NEWTON FÁBIO CAVALCANTI MORENO

Teatro de uma Saudade
Experiências de memória brasileira em
“Assombrações do Recife Velho” & “Memória da
Cana”

Doutorado em Artes Cênicas

São Paulo

2011

NEWTON FÁBIO CAVALCANTI MORENO

Teatro de uma Saudade
Experiências de memória brasileira em
“Assombrações do Recife Velho” & “Memória da
Cana”

Tese apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para obter o título de Doutor em Artes.
Área de concentração: Artes Cênicas.

Versão Corrigida

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Fernandes Telesi

São Paulo

2011

Autorizo:

[X] divulgação do texto completo em bases de dados especializadas.

[X] reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura: _____

Data: _____

Nome do Autor: Newton Fábio Cavalcanti Moreno

Título da Tese: Teatro de uma Saudade. Experiências de memória brasileira em
“Assombrações do Recife Velho” & “Memória da Cana”

Presidente da Banca: Profa. Dra. Sílvia Fernandes Telesi

Banca Examinadora:

Prof. _____

Instituição: _____

Prof. _____

Instituição: _____

Prof. _____

Instituição: _____

Prof. _____

Instituição: _____

Aprovada em:

_____/_____/_____

*Dedico este trabalho aos meus pais e mestres
A família que me foi apresentada e a família que foi escolhida*

Dedico especialmente ao meu Pai, José Djalma Rocha Moreno, “pai sagrado e senhor”.

AGRADECIMENTOS

Aos atores-pesquisadores, bravos depoentes do espetáculo “Memória da Cana”,
Luciana Lyra, Viviane Madu, Kátia Daher, Carlos Ataíde, Marcelo Andrade e Paulo de
Pontes.

A todos os integrantes do grupo “Os Fofos Encenam”

A toda equipe dos espetáculos “Assombrações do Recife Velho” e “Memória da Cana”.

Aos professores Maria Thais Lima dos Santos, Luiz Fernando Ramos, Renato Ferracini e
Aleksandar Dunderovich, mestres das disciplinas cursadas no programa de Doutorado.

À Fundação Gilberto Freyre e à família Gilberto Freyre.

À família de Nelson Rodrigues, pelo apoio a este trabalho-intervenção na obra de Nelson
Rodrigues.

À Fátima Quintas, pesquisadora da Fundação Gilberto Freyre, grande incentivadora deste
trabalho.

Ao professor Marco Camarotti, in memória.

À Sílvia Fernandes Telesi, pelo constante estímulo e apoio a esta pesquisa.

Aos meus pais, José Djalma Rocha Moreno e Valdeilda Cavalcanti Moreno.

Aos meus familiares,

Aos daqui e aos de lá...

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo um estudo do conceito de memória criadora nos procedimentos criativos do espetáculo “Memória da Cana”, uma releitura do texto “Álbum de Família” do dramaturgo Nelson Rodrigues, a partir dos estudos da família patriarcal e das memórias familiares dos artistas-pesquisadores envolvidos neste processo. Disseca também o processo criativo do espetáculo “Assombrações do Recife Velho” livre adaptação da obra homônima de Gilberto Freyre, na perspectiva de uma relação entre teatro de fontes populares e cena contemporânea, interfaces entre *performer* e *brincante*, e da solicitação de uma camada de memórias pessoais dos artistas pesquisadores. Os dois espetáculos foram desenvolvidos no grupo “Os Fofos Encenam”, sob minha direção artística.

ABSTRACT

This work aims to develop a study of the concept of creative memory following the creative pattern used in the play "Memoria da Cana" (Sugar Cane Memory), a revisit of the text "Album de Família" (Family Album) by playwright Nelson Rodrigues, and based on the studies of the patriarchal family and family memories of the artists/researchers involved in the process. It also deals with the creative process of the play "Assombrações do Recife Velho" (Hauntings of Old Recife), a free adaptation of Gilberto Freire's homonym play. For that, I availed myself of the relationship between the theater of popular origins and the contemporary scene and the interface between performer and *brincante* (folk culture character), as well as the artists/researchers' personal memories. The two plays were developed by the group "Os Fofos Encenam", under my artistic direction.

SUMÁRIO

Resumo	07
Abstract	08

Introdução

MINHA FÉ TEM SOTAQUE	12
UMA SAUDADE METAFÍSICA	14
AGRESTE, a nostalgia do contador.	15
AS CENTENÁRIAS, a carpideira como protagonista.	18
PENTATEUCO, personas sagradas da cana.	20

1.

MEMÓRIA DO SAGRADO

1.1. O SAGRADO.	25
1.1.1. Mito e Rito.	30
1.1.2. Teatro Sagrado/Sagrado Teatro.	34
1.1.3. Algumas anotações sobre Jerzy Grotowski e Antonin Artaud.	37
1.1.4. Algumas anotações sobre Anatoli Vassiliev.	43
1.2. A MEMÓRIA.	48
1.2.1. Algumas palavras sobre Constantin Stanislavski.	53
1.2.3. Algumas anotações sobre Robert Lepage. Mitologia Pessoal, Memória e Construção em Processo.	56
1.3. DA ARTE DA PERFORMANCE À ENCENAÇÃO PERFORMATIVA.	61

2.

ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO, fantasmas sociológicos.

2.1. Apresentando Gilberto Freyre.	68
2.2. Assombrações do Recife Velho, o livro.	70
2.3. A adaptação.	75
2.4. O Espetáculo.	80
2.5. O Processo de Ensaio.	83
2.5.1. Primeiros encontros & primeiros workshops.	83
2.5.2. Árvores Genealógicas.	84
2.5.3. Fontes Temáticas.	85
2.5.4. Improvisos a partir do livro.	91
2.5.5. Povoando a Rua do Encantamento.	93
2.6. Rito Popular e Teatro do Povo.	96
2.6.1. Contadores Artesãos.	99
2.6.2. Cavalo-Marinho.	103
2.7. O quadro de Camarotti, o empréstimo.	108
2.8. Recortes de Pessoaalidade.	115
2.9. ‘Hamlet no Teatro de Santa Isabel’, a cena que não entrou e que movimenta tudo...	116

3.

MEMÓRIA DA CANA, álbuns pernambucanos.

3.1. Casa Grande de Nelson Rodrigues.	130
3.2. Álbum de família de Gilberto Freyre.	132
3.3. Nelson e Gilberto.	
3.4. O trabalho com os atores. Como convidar o ator a visitar tantas memórias.	140
3.4.1. Fontes Temáticas. Primeiros Workshops.	142

3.4.2. Narrativas Familiares. Nossas memórias ao redor da mesa de jantar.	145
3.4.3. O <i>Punctum</i> .	149
3.4.4. Um Corpo com Saudade de Casa.	153
3.4.5. Um objeto que chora.	157
3.4.6. Mostra TUSP.	160
3.4.7. Viagem a um país chamado Gilberto Freyre.	165
3.4.8. Viagem a Pernambuco. Nelson visita o cenário de Gilberto.	171
3.4.9. Associações, Álbuns pernambucanos.	175
3.4.10. Mostra ITAÚ Cultural.	191
3.4.11. Nichos-Ninhos.	194
 3.5. Famílias...	 197
 4. UM TEATRO DA SAUDADE.	 199
 Referências Bibliográficas.	 204
 Anexos.	 211
 Fotos Trabalhadas.	
 Dvds dos espetáculos.	

Introdução.
MINHA FÉ TEM SOTAQUE.

“A ausência de evidência não é a evidência de ausência”.

Carl Sagan.

Sou formado como ator e antes disto como administrador de empresas. A propósito etimologicamente a palavra administrar origina-se do termo em latim, *minister*, ‘servir, obedecer’. Continuo ainda ‘a serviço’ só que do ofício da escrita para a cena desde 2001 e sempre estudando os caminhos deste percurso na dramaturgia.

Uma destas trilhas é devota (e escolho esta palavra com terceiras intenções e sexto sentido) da memória de uma ‘fé com sotaque’. Minha história nordestina que me ensinou o Pai Nosso com a sonoridade mascate e malemolente do meu Recife.

Eu viajei o que pude pelo Nordeste e alguns lugares e momentos ficaram impressos de tal forma na alma que pedem passagem neste(s) texto(s) e encenações sobre os quais conversaremos neste estudo.

As procissões de Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora da Conceição na minha cidade natal.

As romarias de Padim Ciço. O belíssimo Cariri. Pessoas que acordavam e dormiam com pedras na cabeça e com rezas como principal idioma. Seus ex-votos que carregavam como troféus e pequenos pedaços do céu.

As rezadeiras, benzedadeiras e algumas poucas carpideiras de Limoeiro, agreste de Pernambuco. Lindas em sua ação performática, como maestrinas de nossas emoções, verdadeiras diretoras da cena, encenadoras do luto.

Missa do Vaqueiro, Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, sem mencionar o mundo das afro-brasileiras religiões, Juremas e Oxum e, minha recente visita ao Kardecismo.

Sim, o Nordeste é um Céu para mim; onde minha sensibilidade foi treinada com hóstia, procissões e sinos badalando forte.

Mas o que alegra esta herança hierática é que sempre estive em direta fricção com a festa, o profano, a farta gargalhada do homem do Nordeste, e confesso que as celebrações populares estavam conectadas com um espaço e tempo sagrado.

Sim, este espaço de convivência entre estas duas instâncias é soberano na cultura popular. Havia mesmo, na Europa Medieval, as chamadas ‘Festas dos Asnos’, onde um burro era consagrado Bispo. Assim, há um lugar de teatro que persigo que aproxima este sagrado do delicioso bom humor que ri pelo baixo ventre. Defendendo o espaço da inversão, o reino do avesso, onde escravos tomam o lugar dos senhores, onde palhaços são reis. Quantas vezes não pulei/brinquei o Carnaval de Olinda ao lado de mascarados João Paulo II completamente embriagados e freiras de pernas cabeludas e barba? Como foi bom recriminar o Papa sobre algumas declarações do Vaticano enquanto ele tentava uns passos de frevo.

Adiantando algumas palavras sobre os modelos de Victor Turner:

“As estruturas decompõem-se, às vezes, com efeitos lúdicos. O riso faz estremecer as duras superfícies da vida social.”¹

Ou como lembra Alice Viveiros de Castro em seu belíssimo livro “Elogio da Bobagem”:

“O palhaço está presente em todas as culturas, e a mais antiga expressão do personagem é a que se faz presente nos rituais sagrados. Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte”.²

E Diabo e Morte são representados pelos palhaços para nos encorajar a enfrentá-los.

E há quem julgue fácil o ofício do riso, uma das mais antigas profissões.

E assim foi com truões, jograis, bufões e toda esta dinastia do cômico popular.

¹ Dawsey, John C. em *Victor Turner e a Antropologia da Experiência*. Página 165.

² Castro, Alice Viveiros de em *O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo*, página 28.

Mas para que este picadeiro-santo aconteça é preciso ter Palhaço sério, comprometido com a festa.

E, por sorte divina, sempre contei com exímios palhaços.

Talvez o mais belo em seus desempenhos seja o equilíbrio que emprestam ao sacro-profano, santa-mundana, às contradições comuns a todos nós, ao mundo dos deuses e ao mundo dos homens; trânsito que é difícil de operar com suavidade.

Mas seja através do gargalhar farto ou de uma reza contrita, é sobre esta conversa dos atores-pesquisadores, com ancestrais, familiares, mortos e vivos, ressuscitados cenicamente através da musculatura da memória e da imaginação, que faremos a explanação deste trabalho.

UMA SAUDADE METAFÍSICA.

“Um dia Volpi chegou a Mogi das Cruzes, encontrou a cidade toda enfeitada para uma festa junina e se encantou com o efeito. Na produção desta fase, a bandeirinha aparece ao lado de outros elementos figurativos claramente inteligíveis, significam realmente bandeirinhas. Porém logo depois da abstração, quando Volpi volta a pintar “bandeirinhas” já se trata aí de fileiras horizontais repetindo-se da esquerda para direita e de cima para baixo, numa composição mental, um jogo ritmado de pequenos retângulos coloridos, dos quais um triângulo foi retirado.”

Olívio de Araújo

Exposição Volpi no MAM, junho de 2006

Somos herdeiros (insatisfeitos) de uma sociedade capitalista em que a produção e a produtividade são a meta absoluta, onde não há como se criar ambiente e espaço para experiências humanas que nos afastem do motor do lucro.

Vivemos numa sociedade de informação e informação não é experiência. A experiência é cada vez mais distanciada de nossa prática diária pelo excesso de trabalho e trabalho não é experiência. Experiência deve ser entendida como algo que nos atravessa, que nos acontece, que nos toca. Requer tempo. Tempo para pensar, viver, sistematizar.

Como a experiência com o sagrado e com a morte.

A morte nunca entendida como mais uma porta, como uma passagem.

O que observamos é uma crise contemporânea da individualidade. Há um crescente retorno à incorporação da morte e do sagrado na dimensão cotidiana. Uma busca para saciar esta urgência de diálogo com o insondável e com o infinito.

Como se muitos tentassem recuperar um lugar de proximidade deste insondável como na Idade Média, quando a morte era parceira, sentava-se ao nosso lado na mesa, era parente, habitava nosso dia-a-dia.

“O moribundo não devia ser privado de sua morte. Era preciso também que ele a presidisse. Assim como se nascia em público, morria-se em público”³.

Como artista, filio-me a uma geração que vem tentando responder e operar cenicamente esta ‘saudade metafísica’. Há um cruzamento em meus últimos trabalhos entre morte e cultura popular. Esta vontade de transcendência espelha-se no projeto “Memória da Cana”. Esta vontade desemboca nesta investigação com a ancestralidade, com a morte e os mortos. “Agreste”, “As Centenárias” & “Assombrações do Recife Velho” são três peças alimentadas pelo teatro do povo do Nordeste com vontade de atingir dramaturgia/escritura cênica contemporânea. Mas a pergunta a ser perseguida é: Buscar reconhecer e sistematizar minhas assombrações/arquétipos presentes na minha dramaturgia para entender como me alimento da tradição para construir uma possível ruptura? Esta forma contemporânea guarda uma estrutura ancestral? Uma saudade metafísica?

Quais os mecanismos para organizar o trabalho com estes atores-depoentes?

Ainda nesta introdução, quero rapidamente traçar um panorama de alguns trabalhos que se assemelham em sua busca com o campo de pesquisa dos dois espetáculos, objetos de análise deste texto.

AGRESTE. A nostalgia do contador.

“Agreste”⁴ é o grande movimento de retorno regido pela memória. A memória, guardiã de sabedoria, de permanência e eternidade consegue construir uma rede de significações para

³ Áries, Philippe em “História Da Morte No Ocidente”.

um coletivo, para um agrupamento social. Esta memória com função política formadora de consciência de trajetória e de valores. Esta memória como resistência.

O artista a serviço/servo da memória e a memória como exercício poético em “Agreste”.

Aí a lembrança é a do contador de estórias.

Contador que ressuscita toda uma família para compor o passado á nossa frente.

A memória dos contadores de minha infância na Zona da Mata de Pernambuco. Esta era a forma, a fôrma com que minha memória se vestia, ou despia-se. Forma de que esta estória deveria valer-se.

O contador como sábio, como fonte do arsenal do imaginário, o contador como quem perpetua, como quem organiza o passado no momento em que o conta.

Aí o meu retorno se configura coerente se adequado à vontade/ao desejo da memória, à forma que ela tem para mim. Volto ao contador como condutor de minha estória/história. Obedeço à narrativa, ao cúmplice direto com a platéia, à nostalgia de um apelo direto ao espectador.

Um artigo inspirador de Walter Benjamin, “O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”⁵, alertava para o declínio e iminente extinção da capacidade humana de narrar. Perderíamos, deste modo, uma faculdade inata do homem, a ‘faculdade de intercambiar experiências’. Ainda neste artigo, Walter Benjamin sugere uma divisão dos narradores em dois grupos: os que viajam e trazem experiências destas viagens para sua comunidade e os que nunca viajam mas são conhecedores profundos das histórias e tradições de seu lugar. Benjamin atribui ainda um caráter utilitário a atividade dos narradores, uma vez que seus ‘conselhos’ podem compartilhar normas, ensinamento moral ou mesmo sugestões práticas para os problemas.

“O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.”⁶

⁴ O espetáculo AGRESTE estreou em 2004, na cidade de São Paulo, com direção de Márcio Aurélio e atuação de Paulo Marcelo e João Carlos Andreazzi.

⁵ Artigo do livro *Magia, Técnica, Arte e Política*. Página 197.

⁶ Benjamin, Walter em “O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Página 201.

A narrativa pertencente à tradição oral, reino da poesia épica, sofre certa decadência com o surgimento do romance, e do seu suporte mais ilustre, o livro. Mais à frente, ainda em seu artigo, Benjamin estabelece que a comunicação perde espaço na narrativa e a sociedade é ensinada a conviver com um novo conceito, a informação. A informação surge como um alimento vital para a humanidade, mas os fatos que a informação traz já vêm acompanhados de explicação. A narrativa não se esgota naquele momento, já a informação só tem valor quando é nova; a narrativa foge a uma explicação imediata e cartesiana, ela sugere leituras, perguntas, ‘abre-se’ dentro de quem recebe as histórias.

Luiz Alberto de Abreu em seu artigo “A Restauração da Narrativa” extrai do texto de Walter Benjamin uma possível justificativa para o declínio da narrativa, associando-a um enfraquecimento do ‘imaginário comum’. Fundamenta esta premissa na mudança das relações de trabalho, no afastamento da convivência entre a esfera pública e a privada, o indivíduo e a cultura, expresso nas moradias das antigas cidades, onde a aproximação entre estes campos permitiria uma ação mais constante e permissiva, criando uma ‘construção coletiva’ de um imaginário. Luiz Alberto de Abreu como que aconselha ao dramaturgo uma compreensão da necessidade de recuperar este construto coletivo não para se sobrepor a noção de indivíduo (onde o melodrama é um gênero predileto), mas para compor e ampliar as possibilidades do jogo dramático. Uma busca de equilíbrio entre elementos épicos e dramáticos, assim como fizeram Bertolt Brecht, Heiner Muller e Bernard Mair-Koltès. Por fim, Luiz Alberto de Abreu tece sua teia de argumentações em defesa da narrativa como mecanismo para despertar no espectador uma ‘imaginação ativa’, convidando-o a construir o espetáculo. Narrar não é somente para os ouvidos, tem direta conexão com o encontro, o rito, a vivência, a experiência partilhada. Não se assiste, participa-se.

A narrativa, oriunda de um meio artesão, é uma forma artesanal de comunicação. Não uma informação. Nunca um relatório. ‘Ela manipula a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso’⁷. A qualidade de quem relata interfere na excelência estética da narrativa. O contar atravessa-o e define o modo como ele conta.

⁷ Benjamin, Walter em “*O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*”. Página 205.

Este caráter artesanal da narração e esta estatura de quem promove o encontro parecem ser retomados nesta recuperação da narrativa nos experimentos do teatro contemporâneo.

Reunir pessoas para trocar experiências, para aprender a ouvir, para uma busca mais autêntica nas relações humanas.

O começo deste novo projeto de dramaturgia configura-se um retorno às fontes para entender de onde vim.

AS CENTENÁRIAS. A carpideira como protagonista.

No imaginário presente na cultura popular do interior do Brasil, lendas de comunicação com o ‘outro lado’, os desencarnados, não faltam. Moça morta que volta para namorar, almas penadas, o coisa-ruim e suas tentações, mula-sem-cabeça. Tudo tratado com humor e respeito. Quase como se amaciando a aproximação com a idéia da Morte. A primeira dama dentre as manifestações do inexplicável. Um Beckett sertanejo que traz a inexorabilidade de nossa finitude, mas com diversão e picardia.

A inspiração para esta aproximação com a idéia de morte e cultura popular está presente na fábula do espetáculo “Agreste” e nos depoimentos de populares da cidade do Recife durante a pesquisa do espetáculo “Assombrações do Recife Velho”. Nestes dois momentos, a figura da carpideira transita, apresentando-nos uma intimidade com a Morte e suas vontades soberanas. Mas em “As Centenárias”, esta personagem ganha a cena como protagonista. Além de nos aproximar da dita cuja, elas buscam enganá-la.

Há um campo do imaginário popular muito presente, principalmente no material de Luiz da Câmara Cascudo e Mário Souto Maior sobre o confronto com a Morte e o enganar a dita cuja.

Uma das situações mais comuns é a tentativa de enganar a morte quando ela vem nos buscar. Disfarces, troca de pessoas, condições ardilosas, rezas que não se acabam, vale tudo nesta astúcia popular, mas ao final, ela é soberana. Não se engana a morte para a sempre. Mas dá para se divertir com as tentativas de passar-lhe a perna. Talvez todo teatro seja um Teatro da Morte.

As protagonistas de “As Centenárias” são Zaninha e Socorro, carpideiras e centenárias no Sertão do Cariri. Campo místico do interior do Nordeste. Terra de romeiros, de beatas, de procissões, de milagres, do insondável. São centenárias porque são mulheres que viveram mais de 100 anos, boa parte deles a serviço da Morte.

A peça acompanha a história de amizade entre as duas em dois planos, o passado (década de 20/30) e presente (século XXI). Dizem que elas não morrerão nunca e fizeram o pacto com a Patroa, mas as duas dividem um segredo que só se revela ao final.

A carpideira era um xamã nordestino que encaminhava, abria espaço para o morto nesta sua nova jornada.

As choronas (um dos nomes pelo qual se conhecem as carpideiras) têm lenço imenso nas mãos, sinal das lágrimas que devem verter.

“...No Brasil, ainda resiste o chorar o defunto, por pessoas ligadas por laços de parentesco ou amizade, diante do cadáver, excitando as lágrimas da família com frases exaltadas e gesticulação inimitável e dramática. É ela, fazendo o quarto ao defunto, guarda, sentinela, velório, a iniciadora do canto das Incelências ou Excelências, entoadas em voz sinistra e apavorante, embora de impressão inesquecível para a assistência”.⁸

Sabe-se que a tradição do carpir é milenar, remonta ao Egito Antigo. Este ofício no Brasil respeitava códigos, traz um campo ritual e de grande teatralidade, mas encontra-se em evidente extinção. Penso no carpir também como campo do feminino, maternal, acarinhar, cuidar da morte de cada defunto como um filho. O que me faz pensar neste popular como ‘performer’. A dimensão performativa nos ritos fúnebres nordestinos. A carpideira como ‘performer’ de alta voltagem, celebrando a morte, lembrando-nos de acessar nossa finitude e ensinando-os a transitoriedade com expressão e arte.

A morte como protagonista desta efeméride cênica.

⁸ Cascudo, Luiz da Câmara em *Dicionário do Folclore Brasileiro*, página 117, verbete Carpideira.

PENTATEUCO. Personas sagradas da cana.

Com pesquisas sempre associadas à cultura nacional, nos lançaremos no atual projeto “Pentateuco”, elegendo a cana-de-açúcar como protagonista de nosso novo ‘engenho’ teatral. A cana é nosso pré-texto para olhar para o país, sua formação e identidade e sua volátil questão sócio-econômica até os dias de hoje. Do estudo da herança da família patriarcal à organização do trabalho em torno da monocultura canavieira, queremos empreender um passeio histórico da evolução da relação do país com a cana. Estudar aspectos relevantes para cada século de convivência do país com seu cultivo e produzir um espetáculo em cinco atos com o resultado desta pesquisa. Cada ato dialogando com algum aspecto ou fato histórico ligado ao plantio da cana nos seus cinco séculos de reinado, de seu surgimento à expansão pelo país no início deste século.

O mergulho na pesquisa histórica é fonte essencial para realização deste trabalho. Acreditamos que neste trânsito entre o empreendimento ficcional e a busca por nossas raízes, mitos de formação e cicatrizes históricas, podemos oferecer uma obra de entretenimento, alicerçada em raízes profundas para nosso entendimento como nação.

Este projeto quer investigar as implicações da ação da cana-de-açúcar na sociedade brasileira e buscar uma tradução cênica desta relação. Para tanto, a encenação quer aproximar o ator da cultura da cana. 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 Piracicaba, município onde desenvolveremos ações formativas em arte com os trabalhadores, 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. Acreditamos que este corpo ligado à

terra deve ser o corpo que será levado à cena. Nesta aproximação com a fonte, sabemos que muitas histórias e histórias colhidas diretamente na fonte podem e devem estruturar a dramaturgia final. Pretendemos também investigar as manifestações e rituais desta cultura do canavial para que ela nos sirva de linguagem para a encenação.

Trata-se de um trabalho de ‘colheita’ coletivo.

Após este período de pesquisa de campo, e a etapa de estudos internos, toda a equipe (atores-criadores, equipe de cenografia, música, luz e figurino) deve propor workshops práticos e na relação com estas provocações cênicas, pretendemos definir a estrutura do espetáculo.

Mas nosso portal para empreender esta aproximação será os aspectos sagrados e profanos na comunidade de cana. Assim sendo, investigaremos este homem da cana em sua atividade diária, mas também em suas celebrações sacras e festivas. Uma convivência com as ‘personas sagradas da cana’.

Enfim, a morte, os mortos, a ancestralidades, os fantasmas e a figura da carpideira dançam neste manancial de lembranças nordestinas que desenham meu projeto artístico nestes últimos anos.⁹

“Agreste” e “As Centenárias” devem a esta ‘nostalgia das origens’ e das formas expressivas do artista popular do Nordeste.

Em “Assombrações do Recife Velho”, quis buscar algum entendimento deste nosso Brasil através dos fantasmas que o povo elegeu.

Em “Memória da Cana”, a família em seu microcosmo de forças patriarcais era a chave para pensar nossa relação com o com o pai-governante.

Podemos pensar o país pela sua relação com o sagrado e por isto “Pentateuco”.

E por isto também o recente espetáculo que começou carreira no Rio de Janeiro, “Maria do Caritó”¹⁰.

⁹ Posso filiar, a esta família metafísica, um espetáculo desenvolvido com a Companhia Livre de Teatro, VEMVAI, O CAMINHO DOS MORTOS. Interessa a este grupo mergulhar no rio caudaloso de ritos indígenas ameríndios para sondar suas narrativas sobre mortos. Uma vontade de transcendência ‘cavucada’ em nossa raiz formadora. Nosso fantasma índio a percorrer as florestas de nosso cérebro, de nossa memória. Uma aproximação de nossos mitos.

¹⁰ “Maria do Caritó” é um texto inédito, que estreou em setembro de 2010, no Rio de Janeiro, com direção de João Fonseca e no elenco Lília Cabral, Fernando Neves, Leopoldo Pacheco, Sílvia Poggetti e Dani Barros.

Maria do Caritó, nossa protagonista, é clara representação da fé de nosso povo. Fé abusada, mercantilizada, ridicularizada, mas ainda assim perseverante em sua crença.

E viva Santo Antonio, santo engajado, politizado, atuante, nunca mudo aos gritos de sofrimento de seu povo. Santo que como Maria sofreu muitas tentações, mas não desistiu. Deu seu testemunho de resistência, de perseverança. Em tempo, Fé vem do Latim *fides*, fidelidade. Ser fiel ao que se crê. Para mim, não há subversão maior que a de não desistir. A fé como subversão e não como submissão.

Nesta quase primeira-década de diretor-dramaturgo, alguns espetáculos-textos estão povoados de romeiros, carpideiras, ‘dona morte’, profetas e falsos profetas, assombrações, milagres, ex-votos, Deus e o Cafute.

Fico na minha sacristia-coxia, espiando a reação do público e que tipo de epifania estes palhaços-divinos/divinos-palhaços podem nos ofertar.

Mas se o grande William Shakespeare construiu a maior peça do teatro ocidental porque um pai-fantasma aparece ao seu filho; humildemente peço licença para arquitetar minha teia de ações porque a Morte convoca duas velhas carpideiras para um acerto de contas ou porque uma pretensa milagreira vive sua vida à sombra de um noivado com um santo.

Faço do mistério meu aliado cênico.

Este projeto, desenvolvido como um ensaio artístico, quer avaliar como foi realizada a leitura deste evangelho um pouco torto, mas especificamente nos espetáculos ‘Assombrações do Recife Velho’ e ‘Memória da Cana’.

Através destas construções, pretendo conversar sobre a fronteira desta cena popular em diálogo com questões do artista contemporâneo, alimentados por um mecanismo de pesquisa etnográfica, explorando os limites da ‘performatividade’ e inserindo este corpo-sujeito e a memória do ator-criador como questões centrais da pesquisa.

A estratégia para a criação deste campo/esfera de revelação, de epifania é o acesso e a elaboração da mina da memória pessoal; um sagrado interno, o depoente exposto, a verticalização deste testamento do intérprete.

1. MEMÓRIA DO SAGRADO

“A função específica da arte não é, como comumente se imagina, expor idéias, difundir concepções ou servir de exemplo. O objetivo da arte é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem.”

Andrei Tarkovski em “Esculpir o tempo”.

sagrado, adj.(p. de sacrar). 1. Que recebeu a sagração; que se sagrou. (...) 6. Que pelas suas qualidades ou destino, merece respeito profundo e veneração absoluta, venerável. (...) O que foi consagrado pelas cerimônias do culto (...) Lugar privilegiado.

teatro, s. m. 1. Casa ou lugar destinado à representação de obras dramáticas, óperas ou outros espetáculos públicos. (...) Lugar em que se verifica qualquer acontecimento notável.

Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa

Iniciamos este capítulo propondo algumas reflexões sobre três eixos de nossa investigação: o sagrado e sua reverberação no homem contemporâneo e em alguns artistas fundamentais para as artes cênicas no século passado; a memória, nossa principal aliada para acessar espaço de revelação no trabalho com os atores, e também pescando alguns conceitos de pensadores/encenadores que inspiraram este trabalho; e a os experimentos da *performance* e da *performatividade* e o espaço para o depoimento e a memória pessoal.

1.1.O SAGRADO.

As experiências sagradas estão latentes e problematizadas na sociedade contemporânea. As relações e dimensões do convívio entre as manifestações deste ‘poder divino’ e a raça humana eram certamente mais fluídas em sociedades primevas, mas retomam a agenda do contemporâneo ainda que em fricção com questões políticas ou econômicas. Eleições dependem de setores ligados à igrejas, empresas mudam sua estratégia de vendas obedecendo aos valores morais de determinados segmentos de seu público, e até mesmo emissoras de televisão organizam sua programação pensando em uma específica audiência de determinados setores evangélicos ou espiritualistas.

A produção de pensamento rende-se sempre ao estudo das práticas religiosas e de seu efeito na sociedade.

E como ressoam nas artes presenciais o eco deste levante da fé? Se o Teatro busca representar as questões mais prementes da sociedade a que serve, como ele pode tangenciar o tema do sagrado e organizar um pensamento ou experiência cênica que ajude a entender sua potência? A vertente da etnocenologia reclama para o terreno das reflexões das artes cênicas o seu quinhão de análise sobre o teatro que se aproxima também de práticas culturais sacras, o teatro reencontrando a sua vocação para o rito. Segundo este conceito, formatado pelo estudioso francês J.-M. Pradier, o objeto de estudo vaza o universo do teatro ocidental, buscando as práticas espetaculares do mundo inteiro, almejando uma fuga

de uma visão eurocêntrica. Mais especificamente no que Patrice Pavis denomina de ‘etnodrama’.

“...manifestações que tem origem ao mesmo tempo na religião, no rito e no teatro. Estas manifestações vêm a origem do teatro nas cerimônias do teatro, quer se trate da tragédia grega, do Nô japonês ou do vodu haitiano.”¹¹

Em um livro belíssimo, *História da Morte no Ocidente*, o escritor Philippe Áries, analisa a distância que se estabeleceu entre o homem ocidental e a vivência da Morte. Antes em contato direto e cotidiano com o homem, o momento da Morte (nossa grande certeza e nossa grande dúvida), estava conectando-nos de forma mais ativa com a consciência do fim, do mistério que a cerca, da transcendência. A morte como final de ciclo, estabelecia uma ritual de finitude, remetendo-nos sempre ao tempo das origens, ao tempo ontológico da criação e conseqüentemente do seu fim. Através do estudo dos costumes funerários contemporâneos, o autor dissecou questões como ‘o desapossamento do moribundo’, ‘a recusa do luto’ e a ‘criação de novo ritual fúnebre’. O tempo capitalista briga com o tempo do luto, o ritual da despedida deve ser reduzido porque invariavelmente diminui o tempo de produção. O morto, na Idade Média, presidia sua cerimônia de despedida (“assim como se nascia em público, morria-se em público”¹²), estava ciente de seu fim próximo e as famílias tinham garantidos espaços/tempos de luto. Esta distância sinaliza a premissa de certa desconexão, ou como diz Mircea Eliade, de dessacralização do mundo.

Em “Assombrações do Recife Velho”, buscamos algum entendimento deste nosso Brasil através dos fantasmas que o povo elegeu. Em “Memória da Cana”, a família em seu microcosmo de forças patriarcais era a chave para pensar nossa relação com o com o pai-governante. No próximo projeto “Pentateuco”, o sagrado assume protagonismo absoluto, já que estudaremos as manifestações religiosas na cultura da cana e sua reverberação na sociedade que a cerca.

¹¹ Pavis, Patrice em *Dicionário de Teatro*. Página 152.

¹² Áries, Philippe em *História da Morte no Ocidente*. Página 233.

Esta convivência entre ‘mundo dos homens’ e mundo dos deuses’, tangenciando os ‘portais’ da atividade cênica, principalmente nos espetáculos “Assombrações do Recife velho” e “Memória da Cana” constitui uma busca deste trabalho.

Mas o termo “sagrado” tão generoso de significações, carece de uma tentativa de aprisionamento para darmos continuidade a este ensaio. Ainda que, como definiu o pensador Rudolf Otto:

*“O sagrado é, antes de mais nada, uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso”.*¹³

Rudolf Otto oferece-nos uma compreensão do aspecto terrível, amedrontador da relação do homem com o sagrado, ou com este poder divino, soberano, e o homem entende-se assim como apenas uma criatura, não sendo “senão cinza e pó” (Gênesis, 18:27).

São todas experiências que Rudolf Otto classifica como *numinosas* (do latim *numen*, “deus”) porque são manifestações deste supremo poder divino. Em seu livro “O Sagrado”, ele define como um aspecto do *numinoso*: o *mysterium tremendum et fascinum* (do latim, mistério tremendo e fascinante), força que espanta, o terror místico, o mistério que causa arrepios, mas que por outro lado, encanta e exerce um poder de atração. Ou seja, o homem experimenta o arrebatamento desta relação de reverência a uma força maior, algo que não compreende e que teme. A *majestas* divina. A natureza desta experiência humana nos parece potente objeto de estudo.

Outro pensador importante é o francês René Girard que percebe o sagrado pela idéia da violência e do sacrifício. Através desta entrega em sacrifício (*sacri-fício* significa fazer sagrado), utilizando mesmo a estrutura do bode expiatório, as religiões atuam como reguladores da violência no tecido social, diferenciando a violência legítima e sagrada, da violência ilegítima. Para ele, a violência seria um componente essencial das sociedades, necessitando, por isto, ser ciclicamente exorcizada pelo sacrifício de bodes expiatórios.

A idéia de repetição simbólica deste ato violento, de imolação, sacrificial está presente em muitas manifestações populares.

¹³ Otto, Rudolf em *O Sagrado*. Página 13.

Um de seus mais poderosos seguidores de Rudolf Otto é o pensador romeno, Mircea Eliade, que traz uma forte contribuição ao avançar no estudo do tema pelo recorte da ‘experiência religiosa’ do homem, e não dos conceitos mais escorregadios de ‘Deus’ e ‘Religião’. A ideia de experiência nos familiariza com a busca da experiência partilhada com o público na esfera cênica. Jorge Larrosa Bondía desenvolve em seu artigo “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” uma bela explanação sobre a perda dos espaços de experiência em detrimento de consumo de informação. Para Jorge, experiência é “algo que nos passa”, o que nos atravessa, o que vivenciamos, e fazendo uma digressão com os radicais da palavra que remetem a idéia de *experiri* (provar, experimentar) dentre outros.¹⁴ Mircea quer estudar “o que nos passa” nesta aproximação com o sagrado. Mircea cerca o assunto em sua totalidade, explicando esta experiência fracionada entre o campo do sagrado e do profano. Para Mircea, o homem ao repetir o modo como o Mundo começou refunda-o e consegue aproximar-se da Origem, do Advento criador, da Criação. Ainda segundo Mircea, nós temos o mundo cindido entre a esfera sagrada e a profana, e os homens que estão imersos numa compreensão do mundo em cada uma destas esferas. O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ‘ser no mundo’. Em diálogo direto com Mircea, está o filósofo Emile Durkheim que afirma que:

*“O sagrado e o profano foram pensados pelo espírito humano como gêneros distintos, como dois mundos que não têm nada em comum”.*¹⁵

Durkheim inaugura seus estudos sobre a sociologia das religiões, procurando estabelecer qual o papel de religião e sua importância para a vida social. Afirma que a natureza religiosa do homem revela uma característica essencial da humanidade. Para tanto, escolhe as religiões mais primitivas, menos sujeitas às interferências e contaminações do mundo atual. Além de corroborar com o binômio sagrado/profano como fundante da vida religiosa

¹⁴ “...A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia...Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, travessia; *pera*, mais além; *peraô*, passar através; *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas, há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata.” Jorge Larrosa Bondía em *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Página 25.

¹⁵ Durkheim, Emile em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. Página 51.

em sociedade, são relevantes suas observações sobre o totemismo e o caráter simbólico e de representação. Emile Durkheim conclui, neste livro, que a Religião é um construção eminentemente social”.

Ainda sob a tutela de Mircea Eliade, seguimos desbravando a pergunta: porque o contato com o que ‘não pertence ao nosso mundo’ nos é vital para organizar este mundo?

*“A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo”.*¹⁶

Uma distinção que nos parece fundamental para operar a investigação sagrada do mundo é a que o cientista faz entre o espaço e tempo para o homem do sagrado e o homem que vive o profano.

O espaço sagrado nunca é homogêneo, sendo sempre fraturado para que ocorra uma ‘revelação de uma realidade absoluta’ em contraposição a nossa realidade. Para que se ‘refunde’ o Mundo faz-se necessário a criação de centro, um ponto fixo absoluto a partir do qual se organiza a orientação ritual. O espaço sagrado é algo que é consagrado, separado da esfera profana. Neste espaço sagrado ganha posição de destaque o “limiar”, lugar privilegiado, de fronteira, onde os mundos se comunicam. O Limiar tem seus guardiões e em seu território de fronteira, podem ser realizados ritos de sacrifício, reverências e julgamento. O homem funda ritualisticamente o espaço sagrado “à medida que ele reproduz a obra dos deuses”. Assim se batiza e sacramenta o espaço sagrado, lugar “mais próximo do Céu”.

Assim como o espaço, o tempo sagrado também não é homogêneo, ele se apresenta nos intervalos, nas ocasiões das festas. Toda festa religiosa, toda liturgia retoma a idéia de um ‘tempo primordial tornado presente’. Assim o tempo sagrado é cíclico, circular, periodicamente instaurado para se ficar mais perto dos deuses, rompendo com o tempo profano que é desprovido de rupturas religiosas.

¹⁶ Eliade, Mircea em *O Sagrado e o Profano*. Página 26.

*“Visto que o Tempo sagrado e forte é o Tempo da origem, o instante prodigioso em que uma realidade foi criada, em que ela se manifestou, pela primeira vez, plenamente, o homem esforçar-se-á por voltar a unir-se periodicamente a esse Tempo original.”*¹⁷

Nosso estudo quer pensar como estas ‘hierofanias’¹⁸, assim descritas por Mircea Eliade, nobre cientista da religião, podem nos ajudar na compreensão de nossa jornada humana, como o teatro pode ser território para esta reflexão e recuperação destes espaços de fruição do sagrado e mais especificamente como os espetáculos aqui estudados podem ser entendidos como experimentos desta busca.

*“ Encontramos-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’... ”.*¹⁹

1.1.1.MITO E RITO.

*“Todo espetáculo teatral é sempre fundação de um universo exemplar, com tempo e espaço distinguíveis do cotidiano. Entre os espetáculos cênicos podemos, contudo, reconhecer diferentes intensidades simbólicas, percebendo em alguns uma capacidade de proporcionar experiências mais hierofânicas, com a vivência de realidades mais arrebatadoras, remetentes à origem ontológica do mundo.”*²⁰

Os mitos são descrições da manifestação do Sagrado. Mircea Eliade afirma o mito como o relato de um acontecimento primordial, no “tempo fabuloso do ‘princípio’”. Graças à ação

¹⁷ Eliade, Mircea em *O Sagrado e o Profano*. Página 73.

¹⁸ Etimologicamente, *Hierofania* pode ser entendido como ‘algo de sagrado que se nos revela’. Mircea Eliade em *O Sagrado e O Profano*. Página 17.

¹⁹ Eliade, Mircea em *O Sagrado e O Profano*. Página 17.

²⁰ Ismael Scheffer em seu site http://www.casthalia.com.br/periscope/ano4/ismael_scheffler/scheffler.htm

de Entes Sobrenaturais, algo que não existia, começou a Ser. O mito funda uma realidade, seja ela o Cosmo ou uma parte deste Cosmo, uma ilha, um vegetal, uma instituição humana. Será sempre a narrativa de uma criação. Os mitos funcionam enfim como um instrumento fundamental para estabelecer o imaginário do sagrado em qualquer sociedade. Deste modo, sua construção fabular é parte deste estudo. A função desta narrativa mítica parece ser a de nos reconectar constantemente com o Princípio, com a idéia de origem, de Começo.

“O mito é o transcendente na relação com o presente.”²¹

Joseph Campbell lembra que o mito não é história, não é a biografia de pessoas que viveram uma vida notável. O mito tem conexão direta com uma construção de gerações, com uma idéia concreta de tempo, de tradição. Campbell alerta que cabe ao poeta, ao que organiza a fábula, compreender a matéria mítica nos fatos contemporâneos e deificá-los, “...afim de prover imagens que relacionem o dia-a-dia com o eterno”.

O mito, ainda que lide com o que não pode ser conhecido, o que não pode ser nomeado, abre o mundo para o mistério; e não seria errôneo supor que uma de suas funções é nos fazer viver a experiência da eternidade aqui e agora, este é o sentido da vida.

Roland Barthes, tentou diminuir o conceito de mito, definindo-o como “uma verdade que esconde outra verdade”. Talvez fosse mais acurado entender o mito como uma verdade profunda de nossa mente. Temos que vencer a camada mais aparente, ir além da ilusão e alcançar a parte mais succulenta do signo, sua significação, seu sentido profundo.

