

DRAMATURGIA DE CUPIDEZ ENTRE ROSAS E GIRASSÓIS: A ANATOMIA DAS FLORES EM POESIAS DA ERÓTICA BRASILEIRA

Dramaturgy of Profligacy between Roses and Sunflowers: The Anatomy of Flowers in Brazilian Erotic Poetry

Diego Batista Leal

Isa Etel Kopelman

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: Este texto trata de experimentações realizadas no processo de investigação cênica “Dramaturgias de Cupidez”, para a pesquisa de doutoramento desenvolvida e orientada pelos presentes autores. O texto aborda as primeiras etapas da investigação com a miríade de versos licenciosos, obscenos, enigmáticos, carnavalizados, sensuais, escatológicos, entre outras características, presentes na produção poética do país. Essas práticas da pesquisa em andamento ocorreram no contexto de isolamento social, com os poemas: “As rosas do cume”, de Laurindo Rabelo, e “Girassol da madrugada”, de Mário de Andrade. Neste relato, trazemos algumas reflexões relacionadas à reverberação da palavra poética erotizada no corpo, como caminho de composição de um corpoesia.

Palavras-chave: poesia; erotismo; composição cênica; corpoesia.

Abstract: This text deals with experiments carried out in the scenic investigation process “Dramaturgies of Profligacy”, for the doctoral research developed and guided by the present authors. The text approaches the first stages of the investigation with the myriad of licentious, obscene, enigmatic, carnivalized, sensual, and eschatological verses, among other characteristics, present in the country’s poetic production. These ongoing research practices took place in the context of social isolation, with the poems: “As rosas do cume”, by Laurindo Rabelo and “Girassol da madrugada”, by Mário de Andrade. This report brings out some reflections related to the reverberation of the erotic and poetic word in the body as a way of composing a poetic corporeity

Keywords: poetry; eroticism; scenic composition; corporeity.

Recebido em 28/11/2021

Aceito em 07/03/2022

João Pessoa, V. 13 N. 1 jan-jun/2022

Introdução

Dentre os muitos setores da sociedade afetados pela pandemia da covid-19, que tiveram que se adaptar às novas políticas de isolamento, o campo das artes presenciais foi um dos mais atingidos. Em poucos dias, museus, universidades, bibliotecas e teatros, bem como outros espaços que permitem nossa proximidade física, foram fechados.

No contexto pandêmico, grupos e coletivos de artistas passaram a desenvolver seus trabalhos via experimentações audiovisuais e apresentações remotas em mostras e festivais online. Nesta direção, junto à crise sanitária, o agravamento das crises política, econômica e social, enfrentadas nos últimos anos, pressiona as artes presenciais a deixar os espaços tradicionais de produção artística na direção de outros modos de criação em campo expandido¹.

Em agosto de 2020, iniciamos a pesquisa de doutorado do coautor com orientação da autora: “Dramaturgias de Cupidez: uma experimentação performativa da poesia erótica brasileira”. Este artigo é um recorte dessa pesquisa, em torno de obras de Laurindo Rabelo, Gilka Machado, Mário de Andrade, Roberto Piva e Hilda Hilst. São poemas que oferecem o instante fugaz, inorgânico e livre, que deixam transparecer as forças inomináveis e irreduzíveis que nos escapam, seja no ato sexual, no sacrifício religioso ou no transe lisérgico. A investigação com esses materiais objetiva produzir frestas para a sensibilidade no acontecimento cênico, e busca na materialidade da ação a potência da palavra poética erotizada, na tentativa de produzir novos arranjos composicionais capazes de modelar experiências de alteridade no caminho entre corpo e palavra, artista da cena e espectador.

¹ O termo “campo ampliado”, ou campo expandido, surgiu como um conceito na arte da escultura, formulado por Rosalind Krauss (1979; 2008), que propôs um novo olhar sobre a escultura a fim de compreender suas novas formas de produção no final do século XX, entendendo esse fazer artístico a partir de “um conjunto de termos culturais” capazes de articular diferentes elementos, como, por exemplo: “fotografia, livros, linhas de parede, espelhos e escultura” (KRAUSS, 2008, p. 136). No teatro, está associado à ideia de uma teatralidade, que extrapola a construção de uma obra limitada por uma linguagem específica e previamente determinada, que se desloca dos espaços tradicionais de apresentação artística para espaços liminares, aproximando e interseccionando arte, política e vida social (DIÉGUEZ, 2014).

O artigo trata de dois processos de experimentação em isolamento e diálogo com a linguagem audiovisual, que partem das poesias: “As rosas do cume” (1882), de Laurindo Rabelo², e “Girassol da Madrugada” (1941), de Mário de Andrade³. São poesias que pertencem a autores de épocas e estilos distintos, mas que têm a marca comum de aproximar os sentimentos e as experiências humanas com a fisionomia e o processo de vida das flores.

Em “As rosas do cume”, Rabelo articula palavras de sonoridades ambíguas para formar frases de duplo sentido, com referências licenciosas e escatológicas. Quanto ao “Girassol da Madrugada”, Andrade se aproxima da vivacidade da flor que se desloca mirando a luz solar, para manifestar sua lírica amorosa, na perspectiva do amor consumado como enigma, delírio e torpor. Assim, ambos trazem aspectos da natureza vegetal aos processos da vida humana, em metáforas do desejo sexual e amoroso. Os exercícios de improvisação cênica e de performance ambiental com as poesias formaram um repertório de quadros dramáticos no âmbito da pesquisa.

