele para sentir o aroma da minha pele. Saber pela pele que éramos iguais. Se eu não nasci de seu barro, de que barro eu me formei? Quem é meu pai? Quem é minha mãe? Porque não pode ser a senhora? Se nossos sangues não falam a mesma língua, com quem ele pode se comunicar?

A SENHORA ESCONDE O ROSTO.

Rapaz

A carta é de uma freira...

Senhora

Você foi abandonado em uma roda de enjeitados de um convento.

Rapaz

Roda de enjeitados?

Senhora

Você foi lançado à sorte do orfanato de um convento. Você é filho da vergonha de alguma família. Foi deposto de anjo recém-nascido para resto (de carne) impura de um banquete de sinhazinha assanhada. Você foi empurrado para baixo do tapete lascivo de alguma família de engenho. Eu te colhi.

Rapaz

Nunca tuas palavras me fizeram sangrar antes e agora elas abrem baús e gavetas insuspeitos que transbordam de mágoas.

Senhora (Veemente)

Eu me arrastei pela lama das chuvas no canavial e te colhi. Eu te colhi, meu amado. Eu!

Olhe para este canavial indecente. Este massapé que exhibe sua fertilidade, sua exuberância de crias e safras e polens. Eu sou obrigada a olhar todos os dias para este latifúndio prenhe de verde. Eu nunca fui terra fértil. Eu não sou abençoada para fazer anjos como você. Nada habitará meu ventre. Sou uma mãe-virgem, o pólen da cana me fecundou. Aqui é um deserto de desejos vazios, mas você foi me dado como presente. A anunciação de uma virgem solteira e seca. Foi como no Livro. As portas do convento abriram-se como asas aladas e Ele me tocou pela primeira vez. Você desceu dos braços das freiras e planou até minhas mãos. Você, meu filho. Um pássaro que desceu ainda encharcado com perfume de Deus. E eu prometi a Ele. O que eu falei para Deus que eu ia fazer, eu fiz. Eu cuidei de ti.

Rapaz

Eu não sou seu filho. Qualquer uma que fornicar nesta floresta negra de açúcar pode ser minha mãe. Qualquer fêmea solta neste canavial, berrando luxúria por suas fendas gastas.

Senhora (com medo)

E eu? Não sentes mais nada por mim?

Rapaz

A senhora, eu amo.

Senhora (cai no chão, aliviada)

Graças a Deus!

Rapaz

Mas eu quero saber minha mãe. Quero saber de que ninho eu caí. Quero que esta mulher conserte minhas asas machucadas nesta queda.

Senhora

Eu pressentia em tuas palavras um aroma de despedida, elas soam à arrumação de uma mala que te levará para longe. (Numa súplica frágil). Fique! Só Deus sabe quem ela pode ser.

Rapaz

Vou perguntar então para quem tem mais intimidade com Ele. Vou ao convento!

Eu devo seguir. Não sei onde germina esta erva que me faz ter tanta esta certeza, mas ela arde sob meus pés, eu devo seguir.

Senhora

Eu vou ficar aqui embaixo desta árvore até teu retorno. Eu vou me dedicar à engenharia de um ninho na sua ausência. E, por mais que o tempo me machuque nesta espera, eu vou guardar mezinhas para curar a sua dor quando você regressar.

O RAPAZ A BEIJA E SOBE NA ÁRVORE.

CENA 4.

A partida.

O RAPAZ ESTÁ DE NOVO NO GALHO DA ÁRVORE. OBSERVA O NINHO.

O RAPAZ A PASSA POR BAIXO, MAS ELES NÃO SE PERCEBEM. RAPAZ A SAI.

Rapaz (Falando com o ninho).

Minhas asas não se abrem mais para o vôo. Não consigo caminhar com as minhas penas. Eu pensei que era feito de uma madeira, mas sou artesanato de outro tronco. Meus passos não têm pai, não têm mãe. Quem me começa? Não sei ser na mentira. Não sinto prazer em saber do banho no açude. Não sei mais do colchão da bagaceira do engenho. Não sei mais do beijo doce das frutas. Qual verdade virá me ninar, me abraçar e fará minhas pazes com o sono?

A CASCA DO NINHO COMEÇA A SE ROMPER.

Rapaz

Você se despe e se despede de sua casa. Nasce. Você sabe sua família. Eu invejo teu pertencimento. Como voar se eu não sei que ventos suspendem as minhas asas? Sou uma muda de planta clandestina plantada na beira de um canavial. Sou em enxerto. Eu não rimo. Eu ando com minhas raízes órfãs arrancadas do solo à mostra. Eu ando com minha vergonha à mostra.

O PÁSSARO CANTA.

Rapaz

Chegou a hora de largar este ninho que me protegeu após a despedida do ovo. Mais um casulo abandonado na mata. O ninho é a infância da ave, é onde cresce a idéia do vôo.