Procurando apoio nas teorias de Carl Gustav Jung, poderíamos nos aproximar dos mitos pensando-os como a conscientização de arquétipos do *inconsciente coletivo*, ou melhor, compreendendo-os como uma forma de manifestação deste inconsciente coletivo. Para Carl Jung, *inconsciente coletivo* é a herança das vivências das gerações anteriores; desse modo, ele expressaria a identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido.

²¹ Campbell, Joseph em *Mito e Transformação*. Página 18

*"Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são arquétipos que existem sempre a priori."*²²

Segundo Peter Brook, a verdadeira arte se funda na compreensão da realidade mítica que a movimenta/gera; sem esta investigação interior, a exteriorização não se sustenta, trata-se de arte morta, inócua. "Tornar visível o invisível", esta a grande função do artista, quando estuda a natureza mítica, primordial de sua criação. O poder simbólico desta investigação do material do *inconsciente coletivo* pode sugerir a potência de comunicação que os experimentos ligados a prospecção de camadas míticas podem gerar em uma audiência.

O rito é a reativação do mito, é sua práxis, sua liturgia, é o mito em movimento, a corporeidade ritualizada de sua essência. É através do rito que o homem se incorpora ao mito, reacendendo dentro dele a experiência primordial da Criação de alguma realidade. O rito tem sua característica cerimonial e de comunicação a um público ou comunidade. Assim revivendo e sendo atravessado pelo mito através de sua ritualização, passamos a conhecer a origem das coisas e assim passamos a dominá-las ou manipulá-las.

*"Em Timor, quando germina um arrozal, dirige-se ao campo alguém que conhece as tradições míticas referentes ao arroz. 'Ele passa a noite na cabana de plantação, recitando as lendas que explicam como o homem veio a possuir o arroz (mito de origem).' Recitando o mito de origem, obriga-se o arroz a crescer tão belo, vigoroso e abundante como era quando apareceu pela primeira vez. (...) ele o força magicamente a retornar à origem, isto é, a reiterar sua criação exemplar."*²³

Há nesta ação de reiteração do tempo mítico, a possibilidade inerente do homem recomeçar e recriar o seu mundo. Esta atividade cíclica, circular, destrói a ideia de 'um tempo morto'; o rito vence o tempo profano, a irreversibilidade do tempo. " O profano é tempo da vida; o sagrado, o 'tempo' da eternidade."

²² Jung, Carl Gustav em *O Homem e Seus Símbolos*.

²³ Eliade, Mircea em *Mito e Realidade*. Página 19.

A nostalgia deste campo ritual na cena contemporânea encontra-se no balaio das preocupações estéticas de outro pensador fundamental. Victor Turner constrói a Antropologia da Performance e Antropologia da Experiência imbuído de suas buscas sobre o conceito de ritual e drama social. Mas Turner (filho de uma atriz, Violet Witter, fundadora do Teatro Nacional Escocês) advoga a necessidade de especial atenção aos momentos de interrupção, ou como ele melhor define, os espaço de *liminaridade*. Uma vez que a Antropologia já conduziu nosso olhar para a observação deste teatro do cotidiano, Turner nos propõe apurar a qualidade deste olhar para os momentos extra-ordinários, momentos de suspensão, momentos ‘entre’.

*“Liminalidade não é nem aqui, nem lá; é algo entre as instituições determinadas e reguladas pela lei, pelo costume, convenção e cerimonial. Como tal, sua ambiguidade e atributos imprecisos são expressos por uma rica variedade de símbolos nas muitas sociedades que ritualizam transições culturais e sociais.”*²⁴

Para entender a estrutura, procuremos um instante de desvio, uma ‘anti-estrutura’. Nestes espaços surgem aspectos menos óbvios da sociedade e suas relações; então fenômenos retraídos, contidos, vêm à superfície.

Turner defende então seu modelo de Drama Social, buscando no conceito de ‘drama’ uma analogia da vida em sociedade e perscrutando este intervalo entre ritual e teatro.

Seu modelo toma por base o esquema clássico de ritos de Passagem de Van Gennep (passagem/separação/transição(límen)/reagregação. Para Turner, o drama social obedece às seguintes etapas: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho, mas os momentos de crise e intensificação tornam-se seu objeto mais precioso de estudo. Os momentos mais liminares, limítrofes, são os momentos mais perigosos, subversivos, onde a comunidade ‘brinca’ mais, ‘experimenta’ mais; para Turner, a criatividade está nas margens.

As divagações deste grupo de teóricos movem as fronteiras do teatro para a linha entre espetáculo estético e prática cultural e ao entendimento da performance como ‘a

²⁴ Turner, Victor em *The Ritual Process*. Página 95.

experiência de uma experiência’. Estas relações entre o drama social e o drama estético (a esfera consciente da criação estética) e o estudo das técnicas teatrais visíveis em um e invisíveis no outro; e a ação política e social visíveis em um e invisíveis no outro.

A investigação deste ‘teatro do cotidiano’, assim defendido por Goffman²⁵, lança-nos à uma nova na seara.

Este autores servem-nos para embasar a busca pelas matizes e fontes da cultura popular que tentaremos expor nos capítulos que se destinam à análise dos espetáculos ‘Assombrações do Recife Velho’ e ‘Memória da Cana’.

A aproximação do brincante/contador do Nordeste brasileiro, observando em sua ‘espetacularidade cotidiana’, elementos para a construção estética dos atores/contadores de histórias do “Assombrações do Recife Velho”; ou do arsenal de memórias nos círculos familiares dos atores nordestinos envolvidos na edificação de personagens-parentes em “Memória da cana”. Isto sem mencionar a dimensão performática da morte na sua configuração no cavalo-marinho e nas ações encantatórias das carpideiras...

1.1.2. TEATRO SAGRADO/SAGRADO TEATRO.

*“Eu considerava, portanto, que o caminho em direção a um teatro vivo pudesse ser a espontaneidade teatral original.”*²⁶

Dentre as tentativas de recuperar ou devolver ao teatro sua força de comunicação e auto-conhecimento no mundo contemporâneo, muitos encenadores e estudiosos voltam-se ao

²⁵ Erving Goffman é um sociólogo canadense que ajudou a pensar a História como Drama e foi um dos pioneiros a usar a nomenclatura teatral para o estudo da vida em sociedade. Mergulhado em sua etnografia urbana, Goffman perseguia o estudo do ‘teatro da vida cotidiana’ e ‘da encenação do eu’.

²⁶ Grotowski, Jerzy em *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, página 119.

berço da criação do fenômeno teatral. Neste retorno, assinalam a matriz sacra, mítica, evocativa do teatro como característica a ser revista e analisada para que se fortaleça sua atuação milênios depois. Ou para que equacione os limites da velha busca pelas fronteiras e matérias específicas do teatro.

A origem do teatro europeu (assumindo Grécia como nosso ponto de partida para a jornada teatral mundial, sem considerar as práticas de cultos aos mortos nas civilizações do Egito e do Antigo Oriente) se dá nesta troca entre homens e deuses, presentes em rituais de dança, culto e sacrifício. Ritos religiosos, festas de plantio e colheita, matriz cíclica de morte e renascimento. Material de reverência e diálogo com Dionísio na Grécia Antiga que inicia a ciranda de fenômenos cênicos em direta conexão com interferências e súplicas às divindades.

“Para honrar os deuses, ‘em cujas mãos impiedosas estão o céu e o inferno’, o povo reunia-se no grande semicírculo do teatro.” ²⁷

Esta natureza da vontade divina tão bem expressa na figura ambivalente de Dionísio, criação e destruição, bem-aventurança e horror. O ator assume um lugar acima da vida ordinária e torna-se a ponte para os espectadores do que ele, o ator, pode revelar nesta posição elevada, alterada. Um homem outorgado com outros poderes e que comunica e expressa uma visão, porque não dizer, ‘epifânica’ neste trato com forças sagradas. O ator que exerce curas coletivas em sua audiência através de seu poder de provocar catarse e restaurar saúde. Um ator que sabe utilizar máscaras para se lançar para fora de sua condição humana. (Como o artista do Nô que se abre ao mistério de mundos invisíveis).

No Teatro Romano, a ligação entre as esferas do sagrado e do fazer teatral começa a se divorciar. A igreja católica vale-se até mesmo de sua exemplar dominação cultural para exercer o teatro como fator de catequização e controle. Na História do Teatro, esta conexão vai se mantendo, mesmo que à margem do modo oficial de produção; mas não nos interessa mapear todos os momentos de harmonia nesta trajetória e sim, apresentar algumas idéias de

²⁷ Berthold, Margot em *História Mundial do Teatro*, página 104.

pensadores modernos que tentam restabelecer em suas pesquisas uma valorização de campos de investigação ritualísticos e celebratórios.

O Teatro Nô e a Dança-Filosofia do Butô são dois ‘primos orientais’ que nos sugerem a percepção de uma estética que ritualiza o sagrado. O Nô, teatro clássico japonês cujo nome mais relevante é Motokiyo Zeami (1363-1443) resiste como forma teatral tradicional há séculos no Oriente e tem em seu repertório peças de divindades e peças de demônios. Por sua vez, o Butô, ou ankoku butô, é uma criação do pós-guerra japonês que tem em Hijikata Tatsumi e Kazuo Ohno seus expoentes. Suas telas cênicas simbólicas são rituais sagrados de contestação à filosofia ocidental e de reverência à morte (pós segunda guerra mundial).

“Este conhecimento buscado pelos dançarinos de butô refere-se não apenas ao aprendizado do funcionamento do corpo e da dinâmica do movimento, mas ao entendimento do processo de morte. É, mais uma vez, a arte compreendida como dô, caminho ou filosofia de vida.”²⁸

A celebração do rito na cena contemporânea parece ser uma busca de alguns estudiosos do teatro. O cruzamento de ‘sagrado’ e ‘teatro’, ‘teatro’ e ‘sagrado’ acaba por se constituir um questionamento constante e quer devolver ao espectador sua condição de participante ativo, numa reciprocidade viva e direta, numa co-atuação durante o fenômeno.

Há quem invista na pesquisa de um ator e seu ato de revelação, seu desvelamento, sua exposição de ‘verdades’, sem concessões, sem mentiras, com uma crueldade de auto-revelação.

Há quem reforce a natureza ritual e mítica da performance teatral. Um lugar de encontro sagrado onde uma ‘verdade’ será desnudada e, espera-se, terá poder de transformação para sua audiência. Há quem mantenha seus coletivos criativos afastados do mercado, imersos em mergulhos e retiros para aquietar os ruídos e ambientar uma ‘seita’, fortalecendo as matrizes de sua fé no teatro.

Há quem queira rever esta relação ator-espectador, palco-platéia, de modo a constituir um espaço de encontro e profunda troca de experiências. Um lugar onde o público é

²⁸ Greiner, Christine em *O Teatro Nô e o Ocidente*, Página 86

testemunha do rito, participante que se vê inserido e, portanto, parte ativa do espetáculo teatral.

Há quem se debruce sobre a matéria conceitual ligada a temas religiosos: mitos, vidas de santos, cânticos sacros ou outros.

A chave deste entendimento do que constituiria este campo sagrado na cena é acionada por diversos mecanismos.

Observa-se uma evidente preocupação destes homens do teatro de promover um retorno à autenticidade das relações humanas. Um retorno à raiz.

Este acesso expõe uma evidente ‘insuficiência da lógica racional’, como muito bem diagnostica Patrice Pavis, e reforça esta busca do ‘símbolo acima do conceito’ como operam Freud, Yung e Mircea Eliade. ‘Esta abertura para o sagrado muitas vezes é acompanhada de uma volta ao religioso, mesmo que ele não se confesse como tal’²⁹, afirma Pavis novamente.

1.1.3. ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE ANTONIN ARTAUD E JERZY GROTOWSKI.

A nostalgia das origens é um tema recorrente quando se fala do legado de Antonin Artaud para o pensamento contemporâneo teatral.

Sua incansável perseguição por uma autenticidade da cena quer criar uma ‘poesia para os sentidos’³⁰. Ele aponta em capítulo intitulado ‘O teatro e a metafísica’, a supremacia de um teatro que delega todas as forças de sua expressão ao verbo, ao diálogo, ao discurso. Quer justamente emprestar dos irmãos orientais um equilíbrio maior entre outros elementos, e porque não dizer, outras portas de acesso ao fenômeno teatral. “O diálogo não pertence à cena, pertence ao livro”³¹.

²⁹ Pavis, Patrice em *Dicionário de Teatro*, página 18.

³⁰ Artaud, Antonin em *O Teatro e Seu duplo*, página 51.

³¹ Artaud, Antonin em *O Teatro e Seu duplo*, página 51.

Ariane Mnouchkine reconhece em Artaud uma outra percepção sobre o ator, ligada a sua proximidade com o teatro oriental:

*“Artaud pensou mais no ofício do ator, na sua missão, de modo mais profundo...menos político e mais metafísico”.*³²

Artaud reconhece nestes irmãos de ofício orientais uma conexão forte com algumas celebrações populares. Volta-se para esta tradição que equilibra melhor os elementos que constituem a cena (plasticidade, música, dança, verbo, pantomima, iluminação, cenário, etc;) e traz uma ancestralidade em constante estado de contracena.

Um lugar onde ‘aquele que usa a máscara’ está possuído e outorgado com os poderes de comunicar com a platéia e educá-la para interpretação de signos, signos que “evocam no espírito imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa...”³³.

Artaud quer recuperar a força do encantamento do teatro, perdida no teatro ocidental de profundas tendências psicológicas e presentes ainda no teatro oriental de profunda tendência metafísica. Ele reconhece neste teatro oriental a presença de um grande medo metafísico que foi o eixo de todo o teatro da antiguidade.

*“Tudo neste modo poético e ativo de considerar a expressão em cena nos leva a nos afastarmos da acepção humana, atual e psicológica do teatro a fim de reencontrar a acepção religiosa e mística cujo sentido nosso teatro perdeu completamente.”*³⁴

Jerzy Grotowski deixou uma herança muito provocadora: o teatro é o que acontece entre o espectador e o ator. Neste vácuo e potente local de encontro, o teatro se estabelece. O lugar da experiência. Grotowski se pergunta o que responderia a esta máxima inquietação que os atos sacros vêm saciar na ‘inquietação’ humana. São aproximações práticas na tentativa de

³² Mnouchkine, Ariane em *Encontros com Ariane Mnouchkine, erguendo um monumento ao efêmero*, página 69.

³³ Artaud, Antonin em *O Teatro e seu Duplo*, página 54.

³⁴ Artaud, Antonin em *O Teatro e seu Duplo*, página 62.

uma resposta para esta equação que mobiliza o seu teatro, ou melhor, seus experimentos teatrais.

“Ao mesmo tempo, suponho que aquilo que poderia ser o substituto laico do ritual religioso seja o núcleo da teatralidade como arte.”³⁵

Surtem algumas premissas para fundamentar esta busca: O teatro e sua característica de **‘ritualidade’**, de ser um ato coletivo, o público como convidado a decifrar uma série de **signos** na **cerimônia** teatral; Para Grotowski, a vocação do espectador é maior que a de mero observador da cena, é a de **testemunha**. Há participantes principais e secundários, como um xamã, no primeiro caso, e os que compartilham da demonstração do xamã, num segundo caso. Todos ativos no ato de celebração e não apartados; e o lugar comumente destinado ao espectador no teatro convencional o chama a uma posição distanciada, à parte, afastado deste ato compartilhado. A **distribuição física entre público-palco** deve servir como facilitadora de um novo pacto teatral. Nesta nova relação, atores e espectadores são observados e observadores, algo que poderia ser chamado por Grotowski de **‘participáculo’**. Grotowski advoga, sempre em direta alusão a metáforas sacras, que o teatro é um ritual do jogo, ao contrário da religião que professa um ritual da magia da fé. Neste ritual de jogo, o ator se utiliza da personagem-persona para acessar lugares secretos de si mesmo, para revelar algo de seu íntimo que deve ter ação transformadora. Assistir a seus experimentos em vídeo dá a sensação de presenciar um ato sacrificial por parte do ator, de purgação e libertação. Como diria Eugenio Barba:

“O ator sempre cumpre um ato de sacrifício”³⁶.

Quer o desnudamento do ator, para que os impulsos internos assumam a cena. O objetivo é criar livre acesso do impulso para que ele se transforme em ação, ocorrem simultâneos, tamanha a liberdade alcançada dos modelos coercitivos cotidianos.

³⁵ Grotowski, Jerzy em *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, página 119.

³⁶ Barba, Eugenio em *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, página 99

Avesso às camadas de máscaras assumidas no cotidiano, Grotowski parece querer recuperar a vida no teatro; num percurso que vai se aproximando do ator como individualidade.

*“Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, se sim uma erradicação de bloqueios”.*³⁷

Sua proposta para se chegar a este objetivo se dá através de treinamento diário e muita disciplina, até que cada ator alcance a compreensão de sal técnica pessoal. Técnica adquirida em dinâmicas energéticas de exaustão física.

Interessante observar como este mergulho no indivíduo também está associado, para Grotowski, com sua conexão com a humanidade. Há algo neste corpo ancestral que pode tangenciar a corporiedade do avô ou de um antepassado mais longínquo. Parece haver um certo paradoxo entre o Eu-individualidade desnudado e o Eu-ancestralidade coletivo.

*“um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporiedade antiga à qual se está unido por uma relação ancestral forte. Então, você não se encontra na personagem, nem na não-personagem. A partir dos detalhes, se pode descobrir em si o outro – o avô, a mãe. Uma foto, uma recordação amarrotada, o eco longínquo de uma tonalidade vocal permite reconstruir uma corporiedade”.*³⁸

Acredito que esta reflexão nos fortalece de alguns processos do espetáculo “Memória da Cana”, principalmente quando nos aproximamos das dinâmicas da mimese corpórea. A abolição da personagem se configura plenamente na fase da “Arte como Veículo”, quando o atuator tem por objetivo representar a si mesmo, investigar a si mesmo, sem o intercurso do testemunho do público.

“Nosso corpo inteiro é uma grande memória e em nosso ‘corpo-memória’ criam-se pontos de partida. (...) Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na

³⁷ Grotowski, Jerzy em *Em Busca de um Teatro Pobre*. Página 15.

³⁸ Grotowski, Jerzy em *El Performer*. Página 155.

*verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o ‘corpo-memória’”.*³⁹

Grotowski persegue um ator de revelação por parte do ato como um ‘entalhador medieval’ que descobre ou revela num pedaço de madeira uma forma que ali já está oculta, que ali repousa, existe, esperando para ser revelada. Ainda nas aproximações ao vocabulário sacro, ele define a distinção entre o ator cortesão e o ator santo. Este último é aquele artista que, através do teatro, retira sua máscara cotidiana e profere o ato sacrificial de desnudar-se em frente ao público; Grotowski salienta ainda que este ator ao fazê-lo, permite ‘ao espectador empreender um processo idêntico de auto-penetração’.

Isto nos traz a questão de precisarmos de um público que comungue desta mesma busca espiritual e queira através de teatro, analisar-se.

O que denomina de ‘via negativa’ permite ao ator que em processo indutivo, vá libertando-se, eliminando através do autoconhecimento, uma busca de ‘erradicação de bloqueios’, uma estética essencialista de amadurecimento e libertação do oficiante. Parece-nos claro que o que busca é um ator capaz de revelar e sacrificar ‘a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa e que não é atingida pelos olhos do mundo’, já que somos educados e exercer outros tantos papéis na vida em sociedade. Todo nosso esforço diário é de assumir estas máscaras e esconder nossas verdades.

Poderíamos ousar um paralelo com o estado proposto para o artista da performance.

Segundo Renato Cohen, quando o *performer* está em ação, ele está elaborando sua máscara ritual que não seria jamais a sua pessoa cotidiana no dia-a-dia, tampouco, a máscara da personagem que um ator de teatro defende. A matéria-prima deste artista é o desvelamento de algo de sua personalidade, a matéria-prima é ele mesmo; voltamos ao auto-desvelamento. Em um artigo de 1989 “A Arte como veículo”⁴⁰, Grotowski explana sua preocupação sobre a qualidade do teatro produzido dentro das companhias e em seu ritmo próprio de descobertas, imunes às demandas de produto e mercado. Grotowski faz uma bela distinção entre o lado visível do fazer teatral, o espetáculo a que o público tem acesso, e o lado

³⁹ Grotowski, Jerzy em *Exercícios*, na Revista *Action Culturelle du sud est*, número 6, 1971.

⁴⁰ Este artigo foi publicado no livro “*Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*” de seu discípulo Thomas Richards e é a transcrição de duas conferências que Grotowski proferiu entre 1989 e 1990.

invisível, os ensaios. Para ele, os ensaios são um campo de descoberta sobre ele mesmo, suas capacidades, sua possibilidade de superar seus limites. No que ele chama de ‘aventura dos ensaios’, o encenador se coloca como um espectador profissional que orienta estas descobertas junto ao ator. Aqui ele defende uma diferenciação entre a ‘arte como apresentação’ e ‘a arte como veículo’, veículo de auto-conhecimento e revelação. Os ensaios ganham profunda importância como eixo desta cadeia teatral, local onde os ‘atuantes, aqueles que agem’ tem como objetivo, não mais o espetáculo e sim, o itinerário em busca de uma ‘verticalidade’.

*“De fato, existe uma ruptura com a representação, como demonstramos no capítulo seguinte, mas este ‘fazer a si mesmo’ poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta representação de **self as context**. ”⁴¹*

Oriundo de um país cristão e de profunda vocação religiosa, ainda que Grotowski reafirme que a ‘santidade’ que ele advoga não está sugerindo a prática religiosa’, percebemos que as terminologias sacras não surgem em sua nomenclatura cênica como acaso. A dinâmica da ‘via negativa’, por exemplo, tem ecos diretos no pensamento da teologia apofática cristã:

“Esse caminho em direção à Causa de Todas as Coisas exige o progressivo abandono de tudo aquilo que é conhecível e conhecido, junto com os instrumentos comuns do conhecimento, como, por exemplo, a linguagem discursiva. Aqui se avança através da negação e do princípio da ignorância. ”⁴²

O teatro se dá quando na relação entre ator e espectador, uma ‘epifania’ se estabelece através deste ato de desnudamento e iluminação do ator em seu ritual cênico.

⁴¹ Cohen, Renato em *Performance como Linguagem*, página 58.

⁴² Grotowski, Jerzy, *De Mistério a Mistério: algumas observações em abertura*. Página 30.

1.1.4. ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE VASSILIEV. A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO SAGRADO DENTRO DO ATOR.

“É possível que a alma do povo russo haja conservado uma maior capacidade de manifestar a vontade de um milagre da transfiguração religiosa da vida.”⁴³

Esta parte do texto quer levantar algumas tentativas e expor nossa percepção das chaves utilizadas por Anatoli Vassiliev, artista claramente imbuído desta mesma inquietação pela ‘ascese cênica’, inspiradas principalmente a análise do espetáculo “Lamentação de Jeremias”. Volta ao religioso, tangenciar o sagrado são pontos sensíveis das provocações de algumas encenações de Vassiliev (A ponto de muitos se perguntarem: Onde termina a Liturgia? Onde começa o teatro?).

A construção de um espaço sagrado dentro do ator ou estudar os procedimentos pedagógicos que permitem ao encenador Anatoli Vassiliev preparar o seu ator para contracenar com o ‘mistério’. Como ele consegue criar um espaço para ação de um ator que confere à cena sua potência epifânica e transcendente. A educação para transformar o que é uma vontade filosófica e religiosa em discurso esteticamente organizado.

Vassiliev não se furta a uma boa conversa com os ancestrais. Conversa com a tradição para arrancar dela a possibilidade de uma ruptura. Esta primeira observação reside no entendimento de sua formação e a de seu povo. Entender a raiz, a alma russa. A religiosidade ortodoxa do povo russo, a vocação latente para o sacrifício e para a penitência, para a grande missão, para a exegese.

Herança de uma alma eslava com tradição oriental, em constante confronto com uma parte do continente europeu tecnicista e pequeno-burguesa. Vassiliev sabe-se pertencente a uma Rússia mais ligada à cultura que à vontade de ser civilização. E assim, estando assentada e plantada sob uma base espiritual, sagrada e simbólica.

⁴³ Berdiáev, Nikolai em *Vontade de Vida e Vontade de Cultura*, página 280.

“A cultura está relacionada com o culto dos antepassados, com as lendas e com a tradição. Ela é cheia de uma simbólica sagrada, nela estão dados os sinais e as semelhanças de outra realidade, a espiritual.”⁴⁴

É desta conversa com mortos que se faz a cultura russa.

A cultura, em seu processo de engendramento de si mesma como civilização, ‘prepara sua ruína, as afastar-se das suas fontes vitais’, afirma Nikolai Berdiáev. Vassiliev parece dizer que o teatro deve voltar às suas fontes vitais, ao seu campo sagrado para não preparar sua própria ruína. A casa sagrada, o templo da cena tem que ser reerguido.

Nesta conversa ‘consigo mesmo’, Vassiliev parte do ícone e sistema base para a arte teatral russa, o legado de Constantin Stanislavski. Aponto primeiramente o Pai Stanislavski, mas deve-se lembrar do Pai Dostoievski, do Pai Puchkin, dos pilares filósofos-artísticos-religiosos da arte russa. Parece-me que sempre se estabelece uma comunicação com este Pai.

Procede uma investigação de linguagem por dentro do método, dissecando e provocando a origem que o forma. Olha para a tradição para romper, ainda que como representante e educador do GITIS (Instituto Governamental da Arte do Teatro) e sofrendo duras críticas a seus postulados e experimentos teatrais.

A desconstrução do método se opera por dentro do sistema e não de uma ação demolidora pelas bordas. Vassiliev parece dissecar como se organiza o modelo Stanislavski e expor aos poucos (como em uma mesa de análise laboratorial) por onde ele quer explodir o método, avançar no método ou provocá-lo.

O exercício para atacar o dramático pelo recorte do verbo (em detrimento do plástico e do psicológico) quer abrir uma nova fenda de acesso à obra, desobedecendo a supremacia do tratamento do texto-psicológico na tradição cênica russa. O verbo é explorado como força das palavras, sem um necessário apoio na significação psicológica e ilustrativa de seu conteúdo. Outro sentido se sobrepõe, uma outra porta se abre, uma ‘poesia dos sentidos’, como diria Artaud é perseguida. Assim como nas explorações iniciais sobre o hiper-

⁴⁴ Berdiáev, Nikolai em *Vontade de Vida e Vontade de Cultura*, página 270.

realismo em espetáculos como “A Filha Adulta de um Homem Jovem”. Vassiliev não foge à tradição realista, mas vai agindo por dentro dela para descobrir outras searas teatrais, quase como se implodisse o realismo, realizando-o de forma ampliada.

A estrutura acadêmica é uma estrutura iniciática. A formação do ator em Vassiliev é uma missão que persegue a revelação da essência da alma.

“ ‘Caminhe de braços dados com seus instintos’ é um comando dado aos atores a fim de lembrá-los do seu próprio material bruto, do seu primitivo poder. ”⁴⁵

Mas como criar no ator esta certeza sobre a incerteza? Colocá-lo em cena contracenando com uma memória? Contracenando com um passado? Em diálogo potente com um parente morto? Como se asas fossem plantadas entre seus braços, onde alçar vôo é uma questão de endereçar sua fala ao interlocutor invisível.

“ Vassiliev, como Grotowski antes dele, é levado além dos limites do teatro. Tanto sua prática pedagógica e sua investigação criativa sobre a natureza da atuação colocam o ator num plano metafísico de uma experiência espiritual. ”⁴⁶

Aqui recupero uma distinção feita por Grotowski em torno do conceito do ‘segredo’.

Afirma Grotowski que o segredo na tragédia antiga vinha do ‘exterior’, na relação com as entidades, as divindades; o ‘segredo’ no mundo moderno está dentro dos próprios participantes.

Vassiliev pede ao seu ator que regurgite sua apreensão da idéia do espetáculo. Pede que ele opere uma investigação em busca do eco interno da obra (seja a provocação de natureza poética, filosófica ou dramática) dentro dele e o expresse em exercícios ou, como ele

⁴⁵ Olsen, Mark em *As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado*, página 35.

⁴⁶ Borisova, Natalia em *A Journey in the theatrical space*, página 114.

nomeia, em ‘études’⁴⁷. Cabe ao ator que responda de forma sincera, elaborada e orgânica, a sua ‘verdade’ sobre a obra.

Sua prática pedagógica quer um ator em busca constante de auto-conhecimento e capacidade de elaboração de suas vontades artísticas. Saber das causas, do processo, dos conceitos que alicerçam a cena. Saber de si e da composição do todo. Uma consciência de si em relação ao todo.

O tempo de preparo necessário para a maturação de obra é obedecido. Ele deixa que o tempo de maturação da idéia central de cada obra, trabalhe sob o ator-indivíduo. O ator é o organizador, poeta e filósofo, mestre da composição, propositor e depurador dos efeitos da obra sobre si mesmo. O ator respeita o tempo de maturação de sua resposta. O tempo age sob a obra. O tempo é matéria-prima de seu processo pedagógico sob o ator. A massa pode ‘dormir’ e se fortalecer até que se molde o pão. O ator ‘epifânico’ de Vassiliev é, para mim, o ator sensibilizado para a responsabilidade de entregar ou sugerir o mistério.

O ator é um poeta com asas que deve educar seu instrumento para falar com/voar até Deus.

Vassiliev opera um sistema como um conjunto de fundamentos para uma prática, uma investigação. Diferente de uma normatização que aprisiona fórmulas que necessariamente não vestem ‘bem’ um novo experimento. Esta coragem de se abrir para o novo enquanto busca enraizamento e lealdade a questões fundadoras de seu povo garante um paradoxo rico e movente, sedutor pela ousadia com que se problematiza e expande.

Vassiliev se põe sempre em movimento, quer discutir processos, quer pertencer à família dos processos criativos e não dos resultados definitivos.

Pois se o material se processa a partir das respostas aos estímulos dados a cada novo grupo de atores, logo a linguagem de cada nova peça/estudo será constituída de modo diferente. Cada espetáculo abre uma nova porta e deixa passar uma nova pergunta. Saudável ousadia de constituir o espetáculo a partir da análise dos ‘études’, dos seus trabalhos sobre o acontecimento original e o acontecimento principal, sobre as personas que vêm à tona, sobre as estruturas de jogo lúdico que aos poucos se formam, a partir da impressão e estudo de cada ator.

⁴⁷ Prática de estudos cênicos tomando por base algum texto e cujo foco é solicitar ao ator uma leitura em ações.

Se “parte da obra é como você a assiste” (Anatoli Vassiliev), o espaço cênico, elaborado em parceria com Igor Popov (parceiro na cenografia de vários trabalhos), quer sempre responder, nunca de forma descritiva, a uma sugestão, a uma impressão, a uma moldura para a idéia da encenação.

O espaço pressupõe o vazio, o silêncio, um outro, um vácuo a ser preenchido pela cena. Espaço sacramental. Espaço para a liturgia. Espaço com vontade de ascese que alcança um resultado exemplar no espetáculo “Lamentação de Jeremias”.

Onde o cântico possa ter acusticamente espaço de reverberação como numa catedral; onde a cor possa ser moldura para variações sutis de luz e ação de sombras no espaço; onde o espectador sinta-se engolido pelo rito, tragado e participativo do ato litúrgico; onde vários centros de força permitam ao espectador perder-se em múltiplas possibilidades de perspectivas de um espetáculo coletivo.

Mas o que dizer de um laboratório teatral que tem uma igreja plantada ao lado da sala de ensaios? A proximidade do sagrado se configura. Está armada a cilada metafísica para educar a sensibilidade deste ator. A poucos metros, da casa-sagrada teatral, uma ‘Casa-Sagrada’ sussurra o mistério e o tempo morto. O mistério é um espaço sagrado de trabalho. Como na Casa-Grande do período colonial, onde mortos eram velados e enterrados próximos, onde capelas eram construídas ao lado do quarto de dormir e onde estórias de fantasmas povoavam as noites. O mistério era vizinho, parente e convidado à mesa.

1.2.A MEMÓRIA

Parece relevante esta aproximação com o campo da memória não para compor com uma teorização acerca do tema, mas para promover associações, analogias, que sustentam os vãos criativos dos trabalhos aqui pesquisados.

O artista contemporâneo tenta pensar a vida e arte no tempo. Os enormes avanços tecnológicos-midiáticos potencializam discussões infinitas sobre a relação *tempo-espaco* e como esta angústia da administração deste novo tempo afeta nossas sociedades. Peter Pál Pelbart organiza um pouco este destempero frente a nova medida do tempo:

*“O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutilação tão desorientadora nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa idéia de futuro, nossa experiência do presente. A espessura do próprio tempo se evapora a olhos vistos, e nem mais parecemos habitá-lo, como mostrou Paul Virilio, e sim a viver a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou os bits de informação...”*⁴⁸

Na esteira destas conversas com a percepção do tempo, está a Memória, outra protagonista da cena atual. A memória duela diretamente com o que Kátia Canton⁴⁹ denomina o “encurtamento da experiência” e muitos artistas perseguem novos tempos-espacos de contemplação, que permitam uma fruição e percepção mais profunda das obras.

Para os gregos, a Memória é uma deusa, *Mnemósine*, matriarca de nove musas que ela gerou em nove noites com Zeus. Cabe a ela, recordar aos homens os feitos heróicos, dona da poesia lírica. Para os gregos, o poeta é um homem ‘possuído pela memória’. A deusa é onisciente, segundo Hesíodo, ela sabe “tudo aquilo que foi, tudo aquilo que é, tudo aquilo quê será”. O poeta, quando está possuído pela musa, bebe da sabedoria de *Mnemósine*, na sua ciência das origens, primórdios e genealogias.

⁴⁸ Pelbart, Peter Pál em *Tempos Agonísticos*. Página

⁴⁹ Canton, Katia em *Tempo e Memória*. Página 35.

“...é a testemunha inspirada dos ‘tempos antigos’, da idade heróica e, além disso, da idade das origens...Mnemósine, revelando ao poeta os segredos do passado, introduzi-lo nos mistérios do além.”⁵⁰

(.)

Ou

“O privilégio que Mnemosyne confere ao aedo é o do contrato com o outro mundo, a possibilidade de lá entrar e sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além.”⁵¹

Para Platão, conhecer significa recordar. No seu entendimento, entre duas existências terrestres, a alma contempla as IDEIAS; ela (a alma) goza do acontecimento puro e absoluto. Para reencarnar, a alma sorve da água do *Letes* e esquece o conhecimento adquirido. Mas este saber repousa no homem, que o reencontra por seu esforço filosófico. Assim o conhecimento é fruto de um ‘recuo no tempo’ quando a alma sabe o ‘conhecimento original’ e, na morte, Ela pode reencontrar este estado primordial plenamente. (Para Mircea Eliade, o mito é o depósito central deste conhecimento arcaico; o mito é o modelo exemplar.) Uma zona de intersecção poética onde a memória desvela um tempo misterioso e sagrado.

Dos gregos até os profissionais de memória atuais (sociólogos, antropólogos, historiadores, neurocentistas), sua utilização e aplicabilidade para o conhecimento e progresso humano são inúmeras. Cabe-nos estabelecer aqui uma conversa com algumas reflexões que podem ser identificadas no processo de construção dos espetáculos.

O teórico francês Maurice Halbwachs⁵² tece conexões interessantes entre memória em direta relação com a história. Maurice trata a memória como um fenômeno social, construto de condicionamentos de teor social ou cultural, ele atribui assim a memória uma qualidade de corpo social. Se lembramos, lembramos porque instituições (igreja,

⁵⁰ Le Goff, Jacques em *História e Memória*, 2º. Volume *Memória*. Página 23

⁵¹ Vernant, J-P. em “*Aspects mythiques de La mémoire en Grèce*”, apud Mircea Eliade em “*Aspectos do Mito*”, página 7

⁵² Sociólogo francês autor de “*A Memória Coletiva*” publicado em 1950.

família, escola, etc..) nos pedem que lembremos e assim operamos um processo de organização de memória juntos. A memória do indivíduo está influenciada pela qualidade de relação com todas estas instâncias de vida social. Maurice Halbwachs quer estudar o que denomina de ‘quadros sociais da memória’. A memória pessoal está atada a memória do grupo, e a memória do grupo à idéia de tradição, que ‘é a memória coletiva de cada sociedade’.

Sua teia de associações entre as esferas de indivíduo-sociedade-tradição fortalece em muito a investigação dos espetáculos aqui analisados, dado que “Memória da Cana” quer costurar uma releitura da obra de Nelson Rodrigues, amparado em uma sociedade da cana e seu modelo de família patriarcal e nas memórias individuais de nossos artistas-pesquisadores sobre o universo familiar nordestino onde foram criados. Desta forma, Halbwachs reitera a força da alteridade para a construção de minha memória, de minha identidade; através do outro, do compartilhamento destas memórias construímos a nossa.

Em “Assombrações do Recife Velho”, o diálogo entre a memória individual e coletiva também está aceso visto que confrontamo-nos com as lendas urbanas, as que foram estudadas por Gilberto Freyre na década de 50 e as que permanecem no imaginário do povo. As crenças pessoais solicitam o aval de um imaginário coletivo e produzem as versões para cada ‘aparição’, colocando-nos em relação com diversas “redes de pensamento”. “Para se lembrar, precisa-se de outros”. Maurice Halbwachs termina em belíssima reflexão sobre este ‘ato coletivo de memória’ ao perceber que estas lembranças partilhadas, lembranças comuns, nos fazem perceber que, “na realidade, nunca estamos sozinhos”.

A memória coletiva difere da História porque esta última não está circunscrita a um único agrupamento social, ela abrange toda uma idéia de nação. A História começa no momento em que se faz necessário escrever e organizar estas lembranças porque não há testemunhas vivas para dividir estas lembranças. O historiador está mais distante, menos envolvido com o objeto de sua pesquisa. A memória coletiva depende da tradição oral, de sua transmissão, de uma ‘conversa viva’ entre indivíduos de um grupo.

Na fogueira destas reminiscências, partilhamos da inquietação de Paul Ricouer, outro estudioso da memória e do esquecimento, que nos pergunta: “A memória é primordialmente pessoal ou coletiva?” Ecléa Bosi oferece uma literatura que nos assegura a continuidade nesta trincheira das memórias entre o genuinamente individual e o processado coletivamente. Ecléa Bosi assume perspectiva sugerida por Maurice para apresentar seu trabalho “Memória e Sociedade - Lembrança de Velhos”.

*“O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.”*⁵³

Ecléa é defensora da crônica⁵⁴ e da oralidade como ferramentas de compreensão histórica e social. (Gilberto Freyre adota também este olhar para as ‘cotidianidades’ em seus livros, aos micro-comportamentos que revelam outra ‘arqueologia social’). Ela desenvolve extenso trabalho sobre ‘a substância social da memória’ em instância como o trabalho e a família. Desta forma, Ecléa enfrenta os testemunhos de velhos e velhas no seu livro “Memória e sociedade-Lembrança de Velhos”.

Cabe-nos uma aproximação com o pensamento de Walter Benjamin sobre a reconstrução histórica que se alimenta do relato dos oprimidos, dos vencidos enterrados sob a ‘verdade histórica’ dos vencedores.⁵⁵

*“A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor.”*⁵⁶

⁵³ Bosi, Ecléa em “Memória e sociedade - Lembrança de Velhos”. Página 17.

⁵⁴ No livro “O Tempo Vivo da Memória”, Ecléa discorre um pouco sobre a recuperação dos cronistas (crônica=chronos=tempo), como material potente para reavaliações históricas. Surgida na Idade Média, as crônicas faziam o registro da memória oral, um recorte de fatos cotidianos que ajudam a estudar certo momento histórico. Ou como afirma Walter Benjamin no volume 1 de seu livro “Magia e Técnica, Arte e Política”: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.”

⁵⁵ Reflexão que sustenta fortemente o pressuposto criativo do espetáculo “Assombrações do Recife Velho”, como veremos mais à frente.

⁵⁶ Benjamin, Walter em “Magia e Técnica, Arte e Política”. Página 225.

Contudo, Maurice Halbwachs problematiza assim a ideia de reconstrução idílica de uma lembrança, esta lembrança será produzida com os materiais que hoje nos cercam, nunca será a mesma imagem da juventude porque mudamos e assim muda nossa percepção; e também observa que se não fazemos mais parte daquele grupo a qual pertencia determinada lembrança, nossa memória enfraquece-se por falta de ‘apoios externos’.

Além disto, Ecléa lembra que esta memória oral, menos tendenciosa que a de algumas instituições, pode trazer pontos de vistas contraditórios, diversos, enriquecendo a análise de determinada matéria-tema. Podem haver, contudo, imperfeições nesta coleta da memória oral; caso alguém esteja tutelado/vigiado pelo ‘depoimento oficial’, pelo que foi determinado pela ‘versão oficial’ que rege interesses de algum poder. Uma parte da ideologia de um grupo ou classe pode permear o campo de memória do depoente. Logo cabe análise cuidadosa entre as fronteiras da memória/ideologia.

Chama-nos especial atenção suas reflexões sobre as memórias da infância, presentes em espaços como o jardim, a casa, o porão, e principalmente sobre a ‘primeira morada’. Como demonstraremos mais a frente, o processo de construção do espetáculo ‘Memória da Cana’ (inspirado por algumas leituras de Gaston Bachelard em ensaios sobre a poética dos espaços) inicia-se na rememoração, inicialmente espontânea e posteriormente através de motes e temas, de fatos da infância dos artistas-pesquisadores.

*“É no âmbito da família que a imagem se desloca, porque estará nele (o indivíduo) contida desde o começo e dele nunca saiu”.*⁵⁷

Seguimos neste sentido uma trilha armada por estes autores a de enfrentar a potência das investigações de memória no âmbito da família.

Ainda neste tépido ninho das infâncias, emprestamos de Ecléa Bosi um curioso estudo sobre os objetos e sua relação com a memória de seus depoentes. Ela os denomina de ‘*objetos biográficos*’ (conceito atribuído a Violette Morin) que são objetos insubstituíveis e parte das conquistas de cada pessoa, como que incorporados a uma trajetória pessoal,

⁵⁷ Halbwachs, Maurice em “*A Memória Coletiva*”. Página 69.

mapas de uma experiência vivida. O relógio familiar, o álbum de fotografias, a medalha do esportista. Ecléa faz uma bela distinção entre objetos biográficos e objetos de status, adquiridos dentro de uma lógica capitalista para significar poder e posição, sem nenhuma cicatriz partilhada com o dono, sem ser talhado em nenhuma memória pessoal. O que Ecléa denomina de ‘objetos biográficos’ foram solicitados no processo e serão elencados mais a frente.