Dramaturgias de Cupidez

Em prefácio de seu livro “Macunaíma: o herói sem nenhum caráter” (1926; 1996), Mário de Andrade destaca que a Erótica literária brasileira difere-se da de outros países por seu caráter proliferadamente desorganizado, sem expressar com precisão uma identidade cultural definida. Contudo, ele também lembra dos dizeres populares que afirmam que quando: “três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria” (ANDRADE, 1996, p. 186). Para o poeta paulista, mesmo não havendo uma erótica literária organizada, como a italiana de Aretino ou a francesa de Sade, a força de imaginários pornográficos e sensuais está presente na “cotidianidade

² Laurindo Rabelo (1826-1864) foi um médico, poeta e professor carioca, pertenceu ao período romântico, além de se dedicar a poesia lírica, também produziu poesias satíricas e pornográficas. É patrono da cadeira nº 26 da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/laurindo-rabelo/biografia>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

³ Mário de Andrade (1893-1945) foi um poeta, romancista e intelectual paulista, tendo sido um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Em sua vasta obra literária, dedicou-se a repensar a formação da nacionalidade brasileira. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

nacional” (ibidem), permeando as produções literárias no país, mesmo nas literaturas rapsódicas e religiosas da cultura popular.

Aqui, poetas de diferentes épocas e estilos compuseram uma vasta paisagem dos mais diversos imaginários da sexualidade, vivenciada ou imaginada de múltiplas maneiras ao longo da história do país. A dimensão da vida material e suas designações carnavais são registradas pela palavra escrita e dita, através de tematizações variadas em versos, por vezes, licenciosos, obscenos, enigmáticos, carnavalizados, sensuais, escatológicos, entre outros.

Susan Sontag (1967; 2004), em ensaio em que trata de literatura pornográfica, propõe a imaginação pornográfica como uma espécie de “universo total” que utiliza um mínimo de vocabulário sentimental e de psicologismos, em constante relação com as ações narradas (SONTAG, 1967; 2004, p. 29). Em sua perspectiva, a imaginação pornográfica, ou seja, a fabulação erótica, funciona como “um registro infinitamente variado de formas e tonalidades para transpor a voz humana” (Ibidem, p. 8). Podemos até afirmar que esse “registro” mencionado pela autora dá voz ao corpo.

A dimensão erótica, constituinte da vida humana e como força criadora, manifesta-se em diferentes âmbitos da existência, numa espécie de desafio aos limites empíricos da experiência corporal. Ela nos liga a um desejo de continuidade para além dessa materialidade finita e descontínua (BATAILLE, 2017). Expressa-se através do sacrifício religioso, que, no revelar da carne rasgada do animal, conecta os participantes do rito com a imortalidade do cosmos; manifesta-se no desejo ardente dos amantes, no entrelaçamento dos corpos que se perdem uns nos outros, como se pudessem sair de si mesmos, num querer compulsivo, sede que não sacia; revela-se através da linguagem poética, que cria duplos do desejo, pois: “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar partido com o sol” (Ibidem, p. 48).

A poesia erótica movimenta e faz eclodir em versos uma multiplicidade inesgotável de imaginários da vida material, através da potência polissêmica da

palavra. Ela expressa diferentes mentalidades a respeito da sexualidade, do desejo, dos excessos, da obscuridade trasbordante da vida e sua relação intrínseca com a morte.

As proposições performativas de “Dramaturgias de Cupidez” buscam instaurar acontecimentos cênicos nos rastros desses “universos totais”, nas fricções entre a palavra que evoca as forças desmedidas que nos são constituintes e o corpo, a palavra no corpo, corpoesia. Nesta investigação, as poesias são materiais de inspiração para a composição de novas corporalidades e imaginários da experiência erótica na perspectiva da cena. Assim, investigamos a concretização da palavra poética erotizada em ação, no espaço convivial do acontecimento cênico, nos vazios entre o artista da cena e o espectador.

Enquanto a literatura erótica afeta silenciosamente a imaginação libidinosa do leitor, a cena traz consigo a carga de eroticidade fisicalizada no próprio duplo do atuante, que se projeta para além daquilo que ele é. O que há nesse espaço vazio entre o olhar do atuante e o olhar do espectador? E, quais conexões e potências relacionais podem florescer dessa linha invisível que interliga olhares, escutas e outras formas de percepção? Quais as possíveis ressonâncias que essa relação convoca no entre-espaço dos corpos e da palavra no corpo?

Para verter essas poesias no corpo e transformar seus enunciados em ações cênicas, traçamos uma estratégia fantasmal, em que essas diferentes vozes atuam como ecos de espectros, presentificam o passado e recontam a vida amorosa, licenciosa, seus excessos e mistérios. Fantasmagorias essas que emergem dos versos, num espelhamento poético da teatralidade sem palco, retratos da vida cotidiana nos confins dos Brasis. Um caminho possível que busca nos ecos dessas vozes reverberações corpóreas que estimulam a criação dionisiaca, que possibilita a polissemia da palavra poética erotizada como um propulsor de poética cênica.

As experimentações cênicas, relatadas a seguir, ocorrem em locais distintos: a) num espaço doméstico, intimista, na casa do pesquisador, nos espaços de uma garagem e num quarto – é o caso da primeira poesia; b) num ambiente externo, nas ruínas de uma antiga casa abandonada, um local isolado, uma vila de

colonos trabalhadores do campo desativada, no distrito de Barão Geraldo, em Campinas – é o caso da segunda poesia. Alguns desses relatos são tratados na primeira pessoa pelo pesquisador.

As rosas

Inicialmente, o laboratório foi realizado com a trova humorística de Laurindo Rabelo “As rosas do cume” (1882), a partir do final do verão de 2021. Nesta poesia, o autor utiliza de linguagem e temática obscena para associar a beleza de imaginar rosas arquetizadas no alto de um morro, com o baixo corporal, às partes pudendas do corpo e o ato sexual. Assim, rebaixa a beleza idealizada nas rosas por meio da zombaria desbocada. No caso da palavra “cume”, o poeta joga com a enunciação, que pode ter a unidade lexical segmentada para criar outra unidade lexical, ladeada por verbos estrategicamente dispostos:

No tempo das invernadas,
que as plantas do cume lavam,
Quanto mais molhadas eram,
Tanto mais no cume davam.
(RABELO *apud* MORAES, 2015, p. 96)

No poema, o autor oitocentista critica e debocha do moralismo de seu tempo e do tabu com relação ao ato sexual; satiriza também o próprio estilo literário romântico ao qual pertencia, já que, como muitos de seus contemporâneos, foi autor de poesias líricas. Ele se utiliza de um vocabulário frequente entre os poetas românticos da época, recorrendo às paisagens campestres e às ações da natureza, como a chuva e a brisa do vento, para criar “um ‘contraexemplo’ da poesia romântica” (MELO, 2019, p. 70).