CENA 5.

Renascimento.

O RAPAZ ALEMÃO ESTÁ SENTADO EM CENA. ESPERA ALGUÉM.

UM SENHOR VESTIDO EM TRADICIONAL TERNO/CONJUNTO DO NORDESTE ENTRA EM CENA. HÁ UMA CERTA DISCRIÇÃO NO AR.

O SENHOR, QUANDO FALA COM O RAPAZ, USA O ALEMÃO; QUANDO FALA COM OUTROS, USA O PORTUGUÊS.

Senhor A

Fez boa viagem?

Rapaz A

Sim, senhor.

Senhor A

Seus documentos.

RAPAZ ENTREGA E O SENHOR EXAMINA-OS COM CUIDADO.

Senhor A

Muito bem. Você fica conosco. Eu consegui visto para alguns parentes e trabalhadores. Vai trabalhar na fábrica, mas não deve se esquecer: por enquanto, não ganhe intimidade com ninguém da região. Ninguém. Você terá outra certidão de nascimento alemã. Outro nome, outra história. Esqueça seu passado, meu filho. É mais seguro. O único lugar em que estamos seguros aqui é no esquecimento.

Rapaz A

Sim, senhor.

Senhor A

Agora você é meu sobrinho. Que tal uma nova família? Somos família agora. Você não é o único aqui. Me custa muito caro uma família tão extensa, mas eu pago este preço com muita alegria. Alegria de ver a família reunida em ceia alemã. (Inquirindo levemente).

Você contou a alguém para onde viria, filho?

Rapaz A

Eu contei para minha que vinha para a América, mas não se preocupe o coração dela está comigo. Ela me prometeu silenciá-lo.

Senhor A

Se for igual às outras mães, ela deve ter emudecido no dia em que te viu partir. Não falará nada.

O SENHOR A O ABRAÇA FORTE.

Senhor A

Bem-vindo a Pernambuco.

Rapaz A(O Rapaz tenta reproduzir o som, mas o sotaque o atrapalha bastante)

Perrnabuco.

Senhor A

Não, repita de novo. Per-nam-bu-co.

Rapaz A

Perrnabuco.

Senhor A(Diverte-se).

Este lugar não é tão complicado quanto soa, meu filho. Com o tempo, você aprende.

Senhor A(Saindo e falando para alguém fora de cena)

Maria, venha levar meu sobrinho para seu quarto.

Rapaz A(Só em cena).
Eu disse, mãe, que eu iria nascer em outro lugar. Perrnabuco.

CENA 6.

Chegada no Convento.

RAPAZ ESTÁ DIANTE DE UMA MOLDURA DE PORTA COLOCADA EM FRENTE AO CANAVIAL. BATE NA CANA E OUVIMOS BARULHO DE BATIDA EM UMA PORTA ESPESSA DE MADEIRA. OUVIMOS OS PASSOS VINDOS DE DENTRO DA CANA, COMO DE UM SAPATO EM ASSOALHO DE MADEIRA. RUÍDO DE PORTA SE ABRINDO E APARECE UMA FREIRA PEQUENA E VELHA DE DENTRO DO CANAVIAL.

Freira

Deus esteja com você, meu filho.

Rapaz

A senhora é irmã Socorro? (A freira acena positivamente). Eu sou do Engenho Jundiá. Vim a mando de Sinhá Dona Sinhá. Ela me pediu para conversar com a irmã.

Freira (Desconfiada)

Ela nunca quis que ninguém soubesse de nossas correspondências. Quem é você?

Rapaz

Uma pessoa da família.

Freira

O que você quer aqui?

Rapaz

Ela está morrendo.

A FREIRA SAI DO CANAVIAL.

Freira

Você me quebra os olhos com esta notícia, cuidado para não se sujar de sangue em meu rastro molhado.

Rapaz

A morte está lhe comendo por dentro da raiz. Talvez ela não consiga ler sua próxima carta. Este lenço tem a assinatura de sua doença. (Mostra um lenço manchado de sangue. Freira pega o lenço). Perto de morrer, ela confidenciou coisas. Ela me contou o segredo.

Freira

Você mente, meu filho. Ela pode estar a morrer, mas nem em delírio, ela dividiria este segredo com outra pessoa. Você deve tê-lo arrancado dela. (Resoluta). Já deu seu recado. Já estou suficientemente machucada de morte. O que você quer aqui?

Rapaz

Ela me pediu para trazer-lhe mais ajuda. (Entrega um saco com moedas).

Freira

Ela continua nos ajudando, mesmo enferma. É muito grata.

Rapaz

Grata pelo menino, eu sei.

Freira

Grata por você, meu rapaz.

(Pausa).

Rapaz

Então é verdade?