Samuel Beckett, poeta cênico do século passado, trouxe outra leitura saudável e surpreendente através de seu livro “Proust”. “Nós não podemos fugir do ontem porque o ontem nos deformou, ou foi por nós deformado”. Uma vez atravessados e transformados por este passado, o que dele nos resta é a memória. Neste ensaio sobre a obra de Marcel Proust, Beckett nos apresenta a distinção entre dois tipos de Memória: a memória voluntária e a involuntária. A primeira é uma lembrança organizada, sistematizada a que podemos recorrer em algum tipo de cofre no cérebro, seguro e protegido. Esta memória tem relação direta com a idéia de hábito.

A segunda é um ‘incêndio’, com a própria designação propõe, um espasmo, um levante da memória que insiste em retornar às esferas da consciência, acordando assim lembranças há muito esquecidas. Esta classificação, aparentemente simples e esquemática, encaixa-se na ‘qualidade de depoimentos’ do nosso processo, por vezes, lembranças mais recorrentes e organizadas sobre determinado parente ou momento familiar, mas em alguns instantes, explosões de memórias guardadas, escuras, ‘esquecidas’, mas que eram ‘trazidas à tona’ com uma contundência e emoção únicas. Cresce um olhar mais atento para as questões que teimamos em não esquecer.

1.2.1.ALGUMAS PALAVRAS SOBRE STANISLAVSKI, O PIONEIRO DA MEMÓRIA CRIADORA.

Constantin Siergueievitch Alexeiev, ou Constantin Stanislavski na tentativa de opor ao ator intuitivo o desenvolvimento de um suporte teórico para o teatro de seu tempo, contribuiu com reflexões profundas sobre a memória aplicada à criação. O surgimento de

uma nova dramaturgia de enfoque mais realista, com destaque para Aleksander Griboiêdov, autor de “A Desgraça de Ter Espírito”, texto analisado por Stanislavski em seu livro “A Criação de um Papel”. O objetivo era sistematização de um método menos afeito aos arroubos e excessos dos atores do melodrama e mais talhado para o realismo que a nova dramaturgia insinuava. O encontro com Vladimir Nemiróvitch-Dantchenko resultará na criação do TAM, Teatro de Arte de Moscou, cenário de suas pesquisas. Com um pensamento de encenadores-pedagogos, eles sabiam que a formação de novo teatro carece da formação de um novo ator. Uma dramaturgia como a de Anton Tchecov demandava uma abordagem mais complexa e interiorizada de seus atores. Camadas mais sutis do inconsciente, contando com o amparo das descobertas no campo da psicologia e psicanálise. Stanislavski percebe então que as duas faculdades mais acionadas no processo criativo são memória e imaginação e nesta zona de intersecção entre ambas concentra seu trabalho. Organiza as etapas para a preparação deste ator para que possa trabalhar com sua memória a favor da sua imaginação. Assume o relaxamento muscular como fundamental para neutralizar interferências externas, define campos de concentração ou círculos de atenção para objetivar o foco, elenca as forças motivas (sentimento, mente, vontade), até alcançar os conceitos de ‘memória emotivas e ‘memória das sensações’.

*“Partindo das conclusões de Ribot sobre a presença de uma memória afetiva do homem, Stanislavski investigou o papel desta na criação artística. Desenvolveu e aprofundou as conclusões teóricas e substituiu seu termo “memória afetiva” pelo conceito mais completo e exato de ‘memória das emoções’”.*⁵⁸

Stanislavski apodera-se do termo ‘memória emotiva’ para estimular seu ator a criar analogias potentes na sua história emocional para construir a situação da fábula; assim como para mapear a ‘memória das sensações’ adquiridas em toda sua vida que podem alicerçar momentos emocionais do personagem. Por isto sugeria que uma das grandes qualidades de um bom ator é seu poder de observação e detalhamento das experiências fora do teatro, dos seres humanos que o cercam e das imagens sensoriais

⁵⁸ Merener, Salomón em *El Trabajo de Actor sobre si mismo – el trabajo sobre si mismo em el proceso creador de las vivencias*. Página 222.

Persegue o conceito de ‘memória motriz’, ou uma memória que se traduz em ações, matéria-prima importante para o campo das investigações cênica e que será melhor detalhada quando Stanislavski concentra-se no estudo das ‘Ações Físicas’.

Sugere que recursos externos, como um aroma, uma música, uma cor, podem funcionar como portais de acesso ao repertório pessoal. Todos mapeados pelo ator como ‘círculos de atenção’ que são os suportes para reativar a memória no processo criativo. Ainda que o ator tenha o personagem como ‘superobjetivo’, pretensa ‘obra fechada’, Stanislavski entende o fluxo memória-criação como processual, a recriação pode ser acessada a cada apresentação por diferentes peças deste repertório de memória.

Stanislavski inicia assim uma preocupação com as estruturas de individuação, inaugurando entre intérprete e personagem um escambo de emoções partilhadas.

Outro encenador que merece uma aproximação é Tadeusz Kantor, criador de grupo teatral Cricot-2, onde memória coletiva, memória individual e morte contracenam. Num formato cênico que opera manifestos de memória e uma presentificação da idéia de morte, Kantor quer um revigoramento da vida trabalhando através de sua ‘ausência’. Como elenca em seu testamento sobre *A Classe Morta*, espetáculo de 1975, Kantor inunda seu espaço cênico com objetos-memória, manequins, bonecos, sócias, ele justifica:

*“ A força primeva do ator aumenta quando a platéia se inteira de sua alteridade radical, como figura ‘enganosamente parecida’, mas ‘infinitamente distante’, chocantemente estranha, como se morta ”*⁵⁹

Há uma lamentação fantasmagórica nesta Classe Morta em que as personagens que trazem costurados retalhos e pedaços de sua infância, dos ‘acazos experimentados em suas vidas anteriores’. Um circo mórbido de flashes de uma memória desorganizada que vomita lembranças grotescas, ridículas e assustadoras. Basta elencar algumas de suas personagens, descritas pelo próprio autor: “Uma mulher da limpeza – velha primitiva (...) sugere de maneira deslumbrante, quase ao modo circense, a natureza transitória de todas as coisas; ou

⁵⁹ Kantor, Tadeusz em *O Teatro da Morte*, página

O velho-no-velocipede-de-criança não quer se separar de sua pequena bicicleta, lastimável, brinquedo de infância deformado; ou Uma mulher na janela – a janela é um objeto extraordinário que nos separa do mundo ‘do outro lado’, do ‘desconhecido’...da Morte”.⁶⁰ Seus títeres cênicos, construídos com cacos de memória, e com o olhar de quem vivenciou a experiência da morte e sua concretude, são convocados à cena para comprovar sua tese de que somente ‘a ausência da vida permite exprimir a vida’⁶¹.

1.2.3. ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE ROBERT LEPAGE. MITOLOGIA PESSOAL, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO EM PROCESSO.

Ao assistir ao filme ‘Le Confessional/O Confessionário’ dirigido por Robert Lepage, pude localizar o eixo para estabelecer conexões com este projeto de pesquisa.

O mecanismo sofisticado com que o cineasta utilizava de suas memórias pessoais e da sua cidade, Quebec, em relação com a trama ficcional do cineasta Alfred Hitchcock (no filme “The Confessional”), e a trama de seu filme, apresentavam um interessante trânsito entre fonte documental e criação fabular.

Memória alimentando uma criação contemporânea.⁶²

⁶⁰ Kantor, Tadeusz em *O Teatro da Morte*, páginas 207-209.

⁶¹ Bablet, Denis em *O Teatro da Morte*, páginas XLIV.

⁶² Neste campo entre fato/ficção, há alguns exemplares que vem à memória.

Cenas do espetáculo “Da Gaivota” dirigido por Enrique Dias que faz um entrelaçamento cênico entre a crise artística dos personagens de Tchecov e dos intérpretes do espetáculo carioca. Ressalto a cena em que a atriz Marina Lima que defende a personagem Nina, a jovem atriz, confronta-se com as questões do começo de carreira da atriz Mariana Lima, em diálogo potente com a projeção de trechos de sua primeira novela na Rede Globo de Televisão. Ou mesmo no recente espetáculo “Festa de Separação”, dirigido por Luiz Fernando Marques, constituído de recortes de memória de seus dois intérpretes, Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, ex-casal, espetacularizando seu processo real de separação. Corajosamente, cedem depoimentos, objetos, bilhetes, vídeos, cúmplices elementos de foro íntimo deste ritual de despedida que se transforma e se re=organiza como criação cênica.

Ainda no terreno da performance, recuperamos os experimentos de Spalding Gray. Como “Rumstick Road” em que aborda a morte de sua mãe, utilizando os materiais de memória pessoais, como fotos, vídeos e depoimentos de familiares. Ou mesmo na apropriação do material memória na obra de Joseph Beuys. De acordo com seus relatos, Beuys serviu ao exército alemão na segunda guerra mundial. Foi vítima de um acidente aéreo e foi salvo por moradores locais que cobriram seu corpo e seus ferimentos com gordura animal e feltro até a chegada do socorro. A gordura e o feltro aparecem re-significados em duas de suas mais famosas ações performáticas, “Fettshull” e “Aktion Coyote – I like America and America likes me”. Ou ainda, para entra em solo brasileiro, os trabalhos de José Rufino, artista que adotou o nome do avô, patriarca de sua

Trânsito eivado de uma procura matricial pela busca pela identidade; identidade de um lugar, Quebec, identidade de um artista, Lepage.

Outra obra, o espetáculo “Vinci”, conversa com esta mesma estrutura auto-referente do filme, ao focalizar a viagem de um artista a Europa para dialogar com o velho continente e se entender como artista em seu mundo; busca do próprio Lepage, ainda em início de carreira, em se aproximar da mãe Europa para entender sua contribuição como artista.⁶³

A premissa de Robert Lepage parece querer nos dizer: ‘entenda de onde você vem para saber para onde você vai’.

O encontro com o pensamento artístico de Lepage nos mostra um homem em busca por comunicação e auto-descoberta. Um artista que enfrenta questões pessoais, querendo torná-las matéria poética que se comunique com seu público. Como romper esta casca auto-referente e transformá-la em potente arma de troca com o outro?

Nascido em família bilíngüe, dividido em uma herança franco-inglesa, cidadão de Quebec, inconformado com o enfraquecimento da cultura de seu lugar em ceder à tradição e herança européia (Lepage gostava de ver sua família como uma metáfora do Canadá, uma metáfora cultural), homossexual e com questões físicas que o diferenciava do ‘mainstream’ (ele sofria de um doença que o deixava sem pelos pelo corpo), Lepage parece uma pergunta ambulante em busca de pistas que alicercem sua identidade e permitam sua comunicação com o mundo.

O mapa da memória de sua família e de sua cidade surge como trampolim para responder a algumas destas perguntas. A memória alimenta sua ficção e se transforma em uma ferramenta/portal para convidar o público para entrar em sua individualidade e estabelecer troca com o mundo. Desta forma, Lepage fala de si através de suas personagens, usando alter-egos em suas peças. Como o fotógrafo de “Vinci” ou o filho que retorna ao Canadá em “O Confessionário”.

família, como atitude performática de enveredar pelo manancial de memórias de sua dinastia paraibana para suas criações. Em “Cartas de Areia”, ele usa um baú com centenas de envelopes de cartas remetidas para seu avô, José Rufino, entre 1920 e 1950.

⁶³ Cabe mencionar o poder de síntese da cena em que o fotógrafo dialoga com Leonardo da Vinci no banheiro de uma lanchonete. Em relação especular, ele dialoga com a imagem de Leonardo no espelho do banheiro e trava diálogo para encontrar sua vocação artística.

“Lepage quer fazer um filme sobre sua família, sobre a representação da memória e como o passado afeta o presente.”⁶⁴

A busca por identidade se potencializa em vários níveis que transitam na invasão da mitologia Holywoodiana na franco-canadense Quebec e seu *star system* imperialista e na busca da identidade do pai do irmão adotado da personagem central da trama. O próprio Lepage tinha um irmão adotivo e explodia de inquietações quanto à construção de um teatro eminentemente canadense, sem ceder à forte tradição européia que o abraça/circunda. A realidade surge como *ressource*⁶⁵, como uma provocação que alimenta a fábula.

A mitologia pessoal quer dialogar com as referências e ressonâncias individuais de cada performer. Renato Cohen, em seu livro “Work in progress na cena contemporânea”, ressaltava esta assimilação das trajetórias pessoais na construção cênica.

“O performer parte de referências da pesquisa, indicações do diretor/roteirista, vivências de laboratório para construir uma trajetória, que vai estar extremamente apoiada em sua idiossincrasia e percurso pessoal.”⁶⁶

Processos psicoterapêuticos, sonhos, vivências místicas podem servir de mecanismo de acesso para este campo mítico pessoal. Freud já utilizava destes mecanismos para investigar a psique de pacientes e agir na cura de neuroses. Bem como Carl Gustav Jung quer se utilizar deste inconsciente pessoal para tratamento de problemas psíquicos e estímulo da imaginação criativa. Neste contexto auto-referente de processos criativos, há ainda que se mencionar Stanley Kripnner e seu livro *A Mitologia Pessoal*.

O que me parece relevante é que, em Lepage, especificamente, no filme “O Confessionário” e no espetáculo “Vinci”, há uma construção deste herói em busca de uma

⁶⁴ Dunderovich, Aleksandar em *The Cinema of Robert Lepage*. P. 53. Tradução minha.

⁶⁵ Ressource é parte do RSVP cycles que se constitui de ressources (um estímulo, uma fonte para o início do processo criativo), scores (um primeiro roteiro que organiza as descobertas do grupo), valuation, value+actions(escolher e editar o que tem valor para o processo), performance (apresentação para que o artista faça avaliações sobre o resultado do trabalho). Este RSVP cycles foi adaptado para o teatro por Jacques Lessard.

⁶⁶ Cohen, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. P. 70.

identidade (não só para si como para seu lugar, Quebec) que emana a criação fabular desta obra.

Para Joseph Campbell, o herói é aquele com a missão de se lançar em uma aventura para descobrir algo além do padrão de realizações normais, perfazendo um ciclo de partida, realização e retorno.

Tanto a personagem central do filme “O Confessionário” que tece o fio de relações no passado familiar como o artista que parte para Europa para encontrar o sentido de sua arte, percebemos a estrutura apontada por Campbell, de uma jornada do herói que abandona uma condição de vida para a aventura de uma grande descoberta. Nestes dois casos, a auto-descoberta. Então os alter-egos que Lepage assume em algumas de suas obras. São comunicações diretas com suas vontades de “viagens heróicas” em busca de descobertas. Encenadores como Stanislavski, Grotowski, Barba e apontam a questão da memória como elemento vital para o trabalho do ator. O intérprete relaciona-se como seu corpo-memória e tem que descobrir seus mecanismos (memória emotiva, memória cultural, etc...) para reatualizar esta memória e acionar um fluxo criativo na cena.

O processo de criação de Lepage requer dos atores que eles estabeleçam pontos de referência pessoais (personal reference points⁶⁷) com o tema da investigação, o que os obriga a um acesso a um campo do imaginário de cada um em relação com o mote proposto para o espetáculo. Mecanismo para que cada intérprete se aproprie e divida sua visão com o diretor, ou facilitador, como Lepage se nomeia.

Assim o texto cênico se edifica aos poucos na contribuição de cada indivíduo e não de um texto pronto.

A concepção de ‘*devising process*’, o que poderíamos correlacionar com o nosso processo colaborativo, serve ao conceito de *escritura cênica* proposta por Patrice Pavis. Uma dramaturgia da cena que se constrói no coletivo de artistas envolvidos no processo e que se encontra em processo constante de retro-alimentação.

⁶⁷ ‘Personal Reference Point’ é uma técnica apropriada por Robert Lepage do campo da dança-teatro de Jacques Lessard.

Ao solicitar de cada ator, que se arrisque em suas memórias pessoais e as apresentem em oficinas, textos e workshops, quero constituir relações e fábulas em comunicação com estas diferentes contribuições⁶⁸.

Esta viagem de alter-egos, memórias e mitologia pessoal ressoam nestes espetáculos na vocação para restaurar um espaço sagrado no teatro em direta comunicação com nossos mortos, ancestrais e raízes da tradição.

⁶⁸ No processo “Memória da Cana”, queremos que cada um mergulhe em sua prospecção em sua raiz familiar, mas aos poucos, subterraneamente, estas raízes vão se comunicando e constituindo uma nova narrativa. Uma apropriação do conceito pós-estruturalista de rizoma, proposto pelo filósofo Gilles Deleuze.

1.3.DA ARTE DA PERFORMANCE À ENCENAÇÃO PERFORMATIVA.

Eugenio Barba, estudioso e seguidor dos estudos de Grotowski, recupera em sua dinâmica criativa alguns de seus princípios. E, certamente, pretende atingir este grau de ‘santidade’ que seu Mestre propunha, acionando o que denomina de ‘base pré-expressiva do ator’, um novo corpo, de desenho não-cotidiano.

Reiterando a decadência do pensamento texto-centrista e a busca por uma ‘santidade ancestral’, Eugenio Barba aproxima-se do campo da antropologia para avançar suas pesquisas contaminadas da convivência com Grotowski. Segundo Barba, a Antropologia Teatral

*“...é o estudo do comportamento humano quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana”.*⁶⁹

Após o evento da ISTA (International School of Theatre Antropology) em 1980, organizado por este mesmo Eugênio Barba, o cruzamento entre teatro e antropologia tornou-se um campo recorrente nas pesquisas de artes cênicas contemporâneas. (A reunião brasileira da ISTA aconteceu em 1994 na cidade de Londrina. A sedução desta área de cruzamento no Brasil pode ser verificada pro exemplo no núcleo NAPEDRA, Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da USP, que agrupa antropólogos e artistas de teatro em discussões sobre uma possível prática entre estes dois campos.).

A antropologia teatral surgia para divertir-se nesta zona de intersecção que estuda o comportamento humano em situação de ‘representação’ dentro de sua cultura. Acessar esta herança cultural e seus ritos parecia ser a salvação da lavoura em crise do teatro. Parecia um resgate genuíno porque assentado sobre raízes culturais e, porque não dizer, ancestrais. Era uma criação ‘por dentro’, cavucando, solicitando um material ‘adormecido’ ou ‘não-consciente’ destes artistas.

⁶⁹ Barba, Eugenio em *A Arte Secreta do Ator*, página 47

Richard Schechner apresenta os *estudos da performance* como um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance. Esta dimensão performática da vida abre novas perspectivas para a investigação do fenômeno teatral com o suporte das ciências sociais. Em seu livro “From Ritual to Theatre and Back”, Schechner afirma que os grandes momentos do teatro ocorreram quando ritual e teatro andavam de mãos dadas.

*“Para Schechner, ambos são representação, mas o teatro enfatiza o entretenimento, o isolamento da platéia e o mundo presente, ao passo que o ritual insiste na eficácia, na participação do público”.*⁷⁰

Segundo Jorge Glusberg a ‘arte da performance’ tem sua centelha/semente criativa plantada entre futuristas e dadaístas como um uma arte independente, ‘meio de provocação e desafio’ para questionar e romper com as fronteiras da arte tradicional. Glusberg perfaz uma análise minuciosa do que chamamos de ‘performance’, elencando os artistas e acontecimentos que balizaram o surgimento do gênero; começando com a montagem de ‘Ubu-Rei’ de Alfred Jarry em 1896, atravessando os manifestos de Marinetti e desembocando na estrutura iconoclasta dos ‘happenings’.

*“As performances trabalham com todos os canais da percepção, isso se dando, tanto de forma alternada, quanto simultânea. Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais. De fato, a maioria das classificações existentes são baseadas nessa taxonomia sensorial perceptiva.”*⁷¹

Além deste dado da ‘taxonomia sensorial perceptiva’, interesse-me muito entender o performer e a natureza de sua atuação cênica. O performer como aquele que não pretende criar algo que substitua a realidade. A busca é de uma diminuição entre a distância entre vida e a arte com o artista como mediador de um processo estético-social. Em sua atuação,

⁷⁰ Schechner, Richard em *From Ritual to Theatre and Back*. Página 467.

⁷¹ Glusberg, Jorge em “*A Arte da Performance*”. Página 72.

ele age sobre sua própria pessoalidade, história e sensibilidade para além dos recursos da ‘representação de um papel’. A discussão se dá nesta intersecção entre apresentação e representação. Esta solicitação de sua sensibilidade, de forte carga autoral, que é feita a este artista da performance vaza uma certa inquietação para a cena teatral contemporânea.

“Na linguagem semiótica, que estamos adotando, o performer é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário.”⁷²

O corpo em risco, o inesperado na relação com o público, o depoimento pessoal, a destruição dos códigos tradicionais da cena e o caráter processual são chaves que nos interessam recuperar na futura análise dos espetáculos.

Renato Cohen em publicações como “Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação” e “Work in Progress na Cena Contemporânea” enfrenta uma descrição corajosa do percurso da performance entre os artistas brasileiros.

Principalmente após a fruição das conquistas do grupo “The Living Theatre”, em sua passagem nos anos 70 e com a criação do Centro Cultural São Paulo e Sesc Pompéia, dois ninhos fomentadores destas experiências, a cena ‘performática’ se potencializou.

Interessa-nos, sobretudo, apesar de seu mapeamento e análise de fôlego destes experimentos, seu estudo sobre o corpo em artes nesta arena performática. Este corpo estendido, em diálogo com novas tecnologias, mas fundamentalmente, este corpo com História, este corpo-sujeito (herdeiro das provocações da *body-art*) que se oferece como meio e mensagem e se empresta como que em sacrifício para a construção do discurso da performance. Outro aspecto impactante de seu trabalho é a sua defesa, através de sua atividade de performer, dos espaços míticos, onde epifanias, esferas do inconsciente, do *numinoso*, enfim, de esferas de percepção fora da ordem compreensível e cognitiva. Significa muito para nosso trabalho a frase seguinte de Renato Cohen:

“A arte lida com verdade, lida com a transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência”⁷³

⁷² Glusberg, Jorge em “A Arte da Performance”. Página 73.

Josette Féral para defender seu conceito de ‘teatro performativo’ atua inicialmente uma distinção entre a arte da performance da vanguarda e dos experimentos estéticos de fronteira, e a performance assim compreendida pela visão antropologia e intercultural, cujo expoente em sua análise é Richard Schechner.

*“O que é performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, (tanto) ao jogo (quanto) ao cinema, (tanto) aos ritos do curandeiro ou de fertilidade (quanto) aos rodeios ou cerimônias religiosas.”*⁷⁴

No entendimento de Féral, está no cruzamento destas duas vertentes uma boa parte do teatro atual, de amplos experimentos que fazem parte do escopo de características presentes no que Hans-Thies Lehmann denomina de ‘teatro pós-dramático’. Com uma área de atuação mais ambiciosa, Lehmann opera questões que se aproximam das observadas por Josette Féral, mas quer listar (e analisar belamente) vários experimentos cênicos onde o ‘drama’ não se faz necessário para que se estabeleça a potência teatral. Como se quisesse afirmar que existe um teatro sem drama, revendo a santíssima trindade ‘drama’, ‘ação’, ‘imitação’.

*“Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada que comunicada, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais energia do que informação.”*⁷⁵

Podemos falar de uma aproximação do ‘teatro energético’ de J.F. Lyotard com sua ode ao teatro das pulsões, da presença, ou mesmo à busca do ‘teatro da crueldade’ de Antonin

⁷³ Cohen, Renato em *Performance como Linguagem: criação de tempo-espço de experimentação*. Página 163.

⁷⁴ Féral, Josette em *Por uma Poética da Performatividade: o Teatro Performativo*. Revista Sala Preta, número 8. Página 197

⁷⁵ Lehmann, Hans-Thies em *Teatro Pós-Dramático*. Página 143.

Artaud como falamos anteriormente neste capítulo. Em diálogo com seu colega Lehmann, Féral tenta tecer os limites de sua performatividade.

“..Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular...”⁷⁶

Féral tem um traço distinto para definir seu teatro performativo: a performatividade para Féral se origina da arte da performance e sua influência no teatro contemporâneo é fundamental. Além de todos os procedimentos inovadores deste campo de risco da performatividade, interessa-nos sobretudo o seguinte apontamento de Féral; ‘o teatro performativo toca na subjetividade do performer’. Agrada-nos a forma como Féral elabora a necessidade de um ator em sua ‘estética da presença’, como o ator é chamado a fazer e mostrar como o faz, navegando entre os códigos de representação/apresentação. Um ator que aprende algo na troca com o performer. Seu processo de construção evidencia-se na frente do público.

O encenador Antonio Araújo do Teatro da Vertigem de São Paulo desenvolve a idéia do que caracterizaria uma ‘encenação performativa’. No seu entender, o encenador permite que o espectador presencie no espetáculo, o seu processo de feitura, explicitando os ‘rastros do processo’, como a obra inacabada e imperfeita ou um ‘work in progress’ contínuo. Retornamos aqui ao campo das considerações do pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, esta encenação busca a ‘produção de experiência’, o acontecimento, e a fruição e participação do espectador.

“Busca-se uma interferência no espectador a fim de que ele seja capaz de ‘mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida”⁷⁷

⁷⁶ Féral, Josette em *Por uma Poética da Performatividade: o Teatro Performativo*. Revista Sala Preta, número 8. Página 198.

⁷⁷ Lehmann, Hans-Thies em *Teatro Pós-Dramático*. Página 224.

A contaminação desta febre do performativo está presente na construção do espetáculo “ Memória da Cana” e muito incipientemente no espetáculo “Assombrações do Recife Velho”. Ainda que não possamos categorizar as duas encenações de performativas, podemos estudar o que elas emprestam deste conceito, para esta cena que se organiza sem abrir mão da narrativa e de um ‘textocentrismo relativo’ ou ‘pseudo-textocentrismo’.

2. ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO, fantasmas sociológicos.

Citações pregadas no camarim do espetáculo.

*“Não há nada que um humor inteligente
Não possa resolver com uma gargalhada,
nem mesmo o nada.”*
Armand Petitjean

“O povo é um clássico que sobrevive”
Cláudio Bastos

*“O contador de histórias procura estabelecer o contato direto com o público reunido numa
praça, por ocasião de alguma festa, ou nas salas de espetáculo; ele é um performer que
realiza uma ação e transmite uma mensagem poética diretamente recebida pelos ouvintes-
espectadores.”*
Patrice Pavis

*“Eu vejo a globalização como esse condicionamento dos espíritos, das mentes na terra
inteira. É a colonização de um imaginário na sua expressão, uma redução tremenda na
nossa capacidade de liberdade.”*
Serge Gruzinski

*“No carnaval é como se a sociedade fosse capaz de inventar um espaço especial onde a
casa e a rua se encontram.”*
Roberto da Matta

*“Gilberto Freyre diz que as casas têm almas, almas de vivos e almas de mortos.
Acrescenta que uma casa só cumpre sua função simbólica quando nela existiram
nascimentos e mortes.”*
Fátima Quintas

*“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os
narradores...a memória é a mais épica de todas as faculdades.”*
Walter Benjamin

2.1. APRESENTAÇÃO DE GILBERTO FREYRE.

Gilberto de Mello Freyre nasce em Recife a 15 de março de 1900, filho de Dr. Alfredo Freyre e Dona Francisca de Mello Freyre. Após completar os estudos secundários no Colégio Americano Gilreath, em sua cidade natal, viaja para os Estados Unidos para dar continuidade a sua formação acadêmica. Lá, especializa-se em Políticas e Ciências Sociais na Universidade de Baylor, e avança para a pós-graduação, mestrado e doutorado na mesma área na Universidade de Colúmbia. Antes do regresso, partiu em extensa viagem para a Europa, habitando diversos centros de cultura universitária, como a Universidade de Oxford na Inglaterra, além de Alemanha, França e Portugal.

Gilberto, apesar de muitos títulos e convites para cátedras universitárias, sempre priorizou sua atividade como escritor e ensaísta, recusando várias oportunidades como professor; o que o manteve muito próximo ao Recife, em Santo Antonio de Apipucos, às margens do Rio Capibaribe. Além de experiências com a política e como diretor do jornal ‘A Província’ e também do tradicional ‘Diário de Pernambuco’, foi o fundador do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com o objetivo de pesquisar a vida do trabalhador do Nordeste agrário brasileiro.

Gilberto é autor de vasta bibliografia, sendo destaques ‘Casa Grande & Senzala (Formação da Família Brasileira sob o regime de Economia Patriarcal)’ em 1933⁷⁸; ‘Sobrados e Mucambos (Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano)’ em 1936 e ‘Ordem e Progresso’ em 1959. Formam a trilogia ‘Introdução à História da Sociedade Patriarcal do Brasil’; as duas primeiras leituras antecedem e preparam o mergulho em ‘Assombrações’. Nestes dois livros, Gilberto cria um panorama da ascensão do latifúndio agrário açucareiro e a transferência de poder para os incipientes núcleos urbanos. Esta arena

⁷⁸ No mesmo ano em que Gilberto Freyre finaliza seu livro Casa Grande & Senzala, na Alemanha é marcada pela ascensão do facismo, quando em 30 de janeiro de 1933, Adolf Hitler foi nomeado chanceler. Este contraponto entre arianismo e defesa da miscigenação é explorado no espetáculo quando as duas negras na cozinha ouvem pelo rádio um trecho do discurso de Adolf Hitler, não ‘compreendendo’ o que escutam na transmissão de seu pronunciamento.

das relações poder mediadas pela cana é foco dos espetáculos ‘Memória da Cana’ e do futuro ‘Pentateuco’ e, obviamente, contagia o imaginário fantástico de ‘Assombrações do Recife Velho’, com senhores de engenho e escravos.

Talvez um dos pontos mais nevrálgicos de sua análise seja a defesa da dialética não só dos conflitos como também das ‘complementaridades’. Ao estabelecer a diferença de formação entre os colonizadores portugueses e anglo-saxões, Gilberto advoga uma aceitação de divergências e antagonismos, diálogo para as diferenças e miscigenações que foram treinados os nossos descobridores ‘amolecidos pelos povos maometanos’.

*“No campo das idéias abordava o Brasil com um olhar inglês , baseado em boa parte, na filosofia de Herbert Spencer, de quem Freyre retirou a idéia da busca constante de um equilíbrio entre os contrários, por mais diferentes que parecessem. Admirador da cultura inglesa, que via como conciliadora, analisou o Brasil por um olhar igualmente conciliador”*⁷⁹

Tido por muitos como excessivamente otimistas com relação à questão da democracia racial, Gilberto contudo introduz uma elaboração intelectual da mestiçagem. Assim Gilberto navega em águas misturadas, miscigenadas em defesa de um Brasil nunca ortodoxo, e sim múltiplo. Este amálgama de crenças e deuses se faz notar na construção de ‘Assombrações do Recife velho’.

No contato com Franz Boas, em seus estudos acadêmicos, Gilberto Freyre encontra um aparato científico para equacionar a questão da miscigenação no povo brasileiro. Ele refere-se na introdução ao ‘Casa Grande & Senzala’ a impressão que lhe causara o encontro com marinheiros brasileiros mulatos e cafuzos no Brooklin e o eco de uma frase lida em texto de um viajante americano sobre sua estadia no Brasil: ‘ the fearfully mongrel aspect of most of the population’ (o aspecto temerosamente mestiço da maioria da população). Através do Professor Boas, Gilberto soube discernir e evidenciar o ‘justo valor’ do negro e do mulato

⁷⁹ Burke, Maria Luisa Palhares na palestra ‘Matrizes do Pensamento de Gilberto Freyre’ na VII Jornada de Ciências Sociais, promovida pela Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais (FFC) da UNESP, campus de Marília, entre 6 e 9 de novembro de 2004.

para além da questão da raça, sublinhando a importância os efeitos do ambiente ou de experiência cultural.

“Neste critério de diferenciação fundamental entre raça e cultura assenta todo o plano deste ensaio. Também no da diferenciação entre hereditariedade de raça e hereditariedade de família.”⁸⁰

A sombra desta colonização escravocrata, latifundiária, centralizadora, patriarcal influencia toda uma sociedade e o núcleo familiar da Casa Grande e os ecos da Senzala são objetivo de sua análise.

2.2. ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO, O LIVRO.

“Pois se o Recife Antigo teve uma rua chamada do Encantamento”.

Dentre sua bibliografia, “Assombrações do Recife Velho” de Gilberto Freyre inspirou o espetáculo teatral, de mesmo nome do livro. Acredito que todos entenderão como a impressão da força das imagens organizadas por Gilberto Freyre, me levou a pensar: ‘que bela matéria-prima para investigar uma peça de teatro!’. Fui tragado assim pela falange etérea de seres encantados que Gilberto nos propõe e logo sucumbi à tradução cênica de algumas destas fábulas recifenses.

Em ‘Assombrações do Recife Velho’, Gilberto Freyre, sociólogo por excelência, permitiu-se uma dupla abordagem em sua escrita, ao estudar e narrar com prosa criativa e bem-humorada, esses universos próprios ao sobrenatural do povo recifense. Oferece-nos uma possível análise dos ‘fantasmas’ que assolavam o solo nordestino e um entendimento da gênese deste povo e de suas características através de sua relação com estes entes do sobrenatural, mas deixa que sussurre, em suas entrelinhas, o mistério. É como se em sua

⁸⁰ Freyre, Gilberto em ‘Casa Grande & Senzala’. Página xlvi. (Prefácio à 1ª. edição).

fuga fantasiosa, o povo exorcizasse sua dura realidade de país colonizado e suas dolorosas mazelas de gritantes desigualdades sociais a caminho de seu entendimento como nação. Sustentado na tradição oral da cultura popular, o livro quer nos aproximar destas figuras sobre-humanas, fantasmas mestiços com seus testemunhos sobre a construção deste país.

‘Assombrações do Recife Velho’ surgiu durante a passagem de Gilberto Freyre pelo jornal ‘A Província’, estimulado pela notícia de um homem que pedia auxílio para livrar-se de fantasmas numa casa do bairro de São José. Aqui lembramos o Nelson Rodrigues (também pernambucano) cronista que, a partir de seu trabalho nos periódicos cariocas, extraiu matéria-prima, crônicas e contos fundamentais para sua obra. O livro de Gilberto foi construído com três fontes: Os arquivos da polícia, com suas notificações de queixas de casas mal-assombradas e fantasmas molestadores; material de cronistas da cidade no período do império; e, sua fonte mais rica, os seus fiéis contadores. Lista Gilberto em seu livro: Preto José Pedro, Josefina Minha-fé, Preto velho Manoel Santana, Pedro Paranhos, Júlio Belo, dona Maroquinha Tasso, velho Brotherhood, Dr. Alfredo Freyre.

Um povo se conhece pelos seus mortos. A perspicácia de Gilberto está no seu entendimento de Recife, como um amálgama de influências contraditórias que vão se harmonizando, como por exemplo, nas releituras de mães d’água, caboclas, como a iara, africanas como oxum e iemanjá, ou como o fantasma da judia, chamada branca, que submergia das águas do Capibaribe para assombrar. No livro, surgem os diabos negros, os exus pertencentes aos escravos africanos, na mesma medida em que outros demônios de cabelo em fogo e vermelhos, assustavam recifenses à época da invasão holandesa. Metáfora do fantasma do demônio colonizador. Ou mesmo o já citado fantasma de Branca Dias, israelita dos tempos da inquisição que guarda até hoje seu tesouro escondido. Sim, porque histórias de tesouros de judeus, flamengos e jesuítas escondidos e assombrados é o que não faltam. (Como atesta o historiador José Antônio Gonsalves de Mello, estudioso da passagem holandesa em Pernambuco). Assim como de gritos noturnos de negros aflitos açoitados até a morte em locais como o sítio da capela. Ecos doídos da escravatura neste país. Ou súplicas noturnas à cruz do patrão, onde também foram fuzilados outros tantos revolucionários e negros fujões. Lamentos também presentes na praça chora-menino, palco da morte de revoltosos de 1831.

Seguem-se fantasmas sedutores, com as cores da sensualidade dos trópicos, como a aparição do bairro encanta-moça. Fantasmas de meninos felizes que nada fazem além de rir e assustam em seus surtos sobrenaturais de felicidade. Mulas sem cabeça, como assombrações de mulheres que se deitaram com padres e vigários que deixavam as cabeças em seus leitos e lançavam seus corpos de potrancas ‘impuras’ na sanha ardente de seus pecados.

O sobrenatural reside nos nomes de vários logradouros da cidade de Recife⁸¹: rua do encantamento, rua dos sete pecados mortais, bairro dos aflitos, bairro de afogados, praça chora-menino, bairro da encruzilhada. Todos com suas justificativas para os nomes que carregam. E deste trânsito metafísico de tantas crenças, observa-se a fixação lusófana pelo aspecto da morte. Lirismo e morte, sabastianamente português que imantam a cultura nordestina de um saudosismo atroz, que não se desvencilha de seus mortos, que sofre e carpe os seus mortos, que os reinventa em aparições e crenças mil. Mesmo em alguns folguedos e ‘brinquedos’ de rua.

O livro reergue esses fantasmas, evocando-os para entender-nos.

Fantasmas negros, índios, caboclos, mamelucos, judeus, mouros, portugueses, degredados, holandeses. Fantasmas escravizados, vilipendiados, colonizados, invadidos, seviciados, assassinados, colonizadores, imperialistas, invadidos e invasores. Ressuscitados em cena para promover um olhar sobre a construção deste imaginário de terras pernambucanas.

O Recife das revoluções e das assombrações.

Por que não olhar para os fantasmas revolucionários e subversivos que alimentam a tradição contestatória nordestina? Fantasmas testemunhos da revolução pernambucana de 1817, da revolução praieira, da confederação do equador, da batalha dos Guararapes e das tabocas na insurreição pernambucana, da cabanada, dos quilombos, da setembrizada, da colônia suassuna e, avançando no tempo, da greve do cabo nos idos de 1964.

⁸¹ Ao apresentarmos o espetáculo ‘A Mulher do Trem’ no festival Nacional de Teatro de Recife em 2004, pudemos reservar alguns dias a visitar a Fundação Gilberto Freyre e conversar com Dona Sônia Freyre e com Fátima Quintas; além de percorrer alguns logradouros presentes nas histórias do livro e na adaptação.

O livro nos seduz a continuar a investigação de seu autor: Por que não avançar, pesquisando o que se constrói hoje neste imaginário, ou que se mantém até hoje? Pensar nas lendas urbanas atuais, estender o estudo freyriano ao mais ‘civilizado’ mundo contemporâneo. Trabalho semelhante ao realizado pelo site www.orecifeassombrado.com, que recolhe novas histórias de aparições na cidade do Recife. Dá para imaginar o efeito de uma lenda como a de uma “perna cabeluda” que assustava e violava mocinhas pernambucanas em plena época da ditadura. Alusão a um regime monstruoso ou escape fantasioso num triste país dominado pelo horror e pela repressão?

Gilberto escreve como quem traça sua própria autobiografia. Como se sua escrita estivesse aqui para servi-lo a descobrir a si mesmo. Já se confessara rival de Pedro Álvares Cabral. Advoga para si o título de descobridor do Brasil, é sem dúvida, um de seus grandes intérpretes. Sua casa-grande é sua memória. Adentrar-lhe é investigar seu inconsciente e seu consciente. Sua viagem é psicanalítica, é proustiana, é de revelação. Esta casa-grande patriarcal, horizontal, latifundiária e feudal. De imensos cômodos e funções. E Gilberto invade-lhe todas as partes. A cozinha, os quartos, os banhos, a capela, o cemitério, o saguão de vizinhas, a camarinha, o campo material e o campo sobrenatural. Todos os habitantes da casa-grande, vivos e mortos. Casa-grande que depois cederia espaço para os sobrados da próspera cidade do Recife. E herdaria seus fantasma e seu intenso trânsito entre vivos e mortos. Nada lhe escapa na sua busca deste tempo. São dos detalhes, dos costumes, das cotidianidades que ele tece cheiros, texturas, cortinas, vapores, cantigas e rezas. A casa-grande acolhia a todos. Santos, em suas capelas e decorando sua extensão de corredores; mortos, enterrados dentro da propriedade; vivos, famílias inteiras de senhores e escravos; e fantasmas. Uma hierarquia reelaborada nos sobrados do Recife. Gilberto inaugura o olhar sobre lendas urbanas recifenses. Rouba das crendices e lendas apreendidas no seu estudo da casa-grande e migra atencioso afeto às lendas da capital emergente. A pesquisadora Fátima Quintas analisa esta passagem: ‘Sob a luz elétrica, as assombrações refugiaram-se nos sítios descampados, nos lugares desertos, nos fundos esquisitos de quintais, sumarizando a história das crenças no mundo secular, ou seja, no mundo além do privado, desde que a casa-grande foi oráculo de fé, representante máxima do cristianismo de família.

Laicizadas, as tradições expandiram-se nos subterrâneos da criatividade lendária.

E os exemplos se multiplicam.⁸²

Os corredores escuros da casa grande, às ruas iluminadas pela luz elétrica do grande Recife, às largas avenidas do novo século.

Na verdade, Gilberto sabe que quer descobrir e revelar o que o Brasil tenta esquecer.

Brasil terra de tantos lapsos e esquecimentos. Seriam estes lapsos acidentais? Gilberto compreende que para se formar a identidade há que se entender o passado; sem ele, não há sobre o que sustentar nossa identidade como nação. Talvez provocados pela vergonha de demarcar zonas escuras de nossa história. A vergonha da cor branca. O tempo que Gilberto estuda, que lhe interessa é o da escravidão, suas lembranças são de exploração e massacre. A escravidão talvez como grande trauma do povo brasileiro. Derivando daí seu histórico de injustiças, desigualdades. O tempo do patriarcalismo, do latifúndio açucareiro, do Recife rico de açúcar. Gilberto olha-se no espelho sem medo de se descobrir cruel, ibericamente cruel. Sem medo de descobrir-se mestiço, malemolente, híbrido, preguiçoso. Sem medo de perceber marcas de sangue.