Nas experimentações, busco esmerilhar as possibilidades vocais com esses efeitos de sentido lexical. Ao tempo em que também investigo modos de me deslocar pelos diferentes espaços de casa, deixando reverberar o movimento pendular que a poesia realiza entre imagens da natureza idealizada e de escárnio. Nessa movimentação, exploro os espaços internos da casa, invento novas

imagens. Numa atmosfera brincante, instaurou uma dimensão composicional que remete a uma instância da infância.

Num desses momentos, utilizo o recurso das sombras. Arrasto os móveis para liberar espaço e, no quarto escuro, ligo uma luminária de mesa com o foco voltado para a parede branca. Ali, passo a jogar com os vultos que projeto contra luz: com o tronco inclinado, a silhueta de minhas costas forma o elevado de um morro na parede; os braços em movimentos ágeis são lagartos e serpentes, rastejando no ar, e as mãos formam a sombra do bater de asas dos pássaros. A manipulação de uma presilha de cabelo projetada na parede sugere uma borboleta que belisca minha pele, peito, pescoço e ombros. Essa borboleta “carnívora” revela uma paisagem em metamorfose, entre corpo humano e natureza campestre. Os jogos de duplo sentido do poema aproximam imagens do campo e da carne. A lírica risível, irreverente e iconoclasta, inspira a transformação das silhuetas na parede.

O processo de investigação com o poema de Rabelo em contexto de isolamento possibilita desdobrar novas imagens, outras proposições suscitadas pelo ato de dizer, ou escutar e agir, a partir de tais versos no ambiente doméstico. As sombras dos objetos, como uma luminária e uma presilha de cabelo, deslizam e sugerem formas em trânsito, derivando significados e sentidos. A esse respeito, Ubersfeld (2013) aponta que o objeto teatral, ao ser encarado como um objeto lúdico, se torna produtor de sentidos variados, independentemente do local onde se realiza a experiência cênica. A realidade poética que se instaurou na experimentação com as sombras destacou um procedimento composicional a ser utilizado na elaboração dessa cena.

No trabalho com os recursos vocais, proponho outro jogo com o áudio do poema “As rosas do cume”, registrado pelo ator e cançonetista português Franco d’Almeida, que declama a poesia de Rabelo ao som do piano⁴. Exploro o recurso da coralidade, enunciando o poema com a gravação do artista lusitano, em repetições, sobreposições e sincronizações. Uma cena que vai se desdobrando em outras situações no espaço da garagem da casa. Simultaneamente, a ação física

⁴ Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/poesia-obscena-no-acervo-tinhorao-por-fabio-frohwein-de-salles-moniz/>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

de interferir nesse espaço dá surgimento a uma personagem: “o pastor” é um devoto pentecostal fervoroso. “Ele” se dirige à carroceria presa ao carro estacionado na garagem. No palanque, púlpito ou altar, “ele” se prepara para uma pregação; enfeita a carroceria com um cordão de luzes LED.

Quadro I: “O pastor e as rosas”

(O cenário é um altar de igreja iluminado por luzes coloridas de LED. Música instrumental de fundo “Clair de Lune”, de Debussy. O pastor veste um terno bege de tamanho desproporcional ao seu corpo).

Pastor: Meus irmãos, meus irmãos... (severo) os tempos são sombrios e as trevas querem obscurecer a luz e a pureza dos corações! A permissividade e a concupiscência da carne movida pelo espírito das trevas tenta macular a limpidez e a honra da sagrada família. Havemos de vigiar e com muito rigor para extirpar, esmagar e destroçar todo mal, todo lamaçal do pecado, que corrói a santidade das almas! Arrependam-se dos seus pecados, antes que o todo poderoso lance a todos ao mármore dos infernos. Amém?! Amém! Esta coroa de flores aqui está para representar a morte de vossas almas perdidas. Que os braços de ferro do todo poderoso pesem sobre a cabeça de todo aquele que se deixa ludibriar pelas tentações pecaminosas. Agora, vos deixo com a palavra sagrada, que está acima de tudo e de todos. (Abre seu livro de capa dura e começa a ler o poema “As rosas do cume”, de Laurindo Rabelo, nos primeiros versos, surpreende-se com as palavras contidas ali, com expressões de repúdio) “No cume da minha serra/ Eu plantei uma roseira,/ Quanto mais as rosas brotam/ Tanto mais o cume cheira”. (Fecha o livro abruptamente, balançando a cabeça negativamente de olhos fechados, mas a curiosidade é maior e torna a abri-lo, envergonhado) “À tarde, quando o sol posto/ E o vento no cume adeja,/ Vem travessa borboleta,/ E as rosas do cume beija”. Misericórdia, Senhor! Misericórdia! “No tempo das invernadas,/ Que as plantas do cume lavam,/ Quanto mais molhadas eram/ Tanto mais no cume davam”, (gradativamente a repulsa inicial e seu constrangimento desaparecem, dando lugar ao fascínio e prazer que tais versos lhe trazem, até se encontrar absolutamente tomado em regozijo pelo poema) “Mas se as águas vêm correntes,/

*E o sujo do cume limpam,/ Os botões do cume abrem,/ As rosas no cume grimпам./
Tenho pois certeza agora/ Que no tempo de tal rega,/ Arbusto por mais cheiroso/
Plantado no cume pega”. Glórias, glórias, aleluia! (Luzes se apagam).*

Apresentei essa improvisação aos três amigos que moram comigo na casa e que são as pessoas com quem divido, há mais de um ano, os dias de confinamento. Ao final da improvisação, um deles me disse que aquela “brincadeira” que apresentei era um respiro para esses dias cinza. Segundo o ator-pesquisador Bennaton (2020), durante a pandemia, o teatro se torna um importante “respirador social”. Pois, neste momento, a teatralidade não oficial do edifício teatral, aquela que advém das “cenas e teatralidades da pólis” (DIÉGUEZ, 2014, p. 129), está sendo vivenciada nos jogos de inversão de papéis dos membros das famílias isoladas em casa, nas performances musicais e protestos políticos do alto das sacadas dos apartamentos de pessoas anônimas, e no “baile de máscaras [coloridas ou desenhadas da covid-19] em que se transformaram as ruas e os espaços comuns” (BENNATON, 2020, p. s./n.).