Freira

Sim. Vi nos seus olhos um desespero órfão. Seu olhar é um pedido de abrigo. Sua boca está virgem das bênçãos do patriarca. Sua sede é explícita e óbvia, meu filho. Eu sei quem você é. Mas para ser caridosa contigo, deveria silenciar. Se eu te der o nome que procuras, acho que estarei te atravessando o peito com espadas. (A freira ameaça sair).

Rapaz (Interceptando-a)

Quem é meu pai?

Freira

Eu não sei, mas sei que a tua primeira morada é hoje um castelo agourento e áspero. Não há pessoas felizes naquele lugar. Muita dor, meu filho. Um silêncio entra pelas janelas daquela casa quando o sol lança seus raios e uivos arrependidos incomodam a noite daquela gente. Muita dor.

Rapaz

Eu sempre ouvi estes gritos, mas não sabia que eles eram do mesmo sangue que o meu. Agora eu sei que faço parte deles. Secretamente, esses gritos escondem meu nome. É como se ele me chamasse. Um pedaço barrento e empoeirado de mim se sabe nestes gritos. Eu preciso saber minha gente.

Freira

Volte para o ninho. Às vezes o silêncio de Deus consola mais que suas palavras.

Rapaz

Eu estou voltando, mesmo que seja um ninho roto e abandonado, um ninho pelo avesso pisoteado de ódio, eu preciso voltar para o meu ninho. Eu não quero viver como pássaro negro desgarrado, sobrevoando seu convento, desenhando vôos cegos de dúvida sobre seu quarto, irmã, e implorando um nome. Só um nome. Pela misericórdia de Deus, me diga este nome.

Freira

Se você quiser, encoste os ouvidos na língua inquieta do canavial e Deus vai lhe falar sobre sua gênese.

UMA VENTANIA SE INICIA. O RAPAZ ENCOSTA OS OUVIDOS NA CANA.

Freira

Há um engenho na beira da Serra Negra. Ali encostado na parede de terra, um velho lança sua cabeça grisalha contra a rocha para demolir o horror de suas lembranças. Quer saber quem é seu sangue? Ouça o eco no canavial. Ouça a voz de um homem velho pedindo clemência a Deus. Ouve?

Rapaz

Ouço.

Freira

Um homem velho rasgando seus olhos de dor e riscando sua garganta com o mesmo lamento “Perdão”. Um homem que não fala mais com os homens, só se dirige aos Altos. Um homem que não suporta viver se não receber a benção dos altos. Eu rezo por ele, meu filho. Porque se Deus lhe der a benção é sinal que a misericórdia do Pai é imensa. (*Freira entra no canavial*).

Obrigado pela ajuda que você trouxe. Os dois lados me pagam pelo meu silêncio. Eu vou rezar para sua mãe. Se quiser, volte para sua Sinhá enquanto há tempo. Se decidir seguir, eu destino parte das minhas preces diárias para sua pessoa. Que Deus aprove tua caminhada.

FREIRA FECHA A PORTA.

Rapaz

Sinto que minha penugem muda de cor. Minhas penas ganham uma cor embrutecida. Como se quisessem me fazer pender ao chão caso me lançasse ao vôo. Mas eu me arrasto, eu cavo meu poço e encho-o com minhas lágrimas. E na noite refletida nesta águas sujas, eu me lanço em vôo rasteiro para me devolver à minha manjedoura.

CENA 7

Festa onde ele encontra ela.

CENA SEM TEXTO, SÓ AÇÕES EM MEIO A UMA FESTA JUNINA.

RAPAZ ALEMÃO ENCONTRA-SE EM PLENA FESTA DE SÃO JOÃO. AS PALHAS DA CANA DESENHAM UMA CABANA ONDE ACONTECE O ‘PAGODE’. A MÚSICA ENCOBRE SUAS FALAS.

FLERTAM ATÉ QUE ELE PEDE PARA DANÇAR COM A MOÇA.

A ACOMPANHANTE DELA SEGURA A MOÇA PELO BRAÇO, QUER IMPEDI-LA.

A MOÇA SE RENDE AO RAPAZ LOURO.

DANÇAM E LEVANTAM POEIRA.

OUVIMOS TRECHOS OU PALAVRAS DE SUA CONVERSAÇÃO. O ALEMÃO JÁ ARRISCA O PORTUGUÊS, MAS AINDA COM FORTE SOTAQUE.

“kHRIS”, “LAURA”, “MORO PERTO DA FÁBRICA”, “EU MORO NUM ENGENHO”, “SOU ALEMÃO”, “OLHOS LINDOS”, “UM BEIJO SÓ”, “APRESSADO”, “NOS VEMOS MAIS TARDE?”, “QUEM SABE”, “VEM SEMPRE Á CIDADE?”, “MEU PAI NÃO DEIXA”, “UM BEIJO SÓ”, “EU FUGI PARA VIR AQUI”, “CORAJOSA”, “UM BEIJO SÓ”, ETC...