Como ele mesmo definiu: ‘...é um passado que se estuda tocando em nervos’.⁸³

Um homem que percebe o ‘amorenamento’ de seu povo. Um povo que se sente além da concepção de raça, quase uma meta-raça, mas que ainda exala assustador traço de discriminação. Gilberto é mestre em revelar nossas incongruências. Lança luz sobre o binômio calvinismo x cristianismo lírico, como equação para estudar a formação do continente americano. Segundo Gilberto, nosso cristianismo nos brindou com uma aceitação das divergências religiosas, sem ortodoxias, que nos isentou de guerras religiosas. O catolicismo colonial (já amolecido pelos povos maometanos) foi democrático, assimilou a idéia da miscigenação.

Um homem com poderoso poder de escuta. Um ouvido sensível e voraz para auscultar o batimento do povo, recolher seus depoimentos. Suas rezas mais inauditas, suas receitas mais prosaicas, seus medos mais improváveis/risíveis. Onde os detalhes mais ínfimos e

⁸² Quintas, Fátima em Manuscrito da palestra sobre “Assombrações do Recife Velho”. Página 3.

⁸³ Freyre, Gilberto em *Casa Grande & Senzala*. Página xlv.

simples são aqueles que ajudam a construir a grandeza de nossa cultura. São os que modelam o caráter nacional.

Um homem com pluralismo de métodos, linguagem sedutora; linguagem aberta, franca , desabrida. Que não só aceitava como também convivia com o ‘mistério’. Mistério, que frustradamente, ele nunca presenciara. Gilberto cercado de fantasmas, nunca pôde vê-los, tocá-los, conversar com seus personagens.

2.3. A ADAPTAÇÃO.

“Porque você quer adaptar este livro?”

Esta foi a pergunta que me foi lançada pelos familiares da família de Gilberto e que eu, prontamente, respondi com reflexões sobre a relevância das idéias do intelectual Gilberto Freyre, o relativo desconhecimento desta obra especificamente em São Paulo, a importância de se recuperar Gilberto para o público paulista (onde algumas de suas idéias foram problematizadas pela corrente sociológica de Florestan Fernandes na Universidade de São Paulo), as qualidades literárias do livro, o passeio histórico que ele propõe pela História da cidade através das lendas e dos logradouros, e outras tantas justificativas que foram lançadas na tentativa desesperada de conseguir aprovação dos detentores dos direitos autorais do livro⁸⁴. Com o aval do então presidente da Fundação Gilberto Freyre, Sr. Fernando Freyre e da vice-presidente Dona Sônia Freyre, ambos filhos de Gilberto, iniciei a organização do projeto de financiamento para a Bolsa Vitae em Artes.

Contudo, a resposta ainda estava incompleta para mim.

Porque eu quero adaptar este livro?

Tentei conviver com o livro em questão para que a resposta fosse organizada da forma mais verdadeira possível. Onde exatamente este livro me afetava? Porque ele? Porque dentre a vasta obra de Gilberto Freyre, este seria o escolhido?

Spinoza afirma que nossas potências são modificadas pela ação do outro, a qualidade deste encontro é medida pelo tipo de afeto que ela gera. Segundo Spinoza há duas formas de

⁸⁴ Além da adaptação que está sendo estudada neste trabalho, temos conhecimento de três outras adaptações teatrais da obra de Gilberto Freyre: ‘Casa Grande & Senzala’ de José Carlos Cavalcanti Borges, ‘Sobrados e Mocambos’ de Hermilo Borba Filho, e ‘Dona Sinhá e a Mulher do Padre’ de Rubens Rocha Filho.

afetação básica: a alegria e a tristeza. A alegria dinamiza no outro sua potência de ação positiva; a tristeza diminui este poder de ação.

O que gerava então esta vontade de ação?

Só consegui avançar com o trabalho após perceber que duas premissas davam “régua e compasso” a esta empreitada. Este livro me permitiria duas viagens: A pesquisa por um teatro que propõe um tempo/espço sagrado nesta evocação cênica de fantasmas, memórias e ancestrais; e o retorno ao meu berço nordestino e uma revisitação da minha cidade e da minha história pessoal e de minha noção e vivência sobre o sagrado. Uma volta ao lar, ao berço, ao forno.

Aprofundar questões sobre pessoalidade e o espaço sagrado no nosso projeto teatral. Duas nascentes que vazam para os trabalhos subseqüentes com a Cia Os Fofos Encenam (‘Memória da Cana’ e, ainda em processo, o ‘Pentateuco’). Some-se a eles, o esforço etnográfico de convivência com a fonte popular e acredito ter esboçado o tripé que sustenta os dois espetáculos que são analisados nesse estudo.

O processo de adaptação se inicia entre 2002 e 2003 quando da preparação do projeto de financiamento apresentado a Fundação Vitae de Artes para a criação do texto teatral inspirado na obra de Gilberto Freyre. O conceito inicial do trabalho era ‘investigar o processo criativo e as fontes de Gilberto Freyre quando da criação deste livro, visitar os mesmo locais ‘assombrados’ que ele cita no livro, tentando descobrir quais as lendas que se mantêm e quais as lendas novas que surgiram na cidade do Recife, empreendendo assim um passeio sociológico sobre o imaginário do povo acerca dos seus fantasmas’.

Se para Gilberto, a ‘escuta’ das fontes populares era basilar, teríamos que fazê-lo; Se para Gilberto, percorrer as ruas e casarões era fundamental, teríamos que fazê-lo; se para ele, foi um processo de auto-descoberta, só nos restava torcer para que também assim acontecesse conosco.

A nova pergunta passa a ser: ‘porque Gilberto quis fazer este livro?’.

Obviamente, a melhor resposta para obedecermos um rigor da pesquisa nos seria oferecida pelo próprio autor, mas não achamos esta anotação⁸⁵ definitiva ou depoimentos dele próprio gravados. Tampouco tivemos informações a cerca da existência documentada deste material.

Ainda assim, um manancial rico para saber das ‘entrelinhas’ da relação de Gilberto com o tema são seus familiares. Sua nora, Cristina Suassuna Freyre, e sua filha, Dona Sônia Freyre, foram as mais prolixas neste assunto. Generosas em narrar as dúvidas do Mestre de Apipucos e até mesmo passagens ‘sobrenaturais’ na residência da família que, hoje abriga o Museu Gilberto Freyre.

Edson Nery da Fonseca nos brindou com um poderoso estímulo para nos decidirmos por esta aventura de adaptação. Quando em uma conversa, destacava que um dos grandes méritos do pensador Gilberto Freyre era que ele nunca descuidou do escritor Gilberto Freyre, da sua qualidade com prosador. Edson Nery ressaltava o fato de termos ‘...a impressão de ver o que estamos lendo.’ Esta força tridimensional em sua leitura, a corporiedade de suas palavras, a carga de sensações de suas histórias,

Mas maior contribuição nos deu Edson Nery da Fonseca, um dos biógrafos mais célebres de Gilberto Freyre e que conviveu com ele durante muitos anos, quando registrou o desapontamento de seu amigo com relação ao mistério. As histórias de assombrações pipocavam à sua frente e ele não as enxergava. Talvez resida aí a paixão com que Gilberto desenhou este livro; esperava talvez, entre um capítulo e outro, ser tocado pela visita de uma mula-sem-cabeça a cumprimentá-lo ou de boca-de-ouro a lhe pedir fogo para seus vícios noturnos.

Talvez um mecanismo de por à prova sua fé ou sua descrença.

Talvez um mecanismo para ser tocado pelo mistério...

Chegamos a um primeiro roteiro dramático desta adaptação. As etapas da adaptação podem ser sistematizadas assim:

- Leitura e Análise do Livro.

⁸⁵ Há, contudo, dois prefácios na 1ª. e 2ª. edições do referido livro, textos recheados de reflexões sobre a sociedade pernambucana e sua relação com seus mortos, e que demonstra certo fascínio pelos ‘espaços do mistério’ presentes nesta sociedade.

- Pesquisa de campo. Entrevistas com estudiosos e familiares⁸⁶ de Gilberto Freyre. Visitas regulares ao Museu Gilberto Freyre; Visitação aos espaços mencionados no livro, muitos dos quais estavam abandonados ou haviam sido derrubados para construção de novas edificações. Durante este percurso, realizamos uma nova ‘escuta’ dos casos de assombrações dos moradores dos logradouros do Recife. Nesta etapa, tornou-se evidente que novas lendas seriam incorporadas ao elenco sugerido no livro, um processo de criação de novos fantasmas foi acrescido como resultado do período histórico posterior a primeira metade do século XX, período em que o livro foi escrito. Ainda que as lendas universais que encontraram moradia no medo tropical (como o lobisomem), foram anexadas lendas genuinamente pernambucanas como a da perna-cabeluda, filha dos tempos mal-assombrados da ditadura.
- Pesquisa de arquivo. Investigação do que foi publicado sobre a obra e seu lançamento e sobre as assombrações na imprensa local, o Arquivo Público do Estado de Pernambuco constituiu-se como o grande referencial com matérias de jornais (‘A Província’ e ‘O Diário de Pernambuco’) sobre casos sobrenaturais na cidade. Durante esta etapa, conseguimos relatos de empregados do Arquivo sobre experiências com Frei Caneca e suas aparições nas dependências da instituição.
- Produção da primeira versão da adaptação.

Na adaptação, o épico (o foco narrativo), vem juntar-se ao lirismo (imagens subjetivas e poéticas, impressões pessoais, fruto do meu passeio turístico com as almas contrterrâneas) e preparar o terreno para o jogo dramático. Híbridos em nossa construção, fiéis ao texto de Gilberto, rica cornucópia de gêneros e estilos.

*“O híbrido não é o Um, nem o Outro, mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos.”*⁸⁷

⁸⁶ Dona Maria Cristina Suassuna Freyre (nora), Dona Sônia Freyre (filha), Kika Freyre (neta), Professora Fátima Quintas (antropóloga da Fundação Joaquim Nabuco e Gilberto Freyre), Professora Rúbia Lóssio (antropóloga da Fundação Joaquim Nabuco), Professor Antônio Motta (antropólogo da Universidade Federal de Pernambuco), Senhor Roberto Benjamin (Presidente, à época, da Comissão Pernambucana de Folclore), Reinaldo Carneiro Leão e José Alexandre Ribemboim (Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco), ao jornalista Roberto Beltrão (autor do site [www.orecifeassombrado](http://www.orecifeassombrado.com.br)) e ao Professor Edson Nery da Fonseca (biógrafo e amigo pessoal de Gilberto Freyre).

⁸⁷ Bhabha, Romi K. em *O Local da Cultura*. Página 55.

O Híbrido neste caso não advoga a convivência harmonizadora dos contrários, mas a sua pluralidade, ainda que assuma suas especificidades e tensões. Nestor Canclini (Antropólogo argentino que produz pensamento sobre a pós-modernidade a cultura a partir do ponto de vista latino americano) insiste no termo *hibridação* ainda que esta proximidade de mesclas interculturais não se realize sem resistências; algum elemento não se deixa ou não quer ser hibridado. Num processo que não amacia as contradições. A noção de *mestiçagem* é defendida pelo historiador francês Serge Gruzinski. Ele enxerga nos processos de mestiçagem como uma produção ininterrupta que acaba por produzir novos sistemas independentes de suas ‘fontes originais’.

*“Em grego, a hybris significa aquilo que ultrapassa os limites de um cânone”.*⁸⁸

Entre o *gap* que separa os defensores dos dois conceitos, inquieta-se uma provocação de uma cena hibridação da cena contemporânea que não permite uma lógica identitária fixa, mas sim uma compreensão dos espaço ‘entre’, das fronteiras móveis e de uma identidade que se define a partir de interações múltiplas.

A junção de diferentes linguagens acaba tornando nebulosas as fronteiras.

As aparentes lacunas (espaços de festa na transição de um espaço a outro, espaços de improviso do artista popular) quando a linearidade abre espaço para uma cena multifocal, o fragmento exacerbado decorrente de cenas de diferentes personagens e épocas, a diversidade de estilos (do cordel, à forma dialógica, à narrativa) constrói uma ‘montanha-russa’ de difícil catalogação

Há uma crise no sistema de representação numa sociedade onde é difícil mapear identidades fixas, e que obedece a uma dinâmica de ‘imprevisíveis metamorfoses’. Assim como se opera num público. Esta gangorra estrutural instável nos é de difícil percepção porque estamos treinados para enxergar as formas familiares. “Assombrações do Recife Velho” é um texto escrito com várias vozes. A voz maior, Gilberto Freyre, depois a do povo a nos sugerir os mesmos caminhos que Gilberto preconizou com suas estórias

⁸⁸ Raquel, Fernanda em *A Politização de Estratégias Comunicativas do Corpo em Experiência Performáticas*. Página 25.

sedutoras e voz final do dramaturgo-encenador que tenta costurar tantas contribuições, propondo versões cênico-textuais de lendas e aparições. Resulta que apenas cinco cenas do espetáculo usam textos do livro de Gilberto Freyre; as demais são recriações de alguns personagens por ele sugeridos.

2.4. O ESPETÁCULO

“Entrevistador

Eu estou procurando estórias de assombração.

Heloísa

Mas é fácil você fazer isso, meu filho.

Entrevistador

Diga onde é que eu vou,

Como é que eu faço?

Porque não é fácil não.

Heloísa

Oxente, imaginação.”

Trecho de entrevista de Heloísa do Mercado de São José, Recife

Março de 2003.

“*Assombrações do Recife Velho*” dá continuidade a dramaturgia sobre o universo nordestino iniciada com a peça “*Agreste*”, encenada com sucesso por Márcio Aurélio da Cia Razões Inversas em 2004. Em processo especular, estes espetáculos se afirmavam como de profundo interesse para o público nordestino e seus descendentes em terra paulista recortes da cultura de seu lugar. Especialmente, nesta que é a metrópole brasileira a abraçar o maior número de nordestinos fora de sua região de origem.

O espetáculo estréia em 26 de agosto de 2005, tendo por cenário um casarão tradicional de São Paulo. Casarão com seus próprios fantasmas e história que acolhem os fantasmas de Gilberto e de Recife e os nossos. O espaço ideal para acomodar o livro de Gilberto. Uma casa abandonada. O espaço gerido pelo ator Paulo Goya sugere os sobrados mal-assombrados do livro. A ocupação do casarão é nervo central do projeto, alojar cada estória dentro dos cômodos da casa, compor o espetáculo no local. Compor um espetáculo que se desdobre em possibilidades narrativas e que inaugura um novo espaço para o contato com a cultura nordestina, para uma porta de entendimento do Brasil, através desta iluminada sugestão por Gilberto. A casa foi tombada pelo CONPRESP em dezembro de 2002. Está localizada na rua Pedroso, do outro lado da Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, na verdade no bairro da Liberdade, embora historicamente sua localização seja distinta do bairro que hoje conhecemos. O bairro era chamado de o **Belvedere**, ocupado desde o final do século XIX, por franceses. O monumento de referência para nós todos hoje em dia é o Itororó. Vizinho também do Centro histórico da cidade, o bairro hoje está desfigurado. A casa é um dos últimos rastros de sua existência. Preservar a casa significa preservar também o patrimônio intangível do bairro habitado por personalidades como Oswalde de Andrade e Octales Marcondes.

A idéia deste ‘*site-specific*’⁸⁹ nos pareceu coerente dentro deste manancial de ‘memórias e escavações’ que é o livro. No livro, há que se frisar, há uma divisão entre alguns causos e

⁸⁹ O *site specific* ou sítio específico designa um trabalho artístico criado para um espaço determinado. A criação dialoga e se apropria de aspectos e características destes locais para que sua leitura e fruição sejam completadas pelo público. Pertence à tradição da *land art* (arte da terra) ou arte do ambiente, incorporando o espaço à obra ou mesmo modificando-o com a obra.

algumas casas. Gilberto Freyre enfatiza o espaço dos casarios, o lócus destes fantasmas e a prova mais concreta do abandono

Encontrar este espaço foi a primeira decisão de encenação. Sua atmosfera, suas paredes gastas, rachaduras, cômodos foram os primeiros companheiros. As reflexões sobre a casa em Gilberto Freyre feitas pela antropóloga Fátima Quintas, que serão descritas no resumo de sua palestra, foram certamente cruciais para a definição desta idéia de espaço cênico. Mas outro discípulo de Gilberto Freyre, o antropólogo Roberto DaMatta, emprestou um ingrediente fundamental. Para Roberto DaMatta, a ‘casa’ e a ‘rua’ são categorias sociológicas para estudarmos a sociedade brasileira; não se resumem a espaços geográficos, mas têm um corpo de entidades morais, ética, ação social, domínios culturais e carga simbólica e emocional. São categorias para habitar um estudo sociológico sobre o ‘brasileiro’. Podemos também recorrer a Gaston Bachelard e sua “A Poética dos Espaços”, quando ele pensa a casa como nosso primeiro universo. Roberto tece elaborada reflexão sobre o espaço público e privado, rua e casa, e como operamos este trânsito de pensar o privado na esfera pública, ‘englobar a rua na casa’. Mas impregnados que estávamos com a rua e os moradores do Recife e seus contos e a casa(casarão) abandonado, precha de fantasmas e santos, propusemos este lugar labiríntico onde a rua está dentro da casa e, nesta rua, há várias outras moradas. O corredor central do nosso Casarão Belvedere transformou-se na Rua do Encantamento de Gilberto Freyre e cada porta de seus cômodos (cozinha, quartos e banheiro) transformaram-se em entrada da casa de nossos moradores-contadores. Para completar o modelo de estudo de Roberto DaMatta, ele apresenta um terceiro ‘espaço’, além da ‘casa’ e da ‘rua’, há o ‘outro mundo’.

“É minha tese que o sistema ritual brasileiro é um modo complexo de estabelecer e até mesmo de propor uma relação permanente e forte entre a casa e a rua, entre ‘este mundo’ e o ‘outro mundo’.”⁹⁰

Apoiados neste tripé espacial/sociológico foi concebido o ‘cenário metafísico’ do espetáculo. O sobrado como esta ‘casa-grande’ relida. A casa como centro do mundo para Gilberto. Útero e lápide. A casa, construção histórica, museu a céu aberto, monumento que

⁹⁰ DaMatta, Roberto em *A Casa e A Rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Página 61.

tem que ser preservado (memória que deixamos ruir pelos vários casarões abandonados no centro da cidade de São Paulo). Esta casa tem sua história e mortos. A casa como consciente e inconsciente de nossa memória. Casa que guarda traços de nossa jornada como nação, algumas cicatrizes que Freyre revela como a vergonha da cor branca e o grande trauma da formação do país, a escravidão. Gilberto descasca os desmandos feudais e dissecar arquitetonicamente a proximidade de santos (as capelas) e mortos (enterrados na capela). Não falta muito, os fantasmas ganham a cena. Em harmoniosa ou alarmante convivência. Esta casa ‘proustiana’ que revela uma matriz de sociedade, a qual Freyre percorre com coragem.

As improvisações foram direcionadas para uma proposta de ocupação dos espaços da casa. A cena sempre preenchida de poucos elementos; um ou outro símbolo que crie a atmosfera (o lampião, o caixão, o mosquiteiro, o aquário). A transição de espaços/cômodos será realizada pelo contador, ora em textos de itinerância, ora em aparições de lendas. O objetivo era de uma ocupação orgânica e de casamentos felizes entre as lendas e os cenários-cômodos que as abrigam.

2.5. PROCESSO DE ENSAIO

Na tentativa de sistematizar o percurso de construção deste espetáculo, segue um esquema das etapas pelas quais passamos até a estréia. Um diário de bordo preenchido com algumas reflexões sobre a cama conceitual /teórica que nos abrigou.

2.5.1. PRIMEIROS ENCONTROS & PRIMEIROS WORKSHOPS

Na primeira etapa de ensaios, os atores trouxeram material particular sobre este universo do fantástico e do ‘assombroso’; seus causos, suas histórias, como matéria-prima inicial do

trabalho em sala de ensaio. Iniciamos o trabalho com os atores, partindo deste primeiro levantamento: o depoimento pessoal para depois exercitar a narrativa a partir dos contos do livro que cada ator desenvolveu em workshop.

O objetivo era o de descobrir onde, em que lugar e de que forma, o tema já afetou a cada um. Uma experiência no centro espírita, no terreiro de umbanda e o testemunho de uma incorporação, as histórias que povoavam a infância de cada um, contadas por babás ou parentes, ou uma recriação particular de lendas que foram apresentadas através da leitura.

Neste momento, o objetivo era de sensibilizar toda a equipe para o universo temático do livro de Gilberto Freyre e solicitar uma viagem às suas memórias, sua jornada pessoal. Fruto desta viagem é a cena da ‘Dança com a Morte’. Esta cena surge de um improviso do ator-pesquisador Carlos Ataíde sobre a despedida dele para sua mãe, falecida quando ele ainda era adolescente. Seu balé nostálgico encontrou ecos nas apresentações de cavalo-marinho que assistimos quando elementos do fantástico entram em cena e são louvados pelo público presente. Há uma comoção e clamor pelo Babau (armação com uma caveira de burro) ou o Diabo; ou o boneco do *Morto-carregando-o-vivo* (sobre o qual falaremos mais à frente), enfim quaisquer uma destas máscaras rituais da morte. Nesta cena, todos os moradores saem de suas casas e vêm louvar, pedir, rezar ou xingar; mas sua adesão ao roteiro do espetáculo origina-se na cena-depoimento do ator.

2.5.2. ÁRVORES GENEALÓGICAS

Ainda nesta primeira etapa de encontros, investindo num processo de sensibilização para nossos mortos, raízes e ancestralidades, propusemos a dinâmica das ‘árvores genealógicas’. Neste exercício, os atores apresentavam sua pesquisa sobre genealogias familiares, braços maternos e paternos e sua teia ascendente até onde conseguissem informações. Obviamente a busca por estas informações já operou uma aproximação com os parentes e histórias de família. A forma de exposição não foi pré-estabelecida, mas quase todos optaram por cartazes/gráficos e fotos para nos apresentar estas pessoas. Alguns possíveis personagens visitaram nossa sala-de-ensaio durante as apresentações, na tentativa de alguns atores de ‘mostrar’ como um familiar andava ou falava, instaurou-se um jogo de ‘mostrar um familiar’. (Estes personagens em direta relação com as memórias familiares foram melhor explorados no processo do espetáculo “Memória da Cana”).

Inspirados por um trecho de o artigo “Tu eres Hijo de Alguien/Tu és filho de alguém” de Jerzy Grotowski:

“No hablo contigo como el autor que tengo que poner en escena, hablo contigo como con mi bisabuelo. Quiere decir que estoy hablando con mis ancestros. Y por supuesto no estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero al mismo tiempo no puedo negarlos.”⁹¹

O objetivo principal era despertar uma conexão e curiosidade pro esta herança familiar, uma lembrança desta cadeia afetiva no ninho e promover esta atmosfera de saudade. Como se o espetáculo também fosse uma forma de comunicação com nossos ancestrais. “Faço esta peça para conversar com meus mortos”.

2.5.3. FONTES TEMÁTICAS

O projeto abre inicialmente a etapa de intervenção de profissionais convidados com as oficinas. Regina Machado, Viviane Madu e Piero Damiani são os mestres fornecedores de mecanismos a serem depois apropriados pelos atores para a construção do espetáculo.

Vivi Madureira⁹² é responsável pela oficina de danças folclóricas estrutura partituras de movimento para alimentar a criação das cenas. A idéia nunca foi reproduzir a dança e seus passos codificados, mas sim, partir de seus códigos e atmosfera sonora para criar e sugerir uma qualidade de movimento para os atores.

Um dos passos que abrem a realização do cavalo-marinho de Pernambuco, o ‘mergulhão’, consiste num movimento de provocação que convoca o brincante ao jogo. Esta atmosfera de embate e duelo coreográfico foi assimilada por nós para o início do espetáculo, sugestão de chamado ritual para o início da nossa ‘brincadeira’ e para a ‘batalha’ daquela noite.

⁹¹ “Não falo contigo como o autor que eu tenho que encenar, falo contigo como falo com meu bisavô. Quero dizer que estou falando com meus ancestrais. E claro que não concordo com meus ancestrais. Mas ao mesmo tempo não posso negá-los”. Tradução minha.

Grotowski, Jerzy em *Tu Eres Hijo de Alguien*. Página 69.

⁹² Atualmente integrante do grupo, vem de família de bailarinos e músicos pernambucanos que formaram o Balé Popular do Recife, fez parte do grupo de dança ‘Grial’ com direção de Maria Paula Rego. Formada em Artes do Corpo pela PUC. Vivi Madureira desenvolve pesquisa de apropriação dos elementos das danças folclóricas pernambucanas e sua interface com a cena contemporânea.

Obviamente, em muito colaborou nossa vivência nas apresentações de cavalo-marinho na Casa da Rabeca em Pernambuco, onde é realizado um encontro anual de vários grupos e apresentações sistemáticas.

O estado de prontidão para o jogo e para a ‘brincadeira’ eram armas poderosas para a organização de nossa jornada de ‘contação’.

De forma mais objetiva, com o conceito de uma cena apresentada em um ‘forró’, criamos uma partitura desenhada em laboratórios do ritmo nordestino para armar a cena ‘A Morta Forrozeira’. A lenda nos fala de um fantasma de moça freqüentadora de um forró que retorna uma noite, dança com um rapaz que se enamora e a acompanha até a casa de seus pais. No outro dia, quando o rapaz vai visitá-la, ele descobre que a moça já havia desencarnado há muito tempo. Cada ator experimentou sua personagem em situação de dança no forró e com o auxílio de Vivi Madureira, conseguimos elencar alguns passos que eles executam durante toda a cena, enfatizando assim a concepção de uma cena ‘inteiramente forrozada’

Outros elementos foram pontualmente desenvolvidos como movimentos de danças afro-brasileiras para a cena ‘Preta Tonha’ onde um coletivo de escravas voltam para enlouquecer a sinhá que as castigou ou a utilização de movimentos de valsa para emprestar leveza aos movimentos do personagem Ataulfo, personagem fantasma que persegue sua amada ainda encarnada durante todo o espetáculo. O objetivo é o de criar uma diferença na qualidade de movimento deste personagem em relação aos outros personagens.

Regina Machado⁹³ possibilitou-nos uma investigação maior sobre o trabalho do contador. Ela pediu a cada ator que contasse algumas histórias e foi exemplificando questões de estrutura, ritmo, eleição de momentos-chaves

O preenchimento com imagens no intérprete-contador para que as imagens se configurem para o público que recebe as histórias.

⁹³ Livre-docente da Universidade de São Paulo, Regina Machado tem consistente trabalho dentro e fora da USP sobre a função criadora, educadora e social da arte da narração. Trabalha noções de abordagens do contador: sequência narrativa, ritmo e pulsação, estudo de personagens, espaço para contar a estória e outros elementos.

Dentre da nomenclatura por ela utilizada, uma palavra que sublinhamos em nossos ensaios foi o 'portal'. Regina enfatizou durante toda a vivência, como esta palavra delimita a fronteira de entrada na história, que sinaliza para o público que a narrativa começou.

Piero Damiani⁹⁴ trouxe ao projeto familiaridade com alguns instrumentos e ritmos nordestinos em sintonia com a oficina de dança folclóricas. A música, assim com a operação de luz, foi executada ao vivo pelos atores. As improvisações se utilizaram do material levantado durante a oficina e a manutenção deste trabalho foi feita pelo diretor musical Fernando Esteves. Esta oficina foi instrumentalizadora e fundamental para os improvisos e a base sonora do espetáculo.

Os ritmos enfocados foram: maracatu, forró e toques de atabaque.

Outros profissionais uniram-se ao corpo de provedores de fontes temáticas através de palestras.

Cassiano Sydow Quilici⁹⁵ fez-nos a partir da observação das sociedades pré-modernas, onde a ligação com o *sagrado* era algo comum ao cotidiano, discutirmos o significado da *experiência do sagrado* na atualidade como um caminho que se constrói durante uma vida, um trânsito livre do psiquismo que possibilita um estado de ser mais profundo, sendo a Dramaturgia uma metáfora deste caminho e o Teatro uma área que possibilita este encontro/experiência, um "amigo que favorece a espiritualidade" nas palavras de Peter Brook.

Cassiano salientou como as histórias dramatizadas potencializam o "caminho", a capacidade de afetarmos o espectador, de nos afetarmos pela proximidade com o *rito*, onde estão presentes os *mitos de origem*, a presentificação das histórias dotadas de um maior número de símbolos. Enquanto a sociedade atual nos "puxa" para a periferia do ser, o *rito/teatro* centraliza, rememora, *comemora* - lembra junto.

Concentramo-nos sobre as histórias de assombrações, sobre quais conteúdos psíquicos trazem, fazem analogia com que tipo de estado interno: físico e psíquico, observando que a morte está sempre presente; seja como um elemento de passagem ou como um elemento do

⁹⁴ Piero Damiani é percussionista formado pela UNESP.

⁹⁵ Professor do curso Comunicação das Artes do Corpo da PUC São Paulo e da UNICAMP.

desconhecido.

O fascínio, o medo da morte, da metamorfose do homem em ‘bicho’, nos revelam a fronteira do humano como se esta não fosse precisa, como se "borrasse". Revelam-nos o homem como múltiplos estados de ser e a personagem como símbolo de um estado que todos podem ser.

Na teatralização das histórias, o trabalho do ator evoca uma qualidade, um estado e eixo que o faz entrar na construção destas figuras, mas que ao mesmo tempo, mantém um centro de "não-ação", algo no ator que não se contamina, que o protege, mantendo-o na condição de "guia". A repetição do rito evoca a dominação da angústia: a representação dos atores.

Cristine Greiner⁹⁶ nos traçou um panorama da formação do Japão, desde sua época nômade, evidenciando a relação dos orientais com o sagrado e as épocas da história em que os ‘fantasmas’ estão mais presentes naquela sociedade.

Vimos que, para o oriental, o *Tamá* - elemento vital - é o mesmo tanto para os homens quanto para o *Kami* – Deus, sendo que apenas o *Tamá* deste é mais poderoso. Aqui também, o mito de origem está presente no ritual. A medicina xamânica, por exemplo, consiste em tratar a doença a partir de sua origem. *Xamã*: eixo que faz ligação entre terra e transcendência. Nesta época primordial, eram comum os fantasmas ligados à água.

Interessou - pela proximidade com o trabalho por nós realizado - as décadas de 1950 até os anos 80, nas quais o Butô se estabeleceu como manifestação artística. No Butô quem dança é o corpo-morto, invadido pelas manifestações que vêm de fora para o seu renascimento. E aí voltamos à idéia do corpo-borrado, da indefinição da fronteira do humano, já abordada na palestra de Cassiano. Cristine nos presenteou com muitas imagens e vídeos que nos inspiraram e deram corpo à fase final de realização do projeto.

O diretor e dramaturgo João das Neves⁹⁷ concedeu-nos um longo depoimento sobre sua carreira e a confecção de vários de seus espetáculos, sempre estabelecendo uma ligação

⁹⁶ Doutora em Semiótica e coordenadora de dança do curso Artes do Corpo da PUC São Paulo, autora do livro ‘O Teatro Nô e o Ocidente’.

⁹⁷ Encenador e autor de vários textos e espetáculos, realizou adaptações de autores como Guimarães Rosa, Caio Fernando Abreu e Juan Rulfo.

com alguns aspectos relevantes ao nosso processo: a adaptação da literatura para a cena teatral; a apropriação de manifestações da cultura popular e o universo do ‘fantástico’ e ‘mal-assombrado’.

João das Neves, de carreira incomum, é nascido no Rio de Janeiro, onde escreveu e dirigiu muitos de seus êxitos, dentre eles, *O Último Carro*. Após alguns anos, decidiu investigar o Brasil e mudou-se para Belo Horizonte (onde vive até hoje), mas com passagens pelo Acre, Amazônia e outras regiões do país. Destas viagens resultaram *Tributo a Chico Mendes* e *Yuraiá, o Rio de Nosso Corpo*, textos nascidos de uma convivência com as populações nortistas e que dialogam fortemente com estruturas dramáticas populares. *Tributo...*, espetáculo fortemente político, abusava de bonecos e cores para ‘seduzir’ a camada popular para o discurso crítico.

Para realizar *Yuraiá*, João conviveu com uma tribo indígena do Acre e recriou ritos desta comunidade. A peça utiliza dois campos de ação: uma estrutura dramática/dialógica que pertencem aos exploradores da borracha e índios aculturados e uma estrutura de mito/rito indígena onde tudo é contado como ‘revelação’ dentro de um ritual místico, a ‘miração’. Nesta segunda parte, o texto é todo falado no idioma local e a partitura de ações e elementos cênicos sugeridos possibilitam a leitura do que acontece. Da justaposição destas realidades, dá-se o apontamento crítico da peça.

João mostrou vídeos de *Troços e Destroços* e *Pedro Páramo. Troços...*, de Caio Fernando Abreu foi adaptado para cena com ousadias de instalação, video-arte e caráter performático. Mesmo em ambiente mais urbano, pudemos discutir com ele a maneira de construção da estrutura do espetáculo, a idéia da cena, a partir dos contos. *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo é uma história de mortos e morte. João assume que o espaço cênico onde o espetáculo ocorre define muito a atmosfera que se quer traduzir do livro. Aqui a peça acontece dentro de um túnel escavado em pedra, de onde os ‘fantasmas’ saem aos poucos, quase que acordando de dentro das pedras. Local bem próximo a um cemitério. As soluções encontradas por ele para criar em cena ‘os mortos’ (suspensão, maquiagem, música), foram inspiradoras para nosso processo.

Mas em *Primeiras Estórias* é que João conjuga os três aspectos que nos interessam para o processo: adaptação do livro de Guimarães Rosa de estrutura fragmentada, contada por personagens populares; a ocupação de um espaço teatral não convencional, ocupando uma

grande fazenda na qual o público transitava de conto a conto e a sabedoria que Guimarães Rosa extraiu do povo e recriou em sua escrita, devolvendo ao povo seus personagens.

Luiz Alberto de Abreu⁹⁸ desenvolveu durante muitos anos uma pesquisa sobre a narrativa e o teatro popular junto ao grupo FRATERNAL de ARTES em São Paulo. Mineiro, atuante na dramaturgia brasileira, Luiz Alberto de Abreu, em sua palestra, defendeu a retomada da narrativa para recuperar uma ‘imaginação ativa’ por parte do espectador. Enfatizou as infinitas possibilidades de jogos dramáticos na relação com o ‘épico’ (o épico vem para potencializar o dramático) e a necessidade que o dramaturgo olhe para dentro da imagem e saiba equilibrar o trânsito do drama ao épico e vice-versa. A fruição da narrativa se processa na troca, no encontro, no campo ritual; logo o foco de nosso trabalho repousa na qualidade da transmissão desta experiência.

Fátima Quintas⁹⁹ resume, com inspiração Bachelardiana¹⁰⁰, que ‘a casa é o centro do mundo’. Com certeza a Casa Grande é o centro do mundo colonial escravocrata. A memória brasileira nasce na Casa Grande. Ela nos entrega assim a chave para afirmarmos a opção pelo casarão como espaço cênico para nossa pesquisa. Discípula de Gilberto Freyre, Fátima Quintas sabe que seu mestre foi acusado de concentrar sua análise na casa senhorial e oferecer pouca literatura aos afazeres das famílias das senzalas. Ainda que saibamos que os negros estavam presentes e atuantes na vida doméstica senhorial.

*“ Gilberto Freyre diz que as casa têm almas, almas de vivos e de mortos. Acrescenta que uma casa só cumpre a sua função simbólica quando nela já existiram nascimentos e mortes. ”*¹⁰¹

Sua análise nos permite perceber que o ‘catolicismo lírico e sensual’ permite que nesta habitação vivos e mortos transitem com a mesma desenvoltura. Mortos que são enterrados

⁹⁸ Dramaturgo e professor de dramaturgia na Escola Livre de Teatro de Santo André, realizou trabalhos importantes no campo da cultura popular e narrativa.

⁹⁹ Antropóloga e pesquisadora da Fundação Gilberto Freyre, coordena o Núcleo de Estudos Freyrianos.

¹⁰⁰ Referimo-nos ao suporte teórico do livro ‘A Poética do Espaço’.

¹⁰¹ Quintas, Fátima em *Memória e Tempos Pretéritos: Fantasma e Assombrações da Casa-Grande*. Página 288.

perto para que assim sua influência se fortaleça entre os vivos; ficam repousando na capela que se situava ao lado da Casa Grande. Desta forma, santos e mortos poderiam regular, porque não dizer, vigiar a condita dos vivos, já que ‘...eram afinal parte da família’.¹⁰² A senzala trazia na língua ainda não acomodada ao português das negras, as crendices para dentro da casa. Lendas, crendices, superstições. As negras pariam dentro da noite dos meninos de engenho seus fantasmas.

*“Quanto maior a opressão, maior o volume de desejos frustrados. E realizar o desejo através de um outro, desencarnado, é uma forma de aliviar tensões e de libertar-se das amarras que matam a vontade de viver”*¹⁰³

Podemos supor o fermento que a opressão e escuridão da vida senhorial produziu no imaginário destas escravas. Fátima Quintas fala-nos também destas casas com botijas e tesouros enterrados, prato e portas que se movem sozinhos, cadeiras que balançam sem auxílio humano, almas penadas rogando por rezas, lobisomens e afins.

2.5.4. IMPROVISOS A PARTIR DO LIVRO.

Em seguida, os atores desenvolveram seus improvisos sobre causos e contos descritos no livro de Gilberto Freyre. Para esta investigação, desenvolvemos as técnicas das oficinas e organizamos jogos de improvisação com os contos e o espaço da casa. Estes recursos juntamente com as palestras e discussões de textos foram norteadores do segundo movimento do processo criador: formatar o contador em cada ator e apropriarmo-nos do espaço.

Esta dinâmica abriu uma percepção sobre a obra que inspira a pesquisa e discussões sobre o livro. Interessava-nos, sobretudo, perceber que contos eram escolhidos e o aspecto, temático ou formal, que chamava a atenção após a leitura. Queríamos assim mapear outros

¹⁰² Freyre, Gilberto em *Casa Grande & Senzala*. Página xxxvi.

¹⁰³ Quintas, Fátima em *Memória e Tempos Pretéritos: Fantasmas e Assombrações da Casa-Grande*. Página 285.

aspectos para além das minhas reações e simpatias com a obra. Como o livro os afetava e que questões sua leitura e transcrição cênica trazia para a sala de ensaio.

O reino absoluto da palavra foi a observação mais relevante. Como pode um ator conviver com tantas palavras sem ser massacrado por elas? Restava-nos acreditar que a melhor tradução cênica seria acreditar no poder sugestivo das palavras e criar absoluta intimidade com elas. A convivência com a palavra seria a alternativa para se encontrar a peça. Exercitar o músculo da nossa imaginação para ativar a do público.

Na primeira cena, numa cozinha, duas negras preparam comida quando uma delas afirma ver o fantasma de um negrinho. A outra, assustada, não o vê, mas reage às descrições das travessuras do menino. Assim como o público, ela só tem sua imaginação para dar forma ao invisível; é com esta arma que o público deve ‘construir’ conosco o espetáculo. E o ator, consciente que sua qualidade de emissão da palavra, da narrativa é o combustível para o vôo se torne possível.

Tentamos centralizar este trabalho com a palavra e narrativa através de duas dinâmicas:

- construção de um mapa interno de imagens, um preenchimento de imagens para cada passagem de sua narrativa
- escolha de palavras-chave dentro de cada narrativa, palavras-portais, palavras com força sugestiva e fundamentais.

Nesta crença no poder de sugestão, tentamos não ‘resolver’ o fantasma na maioria das cenas, generosamente convidando o público a criar sua ‘perna-cabeluda, ‘boca-de-ouro’ ou ‘coisa ruim’. Contudo, quando o fizemos, utilizamos o ator José Roberto Jardim, personificação de nosso Ataulfo em busca de sua viúva Zefa, o Bode misterioso que amedronta velha sovina, e o diabo-colonizador de sotaque holandês.

2.5.5. POVOANDO A RUA DO ENCANTAMENTO.

Após as dinâmicas iniciais, começamos uma etapa importante neste ‘povoar’ a peça de moradores-contadores: cada ator-pesquisador concentra-se no desenvolvimento de seu contador. Estes ‘personagens-em-estudo’ são convidados a retornar a sala de ensaio após os workshop pessoal e alguns improvisos inspirados encontros do livro, mas principalmente na observação de tipos populares, encontrados na memória de cada um ou na observação externa.

Para sustentar e fomentar a construção destas primeiras matrizes, convidamos o conceito de ‘mimese corpórea’ organizado pelo grupo LUME de teatro de Campinas.

“A mimese corpórea, em rápidas palavras, como a entendemos no Lume, é um processo de trabalho que se baseia na observação, corporificação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano.”¹⁰⁴

A mimese corpórea prioriza uma pesquisa de uma ‘persona’, tendo como base ações coletadas no externo, pela imitação de ações encontradas no cotidiano. O ator se apropria deste material observado ‘fora’ e busca uma organicidade interna. Este processo força uma comunicação no externo para alimentar ressonâncias interna no pesquisador. Interessante neste ‘exercício para fora de si’ é como a busca da alteridade acaba revelando questões de identidade do pesquisador.

Acredito que um dos aspectos mais delicados é o que se opera nesta identificação entre observador e observado. Neste aparente névoa, escondem os ‘ímãs’ inconscientes que aproximam estes dois seres humanos, nesta conexão reside algum tipo de ressonância entre as jornadas de cada um. Mesmo que sejam reações de repulsa.

“...um fator fundamental para a escolha de uma imitação é a identificação que surge entre o ator e o observado, podendo se dar de diversas formas, quase sempre não explicáveis, pois às vezes uma forte repulsa pode despertar o desejo de uma imitação.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ferracini, Renato em *Café com Queijo: Corpos em Criação*. Página 224.

¹⁰⁵ Ferracini, Renato em *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, página 205.

Queremos ressaltar como Renato Ferracini discorre sobre a diferença entre recriação e imitação¹⁰⁶ da vida, recorrendo a Aristóteles. “A tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura”¹⁰⁷. Nunca uma mera cópia da natureza, mas sua recriação, sua potência, como um trampolim para o voo criativo do artista.

O Lume sugere uma sequência prática de organização: anotações, registro fotográfico e sonoro, listagem de objetos. Assim, seguem acessando este banco de dados e codificando partituras que serão artisticamente exploradas a posteriore.

Não empreendemos o mesmo sistema no espetáculo, mas a base de anotações sistemáticas que foram desenvolvidas em exercícios para pesquisar o personagem.