A malícia ambivalente das palavras proferidas em referência às imagens sublimes da paisagem campestre e a escatologia da vida material reverberou nas ações pelo espaço transicional de casa em alto ou baixo tom, entre risos ou expressões severas, entre sussurros e silêncios longos. Essa vivacidade achincalhada e risível da poesia potencializou um estado de poetização temporária da vida cotidiana, no ambiente íntimo e doméstico, trazendo a possibilidade de compor proposições cênicas, num processo de experimentação que evoca o brincar da infância e teatraliza, por alguns momentos, a aridez do dia a dia.



Figura 1 “Recital de Má(cu)la”, cena resultante dessa experimentação, durante o Cabaret do Fim do Mundo, do Festival Interface Bauru – SP . Foto: Denis Augusto.

Os girassóis

O “Girassol da madrugada” é um conjunto de sete poemas curtos em que o eu-lírico do poeta exprime o êxtase dos que vivenciam a consumação do amor. Em um espelhamento de olhares, o amante se dirige à pessoa amada como a figura grega de Narciso. Ao contemplar a figura dela, objeto de desejo e espelhamento de seu próprio reflexo, inatingível, ele se perde em seu olhar: “agora pouso, agora vou beber vosso olhar estagnado, oh minha lagoa!” (ANDRADE *apud* MORAES, 2015, p. 253). Assim, o eu-lírico alude à figura da pessoa amada como “carne que é flor de girassol/ sombra de anil” (Ibidem p. 251), contrastando a vivacidade amarelada da flor que mira a luz do sol, com o azul crepuscular do entardecer, que anuncia a chegada da noite onde: “a paz interior brinca de ser tristeza” (Ibidem, p. 253). A poesia de Andrade desprende a fantasmagoria do poeta, extasiado pelo amor que contempla e enuncia.

As experimentações com “Girassol da madrugada” acontecem no início do outono de 2021, nas ruínas de uma pequena casa abandonada em uma colônia rural desativada em Campinas. O lugar assemelha-se a uma vila fantasma, quase desabitada, exceto por algumas pessoas que vivem nas redondezas. A casa se encontra em um local, com construções antigas em ruínas, já tomado pela vegetação que invadiu o que restou dos cômodos dessas moradias, todas iguais, divididas e alinhadas em duas quadras. Esse espaço configura uma ambiência para elaboração da dramaturgia e fornece materiais de manipulação cênica.

Ali, adentro num espaço que imanta uma atmosfera fantasmal. Ali, estão vestígios de outros tempos registrados nas paredes e no chão: riscos de lápis, pedaços de louça, um brinquedo quebrado. Ali, encontram-se rastros de outras vidas, possivelmente pessoas que trabalharam no cultivo do café e, naquela sala de poucos metros, também passaram seus cafés pelas manhãs, deitaram com seus amores no breu da noite para continuar a vida e, ainda, amaram ou odiaram o sol. O cenário interno são ruínas e escombros. As alusões do poema ao belo, à imaterialidade, à rigidez da matéria, à luz do sol e à escuridão da noite, indicam o ambiente da cena.

Versos como: “Você não diz, porém o vosso corpo está delindo no ar,/ Você apenas esconde os olhos no meu braço e encontra a paz na escuridão” (Ibidem, p. 251) sugerem a calma e leveza nos deslocamentos em meio a ruínas espalhadas na casa. O local tem os ares de um passado ainda guardado que ecoa na calma do sítio desabitado, nas fissuras das paredes rachadas e na exuberância da vegetação que preenche o interior da casa toda, criando um universo vivo heterogêneo. O poema remete a um amor vivido, que a grafia no papel salvaguardou do esquecimento.

Quadro II – Cena I: Espero-tê

(Cenário: Um quarto com uma mesa velha, sobre a mesa um relógio próximo a uma janela aberta. Um jarro de girassóis murchos, no umbral da mesma janela, iluminados pela luz do sol. Duas cadeiras tombadas ao centro do recinto, algumas velas em candelabros suspensos e apagados).

Surge a figura dele, é o Amador. Ele veste um sobretudo, chapéu com véu branco cobrindo parcialmente o rosto, traz consigo uma bandeja com macarrão, pistache, melão, uvas, figos frescos e dois cálices de vinho, que deposita sobre a mesa; ergue as cadeiras, posicionando-as uma de frente à outra no entorno da mesa. Espia pela janela, ansioso, confere a hora do relógio, observa o local e caminha por ele para acender as velas suspensas. Espia novamente pela janela, retira dois pratos e seus respectivos talheres da bandeja, posicionando-os nas pontas da mesa em frente às cadeiras. Senta-se, confere a hora, novamente se volta aos pratos para melhor alinhá-los frente às cadeiras. Espia pela janela, confere a hora, muda de cadeira, espia de novo pela janela e respira fundo. Começa a manipular a faca, fincando-a na mesa entre os dedos da mão esquerda espalmada na madeira. Cada vez mais rápido, repete os mesmos atos, olha o relógio, espia a janela, brinca com a faca. Para e respira fundo, desanimado. Passa a lâmina da faca em torno da orelha esquerda, respira fundo. Com olhar cabisbaixo deixa a faca sobre a mesa e muda de lugar, sentando-se na outra cadeira. Confere a hora, inclina-se para espiar pela janela, mas desiste. Levanta-se e arrasta a cadeira para perto da bandeja, senta-se. Observa a bandeja, pega um dos pratos e seus talheres, retira um lenço do bolso do sobretudo e o coloca sobre a gravata borboleta. Com o garfo espeta um figo, olha atentamente para ele e o deixa sobre o prato. Logo, pega um pedaço de melão com a mão e o deixa no prato. Tenta pegar um tanto de macarrão com o garfo, mas o macarrão escapa. Atira o garfo pela janela, espia o lado de fora da janela e vê algo. Pega a faca, mira e a atira para fora (um gato mia pavorosamente do lado de fora). Atira o prato pela janela. Segura a bandeja com as duas mãos, levanta-se e solta a bandeja no chão. Delicadamente, agacha-se e se posiciona em quatro apoios. Come os alimentos da bandeja como um camelo. (fade out, restando apenas as luzes das velas e o som da devoração – fim).