A ACOMPANHANTE PROCURA A MOÇA EM MEIO À POEIRA, MAS QUANDO A POEIRA BAIXA, A MOÇA SUMIU COM O RAPAZ.

CENA 8.

Caminhada pelo canavial e encontro com o coro dos trabalhadores da cana.

Um corifeu ou como uma figuração da morte em perna-de-pau e negra, mas com roupa de cortador de cana.

UM CORO DE HOMENS E MULHERES TRABALHANDO NA CANA. O RAPAZ ATRAVESSA A CENA.

Rapaz

Quando voam, os pássaros ninam meus olhos.

(Dirigindo-se aos trabalhadores). Vocês sabem de onde vêm estes gemidos?

Coro

Estás cada dia mais perto do começo,

estás cada dia mais perto do fim.

Rapaz

É este o caminho?

Coro/Corifeu

Porque não devolves teus pés às marcas de tuas pegadas

e retornas para quem te chama de filho?

Rapaz

Porque eu terei sempre a curiosidade **da raiz**,

quero a verdade que se escondeu em cada beijo camuflado de minha falsa mãe
mesmo para que eu volte a amá-la, eu preciso desmascarar toda mentira.

Coro/Corifeu

Estás cada dia mais perto do começo,
estás cada dia mais perto do fim.

Deus te deu a chance de ignorares tua prole, fuge do peso da tua história.

Vai se esconder sob no colo de quem se diz tua mãe.

O canavial esconde o horror sob o lençol doce do açúcar,
falsa nuvem verde de mansuetude e calma.

Só nós, que revolvemos a terra,
encontramos os cadáveres de cinco séculos de enxada e chibata.

Só nós contamos os ossos de nossos parentes
e temos que enterrá-los em covas rasas e anônimas.

O fantasma da mata Atlântica ainda incomoda a zona da mata.

OUVEM-SE OS GRITOS DE UM HOMEM VELHO.

Rapaz

Inscrito nos gomos da laranja, está um recado da raiz.

Eu tenho um encontro marcado com quem me começou,
eu não posso me ausentar.

RAPAZ SAI.

Coro

Estás cada dia mais perto do começo,
estás cada dia mais perto do fim.

CENA 9.

O encontro do casal no canavial.

ELES ESTÃO DEITADOS NA BAGACEIRA. ELE ESTÁ LHE ENSINANDO ALGUMAS PALAVRAS EM ALEMÃO.

Rapaz A

Junge Frau.

Moça

Árvore.

Rapaz A

Errou. Quer dizer: “Moça”. (Outra palavra). Hübsches mädchen.

Moça(Cheia de si)

Linda.

Rapaz A

Braba.

Moça(Falsamente indignada)

Que absurdo.

Rapaz A

Desculpa, desculpa. Rara. Quer dizer: Moça rara.

Moça

Hübsches mädchen.

Rapaz A

(em alemão)

“Meu teto é a copa da árvore,

Cujá sombra negocia e media meus tratos como sol.
 A gravidade serve tenra refeição.
 A folha, que sua, resistindo à madrugada,
 Mata minha sede.
 Aposento o cansaço em seus galhos.
 O sono recebe a música ensaiada com o vento
 E nada lhe fora prometido
 Nem mesmo rocei suas raízes na discrição do subsolo.
 Faço, enfim, o que a natureza me pede:
 nada
 e me sinto vivo.”

Moça

Parece bonito. Agora traduz.

Rapaz A(Após beijá-la)

“Meu teto é a copa da árvore,
 Cujá sombra negocia e media meus tratos como sol.
 A gravidade serve tenra refeição.
 A folha, que sua, resistindo à madrugada,
 Mata minha sede.
 Aposento o cansaço em seus galhos.
 O sono recebe a música ensaiada com o vento
 E nada lhe fora prometido
 Nem mesmo rocei suas raízes na discrição do subsolo.
 Faço, enfim, o que a natureza me pede:
 nada
 e me sinto vivo.”

Eu me sinto vivo quando olho para você.

Moça(Após afastar-se um pouco dele)

Eu deveria casar com um outro rapaz.

Rapaz A (Mudando a temperatura do idílio amoroso)

Quem é ele?

Moça

Um rapaz, nascido em engenho, mas em berço rico. O meu pai e o pai dele são amigos e querem que as terras deles e as nossas sejam amigas também. Ele é da minha...

Rapaz A

O que você ia me dizer?

Moça

Há coisas que meu Pai quer que escondamos para nossa proteção. Ele sofreu muito. Tenho medo de revelar-te alguns segredos da família. Por mais que eu tente te contar tudo sobre mim, eles ficam camuflados, presos na minha garganta.