Luciana Lyra constrói sua Negra Rosa a partir de observação e memória de uma empregada de sua família. Através de suas anotações e viagens ao Recife, Luciana Lyra ‘estufa’ e ‘ornamenta’, ou seja, preenche de imagens internas e sensações e de detalhes de suas ações física e vocal. Por mais que esteja conectada com o percurso de sua personagem na cena, é-lhe impossível não ceder a esta lembrança pessoal, num cruzamento entre memória-e-ficção. Esta dinâmica de interpretação em ‘estado de memória’ segue sendo explorada no espetáculo “Memória da Cana”.

Com o primeiro exército de moradores de nossa Rua do Encantamento, os exercícios propostos para os atores foram:

- Improvisos em Picadeiro. Roda em que todos os membros da equipe fazem perguntas ao personagem em estudo.
- Improvisos com objetos e figurino.
- Improvisos em duplas ou trios sem mote definido. Desenvolvemos improvisos livres para testar possíveis parcerias.
- Improvisos em duplas ou trios, tendo por mote os contos do livro. Aproximando assim das narrativas da obra do autor e estudando a quem pertence cada história.

¹⁰⁶ Renato Ferracini sugere o termo “equivalências orgânicas de observações cotidianas” para evitar a confusão entre imitação e mimese. Sugestão presente no livro *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, página 204

¹⁰⁷ Aristóteles. *Poética*. Nova Cultura. São Paulo, 2000. Página 44.

Após esta etapa, restava-nos enfrentar a adaptação do livro e destinar objetivamente cenas para cada morador.

Povoando a rua do encantamento	Conhecendo melhor os moradores	Definindo quem conta que história	Organização da sequência da peça
Levantamento de matrizes através - workshop pessoal - improvisos a partir do livro - mimese corpórea de tipos populares	Criando dinâmicas para desenvolver personagens - improvisos em picadeiro - improvisos com objetos e figurino - improvisos em duplas ou trios sem mote definido ou tomando por base as histórias do livro	Abordando a adaptação teatral, testar as cenas em alguns moradores	Rever a sequência da adaptação, desenhando um novo percurso nas cenas e incluindo ‘jargões pessoais’ dos moradores.

2.6. TEATRO DO POVO & RITO POPULAR

Num quadro inicial, podemos elencar que a dinâmica do contador de causos e os recursos cênicos do cavalo-marinho de Pernambuco constituíram duas fontes de pesquisa fundamentais para o espetáculo ‘Assombrações do Recife Velho’. O ‘empréstimo’ de conceitos destas duas manifestações ritualizadas de caráter popular, expressões dramáticas ligadas à figura do brincante foi um dos objetivos do processo de encenação.

Mary Douglas esclarece que o homem não é só um animal social, ele também é um animal ritual. Defende que são os atos simbólicos que sustentam as relações sociais e a prática ritual está presente em toda sociedade. Neste jogo com a realidade, o ritual abre caminho para novas percepções do universo que o cerca, tanto de aspectos perceptíveis como de aspectos mais ocultos de seu entorno. Para Mary Douglas, o ritual valoriza a ‘força que há na desordem’ e transmitem o poder de conhecimento aos homens que se permitem este ‘desvairio’.

“Na desordem da mente, em sonhos, vertigens e frenesis, o ritual espera encontrar poderes e verdades que não podem ser alcançados através do esforço consciente. Energia para o comando e poderes especiais de cura são concebidos àqueles que podem abandonar o controle racional em algum momento”¹⁰⁸

Mary Douglas afirma o campo ritual como um potente campo de comunicação, um mecanismo que revela um entendimento outro da comunidade organizada da vida cotidiana. Marco Camarotti, pesquisador pernambucano, empreendeu uma análise sobre as formas teatrais do povo do Nordeste e as características destas manifestações.

“Em geral acredita-se que, a fim de poder lidar com as perguntas sem respostas que brotaram em seus espíritos desde o princípio de sua existência, os homens começaram a

¹⁰⁸ Douglas, Mary em *Purity and Danger*. Página 95.

brincar e imitar, criando a ficção e a diversão, cuja função parece ser a de afastar o mistério e eliminar o temor que ele causa.”¹⁰⁹

Gustav Carl Yung localiza nestas manifestações populares, respostas às grandes inquietações humanas, os elementos ‘inexplicáveis’ e recorrentes; estes elementos podem ser entendidos como parte de um ‘inconsciente coletivo’. Neste oceano de arquétipos, imagens primevas e mitológicas que surgem repetidamente são o que, nas palavras de Jung, “dão forma a inúmeras experiências típicas vividas por nossos ancestrais”¹¹⁰. A questão primordial do ciclo de vida-morte resiste nos modelos de teatro do povo, como prova que a humanidade produz tentativas ritualizadas de espetáculos na tentativa de contemplar o ‘inexplicável’ e sua relação com esta angústia.

O limiar onde se rompe o conceito entre o ‘teatro’ e o ‘ritual’ está problematizado pelos teóricos Victor Turner e Richard Schechner. Teatro e ritual são campos de representação, mas o que os distingue? Grosso modo, podemos afirmar que para eles a diferença repousa na fronteira e no acordo entre espectadores e atores.

De acordo com Turner, o ritual envolve a todos os participantes, independentes de seu grau de envolvimento e responsabilidades, há um compartilhamento de crenças e, em comum acordo com as regras, todos participam. No ritual, os espectadores estão obrigados a participar de alguma maneira. Richard Schechner confirma a delimitação proposta por Turner ao afirmar que o teatro passa a existir quando ocorre a separação entre platéia e atores.

*“Teatro é realmente uma atitude por parte do espectador – colocar uma cadeira na rua e assistir ao que acontece é transformar a rua em um teatro”.*¹¹¹

Na aproximação sensível ao universo do brincante, ao reinado de seu ritual de fôrma popular, persegue-nos a pergunta: como construir uma cena teatral, ou um momento de uma encenação, em que a plateia participe do ritual e esqueça de sua função de platéia?

¹⁰⁹ Camarotti, Marco em *Resistência e Voz, o Teatro do Povo do Nordeste* . Página 21.

¹¹⁰ Jung, Carl G. em *Man, Art and Literature*. Página 81.

¹¹¹ Schechner, Richard em *Ritual, Play and Performance*. Página 222.

Como convidar ou inserir o público a outra ordem de fruição e participação no jogo ritualizado? Pode o teatro emprestar algo do ritual do brincante?

Mário de Andrade, profundo pesquisador das formas de teatro folclórico no Brasil, afirmava que nenhuma destas formas nacionais tinha origem profana.

*“Todas são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o tema, o assunto de cada bailado é conjuntamente profano e religioso, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa”.*¹¹²

Nas danças dramáticas, expressão cunhada por Mário de Andrade para estas manifestações folclóricas ocorriam sempre a morte e a ressurreição de seus personagens. “Se trata duma noção mística primitiva, encontrável nos ritos do culto vegetal e animal das estações do ano, e que culmina sublimemente espiritualizado na morte e ressurreição do Deus dos cristãos”.¹¹³ Mario de Andrade adotava a denominação de ‘danças dramáticas’ em função da grande relevância da música e da dança neste teatro.

Mas há uma observação feita pelo Professor Marco Camarotti que nos chama a atenção:

*“Na verdade o teatro folclórico parece situar-se em algum lugar ‘entre’ o ritual e o teatro, principalmente se levarmos em consideração que sua platéia é constantemente motivada a participar mais do que simplesmente observar”*¹¹⁴

Acredito que a definição de um ‘teatro folclórico’ ajusta-se às manifestações da cultura popular que estudamos no processo de ensaios. O pesquisador Roger D. Abrahams define como grande elemento que diferencia este teatro folclórico de um teatro popular ou sofisticado a presença do ator profissional em detrimento do nosso ‘brincante’ que realiza o ritual da ‘brincadeira’ ou do ‘jogo’.

Segundo Roger D. Abrahams¹¹⁵, o teatro dito folclórico é praticado por e para pequenas comunidades, os atores são membros destes grupos e conhecidos assim pelo público, as

¹¹² Andrade, Mário em *Danças Folclóricas do Brasil*, vol 1. Página 21.

¹¹³ Ibid. Página 23.

¹¹⁴ Camarotti, Marco em *Resistência e Voz, o Teatro do Povo do Nordeste* . Página 51.

apresentações respeitam certa sazonalidade, geralmente em direta relação com algum festejo. As tramas são conhecidas da platéia e o ator transita com extrema liberdade entre o personagem e a sua própria personalidade, sem que isto cause um estranhamento ou recusa por parte de sua audiência, todas características anti-ilusionistas e de profunda teatralidade. Apesar de sua natureza tradicional, já que é um exercício desenvolvido desde tempos antigos, o teatro folclórico apresenta dinamismo e abertura para adaptar-se a cada época, dinamismo este responsável pela sua sobrevivência.

Seguem duas aproximações com formas populares.

2.6.1. CONTADORES ARTESÃOS.

Segundo o folclorista potiguar Luiz da Câmara Cascudo, o conto popular é o relato produzido pelo povo e transmitido por linguagem oral, pertencente ao contexto do maravilhoso e do sobrenatural. Muitos elementos dos contos populares viajam por diversas culturas e aparecem re combinados e sua sobrevivência e longevidade deve bastante a esta capacidade de articulação com novos povos, culturas e idiomas.

“As várias modalidades do conto, os processos de transmissão, adaptação, narração, os auxílios da mímica, entonação, o nível intelectual do auditório, sua recepção, reação e projeção determinam valor supremo como um dos mais expressivos índices intelectuais populares.”¹¹⁶

Luiz da Câmara Cascudo apresenta a seguinte divisão dos contos: contos de encantamento, como os contos de fadas com a presença do sobrenatural; contos de exemplo, quando há uma moral, um propósito educativo; contos de animais, com animais como protagonistas; contos religiosos, quando acontece uma intervenção divina; contos etiológicos, explicam a origem das coisas, animal, vegetal ou animal. Há uma catalogação mais detalhada no livro

¹¹⁵ Abrahams, Roger D. é autor do artigo ‘Folk Drama’ in *Folklore and Folk Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

¹¹⁶ Cascudo, Luiz da Câmara em *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Página 156.

“Literatura Oral” do mesmo autor. Há exemplares de todos estes tipos no livro de Gilberto Freyre.

O primeiro trabalho de fôlego que reúne os contos populares nacionais foi a obra de Sílvia Romero, “Contos Populares do Brasil”, lançado em 1885, em Lisboa. Nesta ocasião, Sílvia Romero elencou alguns contos populares pernambucanos, distribuindo-os deste modo: 13 de origem européia, 3 de origem indígena e 4 de origem africana e mestiça. Roberto Benjamin, folclorista pernambucano, coordenou uma pesquisa para levantamento de contos populares do estado com uma equipe de 12 coletores, percorrendo 16 cidades, da capital Recife, a Petrolina, no sertão. O resultado compõe o livro “Contos Populares do Brasil – Pernambuco”. Podemos observar alguns contos e motes presentes em “Assombrações do Recife Velho”, como o lobisomem ou a morta que enamora-se de vivos.

Contudo um dos aspectos que nos chama a atenção é a preocupação com a inclusão de novas tecnologias nesta apreensão do conto. O vídeo-tape é consagrado como um recurso importante para o registro da ‘linguagem gestual’.

*“(Marcel) Mauss (sociólogo e antropólogo francês), em seu ‘Manual de Etnografia’, cuja primeira edição é de 1947, já recomendava que ‘as técnicas do corpo serão estudadas com o auxílio da fotografia e se possível do cinema em câmara lenta’”.*¹¹⁷

Há um cuidado em capturar o melhor da ‘performance’ de cada contador para além de sua dimensão sonora, faz-se necessário observar suas carga gestual, sua presença cênica, a coreografia corporal e sua contribuição para a narrativa. Também utilizamos material cedido por Roberto Benjamin, árduo defensor da necessidade de registro e catalogação da arte dos contadores populares. O professor Roberto desenvolveu, junto à Comissão Pernambucana de Folclore, importante trabalho de captação de depoimentos. Como ele mesmo defende: “...o tempo e o espaço que, de geração em geração, é tecido em forma de voz e gesto pela fantasia e imaginação dos contadores de histórias.” O estudo dos contadores não se resume a coletar seus causos, sua arte é mais complexa. Há que se estudar seu corpo, corpo em cena de contador, seus gestos, a condução da narrativa, a

¹¹⁷ Benjamin, Roberto em *Contos Populares Brasileiros – Pernambuco*. Página 25.

singularidade com que passam de uma personagem a outra. Não apenas o que contam, mas como contam. O artesanato erigido no próprio corpo, a postura, o controle do seu público, sua arquitetura narrativa de clímax, gestos estudados e pontuação. Como este contador se arma como pavão, com os recursos expressivos que dispõe para ganhar sua platéia. Tivemos acesso a algumas imagens em vídeo captadas pelo professor Roberto Benjamin, este registro foi fundamental para a construção da tessitura espetacular para exemplificar esta delicada arquitetura.

Retornando a Walter Benjamin:

“ Pois a narração, em seu estado sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz.. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, como seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito ”¹¹⁸

A construção da narrativa obedeceu então às seguintes etapas:

- Qual a conexão entre a narrativa e minha jornada pessoal? Eu escolho a estória ou a estória me escolhe? Onde esta narrativa me alcança? Onde ela me afeta?
- Como construir a paisagem interna, as imagens que cada narrador deve utilizar
- Na forma sonora e física, e sua relação, desenvolvida para ‘entregar’ sua narrativa ao público. Entonações, pausa, ritmos, desenho corporal, tons, gestos, movimentos, ações.

Fato é que este condutor erudito (Gilberto) se alimenta da fonte popular e cede a cena, muitas vezes, para que o condutor popular (moradores-contadores) dê seu testemunho. Narrador e contador dividem a cena, é do trânsito de seus depoimentos que se constrói o espetáculo.

Construção manual, artesanato do contar. Um dos exercícios inspiradores pelas leituras dos textos de Walter Benjamin e Luiz Alberto de Abreu consistia em solicitar de cada ator-pesquisador que desenvolvesse alguma técnica de artesanato. Confeção de colares e

¹¹⁸ Benjamin, Walter em “O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Página 220-221.

pulseiras, talhar madeira, costura e crochê, corte de cana e preparação de roletes para a venda, e fabricação de máscaras. Cada uma destas atividades relacionadas a sua memória de artesãos de suas cidades ou de sua infância.

Enquanto investiam seu tempo na construção de sua manufatura, tentando aprimorar-se neste ofício, em roda, do lado de fora do casarão que nós ocupávamos na Bela Vista, os atores contavam alguma ‘estória de assombração’ dentre os relacionados no livro de Gilberto Freyre ou os recolhidos em suas memórias.

Este improviso, repetido várias vezes durante os ensaios, não se configurou em cena do espetáculo, mas aprimorou a relação entre a técnica e o cuidado na construção da fábula com o esmero artesanal. O prólogo do espetáculo apresenta ecos desta dinâmica, onde os contadores-moradores daquele espaço mal-assombrado aleatoriamente fazem circular suas histórias entre o público que aguarda o começo oficial da peça, oferecendo alguns artesanatos. O mais popular deles é a pulseira com o nome do espetáculo produzida todas as semanas pelo ator-pesquisador Paulo de Pontes.

Apesar de termos a adaptação teatral pronta desde 2003, não liberamos para a leitura dos atores. Antes de sair distribuindo as cenas pelos atores, interessava-nos descobrir que narrativa pertencia a cada ator. Saber por que seria importante que ele enunciasse aquela lenda e que reverberação a lenda traria para sua jornada pessoal. Precisávamos estudar melhor para quem destinar cada história, a quem pertencia cada narrativa.

Ainda que alguns ‘encontros’ e ‘casamentos’ tenham sido mais felizes que outros; dois casos são exemplares desta lógica de escolha: o ator Eduardo Reyes e a lenda do lobisomem e do ator Alex Gruli que assumiu o entrevistador e sua busca pelo contato com o ‘mistério’.

Eduardo Reyes apresentou em seus primeiros improvisos, um personagem (batizado posteriormente de Ernestinho) que não queria contar história nenhuma. Grande dificuldade para um projeto que demandava esta disponibilidade dos seus pesquisadores. Seu bordão era ‘eu não gosto de contar, eu não quero contar’. Este medo ou recusa à brincadeira de entrar no conto dava-se pelo receio do que a narrativa pode causar em mim, em que ela

pode me modificar, em que ela pode me transformar quando eu estiver ‘dentro’ dela ou ela estiver ‘dentro’ de mim.

Assim a lenda do lobisomem apresentada por Gilberto Freyre foi ganhando ressonância na ‘personagem-em-estudo’ Ernestinho. Quando ele recusava-se a continuar com a narrativa, era instigado a enfrentá-la e assim se estabeleceu o jogo narrativo-teatral no qual investimos: se eu conto, eu viro o outro, a fera, o meu lado desconhecido. Logo Ernestinho se recusa a contar com medo do poder transformador da narrativa.

No caso do ator Alex Gruli contamos com uma estratégia com apoio de ‘profissionais do mistério’, por assim dizer. A nosso convite, testemunhamos todos um processo de incorporação. Pessoa ligada a casa espírita e que não achamos conveniente revelar sua identidade neste presente trabalho. Fato é que um espírito desencarnado comunicou-se conosco através deste membro da equipe. Alex Gruli que confessava certa distância de experiências de incorporação, pôde assim aproximar-se deste terreno sensível. Além do que esta estratégia metafísica ajudou a instaurar uma saudável questão em todos, acendendo as discussões sobre crenças e fé, matéria invisível de nossa obra.

Em Alex Gruli, esta ‘vivência’ surtiu efeito impressionante. Ele demonstrou-se profundamente encantado e emocionado com o ‘diálogo’ que estabeleceu com nosso visitante e este encontro com o mistério tornou-se o desfecho final da trajetória de seu personagem. Ao final da caminhada do entrevistador, ele, que passou toda a peça em busca de assombrações (assim como mencionamos que Gilberto buscava sua prova e experiência do ‘fabuloso’), pode ver o personagem de Ataulfo, o morto que persegue sua amada. Uma metáfora da nossa busca e tentativa de equação cênica dos mistérios que nos cercam.

2.6.2. CAVALO-MARINHO

Do manancial de recursos do cavalo-marinho praticado em Pernambuco, o mergulhão, dança-combate que serve como aquecimento para a ‘brincadeira’, e a figura do ‘morto-carregando-o-vivo’, estrutura vestida por um brincante com um boneco acoplado cujos

braços dançam ao sabor de seus passos, são princípios que nortearam alguns procedimentos criativos do trabalho.

Hermilo Borba Filho realizou uma análise da origem e das características do Bumba-meu-Boi, conhecido em Pernambuco como Cavalo-Marinho, em seu livro “Espetáculos Populares do Brasil”. Sua transmissão se dá pela tradição oral, mas neste livro, Hermilo organizou um roteiro e algumas passagens, tomando como referência o ‘Boi Misterioso de Afogado’ do capitão Antonio Pereira.

Segundo o Bumba-meu-Boi compilado pelo poeta Ascenso Ferreira¹¹⁹, este ‘brinquedo’ inspira-se nos Capitães-Mores enviados por Portugal para tomar conta das feitorias na colônia. A figura simbiótica do Cavalo-Marinho surge desta referência, metade cavalo, metade oficial da Marinha, reverenciado por todos por sua autoridade como diretor do espaço de ‘brincadeira’.

Herdeiro das formas teatrais hieráticas do ciclo natalino e das celebrações do Dia de Reis, o Bumba-meu-boi é um auto ou drama pastoril. Luiz da Camara Cascudo, em seu ‘Dicionário do Folclore Brasileiro’, enumera outras tantas Festas dos Bois em outras culturas como o boi Ápis, a vaca Ísis, o touro Mnérís, o boi Geroa, o boi de São Marcos, ao touro Guaque ou Huaco. O tema central do Bumba é a dramatização da morte e renascimento do animal. O dono do Boi oferece-o aos cuidados de um vaqueiro. Quando o Boi aparece, após sua dança, ele é morto. Em alguns ‘brinquedos’ ainda se mantém a tradição do capitão chamar médicos ou curandeiros para reanimar o animal. Eles receitam um clister que deve ser introduzido na traseira do Boi. Mateus e Bastião pegam uma criança na platéia e a jogam dentro do bumba o que possibilita a ressurreição do animal.

Pereira da Costa (autor do ‘Vocabulário Pernambucano’) define a palavra ‘bumba’ como ‘bombo’ ou ‘zabumba’, mas alerta para outro significado mais acurado, ‘tunda, bordoadas, pancadaria velha’, reencontrando aqui sua ressonância ancestral, o da pancadaria, característica que remonta às velhas farsas populares, como a ‘commedia dell’arte’. Pancada que o Mateus e Bastião provocam, às vezes no público, no chão ou em si mesmos.

¹¹⁹ Publicado na revista *Arquivos* da Prefeitura da Cidade do Recife. 1944, p 121-158.

Assim como a *commedia dell'arte*, o bumba-meu-boi apresenta um 'soggetto', um roteiro-*canovaccio*, ao qual são adicionados os diálogos improvisados, os 'lazzi'; têm também alguns personagens em comum, como o doutor e o fanfarrão; e o uso de máscaras. No cavalo-marinho em Pernambuco, algumas destas máscaras são feitas do couro do bode, interessante correlação com o animal presente na origem do teatro grego.

Outra característica é o tempo de duração do encontro. As apresentações listadas por Hermilo Borba Filho duram cerca de oito horas, iniciando às nove horas da noite, seguindo até as cinco horas da manhã. Assim como nas apresentações a que assistimos nos encontros de cavalo-marinhos na Casa da Rabeca, em Paulista, município vizinho a Olinda em Pernambuco. O tempo estendido é celebrado coletivamente em uma festa de grande participação da platéia e, não raro, muitos brincantes animam-se para enfrentar a madrugada com muita cachaça.

Muitos pesquisadores atestam a combinação heterodoxa ou miscigenada de estilos na maratona popular do teatro folclórico. Petr Bogatyrev sublinha a utilização de múltiplos estilos de forma simultânea, no que ele define como 'um instrumento formal bem especial'.¹²⁰ Hermilo Borba Filho segue na mesma defesa do caráter miscigenado da constituição do cavalo-marinho; ele ressalta que em sua gênese, o bumba-meu-boi...

*'...Lançou mão de todos os elementos do romanceiro, da literatura de cordel, das toadas de pastoril, de canções populares, de louvações, de loas, de tipos populares, de assombrações, do bestiário, a tudo acrescentando a improvisação dos diálogo e as danças, na fixação do mais importante espetáculo popular, num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais completos'.*¹²¹

Hermilo Borba Filho é defensor desta potente cena híbrida, numa miscelânea sincrética que incorpora e justapõe estilos, propondo uma convivência de fontes em recurso ousado e contemporâneo.

¹²⁰ Bogatyrev, Petr em 'Semiotics in the Folk Theatre' in *Semiotics of Art*. Pág 40.

¹²¹ Borba Filho, Hermilo em *Espetáculos Populares do Nordeste*. Página 16.

*“Desde sua gênese, o Boi é híbrido tanto no sentido étnico, quanto no sentido da apropriação e aglutinação de episódios, temas, personagens e demais manifestações cênico-dramáticas: o elemento português, com toda uma carga da tradição ibérica e européia de representação popular, principalmente as herdadas da Idade Média; os elementos indígena e negro, com seus mitos, seus cantos, suas danças, sua plumária; enfim, seus ritmos, ritos e formas de representação simbólica.”*¹²²

Este hibridismo permite à plateia assistir a narrativa mais tradicional da dramatização da morte e ressurreição, permeada de números de dança, número improvisados com o público que podem fazer referência a uma questão da comunidade, cobrança de dinheiro, licenciosidades e grotesco, sagrado e profano.

O mergulhão foi utilizado como primeiro mecanismo de aquecimento para o ensaio e posteriormente para o espetáculo. Em roda, todos os atores se lançam em direção a um companheiro e este prontamente deve responder ao chamado e escolher o seguinte e assim sucessivamente. Quase um ritual de guerra, uma convocação para a batalha lúdica, um ‘despertar’ que exige um estado de atenção de todos os presentes ao círculo.

Além de sua plasticidade, a dinâmica do mergulhão nos interessou profundamente como um exercício de preparação para o jogo. Aos poucos, além de entrar na roda e convocar o companheiro para a luta, o ator deveria iniciar um diálogo ao qual o outro tenta responder, como num desafio de violeiros.

O ‘morto-carregando-o-vivo’, dentre os elementos fantásticos do Cavalo-marinho, como o Babau, era o que melhor traduzia para nós, uma das premissas do espetáculo, uma memória, uma tradição, uma ancestralidade, as histórias de fantasmas da cidade do Recife que sustentam, alicerçam e dão identidade a conjunto de atores e a uma encenação. Esta equação foi por nós assumida no eixo da dramaturgia do espetáculo: um morto procura sua esposa ainda viva e um vivo procura a experiência de ver os mortos e suas lendas, procura uma experiência ou comprovação do ‘outro lado’. Ainda que não tenhamos executado a

¹²² Araújo Leite, João Denys de em *Um Teatro da Morte*. pp 128-129.

imagem da figura¹²³ como está proposta na foto abaixo, sua sugestão poética está presente em toda a peça.

Estes são algumas exemplificações deste tipo de apropriação simbólica de aspectos e características do brinquedo popular para o nosso experimento teatral, no capítulo seguinte, acredito que conseguimos explicitar algumas outras aplicações sob a tutela de outro pesquisador do teatro folclórico.

¹²³ Na adaptação teatral realizada até o final de 2003 com apoio da Bolsa Vitae, havia a sugestão de uma passagem da referida figura.

2.7. QUADRO de CAMAROTTI, O EMPRÉSTIMO.

O pesquisador Marco Camarotti listou alguns aspectos relevantes das manifestações do teatro folclórico do Nordeste; este quadro foi apresentado pelo Professor como parte de sua tese de Doutorado na Universidade de Warwick na Inglaterra e está contido no seu livro ‘Resistência e Voz, Teatro o Povo do Nordeste’. Importante ainda mencionar que Marco Camarotti usou como referencial para compor o quadro as manifestações da Chegança, do Pastoril, do Mamulengo e do Bumba-meu-boi.

Alguns destes elementos foram usados por nós como ‘estímulos’ criativos para pensar e executar esta aproximação, ou o ‘empréstimo’ das qualidades da cena tradicional nordestina para dentro de nosso experimento cênico.

Aspectos do Teatro Folclórico do Nordeste Organizados pelo Professor Marco Camarotti.	Descrição (quando se fizer necessário)	Aplicabilidade no processo de montagem do espetáculo “Assombrações do Recife Velho” quando tiver ocorrido.
Versões variantes com nomes diferentes	Nomeclatura muda de região para região, caso clássico do ‘bumba-meu-boi’ que recebe diferentes nomes no Brasil	
Representações Sazonais	Obedecendo ao ciclo a que pertence.	
Representações ao ar livre e no chão		Criamos um prólogo ao espetáculo em que atores aproximam-se do público que aguarda a peça do lado de fora da casa. Neste momento, não há delimitações para o espaço cênico e acontece uma aproximação entre atores e platéia.

Representações em Cortejo		Não assumimos o cortejo propriamente dito, mas criamos a cena com um cortejo que carrega Dona Bem-vinda os seu velório e também o cortejo que vem realizar a cena do ‘Fantasma que migrou’, todos coletivamente.
Tramas Conhecidas		Algumas lendas abordadas na peça são de conhecimento geral, como o lobisomem, apesar de receber um tratamento narrativo para o espetáculo.
Natureza Cômica e Melodramática.		Caminhamos no roteiro da peça para cenas ancoradas na comicidade. Muitos depoimentos tratam de forma divertida as aparições relatadas.
O Combate	Cristãos ou Mouros, cordão azul ou encarnado, brigas no cavalo-marinho ou no mamulengo, sempre são traduções da eterna querela entre o Bem e o Mal.	Na adaptação teatral, uma cena de combate-desafio foi construída quando dois cantadores discutiam qual assombração era mais poderosa, a perna-cabeluda ou Jason do filme ‘Sexta-feira 13’.
Morte e Ressurreição		A cena de Dona Bem-vinda que morre e ressuscita algumas vezes tem inspiração neste aspecto. Na cena, ela morre e retorna para contar seus encontros com Jesus e o Diabo, na ocasião de seu terceiro falecimento, a cidade fica em suspensão, imaginando se ela voltará e com quem ela se encontrou...
A Sucessão Geral de Incidentes e a Organização dos Diálogos.		A estrutura fragmentada de várias cenas de assombração, com espaços para a intervenção do público em alguns momentos da

		<p>apresentação.</p> <p>Apesar de haver uma linha que costura que é a jornada de um pesquisador à procura de um contador famoso, o Ninho, e a procura de um morto por sua amada ainda viva.</p>
O Uso de Fórmulas Recorrentes, Duplicações e Repetições		A repetição mais constante é do mote do entrevistador à procura de seu Ninho, antigo morador do lugar que, dizem, sabe muitas histórias de assombração.
Teatro Oral		A narrativa é a premissa para o ator do espetáculo. Muitas histórias foram desenvolvidas a partir de depoimentos de moradores da cidade do Recife.
O Uso de um Estilo Direto e Declamatório de Fala		O estilo declamatório está mais presente nas cenas musicadas.
O Uso de descrições auto-elogiosas e fanfarrônicas.		O personagem do brincante que conta a História de Frei Caneca busca vangloriar-se da qualidade de seu ‘brinquedo’.
Uso de Versos com Rimas		Presentes nas cenas musicais como ‘A Morta Forrozeira’.
O Uso de Brincadeiras Verbais (Jogos de Palavras, Disparates, Inversões de Sentido).		Licenciosidade está presente na cena do brincante do Frei Caneca na hora em que se dirige às moças da platéia.
Canto e Dança		Várias cenas como Frei Caneca, Bem-vinda, A Dança com a Morte, mas, principalmente na ‘A Morta Forrozeira’ que é dançada e cantada.
Instrumentos Musicais		Os atores foram treinados para efetuarem todas as músicas ao

		vivo, tocam os instrumentos das cenas musicadas.
Uso da Improvisação		A cena inicial, do lado de fora da casa, permite que os atores circulem entre os presentes e contem lendas, mas o público sempre participar interferindo ou colaborando com as estórias.
Atores Predominantemente masculinos		Há uma predominância de atores masculinos no elenco, mas obviamente não restringimos a participação das mulheres no espetáculo.
Homens representando personagens femininos		Usamos esta característica na cena de ‘Bem-vinda’ interpretado por um ator.
Bufões		A bufonaria e o palhaço estão presentes nas manifestações que estudamos, mas aparece de forma mais objetiva na construção do nosso brincante que representa o Frei Caneca; opera inversão entre o sagrado-frei-desencarnado e a licenciosidade aguda de seu brincante.
Médicos Charlatães		Aparecem na cena de Bem-Vinda
O Diabo como Figura Cômica		O Diabo é descrito comicamente por Bem-Vinda, que morreu e o encontrou; há uma aproximação com a idéia do Demo na cena do Holandês, metáfora de um colonizador-demonizado, mas não há um tratamento cômico.
O Uso de Máscaras ou Rostos Pintados de Preto		A semi-máscara que usamos é a na cena do Holandês, uma penugem ruiva em alusão à origem da personagem.

O Uso de uma Bexiga		O brincante do Frei Caneca manipula sua bexiga com a qual marca o compasso e bate em si e nos companheiros.
O Uso de cavalo-marinho e outras fantasias de animais		Usamos a idéia de bode na cena ‘A Velha Branca e o Bode Vermelho’.
O Uso de Trajes Coloridos		A peça começa um pouco mais monocromática e caminha para uma utilização mais explosiva de várias cores, um percurso em direção à festa.
O Uso de Uniformes Militares		Não há uso deste elemento no espetáculo.
A Coleta de Dinheiro (Quete)		Tanto no prólogo da peça, quando os atores estão interagindo com o público, há a venda de amuletos e doces e o brincante do Frei Caneca também pede dinheiro após sua apresentação.
Os Atores não são profissionais em sentido restrito		Na adaptação teatral inicial, havia um espaço para convidar um brincante, mais especificamente um contador de estórias, mas esta prática nunca se efetivou.
Temas Sexuais		Presentes nas cenas ‘A Morta Forrozeira’, ‘Frei Caneca’ e ‘Lobisomem’.
Obscenidade		Presentes na cena ‘Frei Caneca’, onde o nosso narrador abusa de licenciosidade para com as mulheres presentes.
O Alívio dos Temores através do chiste		Talvez a mais presente característica em ‘Assombrações do Recife Velho’. As lendas tentam ‘dialogar’ com temas delicados e difíceis como a

		escravidão, a opressão, a colonização, a Morte através de narrativas divertidas e solares.
--	--	--

A relação mais festiva do contador com a idéia da ‘morte’ sugeriu que assumíssemos uma estrutura que ‘caminhasse’ para a festa. Aos poucos, fomos urdindo a passagem de um conto a outro, tendo em mente a vontade de aproximar o público de uma sensação de festa popular e celebração. Assim, a iluminação abusa de sombras e candeeiros nas cenas iniciais, para depois, deixar-se explodir em cores mais quentes e gambiarras. Do mesmo, o modo o cenário vai sendo preenchido de cortinas coloridas e flores. E, principalmente, as cenas assumem seu caráter de feira, forró e comicidade mais explícita, contando também com maior número de atores, num movimento mais coral e coletivo.

Na sequência abaixo, roteiro final do espetáculo, esta lógica ascendente tenta ser obedecida.

Os contadores e Minervina. Prólogo. (8 atores)

A Cozinha. (3 atores)

Entrevistador encontra Rosa. (2 atores)

Entrada público na Rua do Encantamento.

Mergulhão. (Todos)

O Holandês. (2 atores)

Boca-de-ouro. (2 atores)

Entrevistador encontra Véia. (2 atores)

O Lobisomem. (3 atores)

Entrevistador encontra Veio. (2 atores)

Papa-figo. (3 atores)

O Fantasma do Menino Feliz. (3 atores)

A Velha Branca e o Bode Vermelho. (7 atores)

Entrevistador encontra Seu Antônio. (2 atores)

Preta Tonha. (7 atores)

Ataulfo encontra Zefa. (2 atores)

Entrevistador encontra Zé Caninha. (2 atores)

Ninho. (Todos os atores)

O fantasma que migrou. (Todos os atores)

Frei Caneca, cena do conto de fardas. (7 atores)

Morta Forrozeira. (9 atores)

Dança com a morte. (Todos)

A Brincadeira. (Todos)

Anunciação da morte de Bem-vinda.

Bem-vinda. Os velórios. (9 atores)

Entrevistador encontra Ataulfo. (2 atores)

(Hamlet encontra Espectro)

Despedida. (Todos)

2.8. RECORTES DE PESSOALIDADE

Quando todos foram confrontados com a pergunta: ‘onde este tema me alcança e me perpassa? Onde ele significa algo em minha história? Como traduzi-lo cenicamente?’, eu empreendi o exercício de buscar nos contos de Gilberto e nos depoimentos colhidos à época da pesquisa em Recife, qual mais havia me afetado.

Descobri então que a conto do fantasma que vai se despedir do parente que mora longe tinha profundo impacto em mim, em direta alusão ao meu êxodo Recife-São Paulo, naquele momento (2004/2005), contabilizando 14 a 15 anos. Obviamente, pode-se referir à cena que estou descrevendo como um manifesto desta ‘saudade do êxodo’ de todos os nordestinos que empreenderam o deslocamento e o caráter de crítica social que possa estar presente na cena, eu estava também respaldado e protegido porque há um trecho no livro em que semelhante ‘visita’ acontece, mas eu localizava ali o ‘fantasma’ que me ‘assombrava’ neste percurso ancestral, a distância da primeira morada.

Neste momento, surge a cena ‘O Fantasma que Migrou’.

Uma família reúne-se ao redor de um orelhão para ligar para o patriarca no dia de seu aniversário. Um senhor mais velho cruza a cena, segurando o fio do telefone que leva à família reunida no outro canto da cena. Estão munidos de roupas de festa e bolo de com velas acesas. Durante a ligação, eles descobrem que o patriarca morrerá. O senhor mais velho os alcança e beija o rapaz, quando entendemos que se trata de seu filho e seu ‘fantasma’ veio se despedir. Na sequência, todos os atores entram em cena com candeeiros e olhando para o público como quem visita lápides e fotos em jazigos, dizem o seguinte texto:

CONTADORES (*Entram todos. Dizem para o público*)

Toda vez que eu volto pra terra onde nasci, vou direto ao cemitério.

Venho ver os que se foram e eu, distante, não pude me despedir.

Venho abraçar mármore e pedras.

É estranho vê-los pelos retratos das lápides.

Ver como o tempo se alojou em suas peles e pelos.

Depois vou me aquecer com os vivos, os que ainda estão aqui.

E contar os fios de cabelos brancos em suas cabeças, sobancelhas, mãos.

Conto também as dobras de suas carnes.
O número sempre aumenta.
Dá para fazer um mapa da evolução.
Talvez na minha volta eles sejam fotos na lápide com cabelos brancos e rugas da minha ausência.
Eu choro muito. Convulsivamente. Eu moro longe.
Adianto as lágrimas.

2.9. HAMLET no TEATRO De SANTA ISABEL, A CENA QUE NÃO ENTROU E QUE MOVIMENTA TUDO...

A improvisação mais acessada inspirava-se na aparição de fantasmas no Teatro Santa Isabel, marco cênico da cidade do Recife, conforme é relato por Gilberto Freyre no conto “O Santa Isabel do Recife: suas assombrações”. Adianto que ela não ocupa espaço na estrutura do espetáculo, mas permanece no submundo, no subtexto poético de todos nós. Justamente porque ao tentarmos nos aproximar desta cena, aproximávamos de uma discussão sobre nossa relação com nosso ofício. O mote era muito simples: fantasmas de atores retornavam ao palco do teatro, saudosos de seus momentos no tablado. Não conseguiam despedir-se da vida pela sua paixão pelo teatro e, ali, no Santa Isabel, realizam a encenação da cena do teatro da peça “Hamlet”. Quando o Rei Cláudio pede que a encenação termine, ouvimos os barulhos de um faxineiro do Santa Isabel e os fantasmas se despedem do público e retornam à sombra. Eles saem de cena repetindo: “Lembre-se de mim”. Frase que o fantasma do Pai de Hamlet clama ao seu filho, após o encontro dos dois. Esta frase nos remetia a reflexões sobre nossa relação com a arte do teatro e sua efemeridade, a vã ilusão do ‘eterno’ que se desfaz a cada noite, a memória de um artista e de um imaginário popular que também fenece; a memória

de nossos ancestrais, nossos mortos, que ; e nossa relação com a morte, nosso fim, nosso esquecimento.

Gordon Craig alerta futuros encenadores das tragédias Shakespereanas que a presença de fantasmas impede um tratamento realista a suas encenações. Estas presenças invisíveis ocupam relevante papel em suas fábulas, tão ou mais importantes que os personagens vivos.

“É uma visualização momentânea de forças invisíveis que dominam a ação e é uma ordem clara de Shakespeare para que os homens de teatro despertem sua imaginação e adormeçam sua lógica racional.”¹²⁴

Gordon Craig confia o sucesso destas encenações no poder de sugestão. Anuncia que se os diretores quiserem enfrentar *Macbeth*, *Ricardo III*, *Júlio Cesar*, *Antônio e Cleópatra*, *A Tempestade*, *Sonho de uma Noite de Verão* e, principalmente, *Hamlet* primeiramente devem consultar os espíritos para entender qual o tom que devem adotar em seu espetáculo. Atribui o fato de nos decepcionarmos com as soluções cênicas para muitos fantasmas de Shakespeare porque o ‘clima certo’ não foi preparado para sua aparição. Afirmativa endossada por Monique Borie em seu livro “Le fantôme ou Le theatre qui dute”:

“Justesse ici de l’intuition de Craig qu’à travers la présence du spectre une clé de tout l’univers dramatique de Shakespeare mais aussi du théâtre nous est donnée.”¹²⁵

O mundo de Shakespeare contempla o ‘invisível, sustenta-se sob o ‘nada’. Uma noite ‘impura’, repleta de mistérios, de fantasmas, de sonâmbulos, de bruxas, de feitiços e profecias. A onipresença da noite.

Poderíamos emprestar de Hamlet esta mesma vocação: ser uma peça sobre a memória e o esquecimento; ou ser uma obra sobre a imaginação e o invisível; ou um poema cênico sobre a morte. Há tanto que se emprestar de Hamlet. Memória e Sagrado.

¹²⁴ Craig, Gordon em *Sobre os Fantasmas nas Tragédias de Shakespeare*. Página 6.

¹²⁵ Precisamente através da intuição de Craig que através da presença do espectro uma chave de todo o universo dramático e, mais ainda, do teatro nos é dada. Tradução minha.

Saudade do brincante, saudade de casa, mortos como saudade de vivos. Uma febre nostálgica, uma ciranda malancólica.

Emprestamos nossa frase final, quando o entrevistador (vivo) pergunta ao Ataulfo (morto):

“Quem está aí?”

Emprestamos de Shakespeare a noção maior da metafísica e dos mistérios que existem entre céu e terra.

Hamlet e nossos fantasmas atores nos sensibilizam para este cruzamento com o teatro, encenando um trecho da grande peça da dramaturgia ocidental que tem sua ação desencadeada quando um fantasma aparece.

Um fantasma aparece.

E o fantasma da saudade metafísica continua a assombrar o próximo projeto...

TEATRO SANTA ISABEL/ TEATRO

Funcionário do Teatro. Entra com chaveiro ou varrendo.

CONTADOR/FUNCIONÁRIO

Dos Teatros do Recife

muitos com mais de cem anos e cem anos vividos intensamente, até mesmo
dramaticamente,

seria de espantar que não se contasse nenhuma estória de assombração.

Contam algumas.

O que se murmura entre empregados antigos e discretos é que em noites burocraticamente
silenciosas se ouvem, no ilustre recinto, ruídos de aplausos, palmas, gritos de entusiasmo de
uma multidão apenas psíquica.

Mas sem que se possa precisar a que ou a quem são os seus aplausos de bocas e mãos que
não aparecem.

Alguma amante do Teatro, à procura do tenor ou da ópera de sua predileção?

Quem sabe?

Mas os mais saudosos são ao atores,
tronchos de saudades dos aplausos e ovações,
voltam ao ninho.

Aos mais atentos, em noites pacatas, pode-se ouvir suas grandes performances.

Aos mais sensíveis, é possível vê-las.

Funcionário sai.

Um minuto de silêncio na sala.

Após um minuto, sobe pano e revela-se mini-palco.