No entardecer, enquanto o sol se punha do lado de fora, minha sombra era projetada na parede do cômodo. Por outro lado, as folhas da vegetação, abraçando a alvenaria, constituíam outras formas que se somavam à sombra dos meus

movimentos projetados na parede. Aí, eu improvisava. Deitado no chão, entre pedaços de pedra e madeira, eu me erguia vagarosamente, fazendo deslizar a silhueta do meu braço sobre aquela ramagem exuberante.

O girassol na madrugada é o próprio sol, a referência à luz do sol com a escuridão da noite, desde o título da poesia; é um oxímoro, ambivalência que deseja suspender o tempo amoroso. Ao retornar àquelas ruínas, nas primeiras horas de uma tarde muito quente e ensolarada, pensei em um eu-lírico (o sujeito da enunciação) delirante, cego pela luz do sol do meio-dia, em um estado de transe que conecta o astro, tão associado à racionalidade, à insana fixação do olhar numa combustão de luz absoluta e insuportável: “o sol em sua glória se opõe decerto ao girassol murcho, mas, por mais morto que esteja, esse girassol é também um sol e o próprio sol tem algo de deletério e de doente: ele tem *la couleur du soufre* [a cor do enxofre]” (BATAILLE, 2018, p. 236). No êxtase da paixão, o Amador tem a visão fantasmal do amado “delindo no ar” (ANDRADE *apud* MORAES, 2015, p. 251).

Quadro II – Cena II: Não serão quimeras?

Som percussivo com tambor e atabaque, um Ponto de Oxum. Pelo espaço estão dispostos quatro vasos de cerâmica com terra. O Amador afunda os dedos na terra vermelha e úmida de um dos vasos, pinta rosto e peito. Do outro vaso, passa a socar a terra seca e dura, do terceiro, espalha a areia. Do último, cava e come a terra escura.

Sombras. Um pássaro bate asas no horizonte. Parece voar tranquilo, mas à espreita está uma serpente, seguindo-o enquanto rasteja entre as nuvens. Quando o pássaro cruza seu caminho, ela lhe dá o bote despencando do céu a enlaçar a ave, até pousarem nas trevas sobre a terra. De seus corpos nascem flores de girassol carnívoras que se devoram mutuamente. Toda terra é treva e o nascer do sol, com sua incandescência, faz queimar as pétalas destroçadas dessas flores até tudo virar cinzas. Dessas cinzas nasce nova vegetação, cujo orvalho é enxofre.

O título dessa cena refere-se à “quimera”, termo que designa uma combinação de diversos elementos heterogêneos ou incongruentes em

elaborações imaginativas utópicas; é relativo à figura mitológica grega homônima, que cospe fogo e possui cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente (HOMERO, 2020). O escritor Jorge Luis Borges, na belíssima narrativa “A quimera” (2007), afirma alegoricamente que com o passar do tempo a humanidade teria se cansado dessas representações absurdas e bestiais, transformando a figura mitológica clássica na palavra que designa, hoje, aquilo que é da ordem do impossível. “*Não serão quimeras?*” nomeia essa breve dramaturgia inspirada em “Girassol da madrugada”, de Andrade.

Não abandonarei jamais de-noite as tuas carícias,
De-dia não seremos nada e a ambições convulsivas
Nos turbilhonarão com as malícias da poeira
Em que o sol chapeará torvelins uniformes.
(ANDRADE *apud* MORAES, 2015, p. 252)

A artesanaria da cena, no ato de instaurar novas realidades poéticas, intensifica a vitalidade dos corpos envolvidos no acontecimento performativo; cultiva novas configurações sensíveis, que, como erva daninha, se espalha pelo terreno (o corpo), transformando-o com seu rápido e espontâneo crescimento. Neste poema, o estado de delírio é aterrador e movente, como uma raiz nas profundezas do chão, espalha-se e intensifica a vitalidade do corpo.

(...) seria vão considerar os corpos como organismos impermeáveis e fixos. Não existe matéria, existem apenas estratificações provisórias de estados de vida, na transformação individual dos quais não é de se surpreender que o espírito, a consciência, a vontade e a razão, cada um por sua vez, intervenham. (ARTAUD, 2014, p. 112)

É possível fazer eclodir a consciência como um mal que se alastra e aspira à “ressurreição de uma força espiritual que cresce em intensidade, e em densidade, e se afirma à medida que se propaga”? (Ibidem, p. 113). As “Dramaturgias de Cupidez”, ao presentificar em ação física a poesia que dá voz à carnalidade, contagia e mobiliza o corpo atuante, transformando-o em corpoesia.

Ainda, quanto ao caráter alucinante do poema, vale ressaltar que há um aspecto exuberante e vital nesse delírio. A figura mitológica de Narciso se junta aos arquétipos de divindades africanas, como a beleza de Oxum, associada à “cantante

alegria onde riem-se as alvas uiaras” (ANDRADE *apud* MORAES, 2015, p. 251) – o autor traz a rítmica hipnótica das músicas de feitiçaria: “E serão búzios e bumbas e tripúdios invisíveis” (Ibidem, p. 252). As sereias, iaras ou uiaras, como enuncia o verso, são uma representação da divindade, orixá das águas doces que reina com beleza, fertilidade e riqueza.