Rapaz A

Eu também fui criado com habilidade para disfarces. O fato é que você tem um pretendente!

Moça

Meu pai assim quer. Eu quero outro.

Rapaz A

Eu posso te roubar.

Moça(Num rompante)

Podemos ir para bem longe. Podemos fugir para sua terra?

Rapaz A

Não. Isto nunca. Aquele lugar fez um pacto com a tristeza. No céu tem uma sombra que tão cedo não vai murchar. Chovem fagulhas de bombas até hoje. Seus olhos, moça rara, estão acostumados com

uma celebração de cores. As cores sorriem aqui. Lá tem pessoas que se cegam para não ver a paisagem sangrar.

Moça

Podemos fugir para um outro lugar?

Rapaz A

Podemos.

Moça

Jura?

Rapaz A

Juro.

Moça

Então vamos fazer um juramento de sangue. (Ela corta o dedo na folha da cana. Ele corta também. Misturam o sangue). Agora é um pacto, moço alemão. Você vai ter que me levar para algum outro canto do mundo onde eu nunca estive.

Rapaz A

Eu prometo e eu vou fazer isto aqui mesmo no canavial.

ELE BEIJA O OMBRO E ABAIXA O VESTIDO MA MOÇA. ELA SE ENTREGA NUM BEIJO. ENTRAM PARA DENTRO DA CANA.

CENA 10.

Encontro com o Velho.

UM HOMEM VELHO ESTÁ PERTO DE UMA CADEIRA DE BALANÇO. ESTÁ EM PÉ E BATE A CABEÇA EM UMA PEDRA QUE SEGURA COM AS MÃOS. A CABEÇA SANGRA UM POUCO.

Velho (Seus gritos parecem responder à cena anterior)(Canto judaico).

Não! Não!

RAPAZ ENTRA EM CENA E EVITA QUE ELE CONTINUE A SE BATER NA PEDRA.

Velho

Não sei seu nome, mas eu estava te esperando.

Rapaz

Sente-se.

Velho

Você veio me perdoar, não foi? Ele te mandou me perdoar.

Rapaz

Ninguém me mandou. Seus berros me trouxeram até aqui.

Velho

Ele te mandou, meu filho. Ele sempre comanda nossos passos. Ele se esconde em nosso juízo e sopra sua vontade para dentro de nossa vida. Ele me ouviu e te mandou de volta. (De joelhos) Me perdoe.

Rapaz (Tocando a pele do Velho)

Eu nunca toquei a mesma carne que a minha até hoje. Hoje eu inauguro uma comunicação com minha carne.

Velho (Sem entender)

A mesma carne? Você e eu? Você se diz da minha família.

Rapaz

Eu sou do seu rebanho. Eu fui arremessado no meio do canavial, num convento, não sei porque, nem sei por quem. Mas Ele me mandou de volta para descobrir. A freira me ensinou um atalho para chegar ao senhor. O senhor não sente algo de sua seiva no meu perfume?

Velho (Assustado)

Os olhos são as mesmas armas, cavernas azuis. As mesmas armadilhas. Eu não queria me lembrar de tanto ódio. Sai daqui, rapaz.

Rapaz

O senhor é meu pai?

Velho (Num grito)

Não sou seu Pai. (Pausa). Sou sua família, mas também sou seu ódio. Fuja das garras das minhas palavras. Meu bafo vai corroer sua esperança.

Rapaz

Eu preciso conhecer a origem.

Velho

Se eu abrir minha boca, meu verbo é denso. Ele vai sujar tua alma. Fuja!

Rapaz

Pense. Eu sou sua única possibilidade de redenção. Ele me mandou aqui para te perdoar. Eu sou o arauto desta benção.

VELHO PARECE SE ACALMAR.

Rapaz

Se eu não souber onde você feriu minha carne e o tamanho do corte, eu não posso derrubar meu perdão sobre ti.(Silêncio). Diz.

Velho

Não me olhe quando eu começar a lama das minhas palavras.

Rapaz

Diz.

Velho

São vinte anos, vinte anos, em que não sei o que é um sonho sem pesadelos, que não sei o que é respirar sem sentir uma corrente que aperta mais e mais meu peito.

CENA 11.

Seqüência passado. Talvez Trovões. Edição rápida das cenas a seguir.

O CANAVIAL ABRE-SE AO MEIO COMO O MAR DE MOISÉS. A MÚSICA ACOMPANHA ESTA RETOMADA. O VELHO SE LANÇA DENTRO DO CANAVIAL. O RAPAZ SENTA-SE NA BOCA-DE-CENA. O CANAVIAL ABRE-SE E FECHA-SE, ENGOLINDO AS PERSONAGENS E MUDANDO O TEMPO/ESPAÇO DAS CENAS QUE SE SEGUEM.