Música. Sanfona ou rabeca.

Em cima do mini-palco, palco menor ainda para o mamulengo.

Aos poucos, os atores vão aparecendo.

Descem do teto, saem de baixo do palco/estrado, saem de dentro das roupas na arara.

Preparam-se para encenar.

Aquecem corpo e voz, reza, superstições, contra-regragem.

Um ator posiciona-se no centro do palco.

Os demais vão para as coxias.

ATOR 1

“A Saga de Cornoné Hamlet/Ameleto

Que foi assassinado pelo primo-irmão Craudio,
capataz de sua fazenda

que tinha se amancebado por Comadre Gertrudes,
mulé do Coroné Ameleto

e

a luta de seu filho Juninho

que vem da capital pro mó de chorar o pai
e recebe a visita do espírito do Coroné, seu pai,

no meio da mata
espírito que vem lhe cobrar vingança
e pede que Juninho sangue o próprio tio.
Eita!”

Horácio e Juninho entram em cena

HORÁCIO

foi por aqui. Foi por aqui que ele me assombrou.

JUNINHO

Horácio, já andamos léguas. Estou fatigado e ainda nem sinal de meu amado pai.

HORÁCIO

Silêncio! Cautela! Ei-lo que volta.
(sombra na parte superior do cenário)
Vou prosear com ele, mesmo que me sangre.
Pára, malassombro! Se tens o dom do verbo,
Responde!

Se é de necessidade fazer algo de bom,
que te alivie e me dê graças,
Desembucha!

Se estás a par de algum mal interesse
de tua gente/povo,
e que possa ser remdiado,
Di, rapaz!

ou se tu escondeste sob a terra,
quando vivo, botija e tesouro,
motivo de as almas retornarem.

Conta preu.
(Sombra some)

Fugiu!

ESPECTRO

Ei, é aqui embaixo.

(Surge espectro embaixo do praticável. Fumaça e calor)

JUNINHO (assustando-se)

Quem está aí?

ESPECTRO

Sou eu, Juninho. Aqui embaixo. Nossa que calor!

JUNINHO

Para onde me conduzes? Não darei mais um passo.

(Reconhecendo-o)

Painho!

ESPECTRO

Me escuta.

JUNINHO

Isso é o que desejo.
ESPECTRO
Está quase na hora em que devo voltar para os tormentos das chamas do enxofre.
JUNINHO
Pobre espírito!
ESPECTRO
Não choramingues: ouve com atenção o segredo que passo a revelar.
JUNINHO
Fala, que estou obrigado a dar-te ouvidos.
ESPECTRO
E também a me vingar, depois de me ouvir.
JUNINHO
Como?
ESPECTRO
Sou a alma de teu pai, por algum tempo condenada a vagar durante a noite,
E de dia a jejuar na chama ardente,
Até que as culpas todas praticadas
Em meus dias mortais sejam nas chamas purificadas.
Se eu pudesse revelar os segredos do meu cárcere/prisão,
As menores palavras dessa história rasgariam a tua alma;
Teus olhos fariam saltar das órbitas, feito estrelas;
O penteado desfaria, pondo eriçados, os cabelos,
Como cerdas de porco-espinho raivosos.
Mas essa descrição de eternidade
Para ouvidos não é de carne e sangue.
Espia, Hamlet...

Entram Craudio, Gertrudes e Ofélia/Felinha.
O Rei, a Rainha e Craudio surgem como bonecos de um teatro de mamulengos.
Bonecos fazem pantomima da peça a ser encenada.
Pedem aplausos.

JUNINHO
isto é um prólogo ou uma inscrição de anel?
OFÉLIA/FELINHA
Pelo menos foi curto
JUNINHO
Como o amor de uma mulher.
FELINHA
Texto!!

Música. Mamulengos começam encenação.

REI DA PEÇA
Muito cedo deixar-te me é forçoso.
Que me oprime a fraqueza.

No formoso mundo tens de viver,
Sempre acatada, porventura escolhida e
Muito amada por um segundo...

RAINHA DA PEÇA

Pare, homê. Deixe de lesera.
Um feito de tal negror me condena o peito.
Só se alegra com outro companheiro
Quem foi causa da morte do primeiro.
A razão que leva a um outro casamento
Não é amor, são os rendimentos.
Será matar meu marido de outro jeito
Deixar novo marido me beijar no leito.

REI DA PEÇA

Sei que és sincera.
Mas é bem freqüente
Não cumprirmos a jura mais ardente.
O que a paixão concebe de perfeito,
Suprimida a paixão, fica desfeito.
Assim tu crês que não terás outro marido,
Uma crença que morre quando eu tiver morrido.

Mas deixa-me, querida
Sinto a fronte dolorida;

Quero dormir.

(adormece)

RAINHA DA PEÇA

Repousa sossegado;
Que o sono embale sua alma.

Gertrudes pisca para alguém do público.

CRAUDIO

Ô Preta, Preta.

GERTRUDES

Que foi, homê?

CRAUDIO

Tu tá gostano?

GERTRUDES

Me parece que a dona promete demais.

CRAUDIO

Tu conhece a trama? Não há nenhuma ofensa a nossa pessoa?

GERTRUDES

Pergunte a Juninho

CRAUDIO

Juninho, como se chama a obra?

JUNINHO

A Ratoeira,
Mas, já se vê, simples metáfora.
(Entra a marionete de Luciano)
Esse é um tal de Luciano, amigo do Rei.
Vamos, assassino, começa logo!
Os urubus, em seu grasnar, chamam a vingança.

LUCIANO
Pensamentos escuros, veneno pesado,
Tempo oportuno, mãos preparadas,
Ninguém por perto...bebida desprezível...
Três vezes à meia-noite
Com a terrível maldição dos inferno mexida:
Neste corpo despeja os males que escondeste!
(despeja veneno no Rei adormecido que estrebucha um pouco e morre)

ESPECTRO (Debaixo do praticável)
Envenena o pobre coitado, por causa das terra.
A história existe.
Vai ver agora como o assassino
Detém o amor da mulé-viúva.

*Luciano fecha os olhos do Rei.
Entra Rainha, chora e joga-se nos braços de Luciano.
Beijam-se.*

CRAUDIO

Luz! Me tragam Luz!

Porta se abre.

FUNCIONÁRIO
Acende as luzes, Zé. Tem gente no palco de novo.

*Atores começam a se preparar para sair de cena.
Enquanto todos se arrumam...*

ESPECTRO (sumindo-se embaixo do praticável)
É horrível, sim, horrível, muito horrível!
Se tens amor ao teu painho, Juninho,
Não telere essa sem-vergonhice,
Mas se fores a forra, não te manches.
Adeus, filho.
Lembre-se de mim!

TODOS OS ATORES (saindo de cena)
Lembre-se de mim.

Saem no mergulhão.
Quando todos saem, entra funcionário, na porta ao fundo.

FUNCIONÁRIO ou ATOR 1

Se nós, sombras, vos ofendemos
Pensa que estiveste a sonhar;
Foi tudo simples visão
No decorrer de nossa função.
Liberto-os, assim,
Eu digo boa noite a todos
Se a mão me você me der agora...

Funcionário ou ator 1 abre porta do fundo e chama o público.

3. MEMÓRIA DA CANA.

Construção espetacular a partir de ‘Álbum de Família’ através de ‘Casa Grande & Senzala’ e das memórias pessoais.

“O grande movimento é a volta.”

Guimarães Rosa.

Neste capítulo, serão mapeados os passos de construção do espetáculo “Memória da Cana”. Iniciamos com uma breve apresentação do projeto, seguindo por uma sequência das atividades realizadas (palestras, oficinas e pesquisas de campo e de arquivo), por fim, tentaremos sistematizar o trabalho desenvolvido com os atores, a questão espacial e os conceitos fundamentais desta encenação cercada em teias de memórias íntimas.

“Memória da Cana” é uma construção espetacular a partir de “Álbum de Família” de Nelson Rodrigues alimentada pela leitura de textos basilares sobre a formação da família brasileira, dentre eles, “Casa Grande & Senzala” de Gilberto Freyre, obra germinal para a interpretação do Brasil.

O texto de Nelson Rodrigues serve como eixo/portal para nos transportar às nossas memórias nordestinas, do mesmo modo que devolvemos o autor à sua terra natal, matriz de sua memória primeira, construindo assim a casa-grande de Jonas e Senhorinha e toda sua prole. Os atores envolvidos nesta busca têm origem e/ou parentes nascidos no eixo Pernambuco-Alagoas-Paraíba, com exceção de uma atriz que explora o lugar da estrangeira, a que não tem o mesmo sangue. A partir do trabalho com fotos e narrativas das famílias dos atores, aplicamos dinâmicas que exploraram algumas figuras/‘personagens-em-estudo’, as quais chamamos de ‘construções de memória’. Estas figuras foram provocadas/desenvolvidas com o objetivo de levantar um material que pode vir a ser base para personagens, construção ficcional, constituindo assim o nosso ninho em meio ao canavial nordestino.

Através de “Assombrações do Recife Velho”, investigamos a casa freyriana, casa preta de mortos e vivos, casa-grande que desemboca em ricos sobrados da capital pernambucana. Neste trânsito de senhores de engenho e matriarcas sinhás, arma-se um esqueleto de significações no núcleo familiar.

Legítimo herdeiro dos espetáculos “Agreste” e “Assombrações do Recife Velho” que inauguram um movimento de retorno ao forno pernambucano, “Memória da Cana” tem a mesma nostalgia das origens, mas com uma vocação/curiosidade para investigar a família brasileira, microcosmo de estudo das relações de poder da nossa sociedade. Uma aproximação, uma tentativa de interpretar quem somos através do estudo matricial da constituição da família patriarcal. Um entendimento de quem somos através de um olhar para dentro do ninho.

3.1.CASA GRANDE de NELSON RODRIGUES

“Se o texto não serve para fazer o espectador saltar de sua cadeira, para que serve ele então?”¹²⁶

“A Mulher Sem Pecado” (1942), primeiro texto teatral de Nelson Rodrigues, foi saudada como uma renovação no mundo do teatro carioca e não poderia ser enquadrada nos parâmetros do texto de Magalhães Júnior que o incitou à escrita teatral, contudo maior sucesso o aguardava em seu segundo texto, “Vestido de Noiva” (1943), marco da cena nacional. Após desfrutar deste idílio de aprovação e curiosidade, “Álbum de Família” (1945) marca uma relação instável com público e crítica. O texto foi interditado pela Censura, tendo sido liberado em 3 de dezembro de 1965, quase vinte anos depois.

“Pois a partir de “Álbum de Família” – drama que se seguiu a “Vestido de Noiva” – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito.”¹²⁷

¹²⁶ Artaud, Antonin apud Apud Virmaux, Alan em *Artaud e Teatro*. Página 86.

¹²⁷ Rodrigues, Nelson em *Dionysos*, n 1. PP 16 a 21.

Mas onde reside o poder de provocação desta obra que segundo o próprio dramaturgo dá início ao seu “Teatro Desagradável”? Para muitos pesquisadores, o tema do incesto ganha profunda relevância como resposta a esta pergunta.

Nelson defendia estas peças do desagradável como peças “vitais” e não “interessantes”. As peças interessantes reproduzem clichês e estereótipos, causando morna e cômoda sensação em seu público; já as peças vitais “passam a vomitar arquétipos e tabus vasculhados no porão do inconsciente humano e coletivo”¹²⁸. Nelson queria mesmo proporcionar uma avalanche de sensações no público, agia pelo acúmulo, pela abundância de elementos. Não foram poucos os detratores do excesso de mortes e incestos no “Álbum”. O importante para Nelson Rodrigues é que o espectador ‘suba’ ao palco e perceba a noção de própria identidade; só quando a cortina se fechar é que ele perceberá o efeito devastador e inicia sua reflexão sobre “o amor e sobre a morte”. Quer reduzir distâncias, aproximar a plateia da combustão das suas personagens.

*“A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria confessa de cada um de nós.”*¹²⁹

Nelson sugere mesmo que para potencializar esta imersão e identificação do público, deveria ser abolida a tradicional relação palco-plateia e o espectador estaria assim mergulhado sensorial e emocionalmente.

Sábato Magaldi enquadra “Álbum de Família” no panteão das peças míticas do autor, interpretando nas suas rubricas sugestões de ancestralidade e atemporalidade. “A tragédia é atemporal e poderia transcorrer sem nenhum prejuízo, em outro lugar”¹³⁰. Para Sábato, o autor quer que seus personagens vençam a censura e criem espaços para os indivíduos e suas pulsões sem repressão. O incesto é a grande arma, mas pode também ser entendido como metáfora para a queda de todas as outras máscaras civilizatórias.

¹²⁸ Massa, Clóvis em *A Esfinge Investigada – Seminário Recife Nelson Rodrigues 2006*. Página 56.

¹²⁹ Rodrigues Nelson Apud Clóvis Massa em *A Esfinge Investigada – Seminário Recife Nelson Rodrigues 2006*. Página 56.

¹³⁰ Magaldi, Sábato em *Teatro Completo de Nelson Rodrigues – Peças Míticas*. Página 14-15.

Há quem perceba similaridades entre o pensamento teatral de Antonin Artaud e Nelson Rodrigues, fios de ligação entre Teatro Desagradável e o Teatro da Crueldade.

Pesquisadores como Clóvis Massa e Verônica Fabrini, alimentados pela descrição virulenta de Nelson Rodrigues e das suas premissas do Teatro Desagradável, aproximam-no da contundência dos textos artaudianos. Clóvis Massa lembra a descrição que Antonin Artaud faz na sua conferência “O Teatro e a Peste”. Artaud explicita a ação corrosiva da Peste que mata sem destruir órgãos e faz uma alusão ao Teatro que, também sem matar, provoca alterações profundas num indivíduo ou sociedade.

Verônica Fabrini enfrenta o tema do incesto como grande gerador das ondas destruidoras do texto e também como elemento que aproxima os dois teatrólogos. Incesto que, observa Verônica, está sugerido até mesmo pelo casamento de Jonas, descrito como semelhante à figura de Jesus Cristo e sua prima Senhorinha, diminutivo de Nossa Senhora. Difícil pensar em subversão maior que nesta aplicação do incesto entre Jesus-filho e Mãe-Maria.

Verônica Fabrini lembra “A Tragédia dos Cenci” que foi um marco para a veiculação do pensamento ‘artaudiano’; assim como o “Álbum de Família” tem lugar especial na galeria de peças do desagradável, sendo seu primeiro fruto proibido. O incesto surge como um grande ataque à família, principalmente à figura do Pai. Ou melhor um ataque às grandes organizações estabelecidas (família, igreja, cultura) numa potente inspiração de Michel Foucault. A proibição do incesto é a única regra que assegura o domínio da cultura sobre a natureza.

“O incesto atua como a Peste, encarnando o princípio devorador, pronto a contagiar todas as relações intra-familiares.”¹³¹

Este vetor de enfrentamento contudo, traz uma baforada de renovação. É como se Nelson Rodrigues nos obrigasse a visitar camadas profundas e segredos de família, para provar de uma medicação amarga, mas vital para recuperar uma “autenticidade absoluta”.

¹³¹ Fabrini, Verônica em “O Desagradável e a Crueldade: O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues sob a Perspectiva do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud”. Página 38.

Na fábula, a família de Jonas e Senhorinha recebe a notícia do retorno da filha caçula, Glória, que estava resguardada em colégio interno. Sua volta se dá porque as mães descobriram seu envolvimento amoroso com uma colega, Teresa. O retorno ao lar deste anjo caído movimentava todos os personagens na sua cadeia de relações incestuosas: Senhorinha recebe seu filho Edmundo que rompe com sua esposa Heloísa por amor a mãe; Jonas declara seu amor por sua filha Glória que realiza indiretamente com jovens virgens que são trazidas a ele pela irmã de sua mulher, Rute; Tia Rute, por sua vez, confessa sua adoração pelo cunhado Jonas com quem teve sua única noite de amor; Guilherme que se mutilou nos seminário e retorna para declarar seu amor pela irmã Glória. Apesar deste domínio de pulsões amorosas, o único incesto que se realiza é entre Senhorinha e seu filho Nonô que, a partir de então, circunda a casa, nu. Nelson não explicita esta cena, apenas faz com que o público conviva com sua sugestão e realize, ele mesmo, o incesto em seu imaginário. Mais cirúrgico e violento, ele faz com que o público crie a cena que teme e rejeita.

Ismail Xavier observa o caráter híbrido, um passeio equilibrado na obra de Nelson Rodrigues entre aspectos ligados ao drama moderno (com influências de Strindberg e Eugene O’neill) e aos excessos do melodrama popular. Um espaço de fronteira e trânsito que parece costurar a vertigem da derrocada das aparências burguesas com tonalidades adensadas e folhetinescas. No “Álbum de Família”, encontramos a arena prosaica da luta de duas irmãs disputando o mesmo homem ou mesmo uma cena em que Senhorinha e Edmundo (amantes em potencial) arquitetam a morte do marido (Jonas) para que possam fugir juntos. Uma atmosfera de clichês que Nelson Rodrigues revisita com densidade assustadora, já que falamos de um triângulo amoroso entre mãe-pai-e-filho. Um deslocamento do jogo melodramático para a areia movediça e bíblica dos traços incestuosos. O público não se sente seguro, seja pela ousadia do tema, seja pela ousadia de sua combinação de formas.

“São terrenos dos quais o mito e as sugestões metafísicas estão longe de ser eliminados, mas sua presença ou reconhecimento resulta de uma hipótese de leitura (de encenadores

ou críticos) dirigida a uma experiência de gestos e falas em que os grande enunciados mesclam-se ao que há de mais prosaico, a uma pletora de clichês.”¹³²

Ou

“por sua vez, de formas variadas, o teatro de Nelson Rodrigues situa-se num ponto de intersecção”.

Ismail Xavier aponta a família como locação primordial, o interesse pelo ‘pequeno homem’ e sua incapacidade de lidar com suas contradições e desejos e uma análise sobre a ordem patriarcal desmoralizada. Num teatro sem redenções idílicas, o ninho familiar encontra-se ‘bichado’ na instituição do casamento, atingindo a moralidade da figura masculina, pai, patriarca e marido. Como os filmes são realizados ainda sob a sombra nefasta da ditadura, Ismail Xavier traça uma associação a esta humilhação do pai a uma crítica aos desmandos políticos, como forma de denunciar “um certo estilo de dominação enraizado na formação social brasileira”. A nossa relação com o Pai-governante que precisa ser revista, o declínio social da figura masculina, o assassinato de Jonas por Senhorinha, funciona então como poderosa alegoria da necessidade de se erradicar este tipo de paternidade para que outro surja.

O projeto se inaugura na leitura do livro “O Anjo Pornográfico” de Ruy Castro, aclamada biografia de Nelson Rodrigues, pernambucano criado no Rio de Janeiro.

Nelson Rodrigues nasceu a 23 de agosto de 1912 na cidade do Recife (PE). Mário Rodrigues, famoso jornalista, une-se a Maria Esther e produzem a impressionante marca de 12 filhos, dentre eles Nelson. Aos quatro anos, Nelson viaja com a família para o Rio de Janeiro, onde anos depois surpreenderá o cenário teatral com suas dezessete peças.

Menciono sua origem nordestina porque, nesta leitura, cresce a percepção de uma herança pernambucana na obra de Nelson Rodrigues. Profusão de imagens em seus quatro primeiros anos de vivência formadora na cidade de Recife e de convivência com o imaginário pernambucano durante toda sua vida.

¹³² Xavier, Ismail em *O Olhar e a Cena*. Página 165.

São cinco páginas do livro, mas que parecem demarcar influências em sua obra e principalmente no ‘Álbum de Família’, principalmente no que diz respeito a duas personagens de sua família.

Barba de Fogo, Francisco Rodrigues, seu avô, tinha esta alcunha por causa de sua barba e cabelos vermelhos. E Adelaide, esposa de Francisco, que chegou mesmo a liberá-lo para as inúmeras amantes que ele colecionava, numa Recife candente de volúpias sexuais:

“Barba de Fogo era famoso...principalmente pela sua desvairada militância sexual - uma obsessão que seu casamento com dona Adelaide, fina dama da sociedade local, não perturbava nem um pouco...(Adelaide) num gesto de enorme renúncia, liberou-o para ter as amantes que quisesse”¹³³;

Após sua morte, em sua caderneta, encontraram anotações sobre todas as mulheres com quem havia estado e descriminada detalhadamente a fortuna que gastara com todas. Um verdadeiro fauno, terror das mulheres recifenses.

Há também marcante passagem sobre sua avó, num relato de um parto doloroso da matriarca sinhá:

“Mãe e médico lutaram durante horas pela criança, com sofrimentos inenarráveis para Adelaide...só havia uma solução, a cesariana...mas a cirurgia não é feita e Adelaide morreu entre gritos desesperados de ‘Me salvem!’ e ‘Não quero morrer!’”¹³⁴.

Adelaide viria a perder a criança e a vida. Cenas e personagens facilmente identificadas na peça apesar de seu texto ser vestido de evidente tessitura mineira. Aumentou a curiosidade sobre as membranas de memórias pessoais de Nelson Rodrigues que cimentaram a trama dramaturgica.

¹³³ Castro, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Companhia das letras, São Paulo. 1992. página 13.

¹³⁴ Castro, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Companhia das letras, São Paulo. 1992. página 14.

“Freud afirmou a existência de uma relação entre o artista e sua obra (...) o próprio Nelson Rodrigues, em várias ocasiões, afirmou que sua obra era decorrência de sua vida.”¹³⁵

Até onde ir nesta investigação entre vida-e-obra, autor-e-peça, biografia-e-dramaturgia? É Sábato Magaldi que, ao se aproximar do processo de criação de Antunes Filho em “O Eterno Retorno”, nos dá a chave:

“Quanto ao Álbum, se o autor não fosse originário do Recife, nunca teria escrito esta obra. Por mais cariocas que sejam algumas características de Nelson, por mais visível que seja a cor local, há em sua dramaturgia um sopro, um vendaval, que vem da terra. O telúrico liga os textos rodriguianos ao mito das cavernas, aos mitos primordiais”¹³⁶.

Ao perceber esta herança, Antunes Filho redimensiona a leitura até então cotidiana da obra de Nelson, inaugurando uma leitura arquetípica, leitura da qual este projeto quer descender diretamente.

3.2. ÁLBUM DE FAMÍLIA de GILBERTO FREYRE

Nasce uma vontade de devolver o ‘Álbum’ a Recife, devolver um pouco de Nelson a sua origem. Vasculhar sua árvore genealógica enquanto percorremos a nossa.

Desenhar nosso álbum de família pernambucana na geografia de arquétipos traçada em seu texto. Voltar, em companhia de Nelson e Gilberto, ao berço recifense para entender a gestação de quem somos.

Só num movimento de retorno à origem, ao Pai, à casa primeva, ao ventre materno, Ao Recife (nosso e de Nelson), pareceu-nos possível assumir as ressonâncias da obra em Mas antes desta aventura, precisávamos convidar um terceiro elemento, Gilberto Freyre. Após nosso encontro com Gilberto em “Assombrações do Recife Velho”, chegamos a

¹³⁵ Pinto, Elza Rocha em *Uma Interpretação de Nelson Rodrigues*. Página 39.

¹³⁶ Magaldi, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações. Perspectiva*, São Paulo. 1987. página 170.

leitura de sua obra síntese, “Casa Grande & Senzala” e, neste momento, foi-nos impossível não ler o “Álbum de Família” sem o véu analítico sobre a família patriarcal do Mestre de Apipucos.

“Casa Grande & Senzala” é um livro-semente. Um livro de origem, ao mesmo tempo de intimidades e de escopo social-histórico potente para mapear o começo de um país. Ou pelo menos um dos portões de entrada. Um livro que detona premissas para o resto de sua obra, definidor da qualidade do seu olhar para o seu lugar e para si mesmo. Em seu livro, Gilberto Freyre percebeu que a família brasileira é um eixo fundamental para o estudo da formação social do país. No passado colonial, a família patriarcal foi a instituição de maior peso e influência.¹³⁷

“ A Casa Grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o corra de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo da família, com capelão subordinado ao pater familias, culto aos mortos); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio,, etc..) de política (o compadrismo). ”¹³⁸

O português gerou uma sociedade baseada no monismo – quando a realidade é construída por princípios únicos – a monocultura da cana, monoeconomia, concentração de renda, monopoder, controle do patriarca, monossexual, sexualmente comandada pelo macho. Abrigava Casa Grande, Senzala e Capela, como conjunto arquitetônico-simbólico desta dominação: família patriarcal, regime escravocrata, consentimento divino, tudo emoldurado pelos oceanos-latifúndios de cana-de-açúcar.

¹³⁷ Importante esclarecer que outros núcleos familiares deslocados da família patriarcal são estudados no período colonial.

¹³⁸ Freyre, Gilberto em *Casa Grande & Senzala*. Página liii.

“...a família albergou a unidade produtiva máxima, a célula mestra do aparelho colonial. Lastreada na dimensão extensa e cristocêntrica, no patriarcalismo polígamo, e na trilogia étnica, constituiu-se substantivamente plural.”¹³⁹

Com força centrípeta, a família acolheu e ramificou a sociedade da cana. Como atesta Gilberto Freyre, a Casa Grande foi fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola e santa casa de misericórdia. Não parecia haver limites para este feudo nordestino e neste reinado absoluto, o *paterfamilias* assume um monopólio.

Fátima Quintas faz um passeio pelo cenário do canavial como se tivesse a capacidade de nos transportar e conviver com as sinhás e mucamas nos corredores dos engenhos. Descreve-nos um ócio do senhor de engenho cuja maior atribuição era de controle (por isto os alpendres das Casa Grande, construída geralmente na parte mais alta do terreno, funcionavam como guaritas e mirantes) do trabalho escravo e a circulação de pessoas em sua propriedade. Notória também parecia ser sua agenda de aventuras inter-raciais, submisso que era de seus ‘arroubos penianos’. Na volúpia de seu mando sexual, eram comuns o intercurso com escravas o que também foi um fator responsável pelo aumento da população dos engenhos.

A mulher no engenho deveria viver presa, guardada, em rigor conventual. O ideal era que não fosse muito vista. Há relatos, contudo, de sua participação ativa na administração da sede e de sua vingança desmedida em castigos pesados a escravas desobedientes ou frequentadoras das redes de seus maridos.

“O isolamento árabe em que viviam as antigas sinhás-donas, principalmente nas casas-grandes de engenho, tendo por companhia quase que exclusivamente escravas passivas (...) Vigilância que se aguçava durante à noite. À dormida das meninas e moças, reservava-se, nas casa-grande, a alcova, ou camarinha, bem no centro da casa, rodeada de quartos de pessoas mais velhas. Mais uma prisão que aposento de gente livre.”¹⁴⁰

¹³⁹ Quintas, Fátima em *A Civilização do Açúcar*. Página 91.

¹⁴⁰ Freyre, Gilberto em *Casa Grande & Senzala*. Página 363-364;

Mulher-mercadoria. As filhas sofriam maior controle. O rito de passagem da primeira comunhão funcionava como um selo de qualidade do produto. Ao atravessar o portal deste rito, a menina já era considerada mulher, ou seja pronta para o casamento, ou seja, pronta para os escambos. Não havia muito tempo para as infâncias; meninos e meninas prematuramente, tornavam-se homens e mulheres para dar continuidade à circulação de poder entre as famílias patriarcais.

Neste sentido, outro rito auspicioso, eram os casamentos; geralmente urdidos sob encomenda, preservando as alianças de poder. Muitas vezes, dentro da própria família, a endogamia era uma estratégia usual. Festas que duravam até seis ou sete dias como que para ostentar e anunciar em grande estilo os pactos e o fortalecimento do poderio senhorial.

*“A cadeia matrimonial dos tempos de outrora referendou-se em lastros parentais – uma circularidade interna que fortalecia a manipulação dos bens, a fixidez do status, a conservação de uma aristocracia oligárquica. Em última instância, priorizava o enquistamento dos bens.”*¹⁴¹

Mesmo que ficassem viúvos precocemente (o que poderia acontecer devido a partos mal sucedidos) os portugueses esposavam as irmãs solteiras da falecida, primas ou parentes próximas. Há relatos até de casamentos entre tios e sobrinhas. Um verdadeiro sistema de castas com certo tempero incestuoso.

Mas eram as mulheres solteironas que ocupavam a pior posição na pirâmide social da Casa Grande, ganhando apenas dos escravos, obviamente. Sem poder de comercialização, eram tratadas como agregadas, fardos consangüíneos, concentravam-se então em auxiliar nas atividades domésticas. Como dizia-se à época: “a virgindade só tem gosto quando colhida verde”. Note-se ainda que o prazo de validade vencia antes de chegarem aos trintas. Com o passar dos anos, as mulheres solteiras amargavam humilhações e pior, o esquecimento nos desvãos da Casa Grande.

Apesar dos vastos territórios, ou até mesmo por isto, o mundo patriarcal se construía no ‘dentro’: endogamia, centrípeto, centralizador, claustro, controle.

¹⁴¹ Quintas, Fátima em *A Civilização do Açúcar*. Página 102.

Esta família patriarcal como unidade colonizadora: pai, mãe, tia, filhos, agregados e escravos. Esta população desta Casa Grande matricial do país foi sendo mapeada nas personagens centrais do “Álbum de Família”. Num lugar de criação onde a “Casa Grande” de Gilberto começa a abrir cômodos especulares no “Álbum de Família” de Nelson.

“Casa Grande & Senzala” surge como um projeto sobre a história do menino no Brasil. Gilberto Freyre quer viver a experiência profunda da infância e da sua infância. Foi por sua sugestão que José Lins do Rego envereda por uma possível versão literária de suas pesquisas, escrevendo “Menino de Engenho”. Casa Grande & Senzala está dedicado a seus avós e os registros biográficos tornam-se mais constantes nas últimas décadas de vida, como em “Tempo Morto e Outros Tempos”.

“ A atração pela memória profunda seria, então, a marca distintiva de sua obra. Ao mesmo tempo que se abre para o contemporâneo, vive o passado como uma idade de ouro que tenta, em vão, recuperar. ”¹⁴²

Seu berço viria a ser sua obra.

Ainda que tenha sido nascido e criado na cidade do Recife, Gilberto Freyre tem forte lastro de família de engenho; não foi menino de engenho, mas neto de engenho. Viveu no trânsito entre campo e cidade, tipo de deslocamento comum às classes emergentes de então.

Recebe do pai, Alfredo Freyre, uma educação rígida, controladora, tentando moldar desde cedo uma disciplina de grande intelectual.

“Forçou-o a uma precoce maturidade, que lhe deixaria, para sempre, a nostalgia dos momentos da vida infantil mais livre e lúdica de menino de engenho. O futuro tópico do ‘menino triste’ tem aqui sua origem psicológica. ”¹⁴³

¹⁴² Gucci, Guillermo & Larreta, Enrique Rodriguez em *Gilberto Freyre, uma biografia cultural*. Página 17.

¹⁴³ Gucci, Guillermo & Larreta, Enrique Rodriguez em *Gilberto Freyre, uma biografia cultural*. Página 19.

Sua mãe, Francisca Teixeira de Mello, funcionava simbolicamente como a imagem-portal sobre as sinhás pernambucas. De sua mãe, Gilberto recebe uma formação sensível ligada a grandes nomes da literatura nacional e mundial. Tocava Chopin, lia La Fontaine em francês e autores como Gonçalves Dias, José de Alencar e Casimiro de Abreu, mas sua maior herança materna tinha outra origem:

“O apego ao lugar, terra mater, chega a Gilberto por intermédio da mãe (...) o espaço da casa grande é o espaço herdado primordialmente da mãe, descendente de senhoras de engenho.”¹⁴⁴

Outras figuras familiares marcam os registros biográficos de Gilberto, mas sua avó, Francisca da Cunha Teixeira de Mello, tem descrição marcante. Gilberto a retrata como ‘típica viúva trágica’, sempre de luxo fechado, variando entre preto e roxo; guarda contudo uma viva memória de sua figura, vestida de roxo-claro com brioche de ouro que tinha inscrito a palavra ‘Lembranças’ em homenagem ao esposo.

As férias no engenho São Severino dos Ramos, a sensualidade no paladar de pratos comidos com as mãos, amolengados com os dedos antes de serem ingeridos, a doméstica negra que cuidava de sua infância fermentando a imaginação, o convívio com os moleques de engenho, ‘moleques da bagaceira’, que incitava aventuras sexuais. Gilberto segue assim reconhecendo nas suas reminiscências de infância, alguns hábitos e costumes de seus livros; como que numa gradual percepção desta herança, tão sua quanto nossa, que suas pesquisas e arquivos lhe permitiram, a seu modo, revisitar.

3.3.NELSON & GILBERTO

Nelson e Gilberto encontraram-se em algumas ocasiões quando da visita do autor de “Casa Grande” à capital carioca.

¹⁴⁴ Gucci, Guillermo & Larreta, Enrique Rodriguez em *Gilberto Freyre, uma biografia cultural*. Página 21.

“Nascidos no mesmo Recife, os dois costumam tomar Nescau com bolachas sempre que Gilberto vem ao Rio, para as reuniões do Conselho Federal de Cultura.”¹⁴⁵

Gilberto escreveu sobre Nelson e vice-versa. No livro “O Reacionário – Memórias e Confissões”, Nelson Rodrigues não deixa de propagar sua indignação com o silêncio em torno da obra de Gilberto. No prefácio da primeira edição do mesmo livro, Gilberto Freyre chega a compará-lo com Eça de Queirós, elogiando sua potência literária enquanto jornalista e seu olhar jornalista e cronista quando produz sua literatura.

Gilberto sobre Nelson	Nelson sobre Gilberto
<p>“Nelson Rodrigues avulta na literatura atual do Brasil, como o nosso maior teatrólogo. Pode ser considerado um equivalente neste setor do Eugene O’neil: do que foi O’neil na literatura dos Estados Unidos. (...) Ele é lido em livro, tão forte de virtude literária, quanto lido em jornal.”</p>	<p>“Na minha juventude, os literatos patricios perguntavam uns aos outros: ‘quando sai tua ‘Guerra e Paz’? (...) Até que há pouco fui ler todo o Gilberto Freyre. Li e reli. Fiz a enorme descoberta. Sua obra tem o movimento, a profundidade, a variedade do romance tolstoiano.”</p>

Nelson Rodrigues vive esta experiência do deslocamento da terra-mãe mais agudamente, mas sabemos que nunca fora menino do Brasil profundo e sim, garoto de cidade grande. Mas há um aspecto interessante no modo com os dois retratam o patriarcado rural em suas obras. Enquanto Gilberto tenta recuperar-lhe o apogeu em “Casa Grande & Senzala”, Nelson compõe um réquiem que espetaculariza o declínio do Pai, Jonas. É como se Gilberto Freyre sugerisse o começo do processo civilizatório do país neste modelo de família patriarcal (ainda que os desmandos e sadismos fossem descritos); enquanto que

¹⁴⁵ Jairo Arco Flexa e José Castello Apud Adriana Facina em *Santos e Canalhas, uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Página 115.

Nelson Rodrigues sugere a implosão deste modelo, para desmascarar as falhas e mazelas deste processo civilizatório. Fato é que este Pai que habita o Brasil profundo apresenta, nos dois autores, inclinação a certos desvios.

Em Nelson Rodrigues esta desagregação da força patriarcal é geralmente causada pela ação das mulheres e no rompimento dos interditos sacros, através do incesto e da traição.

“...se para Freyre o sadismo e o masoquismo são apenas derivações perversas do sistema patriarcal que não ameaçam a sua capacidade civilizadora, em Nelson a traição e o incesto demonstram a fragilidade dos laços familiares, em que a natureza sempre ameaça vencer a cultura.”¹⁴⁶

Há pontos de encontro e rugas na obra destes dois conterrâneos, mas nestes dois textos (“Álbum” e “Casa Grande”), há uma convergência clara; a tentativa de oferecer uma interpretação do país através da família.

¹⁴⁶ Facina, Adriana em *Santos e Canalhas, uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Página 118-119.

3.4. O TRABALHO COM OS ATORES

Como convidar o ator a visitar tantas memórias.

No ano de 2008, junto com o grupo OS FOFOS ENCENAM e com apoio da Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo, realizamos um processo de pesquisas e experimentos que resultaram em uma Mostra, apresentada no TUSP, no dia 02 de maio. Em 2009, organizamos a estréia do espetáculo “Memória da Cana”, a documentação da peça e redação do material para qualificação.

As maiores dificuldades residem na distância do campo de pesquisa: a região da zona da mata de Pernambuco. Apesar das viagens realizadas, fica evidente que um tempo maior para co-habitação com a fonte renderia uma melhor compreensão da herança patriarcal e dos elementos da cultura da zona canavieira de Pernambuco. A saber: a musicalidade da região, pesquisa pictográfica de texturas e cores do lugar, a cultura da cana em suas credences e misticismos (a cana como fonte medicinal), cultos religiosos e, coleta de depoimentos de trabalhadores e descendentes dos proprietários dos grandes engenhos.

Outro vetor do trabalho que apresenta um desafio para a pesquisa: a tradução cênica do material das memórias do atores.

Como transformar uma narrativa emocional ou mesmo a lembrança de um parente em um estado de memória. Estamos fugindo do campo do psicodrama, assim definido pelo pesquisador Jacob Levy Moreno, mas usando os estímulos de memória para construir ‘personas’. Por exemplo, quando uma atriz se aproxima da personagem Senhorinha (matriarca na peça de Nelson Rodrigues), o que a estrutura são as lembranças das matriarcas de sua própria família.

As dinâmicas no sentido de utilizar esta potência de memória familiar para a construção de uma potência de personagem são os aspectos mais delicados da pesquisa encontrados até então.

A partir deste momento, organizamos uma seqüência de atividades que se iniciaram em setembro de 2007 e terminam na estréia do espetáculo em julho de 2009. Contudo não trabalhamos de forma ininterrupta. Dividimos o trabalho em três etapas: Mergulho nas

memórias pessoais; aproximações entre Nelson e Gilberto; e organização final do espetáculo para estréia. Conforme tabela abaixo:

Período	Setembro 2007 a maio de 2008 (2 encontros semanais)	Setembro de 2008 a fevereiro de 2009 (4 encontros semanais)	Abril de 2009 a julho de 2009 (5 encontros semanais)
Atividades	Mergulho nas memórias pessoais. Palestras, oficinas, workshops, pesquisa de campo e arquivo. 1ª. Mostra Pública. TUSP.	Aproximações entre Nelson e Gilberto. Estudo das obras de Gilberto Freyre, workshops. Viagem a Pernambuco. Workshop Freyre (interno)	Associações. Organização final entre os campos pessoais, freyrianos e rodriguianos. 2ª. Mostra Pública ITAÚ CULTURAL. Estréia.

Assumindo uma dinâmica de ‘construção em processo’, realizando mostras sistemáticas e avaliando o retorno de nosso público para retornar à sala de ensaio¹⁴⁷.

Descrevo, na seqüência, as etapas da pesquisa durante os anos de 2007 e 2009, trabalho desenvolvido com o grupo OS FOFOS ENCENAM.

¹⁴⁷ Como no processo de construção do encenador Robert Lepage, o ‘RSVP cycles’, que se constitui de Ressources (um estímulo, uma fonte para o início do processo criativo), Scores (um primeiro roteiro que organiza as descobertas do grupo), Valuation, value+actions (escolher e editar o que tem valor para o processo), Performance (apresentação para que o artista faça avaliações sobre o resultado do trabalho).

3.4.1. FONTES TEMÁTICAS & PRIMEIROS WORKSHOPS.

Contamos com visitantes-provocadores ilustres que fomentaram textos e discussões fundamentais para a pesquisa.

Renato Ferracini, pesquisador do grupo LUME de Campinas e professor da UNICAMP, palestrou sobre o mecanismo de trabalho do LUME na re-criação da memória no corpo do intérprete. Utilizou os conceitos *mimeses corpórea* e *punctum* para discorrer sobre como o LUME opera esta transposição da memória à cena.

Verônica Fabrini, professora doutora da UNICAMP e diretora artística do grupo BOA COMPANHIA, dividiu conosco sua interpretação de peça de Nelson Rodrigues. Discorreu sobre sua tese *O Desagradável e a Crueldade: O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues sob a Perspectiva do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud* em que traça aproximações entre o teatro de Artaud e este texto de Nelson, além de trazer elementos sobre a biografia do autor e sua possível relação com a obra.

A historiadora e professora doutora da USP, Eni Samara trouxe para a pesquisa alguns elementos de análise sobre a família brasileira. Além de evoluir sobre o tema da família patriarcal, eixo de nossa colonização, a professora chamou-nos a atenção para investigar as outras formações familiares relativamente preteridas pela história oficial.

A antropóloga Fátima Quintas analisou aspectos da família patriarcal formada na civilização do açúcar no Nordeste brasileiro e localizou algumas de suas características na obra de Gilberto Freyre, mais especificamente “Casa Grande & Senzala” e “Sobrados & Mucambos”.

O professor do curso de Artes do Corpo da Pontífice Universidade Católica de São Paulo, Cassiano Sydow Quilici apresentou algumas idéias sobre a aplicação da memória em experimentos cênicos relevantes do século passado. Centrou foco no trabalho inovador de Tadeuz Kantor e exibiu trechos de alguns de seus espetáculos, seguidos de análise.

Silvana Garcia, professora da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo apresentou algumas teorias que alimentam a idéia de tragicidade, enfocando o conceito de ‘guenos’ e tragédia familiar. Provocou o grupo a uma reflexão sobre o que seria um conceito de trágico

contemporâneo e principalmente como devemos abordar esta idéia de trágico na obra “Álbum de Família” de Nelson Rodrigues.

Fernando Esteves, diretor musical do grupo Os Fofos Encenam, Fernando desenvolveu dinâmicas para recolher memórias sonoras dos membros do grupo em direta relação com o tema da pesquisa: memórias de famílias pernambucanas. Iniciou um mapeamento de sonoridades e composição inspirada nas obras de Gilberto e Nelson. (Posteriormente, desenvolveu com o grupo instrumentalização no universo sonoro da zona da mata).

Viviane Madu ministrou uma oficina intitulada ‘A Memória na Sola dos Pés’, sobre as danças da zona da mata de Pernambuco (Caboclinhos, Maracatu e Galante). Além de utilizar os ritmos nordestinos para acionar estados corporais nos atores, Vivi instrumentalizou o grupo com o corpo-dançante nas folias da zona da mata.