Esse amor contemplativo e delirante está associado a “Fedro” (2011), de Platão: “quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas (...) revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia (...) pelo do poeta tomado de delírio” (PLATÃO, 2011, p. 105). No diálogo platônico, o delírio do apaixonado é similar ao que impulsiona as profecias e inspira os poetas, pois a visão que contempla a beleza do amado faz lembrar a beleza do mundo das ideias.

Destaca Souza que, em “Girassol da Madrugada”:

[...] como os iniciados descritos por Sócrates, no lugar de se entregarem ao amor de ímpeto animalesco, os amantes do modernista veneram-se como divindades, vendo-se como Narcisos, Oxuns e Loguns um nos olhos do outro, num espelhamento que mostra terem em si a parte da divindade que enxergam no par. (SOUZA, 2016, p. 64)

A mistura de referências, grega e africana, afirma o sentido antropofágico de devorar referências culturais e mitológicas para criar configurações poéticas novas no horizonte plurinventivo da cultura que o modernismo brasileiro invoca. Já em seu título, a poesia refere-se a uma ambivalência de gênero, ao associar a figura da pessoa amada numa aura híbrida entre o feminino da “flor” e o masculino do “girassol”. As alusões à pessoa amada e às paixões que lhe antecederam estão sempre envolvidas num clima de mistério, como nos versos:

Tive quatro amores eternos...
O primeiro era uma donzela,
O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,
O terceiro era a rica senhora,
O quarto és tu...
E eu afinal me repousei dos meus cuidados.
(ANDRADE *apud* MORAES, 2015, p. 252)

São versos enigmáticos que aproximam ambivalências para exprimir a consumação do amor. Como transformar em ação cênica esses enigmas? Quais ações podem ser moldadas a partir da imagem de “um eclipse, boi que fala”? Não busco desvendar esses enigmas, mas sim encontrar neles impulsos para poetizar o corpo nos deslocamentos de espaço e tempo. O corpoesia.

Quadro II – Cena III: Um monólogo amoroso

O princípio era o silêncio e o sussurrar dos amantes premeditou o verbo, que é corpo em movimentos contínuos e descontínuos de mãos que deslizam, acariciam e apertam. Até que ambos recolhessem as garras e se esquecessem do medo. Para depois caminhar pelas ruas e avenidas esburacadas da cidade na noite soturna, de mãos dadas e crentes, ou fingindo crer até mesmo, de que a vida não é ruim. Soltos são os faróis da noite e espreitam o bosque (ou seria o parque do Ibirapuera?). Caminham entre as árvores e tocam as flores procurando rosas noviças e girassóis viris. Agora, deitaram debaixo do pé de bananeira, coberto por trepadeiras, para rolar um sobre o outro, sob o peso da terra e dos seus desejos. E se perguntam: a vontade de vestir a pele do outro é amor, é loucura, é imoralidade, é sagrado ou é um caminho para fora de si? Esquecem da resposta quando gozam e seus fluidos germinam no jardim ervas daninhas de raízes profundas.

Do mesmo modo que o eu-lírico do poeta parece tornar tudo volátil, aludindo a imagens que remetem a consumação de um amor pleno, em ascensão — de leveza extasiante, imaterial e efervescente — essa desmaterialização aludida não se consolida, pois, logo ele contrapõe-lhe imagens opostas, que afirmam o peso concreto do mundo (FRAGELLI, 2010):

Eis que ciumenta noção de tempo, tropeçando em maracás,
Assusta guarás, colhereiras e briga com os arlequins,
Vem chegando a manhã.
Porém, mais compacta que a morte,
Para nós é a sonolenta noite que nasce detrás das carícias esparsas.
(ANDRADE *apud* MORAES, 2015, p. 253)



Figura 2 registro de 07 de abril de 2021, durante a experimentação cênica com a poesia “Girassol da madrugada”, de Mário de Andrade. Foto: Jaqueline Ramirez.

A cena é um percurso do corpoesia.

Com o desenrolar das experimentações, a palavra poética articulada nos versos estimulou ações num fluxo de movimentos sintonizados com o espaço, despertando a imaginação para diluição da rigidez dos materiais destroçados ali. A aparente fragilidade exposta nas pétalas das flores de girassol, assim como nas rosas, esconde a força visceral de suas raízes entranhadas no solo. Uma força que emana debaixo para cima, como os movimentos dos pés em oposição ao chão, enquanto se dança vagorosamente, segurando numa das mãos, a flor de girassol.

Numa lembrança da infância, eu testemunhava o processo de vida e morte das flores cultivadas num canteiro na calçada da escola onde cursei o jardim de infância. Em geral, os altos girassóis eram imponentes para meu olhar, que os fitava, vendo-os debaixo para cima, sempre intrigado pelo ciclo de vida dessas flores, pois via, a cada fenecimento de um girassol, o florescer de novas flores, frutos das sementes que caíam das mortas, no processo natural de vida, morte e renascimento, inerente aos vegetais e aos humanos, num ciclo que: “segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres” (BATAILLE, 2017, p. 79).

Pistas de teatralidade entre ruínas, flores e raízes

A observação das flores provoca diferentes sensações e reações, já que correspondem a distintas experiências da vida, em contextos culturais. Sejam as rosas vermelhas, como símbolo do desejo e do amor, ou o crisântemo, como símbolo de luto nas homenagens fúnebres. As imagens das flores permeiam nosso imaginário com simbologias variadas, despertam os sentidos para fragrâncias, texturas e sabores, possuem propriedades não visíveis a olho nu, com substâncias medicamentosas, terapêuticas e alucinógenas.