O VELHO RETOMA A CENA, CARREGANDO A MOÇA. JOGA-A NO CHÃO, TRAZ UM CHICOTE IMENSO.

Velho

Abra as pernas.

Moça

Pai!

Velho

Deixe-me sentir se você já se deixou **deflorar**.

Moça

Eu confesso: Eu me furei sozinha, Pai.

Velho

Mentira. Você traz as costas lanhadas de tanto se macerar com alguém nas bagaceiras e lâminas da cana. Como uma besta no cio. (Agarra-lhe o cabelo). Você é uma vadia. Você estava prometida para a gente de nossa crença, você estava prometida para o filho de Berenguer.

Moça

Eu não quero ser mulher dele, meu Pai.

Velho

Provou de outra carne, não é vadia? (Pega lenço no bolso). Porque seus panos de mulher não ficam mais vermelhos? Porque?(Silêncio). Deve ter se vendido barato para um goi suado de massapé.

Moça

Eu estou grávida, sim.

Velho(Beijando-lhe o rosto)

Porque, filha minha? Minha filha!. Você confunde meu amor por você com meu desprezo. Você levou meu coração para um lugar onde ele nunca esteve antes. Porque?

VELHO LEVANTA-SE.

Velho

Onde ele está?

Moça

Ele mora com o Senhor A.

Velho

Aquele alemão sujo?

Moça

O pai desta criança é alemão, Pai. Veio da guerra, perdeu tudo. Ele fala muito errado o português, mas ele sabe dizer o quanto me ama. Ele me ama(em alemão). Ele me ensina palavras do povo dele.

Ele pediu para não dizer a ninguém que veio de lá por causa da...o senhor sabe. Mas ele é o pai de meu filho. Toca na minha barriga, Pai. Seu neto.

VELHO ESBOFETEIA A FILHA. VELHO SAI AINDA MAIS ENFURECIDO DE CENA. ATÉ O FINAL DESTA CENA, UMA MARCHA DE SOLDADOS VAI CRESCENDO AO FUNDO. ELA CHEGA AO VOLUME MÁXIMO QUANDO A MOÇA COMEÇA A PARIR O FILHO.

Moça(sozinha)

Ele me ama. Ele me ama.

CANAVIAL ENGOLE A MOÇA E ABRE EM OUTRO CANTO COM VELHO E RAPAZ A.

Velho

Você tem se deitado com minha filha?

Rapaz A

Senhor, é bem mais que isto. Eu quero viver com ela.

Velho

Insolente.

Rapaz A

O senhor me perdoe. Eu deveria ter falado com o senhor antes, mas ela tinha muito medo.

Velho

O que você faz, morando com este homem?

Rapaz A

O Senhor A me ajudou muito, eu perdi família e emprego na Europa, ele me deu guarita aqui em seu país.

Velho

Este não é meu país.

O que você fazia na guerra, rapaz?

Rapaz A

Eu era funcionário de uma fábrica, fábrica de um amigo do senhor A...

Velho

Eu sei bem o que este Senhor A fazia na sua Alemanha, rapaz. Eu também tinha amigos lá.

Rapaz A

Eu não sei do que você está falando.

Velho

Eu sei do que você se esconde. Eu reconheço fugitivos pelo cheiro trêmulo de seus esconderijos. Sei da acidez que exala dos poros quando sentem medo de serem descobertos. Eu e minha família nos escondemos muito bem. Temos uma tradição em viver atrás de moitas, em sótãos, em tocaias, em viver atrás de nomes falsos.

Rapaz A

Eu não sei o que o senhor quer me dizer. Eu ainda tenho dificuldades com a sua língua.

Velho (O Velho se corta)

Sente o cheiro deste sangue. Não se lembra? Não reconhece? Não lembra o sangue que ajudou a derramar?(O velho esfrega o seu sangue no rosto do rapaz A).

Rapaz A

O Senhor está enlouquecendo, eu não sei o que sua filha lhe disse.

O VELHO MOSTRA A ESTRELA DE DAVI ESCONDIDA NO PEITO. O RAPAZ DÁ UM PASSO PARA TRÁS.

Velho

Esta é a minha cicatriz de guerra. Onde está a sua marca? Sei muito bem que você vem da guerra. O mais irônico é que somos sagazes fugitivos. Não é muito prudente, nesta terra, dizer-se judeu. Não é muito prudente dizer-se nazista.

Rapaz

Maldito judeu.

Velho

Eu entendo sua língua, filho. Quero ver você dizer isto para minha filha. Minha filha de sangue judeu. (Velho aponta-lhe uma arma). Eu sei que este Senhor A tem acoitado muitos de vocês nesta fabriqueta. Eu sei que ele acoberta um ninho de urubus fedidos, fugidos da Alemanha porque perderam a guerra e agora tem que se esconder em bueiros, como ratos desertores. Eu vou denunciar a todos vocês. Onde está sua marca? O velho rasga a manga da camisa e encontra costurada no avesso do tecido uma suástica.