A partir do trabalho com fotos das famílias dos atores, Renato Ferracini aplicou dinâmicas que exploraram novas figuras. Estas figuras eram provocadas pelo oficinairo em exercícios individuais, em duplas ou coletivos, com o objetivo de levantar um material para os personagens do espetáculo, constituindo assim a nossa ‘primeira família’. Cada ator desenvolveu duas figuras, as quais chamamos de Ação de Criança (fotografia de cada na infância) e Ação de Velho (fotografia de um parente idoso). Falaremos mais adiante sobre o trabalho nesta oficina.

Avançando na pesquisa das figuras trabalhadas por Renato, a pesquisadora da UNICAMP, Luciana Lyra aplicou dinâmicas para acionar camadas míticas na relação com as grandes figuras familiares. Joseph Campbell, Gustav Carl Jung e Gaston Bachelard são leituras que organizaram esta investigação.

Além destas atividades, cumprimos com a realização de leituras de textos (sobre os temas FAMÍLIA BRASILEIRA, NELSON RODRIGUES, debates de alguns vídeos (“Amarcord”, “Lavoura Arcaica” e “A Cultura do Açúcar”) e apresentação de Workshops dos atores com os recortes de:

IMAGEM – Workshop em direta relação com o tema da memória familiar, sem a utilização de textos, nem letras de música. Plasticidades, movimento, sonoridades. Espaço de prospecção do imaginário desprovido da palavra. Memória muda.

VERBO – Workshop em direta relação com o tema da memória familiar, com a utilização de textos, linearmente ou não, sem formato e linguagem definidos. Espaço de prospecção do imaginário apoiado na palavra.

ÁRVORE GENEALÓGICA – Workshop de apresentação da família ou parte dela cenicamente. Retomamos a dinâmica usada no processo de “Assombrações do Recife Velho”, mas objetivando a organização de uma cena no momento de apresentação desta árvore. Mais focados na ação performática, onde este criador-autônomo tom decisões sobre a estrutura da cena. A direção foi aos poucos agindo e sugerindo caminhos para este material que se constituiu a base da Mostra no TUSP.

Em janeiro de 2008, quatro membros do grupo foram a Recife para colher material (objetos, depoimentos e imagens) junto a suas famílias e visitar engenhos da época da civilização do Açúcar.

Durante fevereiro, março e abril de 2008, organizamos a MOSTRA de PROCESSO que se realizou dentro do evento EXPERIMENTOS do TUSP, a convite da Professora Doutora Maria Thaís Lima dos Santos, no dia 02 de maio de 2008.

Os primeiros estudos concentraram-se no levantamento de figuras e parentes que estão em direta conexão com as memórias pessoais e familiares dos atores.

Algumas aproximações com a prole rodrigueana propostas em “Álbum de Família” foram estimuladas paralelamente em improvisos sobre o primeiro e segundo ato da peça.

Nossa investigação da memória em cena fecha esta primeira etapa de pesquisa, levantando o seguinte esquema de trabalho:

- Geração de estímulos para criar ‘personas-familiares’ ou construções de memória a partir do material pessoal dos atores. Organizar o material dos atores com origem e famílias nordestinas (mais especificamente do eixo Pernambuco-Paraíba-Alagoas) explorados pelo tema memória de família através de oficinas, improvisos/workshops e depoimentos.
- Construção de memória em relação com Construção ficcional. Exploração destas primeiras pistas, ‘personagens-em-estudo’ e impulsos cênicos em trechos do “Álbum de Família”.

3.4.2. NARRATIVAS FAMILIARES

Em “Memória da Cana”, podemos dizer que realizamos três tipos de aproximação com a idéia de “trabalho à mesa”. Como temos três eixos, nossas memórias, o texto de Nelson Rodrigues e os estudos sobre família patriarcal, vivenciamos três movimentos de leituras e estudos.

Não partimos inicialmente do texto do Nelson, mas sim, da teia de lembranças dos atores. Sem conseguir fugir ao trocadilho, mas valendo-me dele para justificar nossas opções de encaminhamento, tenho que dizer que o trabalho inicial se deu na mesa. A mesa de jantar, na cozinha de nossos pais, em seus silêncios e rezas, em suas festas e banquetes, em reuniões familiares em momentos de crise, a mesa como ninho. Identificamos este lugar, de força mítica-evocativa nas lembranças de muitos atores, como nosso tronco, nosso eixo de discussões sobre e na família. Na mesa, então, começamos a desfolhar nossos segredos familiares. Fotos, narrativas, segredos revelados, coincidências, pequenos grandes ritos de passagem (casamentos, primeira comunhão, festas, lutos), objetos pessoais, análises de cômodos e suas características e de primeiras moradas, enfim, despejamos tudo nesta ceia santa e profana. Escavamos até onde nos foi possível. Jorge Luis Borges, no conto "Funes o Memorioso", mostrou que lembrar tudo é impossível. Funes, personagem central, pode recordar até o último detalhe um dia inteiro de sua vida, mas, para fazê-lo, requer outro dia inteiro de sua vida, o que lhe parece impossível.

Estabelece-se um rito de depoimentos, guiados por alguns motes de natureza confessional, como: festas (casamentos, aniversários), fé, lutos e nascimentos, sexualidade, desafetos e segredos de família. Este último inspira-se na frase de Nelson Rodrigues na peça “Álbum de Família”: “Eu conheço segredos de família”¹⁴⁸. Todos os atores foram orientados a manter um diário para registrar e refletir sobre as lembranças postas à mesa; obviamente, assumimos um pacto de só utilizar o material que fosse consentido pelo depoente. Na volúpia dos relatos, fomos aos poucos percebendo a organicidade de estruturar uma ‘conversa’ entre as idiossincrasias dos pesquisadores e o campo ficcional que nos inspirava.

¹⁴⁸ Rodrigues, Nelson em *Álbum de Família*. Página 82.

Nesta zona de intersecção, num processo de espelhamento do real, como sugere Victor Turner, avançaríamos espetacularizando pessoalidades. Como esta passagem, esta memória pessoal pode me ajudar a construir a personagem e vice-versa.

“No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando um estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser”¹⁴⁹

Estes ‘espelhamentos’ ou ‘casamentos’ entre esferas íntimas e reais e a estrutura ficcional podem ser exemplificados no trabalho da atriz Viviane Madu. Responsável pela personagem Glória, única filha de Jonas e Senhorinha, que é expulsa do colégio interno ao se envolver em romance secreto com sua amiga, Teresa. A queda deste anjo maculado, (des)organiza o desenvolvimento da fábula e da encenação. Viviane Madureira escolhe como canal de aproximação seus relatos sobre a revelação aos seus pais de sua homoafetividade; fato que abalou as relações familiares segundo a depoente. Nesta gangorra emocional entre refazer a trajetória de Glória e também recontar sua jornada pessoal equilibra-se o grande desafio de seu exercício de memória.

Há que se esclarecer que não optamos por dramatizar os relatos dos atores, em direta influência de técnicas de ‘role-playing’ ou ‘psicodrama’¹⁵⁰. Não interrompemos a trama para incluir uma cena que resolva o relato pessoal do ator. A urdidura tenta se constituir mais sutilmente: contamos a trajetória de Glória, mas a atriz a preenche com as reminiscências de sua história pessoal. Indiretamente, não é só Glória que apresentamos ao público, é um pouco da ‘expulsão do paraíso’ de Viviane Madureira.

Há um retorno a idéia de personagem, mas estabelecendo novas condições. Uma frase emprestada de suas narrativas que condensa a carga da experiência pessoal, uma ação física ou um objeto devolve o ator ao terreno ardente das memórias pessoais. Nesta fricção, neste atrito, incendeia-se o nosso canavial rodriguiano.

¹⁴⁹ Dawsey, John C. em *Victor Turner e a Antropologia da Experiência*. Página 165.

¹⁵⁰ Técnica desenvolvida pelo psiquiatra J.L. Moreno, que permite um estudo das relações afetivas e dinâmicas de grupo quando o ator improvisa seu próprio papel, teatralizando questões pessoais.

Para avançarmos um pouco nesta análise das narrativas familiares e sua aplicação no espetáculo, lembramos Gaston Bachelard quando ele assume a ‘casa’ como matéria-prima nobre para os estudos fenomenológicos dos valores do íntimo, dos nossos espaço interiores. “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”¹⁵¹. A imaginação, obviamente contribui com imagens que nunca serão traduções reais do vivido. Mas as imagens que surgem nas lembranças das casas que habitamos e nas que sonhamos habitar revelam muito sobre nosso ideal de intimidade.

*“Evocando as lembranças da casa , adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.”*¹⁵²

Justamente porque estas lembranças surgem como devaneios é que esta ‘primeira morada’ segue sendo re-atualizada dentro de nós, sempre presente, mas com novas nuances. A casa segue nos habitando, muda-se conosco aonde formos. São estes espaços imemoriais que nos revelam projeções, desejos, sentimentos.

Outra narrativa solicitada aos atores foi sobre a ‘primeira morada’. Um texto sobre a reminiscência deste primeiro lar ou destes primeiros lares. O espaço-memória. Vasculhar os cômodos, aposentos, cantos, jardins, enfim, estes espaços afetivos, ainda como estratégia de aquecimentos das narrativas familiares

Há que se lembrar que nosso cenário quer reproduzir uma casa. Uma casa-grande patriarcal, mas casa de cômodos de nossas memórias. Ainda que seja um labirinto-casa, uma casa de bonecas rotas, tristes, sufocadas de desejos

No exercício, aparecem relatos destas primeiras moradas, como os trechos descritos abaixo:

“Lá embaixo, bem embaixo, o porão sombrio, aonde não se vai. Rústico porão atíça minha alma curiosa atrás de minha estrada, num mergulho em minha única e primeira morada”.

Luciana Lyra

¹⁵¹ Bachelard, Gaston em *A Poética do Espaço*. Página 36.

¹⁵² Bachelard, Gaston em *A Poética do Espaço*. Página 26.

“O primeiro pensamento que tenho quando acesso a memória da infância é voltar um hábito: percorrer mentalmente as ruas por onde costumava brincar e vê-las como eu as via quando criança”

Kátia Daher

“Quintal de pedras úmidas da sondas do mar. Mosquiteiros eram nuvens de brinquedo...lá conheci meu avô e minha avó...mesa pesada, madeira de lei na cozinha esperava feijão com farinha..barro, casulo com cheiro de mar...de solidão.”

Paulo de Pontes

“Era uma casa bem grande, pra mim era uma das maiores casas do mundo. Um terreiro onde meus pés estavam sempre descalços e minhas mãos pintadas de terra.”

Vivi Madureira

“O chão era de areia da praia. A cerca de arame circundava a casa e formava um estreito oitão.”

Carlos Ataíde

“O quintal do fundo era a parte selvagem. Um terreno do tamanho de um campo de futebol ficava para além do quintal”.

Marcelo Andrade

Nesta visitação, os atores trouxeram também aromas, colchas olfativas que lhes dão sensação de proteção, amparo. Como mais um elemento de acesso aos estados de memória, os atores elegeram um aroma específico destas primeiras moradas.

Viviane Madureira – talco

Kátia Daher – colônia

Luciana Lyra – Naftalinas e perfume

Carlos Ataíde – canela

Paulo de Pontes – vick vaporub

Marcelo Andrade – loção de barba

Cada aroma funciona como uma ‘cenário olfativo’ de um momento e/ou familiar. Como a canela de Carlos Ataíde que reacende a figura de sua avó e de seus partos feitos com canela, mais especificamente o *munguzá*. Este elemento surgiu durante seu workshop que reproduzia as refeições de final de ano em que a avó reunia a família ao redor da mesa e servia seu prato.

Os cômodos-nichos são vestidos destes tecidos de memória, marcando territórios de infância no campo de atuação de cada um deles.

Ainda neste processo de escavações do manancial de memórias familiares, queremos registrar duas dinâmicas, usando a música e os paladares.

Cada ator-pesquisador trouxe o seu ‘set-list’ de canções pertencentes a memória de seus familiares. Repetindo a condução desta etapa de sensibilização inicial para as memórias, cada ator colocava a faixa musical e, inevitavelmente, tecia, comentários sobre que imagem-recordação ou mesmo sobre qual o familiar aquela música acionava. A música “Naquela Mesa” executada pelo cantor Nelson Gonçalves presentificava para o ator Paulo de Pontes a lembrança de seu pai. Quando Guilherme retorna à casa paterna para seu confronto com Jonas, esta é a música que acompanha sua chegada, tentando sugerir ao ator um acesso à esta imagem de figura paterna e à emoção necessária aquele confronto cênico. Por fim, ainda no terreno das sensações, todos apresentaram receitas de família; pratos que era usuais e significativos nas casas de seus pais e avós.

3.4.3. O PUNCTUM

Roland Barthes dedica um livro, chamado “A Câmara Clara”, para discorrer sua análise sobre a arte da fotografia e sobre sua preferência por ela em comparação ao cinema.

Escreveu-o movido pela sua insatisfação com a literatura analítica sobre a arte de fotografar que se concentrava, a seu ver, nos aspectos técnicos de composição, ou nas interpretações sociológicas de costumes e ritos de determinada comunidade. Roland Barthes tinha curiosidade ontológica de perscrutar o que a fotografia significava, qual sua origem e função. Chama a atenção a passagem em que aborda a fotografia como uma aproximação de uma imagem que ficará pela eternidade, transformando-se assim numa imagem-testamento, uma imagem tocada pelo infinito, como que uma pequena experiência de morte, embalsamada e perene.

Ao tentar entender porque algumas fotos ‘acontecem’ para ele e outras não, esbarra no campo da percepção. A fruição e a relação com a obra definem o potencial da obra de afetação. Assim ele começa a eleger as fotos que, estava certo, ‘existiram’ para ele.

“Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.”¹⁵³

Fotografia não é animada, mas ela anima-nos e nós a ela e aí ela começa a ‘existir’. O segredo, segundo Roland Barthes, está no que nasce neste campo relacional, material subjetivo por excelência, entre a foto e quem a ela adere. Estabelece então a sua ‘aventura’ com as fotos que lhe exercem fascínio. Duas categorias são escolhidas por Roland Barthes nesta fruição com a foto: o *studium*, palavra latina, que pode ser entendida como a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, o investimento geral, mas sem acuidade particular; um campo primeiro de percepção como que num mapeamento geral que abre o universo da foto e suas características gerais; e o *punctum*, elemento que se destaca da cena ampla do *studium* e me afeta diretamente, é o portal de entrada da minha sensibilidade na foto.

“O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala”.¹⁵⁴

¹⁵³ Barthes, Roland em *A Câmara Clara*. Página 14.

¹⁵⁴ Barthes, Roland em *A Câmara Clara*. Página 35.

Nunca vemos o todo, vemos partes que levam ao todo, a um estado de afetação com a foto. Podemos retomar a idéia de afetação de Spinoza e pensar este elemento que está fora, este ‘outro’, como aquele que traz potência de ação, entusiasmo e alegria. Como o que me move ao ato criador. O *punctum* é metonímico já que contem a foto como um todo no detalhe; e também expansivo porque através deste ponto, ele se expande para a foto inteira. Roland Barthes segue então analisando algumas de suas fotos preferidas e os elementos de *punctum* em cada uma delas.

O Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa da Unicamp) faz bela apropriação da terminologia de Roland Barthes. Ainda dentro do campo de mimese corpórea, o Lume dedica parte de sua pesquisa sobre a criação de ações físicas a partir de elementos externos e o uso da fotografia. E, neste momento, procedemos nova aproximação com o coletivo paulista para avançarmos em nosso trabalho.

O objetivo era emprestar esta ‘tecnologia’ do Lume para gerar novos personagens-em-estudo a partir de trabalho com as fotos de familiares ou dos próprios atores-pesquisadores na sua infância.

O primeiro elemento enunciado pelo Lume é o *punctum*; que eles interpretam como um ‘detalhe’ que captura a minha atenção, um afeto poético. Esses ‘detalhes’ são localizados no corpo como micro-movimentos ou pontos musculares que funcionam como portas de entrada para alcançar este estado orgânico. O ator precisa localizar que parte do corpo e como acioná-la para entrar no estado desejado.

“Enquanto o *punctum* da foto afeta, o *punctum* corpóreo dinamiza”¹⁵⁵

O delicado estudo destes pontos de afetação permitiriam ao ator retomar o estado no momento da cena. Investimos nesta sensível conexão foto-corpo-cena para gerar novas partituras para povoar nossa família da cana.

O Lume faz uma distinção entre fotografias em que o ator não tem nenhuma relação de memória e as fotografias em que o ator tem direta conexão com o momento de geração da foto, seja como fotógrafo ou fotografado. Nosso trabalho como manancial afetivo dos álbuns de fotografia de família, obviamente, pertence ao segundo bloco.

¹⁵⁵ Colla, Ana Cristina & Ferracini, Renato em *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. Página 124.

Os primeiros familiares desenvolvidos em sala de ensaio nascem destes exercícios com as fotos. Solicitamos fotos dos atores quando crianças e de familiares mais velhos (avós, tios) para iniciar a dinâmica de convivência e afetação com este material. Conduzido com a ajuda de Renato Ferracini do grupo Lume, o jogo inicial consistia basicamente na eleição de *punctums* nestas fotos e na tentativa de tradução destes elementos em micro-movimentos. Primeiramente, os atores deveriam eleger detalhes, percepções delicadas nas fotos. O maior tempo do exercício foi destinado para esta convivência do ator com as fotos para que pudesse estudá-la com calma. Uma qualidade de olhar, a posição das mãos, um sorriso. Aos poucos, através de sugestões do coordenador da vivência e de meus estímulos, os atores foram ampliando o desenho destas micro-ações até definirmos uma partitura de ações físicas. A estas partituras chamamos de ações de criança e ações de velho.

O ator-pesquisador Carlos Ataíde explorou sua foto de bebê e sua dinâmica se apóia na qualidade do olhar na foto e nas mãos e pés e o movimento que sugerem. O seu balé constrói-se a partir destes pontos de afetação por ele identificados. Mãos contraídas e curiosas que buscam o colo da mãe. O resultado do seu exercício-infância ou exercício-berço inspirou a condução da personagem Edmundo. Em diversos momentos, quando a personagem lança-se no colo materno, numa tentativa de quase retorno ao útero, as ações desenvolvidas a partir de sua foto são recuperadas.

*“Mãe, às vezes, eu acho que o homem não deveria sair nunca do útero materno...”*¹⁵⁶

Paulo de Pontes elegeu um foto de sua infância para o mesmo trabalho. Os olhos inchados de choro são protagonistas absolutos na foto e foram eleitos por ele como pontos de tensão. Sua neve triste impregnou de forte melancolia suas ações físicas. O tempo ritmo, seu deslocamento moroso, pesado e culpado, contaminado das infâncias ceifadas precocemente na casa grande (segundo a literatura de Gilberto Freyre). Era como se ele devesse ‘fazer todo o exercício chorando’ ou ‘fazer a peça toda chorando’. As lágrimas desta infância

¹⁵⁶ Rodrigues, Nelson em *Álbum de Família*. Página 102.

perdida adubaram a criação de seu personagem Guilherme. Lágrimas que ainda estão úmidas na sua foto.

3.4.4. CORPO com SAUDADE de CASA

Henri Bergson¹⁵⁷ estabelece uma diferença entre a memória-hábito que está associada às ações mais cotidianas e de sobrevivência (comer, caminhar) e as memórias puras que são acumuladas e guardadas independente de você as querer ou não. Para Bergson, a Memória é um passado que se recria no presente. Toda a lembrança é uma recriação, nunca viveremos de novo a forma pura. Na mecânica do cone de Bergson, o grande recipiente de experiências toca a realidade que nos cerca em um ponto, e é este ponto que acessa e solicita alguma memória; é o que Bergson chama de atualização. Momento de recriar esta lembrança.

Mas então como acessar esta memória pura? Como reativar esta vivência?

As abordagens contemporâneas sobre o corpo como instrumento e veículo num processo de auto-conhecimento que transforma o artista (do teatro, dança ou performance) num defensor de uma perspectiva de corporiedade, de corpo sujeito, de um corpo antenado com sua construção e história e o meio que o produz. Um corpo como pensamento e não só instrumento. Christine Greiner afirma que “...têm-se discutido nos últimos trinta anos para evitar o entendimento do corpo como um produto pronto”¹⁵⁸. O corpo como processo, que nos obriga a estudá-lo em relação a diferentes agentes, momentos, cenários; não mais um corpo uno, mas o seu leque de contingências e corporiedades.

“...existe (aí) um paradoxo interessante, porque dizemos sempre ‘meu corpo’, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não

¹⁵⁷ Bergson, Henri em seu livro *Memória e Matéria*.

¹⁵⁸ Greiner, Christine em *O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*. Pagina 21.

existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer, o eu é o corpo.”¹⁵⁹

O corpo que pesquisamos neste processo é um corpo visitado por entes familiares. O corpo com saudade de casa é o corpo que expõe, como colagem, partes e postas de sua família e memórias. O ator deve reconhecer como ‘passeiam’ por suas ações físicas e vocais, todos os familiares estudados no processo. Uma relação ambígua que justapõe a conexão com sua própria identidade, formação, história, mas esta identidade se define na relação com o outro, o familiar, o parente, protagonistas e coadjuvantes de sua dramaturgia pessoal. Enfim, uma identidade que se dá na relação com o outro, com a alteridade, ainda que esta alteridade tenha o mesmo sangue, habite o mesmo teto.

“O corpo conta uma história de identidades...a memória corporal torna-se um bem valioso e incomensurável de riquezas afetivas, que o artista desnuda e oferece ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário.”¹⁶⁰

Um corpo em risco, um ritual agressivo de frêmitos e revelações. Há um ato de coragem em se pré-disponibilizar a encontrar os pontos de tensões familiares todas a temporada. Sim, esta exposição se dá intermediada pelos personagens de Nelson Rodrigues, mas ainda assim o ator-pesquisador sabe que tem encontro marcado com os fantasmas delicados e dolorosos de (des)afetos familiares. Acreditamos que a tutela de Antonin Artaud ainda paira sobre o ato de desvelamento. “O ator é um atleta do coração”¹⁶¹. Afirmava Artaud em sua análise de um atletismo afetivo que impunha ao ator uma compreensão da poesia que pode construir com seu corpo. Para ele, no teatro, o ator precisa conhecer o mundo afetivo, mas deve fundamentalmente saber traduzi-lo num sentido material. Descobrir qual é a ‘saída corporal’ para a alma.

¹⁵⁹ Kehl, Maria Rita em *O eu é o corpo*. Página 110.

¹⁶⁰ Canton, Kátia em *Novíssima Arte Brasileira – Um Guia de Tendência*. Página 52

¹⁶¹ Artaud, Antonin em *O Teatro e seu Duplo*. Página 162.

*“Alcançar as paixões através de suas forças ao invés de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro”*¹⁶²

A busca ‘artaudiana’ concentra-se nesta fé na ‘materialidade fluídica da alma’ que considera indispensável ao ofício do ator. Auxilia na compreensão deste corpo artaudiano, o conceito do ‘corpo sem órgãos’ que buscava a reconstrução de um corpo destruído pela cultura ocidental. Quer Artaud, basicamente, despovoar o corpo de seu condicionamento limitador para ser vivenciado como infinito.

*“Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma multidão...um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas.”*¹⁶³

Um corpo que pode ser habitado por muitos, um corpo instável e poroso, de fronteiras mais generosas.

Talvez numa tentativa de potencializar o recurso sobre a mimese corpórea (que foi discutida no processo de “Assombrações do Recife Velho”) retomamos a mesma dinâmica ao processo de “Memória da Cana”, mas em tons mais íntimos dos atores. Os atores aproximaram-se de um parente e empreenderam tentativa de recriação, apropriando-se desta tradução em ações físicas. Após o trabalho objetivo com as fotos e o *punctum*, este foi o exercício gerador de mais ‘personagens-em-estudo’ durante o processo. Tentando organizar os exercícios dentro da dinâmica explicitada no segundo capítulo.

Dos resultados mais objetivos, ficamos com o exemplo do ator Paulo de Pontes que recupera, neste exercício, seu Tio Joaquim para construir o Avô da peça de Nelson Rodrigues. A descrição grotesca de evidente deformidade física (joelhos torcidos, barriga protuberante e desnuda) sugeriu-nos uma tradução externa da figura grotesca que negocia a própria neta para Jonas.

¹⁶² Artaud, Antonin em *O Teatro e seu Duplo*. Página 165.

¹⁶³ Quilici, Cassiano Sydow em *Antonin Artaud – Teatro e Ritual*. Página 198.

Para Jerzy Grotowski e Constantin Stanislavski, o corpo é memória. Stanislavski inaugura o pensamento da memória pessoal como chave de criação artística. Memória emotiva ou memória das emoções sugere uma utilização de cargas pessoais de sentimentos que ao serem acessados produzem a emoção necessária aquele momento da personagem. Mas há nesta metodologia uma reflexão interessante sobre como nunca deixamos de atuar sobre nós mesmo neste ‘estado de criação’.

*“Atue sempre em sua própria pessoa, como artista, nunca se pode fugir de si mesmo”.*¹⁶⁴

Ou ainda:

*“Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar você mesmo. Mas isto será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para o papel e que foram fundidas na fornalha da sua memória de emoções.”*¹⁶⁵

Jerzy Grotowski continua, à sua maneira, a desenvolver a fórmula de Stanislavski: o ator deve trabalhar sobre si. Chama-nos a atenção o conceito de *Action* que organiza uma estrutura detalhada como se fosse um espetáculo, mas não destinada a recepção dos espectadores, mas sim a recepção nos artistas que a criam e executam. Lembrando de seu pensamento da ‘arte como veículo’, as *Action* estariam fadadas ao testemunho dos membros da companhia. Mas em determinado momento, Jerzy Grotowski permitiu o acesso a testemunhas eventualmente, principalmente outros grupos de teatro que visitaram seu teatro-laboratório.

*“Action: estrutura performática objetivada nos detalhes. Esse trabalho não é destinado aos espectadores, mas às vezes a presença de testemunhas pode ser necessária.”*¹⁶⁶

¹⁶⁴ Stanislavski, Constantin em *A Preparação do Ator*. Página 196

¹⁶⁵ Stanislavski, Constantin em *A Preparação do Ator*. Página 196.

¹⁶⁶ Grotowski, Jerzy em *A Arte como Veículo*. Página 240.

Não podemos assumir a radicalidade e disciplina da proposta do Centro de Pesquisas de Grotowski, mas estas *Action* foram inspiração para o nosso processo. Através do estímulo ‘memória familiar’, alguns ‘impulsos cênicos’ ou ‘personagens-em-estudo’ foram descobertos e desenvolvidos, tendo sempre por base matéria-prima pessoal. Posteriormente, as nossas *Action* foram recuperadas para conviver com a fábula rodriguiana.

A partitura cênica desenvolvida entre Carlos Ataíde e Luciana Lyra compõe uma coreografia de gestos de acalanto de um mãe ninando seu filho. Esta célula sustenta a ação dos dois atores num momento de cumplicidade entre as personagens de mãe e filho, Senhorinha e Edmundo, no “Álbum de Família”.

Algumas partituras dos workshops a partir das leituras sobre Gilberto Freyre também obedeceram a mesma lógica. Como na sequência da negociação sexual de meninas para o senhor de engenho, em nossa leitura, associada ao tráfico de moças virgens parentes dos empregados da fazenda de Jonas.

A linguagem do espetáculo é memória, sua colcha de retalhos de reminiscências, memórias voluntárias e involuntárias; mas para que a peça avance, temos sempre que ir lá trás, usando impulsos criativos que tiveram por base a memória familiar.

Mas o corpo transpira suores de outro tempo, cansado e exaurido de percorrer as distâncias longínquas entre memória e presente, reatualizando-as no encontro com o público.

Este encontro realiza-se através deste campo minado de objetos, álbuns, aromas, cantos, falas,...

3.4.5. UM OBJETO QUE CHORA

Armando Silva faz um tratado poético sobre os álbuns de família, em seu livro analisando entre outros aspectos, as camadas narrativas presentes na ‘dramaturgia’ das fotos.

Interessante como ele aborda a vinculação a uma organização feminina neste labor de estruturação dos álbuns. Mãos femininas deliberam a construção desta história das intimidades.

Em determinado momento, ele lembra, ‘o álbum conta histórias’ e as conta não só com as fotos, mas também com cartões, anotações, dedicatórias, recortes de jornal e até mesmo partes do corpo (umbigos de bebês, mechas de cabelo, marcas de pé ou de sangue), o álbum torna-se assim como que um pedaço do nosso corpo.

Despenca sob nós a relevância dos objetos e como este objeto de memória, o álbum de família, também é revelador de nosso inconsciente.

*“Não é estranho, nem coincidência que em meados do século XIX a invenção da fotografia tenha se dado quase paralelamente à descoberta do inconsciente e, que, desse modo a obra de Freud possa ser entendida como o primeiro grande resultado para as ciências humanas, ao revelar forças profundas que predeterminam nossa consciência; nesse sentido, Freud foi um fotógrafo profundo. Todavia a invenção da fotografia por Daguerre e Niepce também correspondeu a um achado, pode-se dizer, de caráter psicanalítico, ao trazer à superfície visual o valor da expressão humana imperceptível.”*¹⁶⁷

A apresentação dos álbuns de família de cada ator-pesquisador foi outra etapa de nosso processo de sensibilização aos ancestrais e heranças familiares. Assim como fizemos com as árvores genealógicas no processo de ensaios do espetáculo ‘Assombrações do Recife Velho’, organizamos apresentações destes álbuns, mas, desta vez, a dinâmica se deu ao redor da mesa.

O álbum é nosso ‘objeto metafísico’ em comum. Ainda que cada ator tenha sua relação com outros objetos, todos foram orientados a costumizar seus álbuns, com textos, aromas, objetos, enfim todo o recurso que o permita acessar um estado de memória, uma lembrança de família. O álbum é o primeiro objeto a ser manipulado no começo da peça, enquanto público ainda adentra o cenário. Acessá-lo todas as noites, convidando familiares a fazer a peça conosco, um ato de invocação, de aquecimento de memória.

O objeto tem que apresentar conexão emocional, preferencialmente pertencente aos atores ou aos seus familiares. O objeto funcionaria como mais um elemento que aciona ou possibilita a conexão com as famílias.

¹⁶⁷ Silva, Armando em *Álbum de Família – a Imagem de nós mesmos*. Página 17.

Kátia Daher elege fotos de sua mãe e sua avó, parentes fundamentais para estruturar sua relação de ódio a Senhorinha. Para Kátia é neste espaço entre o ideal de beleza e o pertencimento de sua avó e na experiência de uma beleza fora do padrão e estrangeira na cidade do futuro marido, neste vácuo entre mãe e filha, que Kátia equilibra seu exercício cênico entre Heloísa e Tia Rute. Duas experiências de beleza feminina, mas ambas com sentimento ácido de solidão (não são amadas pelos homens que amam) e pertencimento (sentem-se apartadas no núcleo familiar).

A atriz-pesquisadora Luciana Lyra empreendeu vasta apropriação do objeto como extensão de suas memórias familiares. A atriz efetuou um ‘garimpo emocional’ na corte de suas rainhas-matriarcas pernambucanas e paraibanas. O primeiro material a ser utilizado em experimentos cênicos foram as gravações em vídeo de suas tias, mãe e avó. Luciana constrói seu acervo de memórias com naftalinas dos armários femininos de sua casa e o perfume exuberante usado por sua mãe. Um castelo olfativo que os outros atores também executaram.

De sua avó, Luciana empresta ainda seus óculos escuros, símbolos de sua vaidade extrema, de sua sensibilidade excessiva à claridade e também status de sua autoridade, afinal por trás de suas lentes espessas, ela opera um controle mais sutil de todos que a cercam. O que remete à ação controladora das senhoras de engenho freyrianas. Os óculos escuros (cedidos por sua avó) funcionam como recurso cênico para explorarmos as máscaras e segredos da personagem Senhorinha. Um olhar que não enfrenta os membros da família, olhar nublado de culpa e repressão. O momento de sua retirada, enfrentando pela primeira vez o olhar desnudo do público, marca o seu momento de libertação e revelação do segredo que a oprimia.

“Talvez esta tenha sido a mais complexa etapa, na medida em que as cenas e imagens levantadas por intermédio da memória pessoal e impulsos de jogos cênicos, iam ao encontro de uma personagem de estrutura dramática pré-estabelecida. Nesta fase, os arquétipos apontados durante o processo embasaram e deram a tônica do preenchimento Da personagem dramática, gerando um estado híbrido entre pessoal e ficcional.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ Lyra, Luciana em *Bodas de Sinhá: processo de (f)icção sob a máscara ritual de Dona Senhorinha*. Página

3.4.6. MOSTRA TUSP

Um Corpo com Saudade de Casa. O NINHO, Instalação Casa de Memória, Quintal de Saudade.

Para esta mostra, organizamos os resultados do mergulho em busca de memórias de nossas famílias nordestinas (Pernambuco-Alagoas-Paraíba) em diálogo com a obra “Álbum de Família” de Nelson Rodrigues (de origem pernambucana), promovendo um estudo prático sobre este trânsito entre o campo de memória/depoimentos e a expressão cênica.

Workshops, improvisos, músicas, fotos, causos, depoimentos gravados em vídeo e áudio, receitas e segredos de família foram escavados nesta viagem de volta à origem. Tudo com o objetivo de levantar primeira camada de material para futura criação espetacular.

Osicineiros e os palestrantes convidados foram fundamentais para nos ajudar a organizar e desorganizar um caminho de memória.

A partir do trabalho com fotos das famílias dos atores, aplicamos dinâmicas que exploraram algumas figuras, construções de memória. Nesta mostra, organizamos alguns instantes/momentos cênicos que contemplam a construção destas figuras, alguns improvisos entre elas e sua aplicação a cenas do “Álbum de Família”; além disto costuramos os workshops de cada ator sobre o tema memória de família.

Concluimos esta primeira etapa, propondo um espaço-instalação interativo onde atores e público possam conversar com suas memórias familiares.

ROTEIRO MOSTRA,

O NINHO, Instalação Casa de Memória, Quintal de Saudade. 2 de maio de 2008.

Combinação entre WS, partituras com figuras e cenas do “Àlbum de Família” com as figuras.

A luz pontua o foco das ações.

1. Espera público-familiares antes de entrar na Casa.

Ação Kátia com mala, entrega das cartas. Indicação para leitura em grupo.

Carta.

“Eu sou um parente seu. Este mesmo, o primeiro que te surgiu na memória. Esta carta é escrita com nosso sangue. Sou esta memória que flutua em glóbulos e plaquetas. Nós temos o mesmo nome por dentro. Há uma solicitação neste texto, quase surda, para que você me visite. As paredes de minha casa são de linho e renda. O chão, de terra. Os móveis têm um aroma de ossos soterrados em jazigos de mogno e cedro. No centro da sala, um cepo solitário clama por companhia. Tenho 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. Sou uma espera que fervilha na panela da cozinha. A cama cavou raízes enquanto não vinhas. Feche os olhos e entre na casa. Casa de Memória. Quintal de Saudade. Jardim de árvores genealógicas. Nosso lar.”

WorkShop de Kátia Daher.

Espaço em frente à porta TUSP. Ainda no quintal da Casa (Estrangeira mantida fora de casa).

Enquanto constrói com objetos que tira de uma mala, uma pequena cidade, Santana do Paraníba (onde nasceu), ouvimos a gravação de depoimentos de seus familiares, principalmente de sua mãe e de seu pai, narrando como os dois se conheceram. Sua mãe retoma constantemente o mote dos percursos de sua adaptação, vinda do rio Grande do Sul, e a dificuldade e assimilação na nova estrutura familiar. Os pais de Kátia depõem sobre o casamento dos dois e, após este momento, começa a tocar a música “Detalhes” de Roberto Carlos, música que marca a relação do casal. Então os pais de Kátia aparecem, estavam assistindo a tudo junto com o público e dançam para nós.

2. Entrada no espaço. Quem abre a porta é Lucas Andrade (filho do ator Marcelo Andrade).

Público entra num espaço labiríntico de cômodos com paredes transparentes.

Leitura da carta por Lucas (em off) + Camada sonora de Fernando Esteves.

Tempo para o público ‘estar’ no lugar. Projeção Fotos dos atores nas paredes da Casa.

Sino.

Atores nos cômodos recebem os parentes e os acomodam.

3. Workshop de Paulo (matriz do personagem Guilherme).

Cozinha/Sala de jantar. Mesa grande.

O ator construiu uma mesa com uma porta antiga e dois cavaletes.

Colocou-se embaixo da mesa como se estivesse escondido dos demais familiares e narrou diversas passagens de sua infância. Todas as histórias tinham desfechos tristes, construindo assim um espaço melancólico ao dividir seus ‘fracassos’ e pequenas tragédias infantis.

4. Passagem do ator Carlos Ataíde, matriz do impulso cênico explorado com as fotos, pelo corredor central.

Nesta passagem, recita alguns textos de Edmundo.

“...O céu antes do nascimento, foi teu útero...”

5. Cena de Tereza e Glória.

Cena “Álbum de Família” com as atrizes Luciana Lyra e Vivi Madureira

Matriz do impulso cênico explorado com as fotos em direta relação com a primeira cena do texto, recorte de intimidade das meninas. Quarto das meninas. Gaveteiro.

(Conexão com depoimento das atrizes sobre as descobertas sexuais na adolescência)

6. WorkShop do Marcelo. Quarto dos meninos.

Projeção Fotos da família. Áudio com Júlia Andrade (filha do ator)

Presença de Lucas Andrade, vestido com as mesmas cores que o pai, como um espelhamento do pai quando menino. Apresentação ao público da árvore genealógica de sua família pendurada num móvel.

Imagem Pai e Mãe de manhã no quarto de casal.

7. Entrada Luciana Lyra. (aproximação personagem Senhorinha)

Marcha nupcial e Maracatu. Caminhada até quarto de casal. Cama.

Workshop de Luciana.

Ouvimos os depoimentos de mulheres-matriarcas de sua família. Imagens são projetadas no guarda-roupa, imagens destas mulheres. A atriz ocupa uma cama vazada, sem estrados e colchão. Seu corpo está coberto de sangue e ela pede que o público cole em seu corpo cartões com os nomes de todos os seus familiares, construindo assim a árvore genealógica em seu corpo.

8. Passagem Kátia (aproximação personagem Tia Rute) e Marcelo e Lucas Andrade pelos corredores.

Tia corre atrás de menino para colocá-lo de castigo.

9. Workshop de Viviane Madureira. Quarto das meninas. Penteadeira.

Viviane Madureira usa a penteadeira para se transformar em sua avó Mafisa. Narra suas idiossincrasias que chocavam os familiares com seu despudor. Veste-se e maquia-se como sua avó, para ao final tomar um banho de argila. Começa a tocar uma valsa e ela dança para sua avó ou dança sua avó., em uma coreografia

em que baila com sapatos masculinos, simbolizando os homens de sua vida.

A atriz se maquia e narra, em frente ao público, histórias de sua avó. Ao final, ela ‘dança’ sua avó.

10. Jonas e Guilherme. Cena “Álbum”. Mesa. A cena vaza o quarto e ganha o corredor.

Matriz do impulso cênico explorado com as fotos em direta relação com o texto.

Saída Guilherme pela porta que dá acesso ao pátio. ‘Adeus’.

Corta dos fios que sustentam as paredes. A casa cai.

Abrir espaço central para Workshop de Carlos Ataíde.

Música “Saudade”.

11. Workshop de Carlos Ataíde. Ator inicia uma ‘mandala’ com giz no chão do teatro.

Ator escreve no linóleo uma grande árvore genealógica com os nomes de toda sua família. Todos os familiares têm sobrenome Carlos. Dispõe velas e flores para os mortos e bebidas aos vivos. Depois distribui a todos para que brindemos juntos como grande família.

Para um pouco e inicia a de uma carta que um familiar lhe escreveu e que ele lê pela primeira vez na frente do público. Troca conosco sua surpresa sobre o segredo revelado de família.

Música “Ninho Criança”.

Luz baixa.

Conversa com o público sobre a MOSTRA dentro da instalação.

Como resultado desta mostra, conseguimos aproximar os impulsos e personagens-em-estudo que surgiram durante as oficinas e ensaios dos personagens de Nelson e efetuar um levantamento de objetos, marcações, aromas e elementos de memória para alimentar a linguagem do espetáculo.

Neste momento, o desenho pós-dramático de Hans-Thies Lehmann ou do teatro performativo sugerido por Josette Féral aparecia como tutela teórico-estética que nos afastava da obediência à fábula textocêntrica e nos permitia bordar experimentos colhidos em nossas sensibilidades de memória. Assim sendo, usamos a idéia de risco compartilhado (a leitura da carta escrita para um ator por seu parente que era aberta e lida na frente do público naquele momento), de não definição de delimitações entre palco e platéia (o

público podia circular pelo espaço durante a mostra), de não-atores presentes à apresentação (os pais de uma das atrizes e o filho de um ator foram incorporados à mostra), de diluição da idéia de personagem (os intérpretes assumiam sua personalidade despidos de personagens para trocarem diretamente com o público sobre suas memórias), uso de outras mídias (utilização de recursos gravados em vídeo de depoimentos de familiares) e cruzamentos com outras artes presenciais (uma das atrizes formada em dança executa uma coreografia para sua avó) e interatividade (público era convidado a manipular umas das atrizes colando parentes em seu corpo). Talvez o momento de maior evidência deste ator-performador, autônomo na sua criação da cena, espetacularizando a si mesmo e provocando reflexões sobre ‘estado’, ‘risco’, ‘interatividade’.

Ainda protegidos pela idéia de ‘mostra de processo’, nos atrevemos a experienciar o espaço do pós-dramático, mas, ironicamente, este recurso nos devolve ao reinado do texto na etapa seguinte, mas, ainda assim, com a saudável cicatriz desta vivência.

3.4.6. VIAGEM A UM PAÍS CHAMADO GILBERTO FREYRE.

Reencontramos Gilberto Freyre após a imersão em sua obra para realizar o espetáculo “Assombrações do Recife Velho”. Após ganhar certa intimidade com as memórias pessoais e investir na aproximação destas memórias com a obra de Nelson Rodrigues, achamos por bem, concentrar nosso foco na investigação da obra de Gilberto e levantar material cênico através de workshops. A leitura compreendeu basicamente dois livros do escritor, “Casa-Grande & Senzala” e “Sobrados & Mucambos”. A orientação da antropóloga Fátima Quintas foi fundamental para nos guiar nesta dissecação de forças dentro da estrutura da casa grande.