Bataille observa que a visão das flores “expressa uma obscura determinação da natureza vegetal” (2018, p. 69). O autor aponta a existência de valores subjetivos que correspondem às vivências humanas. As rosas vermelhas, por exemplo, são associadas ao amor, sua corola ao signo do desejo (Ibidem, p. 74). Tais valores aproximam afetividade às plantas, pois tanto os fenômenos da vida humana, como o processo de vida vegetal, são procedentes da fecundação (Ibidem, p. 72). Bataille examina uma associação entre as delicadas pétalas das flores e o ideal de beleza humana, contudo, destaca ele, as mais belas flores se sustentam na “feiura” das raízes, na parte baixa do vegetal: “sob a superfície do solo, nojentas e nuas como vermes” (Ibidem, p. 78). As raízes fazem um contraponto das partes altas das flores, ambivalência que contrapõe a fragilidade das pétalas à força visceral das raízes enfiadas na solidez da terra: “mais do que pela imundice de seus órgãos, a flor é traída pela fragilidade de sua corola (...) longe de responder às exigências das ideias humanas, ela é o sinal de sua falência” (Ibidem, p. 75).

O ambiente vegetal constituinte de “As rosas do cume” e “Girassol da madrugada” é fundamental na concepção erótica dos poemas, bem como na elaboração do corpoesia. As polaridades apontadas acima na fisionomia floral refletem a precariedade da idealização de beleza e das relações amorosas frente à transitoriedade carnal da vida marcada pela ideia da morte. A vida libidinal nos poemas estudados apresenta as faces do escárnio ou da melancolia. Em Laurindo Rabelo a expressão erótica é debochada. Em trocadilhos com as imagens de flores,

no alto de um morro, o poeta zomba dos costumes sociais moralistas, expondo a crueza risível da vida carnal: “Quanto mais as rosas brotam/ Tanto mais o cume cheira” (RABELO *apud* MORAES, 2015, p. 96). Nessa direção, a expressão lúdica de zombaria em Rabelo contrasta com a contemplatividade erótica melancólica de Andrade:

Porque a Divindade muito naturalmente virá.
Agressiva
Ela virá sentar em nosso teto,
E seus monstruosos pés pesarão sobre nossas cabeças,
De noite, sobre nossas cabeças inutilizadas pelo amor.
(ANDRADE *apud* MORAES, 2015, p. 252)

No processo de experimentação, o conjunto de poemas de Andrade sugere uma ambiência onírica e solene, quase ritualística, aproximando a relação amorosa da sacralidade e do sacrifício (FRAGELLI, 2010).

No caso de Rabelo, o poema recorre a jogos com a oralidade. Daí a possibilidade de uma associação direta do sujeito da enunciação com um personagem da vida cotidiana. Este seria a figura do “pastor” a declamar o poema de Rabelo na carroceria estacionada na garagem da casa. Um pastor que, contagiado pela pregação religiosa e pelos versos licenciosos do poema, entra em estado de transe.

O humor de Rabelo e a enunciação de um lirismo extasiado pela paixão inatingível que consome o poeta, nos versos de Andrade, lembram que “o amor tem o cheiro da morte” (BATAILLE, 2018, p. 76). A fisionomia das flores, apresentada nos versos de Rabelo e Andrade, evoca a ambivalência movente da vida e sugere um campo de experimentação cênica muito amplo.

O desejo sexual produz alteridades por meio da “força malvada” da libido: “há no gozo sexual uma força que doma e traz a si todas as forças da universalidade” (ARTAUD, 2017, p. 106). Esse impulso totalizante, na cena, liga-nos às forças sutis da vida, provoca a consciência e “perturba o repouso dos sentidos”, leva-nos “a uma espécie de revolta virtual” (ARTAUD, 1999, p. 24). Na descida às profundezas dessa força vital: “tudo sai da sexualidade que é coração”

(Idem, 2017, p. 113); corpo e alma não se distinguem, pois a alma seria: “o ser risonho do corpo” (Ibidem, p. 116).

Para Artaud, assim como para Bataille, a sexualidade é uma força movente que dá base aos movimentos da vida, assim como as raízes das flores impulsionam seu florescer:

(...) O fundo do corpo é sexual, você sabe, mas não sabe o suficiente que a sexualidade está na base do sopro, porque é a alma dos ossos, e que da sexualidade se tirou o coração para que ela existisse, e o coração por intervalo entre ele e o sexo compôs a dimensão do ser, intervalo e ser que deveriam ter ficado na sexualidade. Essa exterioridade do coração que criou o mundo ilusório, esse mundo encajado em um ser ilusório que nos impede de respirar. (Ibidem, p. 118)

O processo de investigação com poesias eróticas da literatura brasileira busca por meio dos versos licenciosos, o “ser risonho do corpo”, de modo a abrir canais, na relação com o espectador, agitá-lo como “sopro”. As primeiras experimentações com as poesias de Rabelo e Andrade apontam alguns caminhos nessa direção.

Frente a atual impossibilidade do fazer cênico nos moldes tradicionais, buscamos, neste processo de investigação, reinventar as maneiras de criar. A propósito da liberdade total na revolta, Artaud afirma que a arte teatral se vinga da teatralidade degradada da vida social na insistência de instaurar um estado febril e transformador, que escapa desses cenários da destruição e morte:

Vingança por vingança e crime por crime. Quando os acreditamos ameaçados, encurralados, perdidos e estamos prestes a lamentar sua condição de vítimas, revelam-se prontos para devolver ao destino ameaça por ameaça e golpe por golpe⁵. (ARTAUD, 1999, p. 25)

Nas “Dramaturgias de Cupidez”, buscamos uma centelha faiscante de vida, sensações mais sutis. A arte erótica restitui os corpos a sua maneira secular, não cessa de afirmar aquilo que o corpo é: matéria vulnerável e potente na sua instabilidade permanente. A poesia nos conduz para a força germinativa das raízes

⁵ Artaud menciona a peça de John Ford, “Tis a pity she’s a whore”, traduzida por Maeterlink com o título de “Annabella” (1895).

profundas da experiência humana, em reverência à imanente vitalidade libertadora, exuberante e cruel da experiência da carne. Neste processo, a poesia se torna ação e vislumbra a geração de heterotopias⁶ no espaço da cena.