Rapaz A(gritando em alemão)

Largue-me, seu porco nojento. Largue-me.

CANAVIAL ENGOLE OS DOIS E ABRE DE VOLTA NA MOÇA.

Moça (Orando em hebraico)

Adonai, permite que meu Pai perdoe aquele que me ama. Que ele entenda que ele não me fere e que o Senhor tocou meu ventre com sua benção. Eu quero agradecer por todo o amor que veio ao mundo através de mim.

VELHO ENTRA, CARREGANDO O RAPAZ A. PÕE FRENTE A FRENTE COM A MOÇA. O RAPAZ AJOELHA-SE EM FRENTE À MOÇA E CHORA. MOÇA QUER BEIJÁ-LO, MAS RAPAZ NÃO CONSEGUE.

Moça

Meu Pai vai entender que estamos presos pelo amor que sentimos um pelo outro. Nós fizemos um pacto de sangue, Pai, no meio da cana. Diz para ele o quanto você me ama, que nós podemos nos casar.

VELHO APROXIMA-SE DO OUVIDO DA FILHA E DIZ-LHE ALGO.

Moça

Mentira! Mentira!

Rapaz A(Sem conseguir olhá-la diretamente)

Perdão. Eu não consigo sequer te olhar, mas sinto falta dos teus olhos.

Velho

Nenhum segredo está confinado para sempre. Ele só está seguro nos lábios selados dos mortos. As paixões são monstros burros que fatalmente nos levam ao desespero **e a morte.**

Moça

O que é que eu trago neste ventre? O que você pôs dentro de mim? Você pôs uma guerra dentro do meu ventre.

Rapaz A
Perdão.

MOÇA SAI CORRENDO. VELHO PEGA O RAPAZ PELO SEXO E AMEAÇA CORTÁ-LO.
APERTA COM FORÇA E APROXIMA SEU FACÃO. SUSPENSÃO. LARGA-O.

Velho

Corra.

O RAPAZ ENTRA NO CANAVIAL E O VELHO ATIRA EM DIREÇÃO AO MATO.

ABRE-SE EM OUTRO CANTO, A MOÇA ESTÁ SÓ PARINDO A CRIANÇA SOZINHA NO
MEIO DO MATO.

NESTE MOMENTO, O SOM DOS SOLDADOS MARCHANDO MISTURA-SE AOS SEUS
GRITOS DO PARTO.

A MOÇA SEGURA A CRIA, AINDA ENSANGÜENTADA.

Moça

O que será de você, meu filho?

O CANAVIAL SE FECHA DE NOVO. SOM DOS SOLDADOS PÁRA.

CENA 12.

O Perdão.

O AVÔ ESTÁ PROSTRADO SENTADO NA CADEIRA. O RAPAZ OLHA O CANAVIAL. UM
TEMPO DE SILÊNCIO COMO QUE A VENTANIA SE ACALMA.

Velho

Se ele morreu, eu não sei. Mas eu saí atirando contra a cana até desmaiar de cansaço e vergonha.

Rapaz

Minha mãe?

Velho

Ela fugiu depois daquela tarde. Ela foi encontrada ao lado de uma criança toda ensanguentada. Ela pariu sozinha no meio do canavial. Eu sei que a última coisa que ela fez foi cantar uma canção de ninar. Suas patas agarravam palhas de cana e raízes, a terra ao redor toda revolta e úmida. O bebê chorava. Trouxeram até mim. Eu a enterrei com muita discrição.

O VELHO CONTINUA A BATER SUA CABEÇA NA PEDRA. LENTAMENTE, O RAPAZ SE APROXIMA DO VELHO. TIRA A PEDRA DE SUAS MÃOS.

Velho

O seu sangue carrega uma vergonha. Ninguém sabe de sua existência. Ninguém da minha gente poderia saber desta vergonha. Ninguém. Não contei sobre seu Pai. Menti sobre sua mãe. O único lugar em que estamos seguros aqui é no esquecimento.

(Pausa). Eu pedi para que te matassem. Meus capangas não conseguiram e deram você às freiras, pedindo que guardassem segredo. Depois me confessaram tudo e eu ajudei as freiras para silenciá-las. Se você está hoje aqui, se eu sinto sua respiração, não é por minha causa. Eu sou sua família e sou seu ódio.

SILÊNCIO. O CANAVIAL SE MOVIMENTA AO VENTO.

Rapaz

Eu ensaiei este encontro com as minhas patas radicais e **profundas**.

Meu avô suspirando um ronco educado e elegante em sua cadeira.

E eu me aproximando para surpreendê-lo com um afago.

Os idosos têm calibre de estátuas, de um mármore que nasce com a velhice.

Ficam certos, prontos, acabados.

Eu imaginei a Paz que se derramaria pelos cabelos

Numa manhã como esta, eu acordaria meu avô e ele despertaria com olhos gratos

Por essa surpresa matinal em sua idade que é acordar.

Meu avô e seu hálito cavernoso.

O tronco ancestral ao redor do qual eu não conseguiria por as mãos

As folhas alvas que rareavam em sua fronte

E então tocar sua penugem e inalar seu mofo doce de outro século

Tocar uma carne nascida em outro século, quando eu já existia como promessa em sua genética

e pedir a benção só para sentir o aroma da madeira de que são feitas suas mãos.

(Ele beija a mão. O Avô agarra seu braço).

Eu deitei minha vista na figura barroca daquele anjo velho e caído

e eis que de seus olhos vinha uma nova colheita de prantos.

Molhei-me dentro dos seus olhos como quem investiga o poço fundo no quintal da casa

e suas lágrimas tinham cheiro de cavernas emocionais.

Fediam sim, suas águas.

Era duro suportar a cor azeda que jorrava de sua boca.

Meu avô me causava enjôo e me solicitava pena

Ele era o jacarandá decepado da família

Só e seco, de garras rijas e angulosas como um polvo petrificado no jardim.

Eu toquei seus estéreis tentáculos para chorar meu cepo agreste e ali ficamos, iguais.

Eu era um eco distante dos gritos de parto das mulheres do engenho

Só eu, filho malquisto, quisto cancerígeno

Eu e meu avô, estranhos e rivais, salvação um do outro

respostas para as nossas perguntas cultivadas.

Hás que servir a uma nova colheita. Tu hás que semear nesta pedra, como um lavrador milagroso.

Nela também, há de vingar uma muda. Tamanha a fé no homem que deves aprender. Teu tempo de aprendizado ainda não terminou. Hás que perseverar nesta lição.

(Pausa).

Mas eu te perdôo. Agora eu sei que fui enviado até aqui para te dar meu perdão.

RAPAZ SAI DE CENA. VELHO BALANÇA NA CADEIRA, CANTANDO CANÇÃO JUDAICA.
NÃO BATE MAIS A CABEÇA NA PEDRA.

CENA 13.

Caminhada com o coro dos trabalhadores.

RAPAZ CAMINHANDO DE VOLTA.

Coro

Vai descansar tua figura exausta no colo de quem te chama de filho.

Foge do reino da verdade.

Dá morada e alimento a tanta angústia, deita-se sobre a árvore que te é oferecida
e dorme em paz.

Rapaz

No caminho de volta,

Eu caminhava cumprimentando cada haste de cana como se fosse uma irmã.

Éramos órfãos nesta lavoura tropical, eu pensava.

E pensava em rever o toque úmido da que se disse minha mãe

e abraçar sua temperatura de afetos de quem me doía todo o corpo de saudades

Será que ela compreenderia que agora eu poderia amá-la mais?

Que agora depois de beber e vomitar o vinho da verdade

eu sei melhor da minha carne e da minha história?

Me embriaguei deste licor, deste vinho até adoecer minha alma,

mas eu construí mais força na minha trajetória.

Hoje é o dia do amor entre mãe e filho

Hoje eu sei que lhe pertenco, minha mãe,

porque fui educado na cartilha do perdão divino como a senhora,

mesmo após estar encharcado de todas as dores que borbulham em meu sangue.

Meu sangue tem vocação para gritos e urros que destroçam a colheita deste canavial,

mas eu canto pela boca de pássaros mais leves

agora

eu posso retomar meu canto.

Eu voltava rezando para que ela ainda estivesse lá

de abraço armado e me engolissem para dentro de um ninho tépido e infinito

que é seu amor.

Que fome de seus frutos deitados sob sua saia.

CENA 14.

O Ninho

O RAPAZ RETORNA À CENA INICIAL. LÁ ESTÁ A SENHORA QUE O ADOTOU. ESTÁ SUJA DE TERRA, CONSTRUINDO UM PEQUENO NINHO.

Senhora

Eu quero agradecer por todo o amor que veio ao mundo através de mim. Eu quero agradecer por todo o amor que veio ao mundo através de mim. Eu quero agradecer por todo o amor que veio ao mundo através de mim...

ELE SAI DO CANAVIAL E TOCA EM SEU BRAÇO. A SENHORA DEPOSITA O NINHO NO CHÃO E O ABRAÇA. ELE FICA RECOLHIDO EM SEU ABRAÇO. O VENTO BALANÇA O CANAVIAL. OUVEM-SE PÁSSAROS. MUITOS PÁSSAROS.

ANEXO B – DVD – “O SAGRADO PESSOAL” (Fragmentos).

ANEXO C – DVD – “Os Cinco Séculos” (Fragmentos).