Os registros das práticas laboratoriais são realizados por meio da escrita dramática, de recursos audiovisuais, em experimentações em espaços encontrados à deriva, etc. A complexidade desses arquivos processuais: “amplia o espaço de ação dos registros de processo, no apagamento de fronteiras entre público e privado” (SALLES, 2012, p. 761). Anotações, registros audiovisuais e novas tecnologias, além de documentar os processos de elaboração artística, constituem-se também, como um campo de experimentação potente em plena expansão (Ibidem). Esse processo é uma via de mão dupla entre os registros e a criação prática.

Em “As rosas do cume”, de Rabelo, o contraste entre a lírica de paisagem campestre e o caráter zombeteiro dos versos, estruturados em frases de duplo sentido, sugeriu improvisações com recurso de sombras e jogos vocais que contribuíram para a criação dramática *Quadro I: “O pastor e as rosas”*. Já nas experimentações com o conjunto de poesias “Girassol da madrugada”, de Andrade, a lírica de amor consumado, investigada na casa em ruínas, leva à proliferação de outras cenas, que emanam da raiz comum do experimento com os sete poemas, mas que se distingue da obra original nas dramaturgias *Quadro II – Cena I: Esperotê, Cena II: Não serão quimeras? e Cena III: Um monólogo amoroso*.

Dessas primeiras reflexões e práticas cênicas com poesias da Erótica literária brasileira, realizadas entre o verão e outono de 2021, o estudo seguirá se desdobrando em performances e seus registros, nos rastros de Eros que potencializam o corpo no fluxo dos excessos da vitalidade. São estímulos imaginários que reverberam na carne e nos contam sobre a vida amorosa e libidinal do país.

⁶ Foucault utiliza o termo heterotopia (hetero = outro + topia = espaço) para descrever os “espaços absolutamente outros” (1966; 2013, p. 21), ou seja, lugares com diversificados estratos de significação e múltiplas relações com outros espaços, que formam arranjos complexos não visíveis previamente. Rancière (2000; 2018), por sua vez, afirma que a arte, a política e os saberes constituem “arranjos materiais dos signos e imagens, da relação entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (2000; 2018, p. 59), criando, assim, heterotopias.

Considerações finais

Neste recorte, apresentamos os primeiros procedimentos investigativos com poesias eróticas brasileiras na elaboração de novas ramificações poéticas cênicas. A cena mantém um caráter híbrido de transdimensionalidade, porque cada poema sugere um tipo de elaboração dramática. Não há uma sistemática fixa no processo, pois, ao lidar com materiais poéticos tão heterogêneos, cada poema acessa procedimentos e atalhos distintos. Cada uma das poesias detona um novo rumo que surge no andamento dos laboratórios.

A pesquisa segue investigando a força dessas poesias que dão voz ao corpo e suas intensificações, seus excessos. Agora, volta-se também para outros poetas e as fantasmagorias lascivas de seus versos – nas obras de Gilka Machado⁷, Roberto Piva⁸ e Hilda Hilst⁹. Um exercício cênico que se debruça em compor dramaturgia por meio da performatividade da poesia erótica brasileira.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter** (edição crítica organizada por Telê Porto Ancona Lopez). ALLC XX/Editora da UFRJ, Coleção Archivos, 1996.

ARTAUD, Antonin. **A Perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Trad. A. Kiffer; M. P. Fernandes. Rio de Janeiro: Racco, 2017.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Trad. J. Guinsberg, S. Fernandes, R. C. Rocha, M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. T. Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1938].

BATAILLE, Georges. **Documents**. Trad. J. C. Penna e M. J. Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

⁷ Gilka da Costa de Melo Machado (1893-1980), poeta carioca, associada ao movimento simbolista. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/node/20177>>. Acesso em: 13 set. 2021.

⁸ Roberto Lopes Piva (1937-2010), poeta paulista, atuante na segunda metade do século XX, influenciado pela geração *beat*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-roberto-piva/>>. Acesso em: 13 set. 2021.

⁹ Hilda de Almeida Prado Hilst (1930-2004), escritora, poeta e dramaturga paulistana. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/obra>>. Acesso em: 13 set. 2021.

BATAILLE, Georges, **O erotismo**. Trad. F. Scheibe, 1ª ed., 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENNATON, Pedro. O teatro como respirador social: reflexões sobre arte presencial na pandemia. **Revista Gulliver**, Florianópolis, abr. 2020. Disponível em: <<https://revistagulliver.com.br/teatro/o-teatro-como-respirador-social/>> . Acesso em: 16 mai. 2020.

BORGES. Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIÉGUEZ, Ileana. “Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido”. **Revista Sala Preta**, São Paulo, SP, v. 14, n. 1, 2014.

FRAGELLI, Pedro Coelho. **A Paixão segundo Mário de Andrade**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. S. T. Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FORD, John. **'Tis Pity She's a Whore and Other Plays: The Lover's Melancholy; The Broken Heart; 'Tis Pity She's a Whore; Perkin Warbeck** (Oxford World's Classics). Marion Lomax editor. USA: Oxford University Press, 2008.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2020.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, RJ, v. 1, n. 17, p. 128 - 137, 2008.

MELO, Pedro da Silva de. **A linguagem lúdica da trova humorística: escolha lexical e efeitos de sentido**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, 2019.

MORAES, Eliane Robert (org.). **Antologia da poesia erótica brasileira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. M. C. Netto. São Paulo: Editora 34, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. Arquivos nos processos de criação contemporâneos In: **“Vida e ficção: arte e fricção” Anais do 21º Encontro da ANPAP**. Rio de Janeiro, RJ, v. 21, n. 1, p. 750-762, 2012.

SONTAG, Susan. **A imaginação pornográfica**. Trad. D. Bush; M. F. Wasp. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 1967;2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/4127848/2230757_susan_sontag_imaginacao_pornografica>. Acesso em: 06 jul. 2021.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Matrizes da criação, o amor e o belo, em “Girassol da madrugada”. **Guavira Letras**. Três Lagoas/MS, n. 23, p. 55-66, jul./dez. 2016.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.