Todos da equipe se responsabilizaram pela leitura dos capítulos dos livros e organizamos um resumo de temas que foram discutidos internamente. Dentre os temas recorrentes, listamos:

- Sadismo e masoquismo na casa grande e na senzala;
- A convivência e intimidade com os santos e os mortos;
- Negociações sexuais e definição de poder;
- Endogamia; infância triste e solteirice;
- Ritos de passagem; da primeira comunhão ao casamento;

Após recolher alguns temas e características das figuras centrais da família patriarcal, na cultura da cana, todos desenvolveram workshops práticos que, posteriormente, foram por mim organizados numa grande ação cênica, como mostra o roteiro abaixo:

RESULTADO do WORKSHOP a partir dos estudos de Gilberto Freyre.

Ato 1.

Visitação aos santuário-instalações que cada ator preparou.

Casa-grande de paredes transparentes. Nichos como na Mostra do TUSP.

Santuário do Totem do Patriarca Peludo

patriarca peludo e envelhecido; roupa branca; rezas; sino;

Santuário da Sinhá com Buços

crudelidade da mulher grávida; processos sádicos com apetrechos domésticos; marcar escravos com ferro de engomar, castigá-los com colher de pau; arrancar dentes com algum utensílio de cozinha
vestir roupas que a machucam, pente no cabelo; cadeira de balanço; colar de dentes; sinos; “eu não dou cabimento”/ “nada se passa aqui que não seja sob meus olhos”.

Santuário do Menino Triste

asas quebradas; pai obriga filhos a brigarem, demonstrando força; menino com roupas de homem; gagueira e castigo; brincadeiras sádicas; pág 368.; luz só nos pés pretos.

Santuário da Sinhazinha Enclausurada

mosquiteiro ambulante; flerte com o mundo exterior só pelo olhar e canto; troca de bilhetes com algum negro ou algum rapaz; pai derruba a porta do quarto e expõe sua libertinagem; casamento de menina de 12 anos grávida; “Eu nunca saí deste engenho”, “Doda, me tira daqui”.

Santuário do Filho Mestiço

vudu para o Pai; sonoridade próxima da senzala; cruzamento de sons; atacar o falo paterno;

Santuário do Caritó

mulher solteirona se esfregando no São Gonçalo do Amarante; penteadeira; santos com bobby; laquê; à margem, não aparece por inteiro; santos, muitos; altar-confessionário; ‘heloísa-quase-linda’;

Ato 2.

Todos à mesa na casa-grande.

Parentes-jogadores:

Patriarca Peludo.

Sinhá Dona Sinhá.

Filho Mestiço.

Menino Triste.

Sinhazinha.

Tia Heloísa, a quase linda.

Participação Especial: Doda.

A grande mesa em cena.

Sinos.

Pai entra em cena. Silêncio.

Lê a Bíblia para o público. Texto aleatório, pode ou não interpretar o texto como num sermão ou preleção.

Ao final: “Amém”.

Canto Primeiro. (“É saudade que ele tem, saudade...”¹⁶⁹)

Todos deslocam-se de seus nichos e dirigem-se à mesa central onde está depositado um pequeno caixão de criança.

Todos chegam à mesa, trazendo os santos consigo, reverência com o anjinho. Ordem de entrada:

Mãe (Guarda cachos do anjinho. Fala com ele como se fosse o Menino Jesus); Filho Mestiço (Guarda as contas dentro do caixão); Tia; Menino Triste.

Velório-festa com o menino morto, o anjinho, à mesa.

O enterro do menino ao lado da mesa.

Mãe enterra-o com doçura e orgulho como se o colocasse na manjedoura.

Menino Triste acompanha à distância com inveja.

Pai. ‘Isso é que é saber morrer. Morrer bonito.’

Entrada de menina com mosquiteiro. (Vestida para Primeira Comunhão)

Despedida do irmão morto.

Pai a recrimina por estar sendo posta à vista de todos. Deve retornar à clausura. ‘criança não tem querer’

Imagem: Morrer por ter ficado à janela, mostrando-se.

Ao Sino/comando do Pai, todos sentam.

Pai fala em latim.

“per haec dona et coetera data

Sit Sancta Trinitas semper laudata”.

Todos põem farinha em forma de cruz no prato. Ou açúcar.

Comida em silêncio absoluto. (Comida de raízes; inhame, macaxeira ou só farinha)

Tia segue se maquiando na mesa, maquia-se até ficar horrenda.

Até que irrompem sons festivos da senzala.

Tia começa a dançar. Sinhá a repreende

¹⁶⁹ Esta música foi composta pelo grupo, usando como letra, partes do texto de Nelson Rodrigues. “É saudade que ele tem, saudade, saudade de casa”.

Mãe chama Doda. “Chegue, Doda”.

Dança da negra. (Explorar imagem da negra sem dentes e Sinhá com colar de dentes no pescoço, mas ainda assim, a negra ri)

Negra serve o Pai. ‘Bote mais farinha’. Ação em cima de mesa.

Cheiro da negra excita o Pai.

Pai obriga filho legítimo (menino triste) a tocar na negra.

‘Dê comida a Doda, dê. Chegue Doda, chegue. Mexa Doda, mexa.’

Iniciação através da comida...

Menino Triste se recusa, apanha ou é castigado pelo Pai.

Filho esconde-se embaixo da saia da Mãe.

Tia cochicha no ouvido da negra. Tia negociando meninas para o sinhozinho.

Cena de sedução com escrava. Pai e negra saem para fornicar.

Sinhá vai observar tudo. Assiste.

‘Nada se passa aqui sem que seja sob meus olhos.’

Sons festivos da senzala continuam. Afoxé.

Quem ameaça se ‘contaminar’, é repreendido pela Sinhá.

Imagens dos Santos balançam-se ao som da senzala, Sinhá as faz parar com um olhar.

Filho Mestiço não consegue, dança em cima da mesa com suas contas.

Filho Mestiço é castigado pela mãe. Pode ser levado ao seu santuário.

Texto: “Eu não dou cabimento”

Aproveitando ausência da irmã.

Tia farta-se de doces em forma de pinto¹⁷⁰, enquanto tira os bobby.

Faz promessas, canta, conversa com os santos. Vai espiar Pai e negra fornicando.

Tia narra a simpatia de colocar a espiga de milho embaixo do travesseiro.

Mulher solteirona se esfregando no São Gonçalo do Amarante, pedindo marido.

“São Gonçalo do Amarante,

casamenteiro das velhas,

Por que não casais as moças?

Que mal vos fizeram elas?”

‘Rochedo dos casamentos’.

¹⁷⁰ Imagem colhida no livro de Gilberto Freyre, referindo-se aos cultos a São Gonçalo do Amarante para conseguir marido. Bolos e pães em formato de órgãos sexuais eram devorados pelas sinhás em busca de marido e filhos.

Sinhá volta e a repreende.

Tia sai.

Imagem: Morrer de donzelice.

Menino Triste vem para perto da Mãe.

“Deixa-me morrer, meu Pai/Mãe. Está bem, meu Pai/Mãe, vou morrer.”

Diz que quer morrer como o irmão. Deita-se e morre.

Idéia: Morrer de melancolia.

Mãe desenvolve ação com o caixão do novo anjinho.

Sai para capar o Pai.

Menina recomeça seu canto fora de cena.

“Te adorei, papai, te adorei, não adoro mais.”

Gritos de prazer do Pai.

Filho Mestiço inicia seu vudu. Toca fogo e sai de cena.

Gritos de dor do Pai.

Sinhá sai arrastando a negra Doda.

Arranca-lhe o último dente na frente do público e coloca em seu colar de dentes.

‘Negro não devia ter luxo’.

Imagem: Passagem do Pai na grande rede empapuçada de negras e sangue.

Idéia: um boneco reproduzindo a figura do Pai. O boneco na rede...

A MORTE DO PATRIARCA.

Sino.

Ave-Maria.

Dúvidas:

0. Público à mesa também?

1. O caso Salomão do livro “Sobrados & Mucambos”.

2. Casamento sobrinha com tio. Sinhá é sobrinha de Patriarca?

3. Troca de bilhetes da sinhazinha com algum negro ou algum rapaz; pai derruba a porta do quarto e expõe sua libertinagem.

4. Barbas nos homens.

5. Pés pretos em todos. Miscigenação, base do país – o negro. ‘mãos e pés de senhor de engenho’.
6. Texto sobre ‘a marca de nascença’ em comum.
Paulinho narra e mostra ao público sua marca de nascença, antes da entrada de Doda.
‘Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro.’
7. Sons dos trabalhadores lá fora durante toda a peça. Os que sustentam a Casa Grande.
8. Cheiros e comidas. Servir ‘garapa’.
9. Menina com mênstruo no mosquiteiro. Pai confunde com defloramento.
10. Sinhá Grávida. Dores do parto ao final do WS. Sai de cena para parir e Tia torce para que morra no parto.
11. O confessionalário.
12. Pai ou Mãe. ‘Mandar queimar vivas, em fornalhas de engenho, escravas prenhes, as crianças estourando no calor das chamas’.
13. Meninos zombando da ‘Tia Heloísa quase linda’.
14. Menino Triste vestido de homem. Figurino-mortalha-prisão.
15. Negras deladoras. Menina morta por estar à janela.
16. Musicar louvor à Santana. Página 433.
17. Pai à mesa, após o latim.
“Agora, uma ave-maria para a mulher do Bispo que está em trabalho de parto.”
18. Sinhá em alguns momentos de óculos escuros.
19. Mesa com gavetas de onde podem sair objetos.
20. Tia envenena a irmã? Como ela pode agir para assumir o posto de primeira-dama.
21. Imagem da projeção na parede de açúcar.

Ao final do workshop, começamos a desenhar as interfaces entre os dois vetores da pesquisa, negociando a casa grande de Gilberto na fazenda de Nelson.

A endogamia no casamento dos primos Jonas e Senhorinha, a melancólica função das mulheres solteiras em Tia Rute, a infância triste dos meninos de engenho em Guilherme e o confronto dos filhos ilegítimos com o Pai em Edmundo, as sinhazinhas criadas em redomas de princesa em Glória, entre outros aspectos foram sendo costurados à nossa estrutura. Neste momento, retomamos a leitura da peça “Álbum de Família” e o reencontro com a prole de Jonas e Senhorinha estava grávido das sensações das etapas anteriores. As

conexões pareciam mais potentes e só se confirmaram durante a viagem aos engenhos de Pernambuco, quando empreendemos nova dinâmica.

3.4.8. VIAGEM A PERNAMBUCO. NELSON VISITA OS ENGENHOS DE GILBERTO.

Em novembro de 2008, o grupo esteve presente ao Festival Nacional de Teatro de Recife para cumprir sessões do espetáculo “Assombrações do Recife Velho”. Na sequência, viajamos para a região de Vicência, zona da mata norte de Pernambuco, para realizar uma nova etapa da pesquisa deste casamento Gilberto-Nelson. Neste momento, hospedamo-nos no engenho Jundiá, antigo engenho produtivo que hoje se rendeu ao turismo rural, mas que é mantido por descendentes diretos destas famílias patriarcais. Além das vantagens óbvias nesta prática de coabitação com a fonte, a estadia neste engenho nos levou permitiu realizar algumas cenas do “Àlbum de Família” no cenário freyriano, os engenhos da zona da mata. Deste modo, ensaiamos a cena da capela entre Glória e Guilherme, na capela do engenho Poço Comprido; a cena de Rute e Jonas na sala de jantar do engenho Jundiá; e a cena entre Edmundo e Senhorinha, me meio ao canavial que se estende entre estas duas propriedades. Ouvir o eco das palavras de Nelson no nicho de Gilberto afinou em nossas sensibilidades a certeza do casamento cênico que estávamos empreendendo. A capela sugerida na obra de Nelson Rodrigues encontrava uma ‘locação’ potente na capela analisada por Gilberto Freyre em sua vasta obra, como um eixo do tripé casa-senzala-capela. Interessante relatar que os donos do engenho também assistiram aos ensaios e teciam comentários.

Nesta mesma viagem, percorremos alguns ensaios de maracatu rural na zona da mata de Pernambuco. O maracatu rural é um ‘brinquedo’ de origem mestiça/cabocla que se formatou no começo do século XX, nos canaviais da zona da mata de Pernambuco e tem elemento da cultura indígena e africana mimetizados pelo trabalhador e homem do povo produzido pela cultura da cana.

O maracatu rural ou maracatu de baque solto ou maracatu de orquestra tem sua origem na zona da mata pernambucana¹⁷¹. As documentações são poucas que possam atestar sua data de nascimento original, ainda mais considerando sua gênese na periferia rural. Contudo para o folclorista Roberto Benjamin, este maracatu seria uma variação das Cambindas, folguedo eminentemente masculino, todos vestidos de baianas e com orquestra de percussão.¹⁷²

Para o pesquisador Severino Vicente da Silva, o maracatu rural é fruto da miscigenação entre os expropriados da cultura canavieira, negros, índios que se chamavam caboclos e os brancos mais pobre. Ainda de acordo com Severino Vicente, o primeiro maracatu de baque solto foi criado no engenho Olho d'água em Nazaré da Mata, no dia 10 de dezembro de 1914, chamava-se o Cambidinhas de Araçoiaba; quatro anos depois, em 1918, no engenho de Cumbe, também em Nazaré, nascia o Cambinda Brasileiro.

O maracatu rural é um folguedo de manifestação coletiva e fazem parte de seu desfile, uma corte real, baianas, caboclo arrei-má ou tuxaus (caboclos com penas de pavão), todos protegidos pelo seu símbolo mais conhecido, o caboclo de lança. Às vezes, unem-se a estes elementos o Mateus, a Catirina e a Burra.

Na sua gênese, o caboclo de lança é um guerreiro que protege esta descendência de uma tribo indígena que lutou contra os invasores, mas perdeu a batalha; ainda assim segue com a função mítica de proteger seu povo em cortejo. Sua sonoridade pesada e perturbadora quer ecoar sons de guerra e luta, como numa dança de bravos, anunciando que as tribos ainda estavam vivas

*“O caboclo de lança é o grito das tribos que se mesclaram com os africanos nas senzalas ou nos estreitos espaços entre as colunas de cana, misturando no massapé dos engenhos as tradições da Jurema e dos Orixás, sem que fosse necessárias a proteção de irmandades religiosas ou leigas”.*¹⁷³

¹⁷¹ Ainda que tenha origem rural, com a expulsão do trabalhador da cana no século passado, em função do declínio deste indústria, o homem do campo levou ao Recife esta tradição, o que explica a presença de maracatu rurais na cidade até hoje.

¹⁷² Luiz da Câmara Cascudo afirmava também esta relação direta entre maracatu rural e Cambindas no seu livro *Made in África*. “Cambindas foi a modalidade primitiva dos maracatus de Pernambuco.”

¹⁷³ Silva, Severino Vicente da em *Festa de Caboclo*. Página 17.

O caboclo se apresenta com sua cabeleira imensa coberta de fitas coloridas; o surrão com seus guizos que alertam para a chegada do guerreiro; a gola de vidrilho que funciona quase como uma armadura colorida; e a lança ou guiada, instrumento com o qual protege a tribo e faz piruetas, lançando-a ao ar. Sempre aparecem com o rosto pintado de urucum, um lenço que protege a cabeça, óculos *raiban* e uma rosa ou cravo que levam na boca. Toda a sua roupa é chamada de ‘arrumação’. Estes caboclos também são chamados por Olímpio Bonald Neto de caboclos de Ogum por sua natureza guerreira, características dos filhos deste Orixá. Há uma aproximação entre o ritual da Jurema e a prática do maracatu. A Jurema é uma árvore que floresce no interior do Nordeste brasileiro. Da casca de seu tronco, é produzida uma bebida com poderes mágicos que permite a quem a toma entrar em transe e se comunicar com os ‘encantados’ do além.

“A jurema é um pau encantado, / Mas para mim é um pau de ciência, que todos querem beber/ E se você quer jurema, / Eu dou jurema a você.”

A árvore ficou consagrada como símbolo de várias práticas religiosas ameríndias, muitos povos indígenas fazem até hoje uso da bebida. Em nosso processo sincrético, sua presença está associada a muitos cultos afro-brasileiros, como alguns terreiros de umbanda da zona da mata norte de Pernambuco. Algumas destas casas de umbanda abençoam e protegem espiritualmente as ‘tribos’ dos maracatus rurais. É com sua benção que os caboclos saem para ‘brincar’.

Muitos são os depoimentos deste estado alterado, de transe, de que se investe o caboclo de lança durante o cortejo.

A esta potência do sagrado vizinha do ritual do maracatu e sua simbologia para o trabalhador dos canaviais, adotamos seu universo para construir a camada sonora que cerca a casa de Jonas e Senhorinha, metáfora do trabalho da cana e da ameaça bélica de sua destruição, principalmente na personificação de Nonô, o filho transgressor que perturba a ordem e equilíbrio do castelo da família.

Quando estivemos em contato com o maracatu rural, presenciamos aquele corpo entregue ao jogo frenético e em êxtase que se estendia madrugada adentro, embebido de cachaça e

rodeado do cheiro das queimadas e da cana pronta para ser ceifada, envolvia e entorpecia a todos nós. Imagem que perseguimos em sala de ensaio para oferecer ao público a figura de Nonô e, mais, do encontro em meio a natureza doce e cortante da cana com sua mãe, Senhorinha. Nosso caboclo de lança-Nonô, invade a cena sobre as cinzas do pai, assassinado pela matriarca, e efetua seu ritual de acasalamento e libertação.

Neste momento, decidimos que as sonoridades do espetáculo se alimentariam destes sons populares, destes sons ‘que vem da mata’. Logo os sons externos à casa grande de Jonas e Senhorinha são tecidos como distorções dos personagens. Assim operamos com os gritos com a menina grávida que agoniza durante a primeira parte da peça (sons de rabeca distorcidos), a aproximação de Nono (traduzido com distorções dos instrumentos da orquestra do maracatu rural, ‘porca’, ‘bombo’, ‘gonguê’, ‘tarol’ e ‘mineiro’). Até o cortejo de agradecimento que envolve mortos (com cravos brancos) e vivos (com cravos vermelhos).

Saímos de Pernambuco, cientes que havia uma possibilidade de efetuar a aproximação entre os dois eixos do trabalho e que a fábula de Nelson não seria mais a mesma, contaminada deste sotaque nordestino, a fábula já estava ‘maculada’ pela palha afiada da cana, pelo cheiro da queimada, pelo sabor do melaço.

3.4.9. AS ASSOCIAÇÕES. ÁLBUNS PERNAMBUCANOS.

“Inscrito nos gomos da laranja, um recado da raiz”.

Trecho da peça MEMÒRIA DA CANA

Vamos explorar agora a dinâmica do trabalho com os atores e a formatação final da idéia de espetáculo.

Lembramos que chamamos atores-pesquisadores de origem e criação pernambucana¹⁷⁴.

Artistas nos quais queremos acionar uma profunda conexão com sua herança pessoal para acionar algum estado de revelação, de memória, de conexão com a raiz, de sagrado.

Cada workshop foi um convite para que os atores lancem na arena da pesquisa seu imaginário sobre o mote da pesquisa e contribuíram para levantar a gramática cênica da obra. Aos poucos, vamos nos comunicando através deste acesso à raiz e constituindo juntos uma fábula única, uma família única, fruto desta memória coletiva.

A abordagem dos atores envolvidos neste projeto quer suscitar imagens de seu imaginário pernambucano de suas famílias nordestinas. Uma trilha para dentro de seu manancial genético-afetivo. Parece potente vasculhar atores pernambucanos em direta relação com a fonte de toda pesquisa. Divide-se o álbum de sensações e memórias e isto é uma viagem arquetípica. Como diz Gilberto Freyre:

*“É um passado que se estuda, tocando em nervos.; um passado que emenda com ávida de cada um; uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos.”*¹⁷⁵

¹⁷⁴ Os atores convidados são Carlos Ataíde, Luciana Lyra, Viviane Madureira, Paulo de Pontes (estes de origem pernambucana), Marcelo Andrade (de origem alagoana) e Kátia Daher, esta de origem paulista que pesquisa exatamente as ‘personas’ estranhas à família, as que não têm o mesmo sangue, como noras, cunhadas e enteadas.

¹⁷⁵ Freyre, Gilberto em *Casa Grande & Senzala*. Página lxxv.

Ao mesmo tempo em que se configura um estudo poético desta matriz-modelo de família tradicional, procura-se dissecar as suas relações de poder no micro-universo que traduz a constituição do país reproduzida na sua célula familiar. Patriarcado senhorial e mando feminino.

Criamos o nosso álbum de família para que o nosso álbum de família povoe a cena.

Queríamos acionar um corpo não-cotidiano, um corpo vibrando de memória e temporalidade pernambucana. Um corpo-memória. Um corpo com saudade de casa.

Resumindo, em direta relação com o mapeamento do “Àlbum de Família”, dos estudos da civilização do açúcar com base nos escritos de Gilberto Freyre e das narrativas pessoais, os atores estão endereçando suas personas-familiares para a constituição de nossa ‘primeira família’. Demonstrada no quadro abaixo.

Avô Paulo						
	Pai Marcelo		Mãe Luciana			
Filho Ataíde	Filho Paulo		Filha Viviane			Estrangeira: Nora e cunhada Kátia

Uma vez com estas ‘personas’ familiares levantadas, caminhamos para o estágio mais delicado da pesquisa com os atores: a adequação destas ‘personas’ ao universo de Gilberto e Nelson. Ou seja, qual a equação entre as características da família patriarcal estudada por Gilberto Freyre, das personagens da obra de Nelson Rodrigues e das ‘personas’ acessadas e desenvolvidas em ‘conversas’ com a memória pessoal de cada um.

Por exemplo, tomemos o caso do ator Carlos Ataíde.

Assim a memória-foto e suas membranas de recordação vão se potencializando em cena em sugestões de ‘personas’ ou ‘personagens-em-estudo’.

Permitem, por exemplo, também um leve trânsito entre o personagem Edmundo da peça “Àlbum de Família” de Nelson Rodrigues e seu depoimento pessoal sobre a perda de sua mãe, como está ilustrado neste quadro esquemático do ator-pesquisador Carlos Ataíde. Ou seja, o ator Carlos Ataíde pode defender, a partir de sua ‘persona 1’, a personagem Edmundo na adaptação de “Àlbum de Família”, dar corpo e voz a sua própria narrativa pessoal sobre a perda da figura materna, ou ainda, adequar esta ‘persona 1’ a alguns dos filhos da prole documental acessada nos estudos de Gilberto Freyre e a civilização do açúcar. Mas todas estas investidas cênicas têm por base suas memórias, sua mitologia pessoal, seus familiares. Tudo surge de uma investigação do seu ‘álbum de família’.

Ação sob fotografia do ator quando criança +	Narrativa pessoal sobre a mãe do intérprete +	Personagem Edmundo da peça ÀLBUM de FAMÍLIA	=	Persona 1. Filho com saudade de casa.
--	---	---	---	--

Numa terceira etapa à mesa, realizamos uma prospecção dos temas mais relevantes da obra, coincidências com a família descrita por Nelson e com nossas famílias. O que desse modelo familiar (econômico e social) ecoava nos outros materiais pesquisados.

O mando patriarcal, os casamentos endogâmicos, a crueldade para com as mulheres solteironas não-produtivas, a infância prematuramente abortada, as sinhazinhas criadas como prisioneiras-produto, a proximidade quase indecente com os santos e mortos, o comportamento desta casa grande. Após seminários internos, levantamento de temas e conceitos que organizam workshops práticos, após este mergulho em Freyre, iniciamos nosso terceiro olhar ainda à mesa para o texto de Nelson.

O resultado desta matemática de alquimia volátil é que queremos demonstrar no quadro seguinte:

QUADRO DOS ATORES

MARCELO ANDRADE, JONAS.

JONAS Descrição da personagem ficcional de Nelson Rodrigues. Patriarca da família. Pai de Edmundo, Guilherme, Glória e Nono. Vive a adoração por sua filha Glória, mas, ao contrário de Senhorinha, não consoma nenhum ato incestuoso; ainda que mantenha relações com meninas que se parecem com ela.	Senhor de engenho. Características presentes nas leituras da Civilização do Açúcar. - Autoridade incondicional sobre o menino. - Sexo com as criadas. - Mantém e explora os agregados. - O poder exercido sem exasperação, controle com o mínimo de esforço.	Diálogo com os patriarcas-figuras masculinas alagoanas da família do ator. Elementos de memória: loção de barba, fotos, etc... Foto desenvolvida na oficina de Renato. Vaidade, A moral como forma de julgar os fatos. A cultura de poder ter uma mulher fora do casamento oficial. Corte de barba do pai pela mãe Elementos de memória: loção de barba, marmita, lâmina de barbear, programa de rádio matutino, fotos, óculo Ray Ban com um osso na parte superior, etc...
---	---	--

LUCIANA LYRA, SENHORINHA

<p>SENHORINHA</p> <p>Descrição da personagem ficcional de Nelson Rodrigues.</p> <p>Esposa de Jonas, por volta dos 40 anos, de uma beleza triste, conservada. É mãe de Edmundo, Guilherme, Nonô e Glória. Ela é personagem-vetor da trama de Nelson, principalmente por sua ligação incestuosa com o filho Nonô. A culpa pelo ato incestuoso leva Senhorinha a uma relação submissa aos mandos de Jonas, o patriarca. Após o contato amoroso entre mãe e filho, desencadeia-se toda a trajetória da família em direção da tragédia e, posterior libertação de Senhorinha.</p>	<p>Senhora de engenho.</p> <p>Características presentes nas leituras da Civilização do Açúcar.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Mulheres quase rainhas que administravam fazendas quase do tamanho de reinos. Administravam junto aos negros ou mesmo nos mandos gerais do engenho. Muitas vezes, dirigiam política partidária da família e da região com uma energia guerreira; -Voz dominadora, feitio amazônico, extraordinária capacidade de ação, autoridade de gesto; -Ao mesmo passo que administravam, as mulheres, principalmente na passagem do Brasil colônia para o Império, passaram a ornamentarem-se excessivamente, com cabelos e correntes de ouro; - Apesar do domínio destas mulheres, a imagem social cultivada era da MÃE – SEDENTÁRIA – ESTÁVEL – CONFORMISTA – COLETIVISTA; - Papel social da mãe de estabilizadora ou fixadora de valores; -Acentuou-se nos sobrados, a submissão e idéia de delicadeza 	<p>Diálogo com as matriarcas-figuras femininas pernambucanas-paraibanas da família da atriz.</p> <p>Elementos de memória: Naftalina, óculos, frases, músicas, fotos, ...</p> <p>Foto desenvolvida na oficina de Renato.</p> <p>‘A foto que escolhi para trabalhar a memória pessoal foi uma imagem minha por volta de um ano, em casa de meus avós paraibanos. No retrato, observo curiosa a rua pelas grades do jardim. Esta imagem é recorrente quando lembro de avó Hosana. Ela adorava observar a rua ao final da tarde deste mesmo lugar onde me encontro na fotografia. Ela, muito simpática, acenava para os vizinhos e conversava sobre o cotidiano doméstico mostrando netos e novas receitas.’</p> <p>‘É ela, Dona Maria Hosana Amaral da Rocha minha referência de matriarca maior. Em sua casa no bairro de Jaguaribe, no centro da cidade de João Pessoa, o domínio dela era surdo e mudo até a morte de meu avô Elson Soares da Rocha, em 1985, ano em que ela assumiu contas e</p>
---	---	---

	feminina.	<p>problemas da vida em família. ‘</p> <p>‘Hosana nasceu em Alagoa Nova, no interior da Paraíba, criada em engenho, com mais 10 irmãos, dentre eles, 5 homens: Fernando, Humberto, João, Renato, Nivaldo, apenas este último vivo e 5 mulheres: Dolores, Maria das Dores, Neusa, Antônia, e ela, estas três últimas vivas e atuantes, como grandes matricarcas presentes em minha vida.’</p> <p>‘Na casa de Mamãe Zaninha, como a chamo até hoje, fui ninada em redes diversas, fui mimada por ela e pela preta velha Maria, sua criada desde o casamento na década de 40. A cada gaveta aberta na casa de Zaninha, uma jovem senhora que não gostava de ser chamada de avó, cheiros de sabonete senador e muita naftalina para não criar barata, como ainda diz ela.’</p> <p>‘Adorava as negras de sua casa e as tratava bem, mas nada de se juntar a elas na hora da mesa ou mesmo em festas. Não dava para pegar muito sol ou ter não ter o nariz muito afilado, nem menos os cabelos crespos, sinal de negritude. Afilava meu nariz e ressaltava meus olhos verdes, sempre que podia, além das</p>
--	-----------	--

		<p>minhas pernas iguais as dela e de minha mãe.’</p> <p>‘Os óculos sempre foi companheiro de Hosana, sofre de glaucoma e outros males da vista desde menina, por isso a crença em Sta. Luzia. Para mim, os óculos são símbolo de minha ligação com ela e uma marca memorial que se projetou na minha mãe, Mariel Rocha, uma linda mulher, que muito obstinada, saiu da capital paraibana para ir estudar Psicologia em Recife, onde conheceu meu pai, e toda a rede matriarcal que o cercava: quatro irmãs (tias minhas) e uma mãe severa, D. Inah Vergueiro Pereira de Lyra, que não dava <i>cabimento a preto</i>, outra referência de força e comando feminino.’</p>
--	--	---

<p>TIA RUTE</p> <p>Descrição da personagem ficcional de Nelson Rodrigues.</p> <p>Irmã de D. Senhorinha, solteira, tipo da mulher sem o menor encanto sexual.</p> <p>Mulher frustrada, a quem a beleza da irmã roubou toda possibilidade de amor; primeiro dos pais, depois dos homens.</p> <p>Solteirona, obrigada a viver junto àquela que lhe ofuscou a existência. Talvez tivesse um marido se não tivesse nascido irmã de uma mulher tão bonita...</p> <p>Vivendo na casa da família da irmã, nutre uma paixão pelo cunhado Jonas. Faz de tudo para ele, talvez para afrontar a irmã, mostrando que o dono da casa é ele portanto não vive as custas do favor de Senhorinha e sim sob o teto de Jonas. Consegue moças/meninas para saciar o desejo de Jonas e transbordar sua amargura sobre a irmã, revestida de maldade.</p> <p>Mulher absolutamente só, sem outra possibilidade de função na vida, a não ser esta de servir para sobreviver.</p>	<p>Solteironas nos engenhos.</p> <p>Características presentes nas leituras da Civilização do Açúcar</p> <p>A mulher da sociedade patriarcal existia para constituir família. Era educada para o casamento, portanto aquela que não se casasse perdia a função na sociedade, transferindo o sentido de sua existência para a servidão dentro da família.</p> <p>A solteirona era uma agregada da família que, perdido a sua função natural de cuidar do marido e dos filhos, obrigatoriamente tem que aceitar o que lhe resta para seguir a sua vida: servir à família daquele que lhe acolhe, irmã ou irmão.</p> <p>Se a condição da mulher era difícil nos tempos patriarcais, a condição da solteirona era a pior de todas, pois além de ser subjugada pelo mando masculino como as matriarcas, era subjugada também por elas. O que lhe restava era uma existência só, dedicada a servir sempre, até nos dias alegres como nas festas, eram as tias solteironas que ficavam com “os meninos”.</p> <p>Seu único alento era a religião, onde podia ter a companhia dos</p>	<p>Diálogo com as solteironas, tias e vizinhas ‘eternas noivas’ da família da atriz. Elementos de memória: fotos, narrativas da mãe, etc...</p> <p>Foto desenvolvida na oficina de Renato.</p> <p>‘Para a construção de Tia Rute, foi usada a descoberta a partir da foto do meu avô paterno, Albércio Nagibe Daher, na oficina de Renato.’</p> <p>‘Somando a esta figura, gestos e pequenas ações trabalhadas numa oficina de memória de outras pessoas da família foram sendo incorporados. A pessoa em questão foi uma vizinha, chamada Preta, solteirona que mora em frente à casa de meus pais, que vive na janela observando e comentando tudo que acontece na rua.’</p> <p>‘Outra fonte para gestos/ postura / atitude, foi dona Esther.</p> <p>Solteirona que comanda o samba de Pirapora. Num depoimento ela diz que não se casou porque é casada com o samba.’</p>
--	---	--

	santos.	<p>‘Uma fonte para entender a mulher amargurada e invejosa foi uma amiga da minha mãe dos tempos de solteira que até hoje continua noiva. Maria Ângela, segundo minha mãe, era sua melhor amiga que lhe virou a cara depois que minha mãe se casou. Minha mãe conta que ela tinha o enxoval pronto, chegou a começar a construção da casa onde ia morar com o futuro marido. Eu vi a casa, enorme, quase acabada, abandonada cheia de limo e mato em volta.’</p> <p>‘Uma fonte para a malvadeza da solteirona foi a tia do meu pai, Zenaide, irmã do meu avô, que morou com eles a vida inteira. Meu pai não falava com ela e conta que ela fazia muitas maldades com ele. Com minhas tias não, ela sempre foi carinhosa, mas dele ela judiava. Minha mãe conta que quando ela ficou grávida de mim, ainda solteira, tia Zenaide fez um escândalo. Quando eu nasci minha mãe não falava com ela, então meu pai me levava na casa de sua irmã, onde a tia Zenaide morava, e me colocava para dançar em cima da mesa. Ele conta que a tia Zenaide dizia: um dia a gente também vai ter uma menininha assim né Eliana? (minha tia)</p>
--	---------	---

		<p>Tia Zenaide nunca foi simpática comigo ou com meus irmãos, não deixava a gente pegar nos brinquedos dos meus primos quando íamos lá. Me lembro que meu pai brigou com ela algumas vezes por isso. Quando ela ficou doente, já velha, me lembro do meu pai dando um cheque para pagar todo o tratamento dela à minha tia, mas nunca foi vê-la no hospital ou lhe deu atenção em forma de carinho.’</p>
--	--	--

<p>EDMUNDO</p> <p>Descrição da personagem ficcional de Nelson Rodrigues.</p> <p>Relação de confronto (amor/animosidade) com o pai.</p> <p>Relação conturbada com o irmão (disputa pelo amor da mãe: irmão já se perguntou se ele e a irmã mais velha eram adotados – sentia-se menos amado).</p> <p>Relação amorosa e próxima com a mãe: reciprocidade.</p> <p>O único dos quatro irmãos que saiu do núcleo familiar (apesar de ser em situação diferente da de Edmundo).</p>	<p>Filhos destinados ao casamento e ao estudo.</p> <p>Características presentes nas leituras da Civilização do Açúcar.</p> <p>Primeiro filho a devotar-se ao estudo como status social.</p> <p>Família onde o provedor é o pai e onde “parece” ser ele o detentor único das decisões.</p> <p>Ainda fruto da maturidade precoce e infâncias tristes, ceifadas após os 7 anos.</p> <p>Casamentos com burguesia ascendente da capital para facilitar negociações com comerciantes de açúcar.</p>	<p>Diálogo com a memória familiar do ator na relação com mãe e pai.</p> <p>Elementos de memória: colares, escapulário, fotos, etc...</p> <p>Foto desenvolvida na oficina de Renato.</p> <p>‘Os santos que utilizo no espetáculo são os santos católicos de devoção da família.</p> <p>A imagem do Exu que utilizo tem relação com a minha aproximação com o candomblé.</p> <p>O cheiro que vou utilizar no nicho (a partir de maio/2009) é o cheiro de canela dos munguzás de finais de ano da minha avó paterna.</p> <p>O abraço final de Edmundo com Jonas foi sugerido por mim e repete uma passagem pessoal entre mim e meu pai: a dificuldade do toque, da troca de carinho.</p> <p>O ódio/repulsa/atração de Edmundo pelo pai relembra um momento da minha relação com meu pai logo após a morte de minha mãe: está retratado na cena da mesa.’</p> <p>Família de tias (não solteironas) absolutamente presentes. Uma quase-solteirona que agradava os sobrinhos com deliciosas receitas</p>
--	---	--

		<p>de doces, pudins, sorvetes, etc.</p> <p>Uma tia-bisavô virgem.</p> <p>Uma família paterna descendente de avô cafuzo e avó branca e família materna de avós mestiços: branco/negro/índio.</p> <p>Mãe e avó paterna católicas fervorosas e devotas de Nossa Senhora do Carmo e tia materna devota de Nossa Senhora da Conceição.</p> <p>Avó materna – após uma passagem pelo catolicismo e outra mais breve pelo candomblé terminou seus dias como evangélica.</p>
--	--	---

<p>GUILHERME</p> <p>Descrição da personagem ficcional de Nelson Rodrigues.</p> <p>Filho mais velho de Jonas e Senhorinha;</p> <p>Irmão de Edmundo, Nono e Glória;</p> <p>Homem solitário e triste;</p> <p>Guarda um amor incondicional, incestuoso e secreto pela irmã;</p> <p>Estudou parte de sua vida num seminário. É religioso. Recatado;</p> <p>Homem revoltado, contra a família por causa das atitudes desrespeitosas e severas do PAI;</p> <p>É contra as regras severas ditadas pelo PAI;</p> <p>Apesar de alimentar um ódio ao PAI, o amor que os liga é de uma densidade maior que a separação, que a morte.</p> <p>Vive numa situação limite que reluta contra seus desejos mais íntimos e pecadores. Por conta disso age de forma radical para manter-se puro de carne e espírito.</p> <p>Castra-se não só fisicamente, mas também psicologicamente, aproximando-se assim da morte.</p> <p>Ou será da liberdade?</p> <p>Homem de pouca vaidade, de olhos profundos, pele mofada da reclusão exacerbada.</p>	<p>Filhos destinados á Igreja.</p> <p>Infância triste. Características presentes nas leituras da Civilização do Açúcar</p> <p>Na época das casas grandes, onde a família era regida pelo pai, o dono, o deus, o rei, filhos homens eram considerados “gente” apenas em dois momentos de suas vidas: logo quando nascem até os sete anos que ainda são <i>anjos</i> e quando já são homens formados e pais de família.</p> <p>O período que separa esses dois momentos, é o mais cruel.</p> <p>A fase da adolescência é inteiramente espremida pelo regime da ditadura paternalista da época. Os garotos eram logo mandados para o recolhimento num seminário onde lá, os forçavam a um amadurecimento precoce. O PAI dava total aval para que o padre (professor) tomasse total controle sobre o adolescente e o jovem.</p> <p>Aos jovens era exigida sabedoria rápida, disciplina e obediência aos mais velhos. Aqueles que não atingiam o objetivo eram aplicados castigos severos: <i>quarto escuro, reclusão, alimentação regulada, auto flagelação, surras</i> e o pior de todos viver trancado</p>	<p>Diálogo com memória da infância do ator. Elementos de memória: música, fotos, etc,</p> <p>Pais separados;</p> <p>Filho mais velho;</p> <p>Vó severa;</p> <p>Momentos solitários;</p> <p>Doença na infância;</p> <p>“Naquela mesa” – Nelson Gonçalves;</p> <p>Luiz Gonzaga na radiola aos domingos;</p> <p>Revoltava-me desde pequeno ao presenciar o tratamento autoritário com a empregada;</p> <p>Foto desenvolvida na oficina de Renato.</p> <p>‘Estudava numa escola em Olinda no pré-primário;</p> <p>Obrigaram-me a posar para foto;</p> <p>Estava triste porque sempre tive dificuldade em me relacionar nas escolas;</p> <p>Chorava mais que estudava;</p> <p>Bateram a foto com meu choro contido;</p> <p>Era uma criança que caía muito, chorava muito, não conversava, não aceitava, não interagia.</p> <p>Era um anjinho, carinha de anjinho, loirinho, gordinho, mas muito tristonho.</p>
--	--	---

	<p>em reclusão acostumando-se com a <i>solidão e tristeza</i>.</p> <p>Por conta disso, por medo e desejo de se tornarem mais velhos e serem aceitos perante a sociedade, os jovens vestiam-se como homens de sessenta anos. Paletós, gravatas e calças que cobriam seus corpos em fase de crescimento e deixavam as barbas longas para também cobrirem seus rostos cheios de espinhas ainda era comum aos meninos.</p> <p>O retrato desse jovem é um menino-homem, de pele empalidecida pelas diversas doenças enfrentadas pelo mal trato e falta de alegria.</p> <p>Detalhe: muitos não chegavam a fase adulta de fato.</p>	<p>Mas o interessante é, que mesmo tristonho assim, era um menino carismático;</p> <p>Era muito beijado, abraçado, carregado, mas nem esse amor todo, até de estranhos, tirava as olheiras de tristeza que marcou meu rosto.’</p> <p>‘Por que tanta tristeza?’</p> <p>Por ter pais separados?</p> <p>Por ter o único irmão na época separado, morando com a avó?</p> <p>Por ser pobre?</p> <p>Por questionar a própria existência?</p> <p>Por não gostar da escola?</p> <p>Por ter vergonha até de fazer cocô?</p> <p>Por não ter televisão colorida?</p> <p>Por cortarem a luz da casa de vez em quando e dormir à luz de velas?</p> <p>Por não ter bicicleta?</p> <p>Por ter uma avó chata?</p> <p>Por achar que tem uma voz muito fina?</p> <p>Por se achar feio?</p> <p>Por que tanta tristeza?’</p>
--	--	--

VIVIANE MADU, GLÓRIA, DODA E MENINA GRÁVIDA

<p>GLÓRIA</p> <p>Descrição da personagem ficcional de Nelson Rodrigues.</p> <p>Glória – única filha do casal Jonas e Senhorinha. Irmã de Edmundo, Nonô e Guilherme. Este último, a ama mais do que tudo, inclusive fez um ‘corte mutilante’ para poder se sentir merecedor de seu amor e de sua atenção.</p> <p>Glória é uma menina de 15 anos que foi mandada pelos pais para um colégio interno, só que a freira do colégio a flagrou trocando bilhetes e beijos na boca com uma de suas amigas, Teresa. Após ser surpreendida pela irmã, Glória é expulsa do colégio e seu pai e seu irmão, Guilherme, vão disputar sua atenção e seu amor.</p> <p>A relação beligerante de Glória com a mãe, D. Senhorinha. Já a relação de Glória com o pai chega a ser um tanto incestuosa, pois a menina é apaixonada pelo pai e o acha muito parecido com Nosso Senhor!</p>	<p>Sinhazinhas guardadas nos engenhos.</p> <p>Características presentes nas leituras da Civilização do Açúcar</p> <p>As meninas de engenho, as sinhazinhas como eram chamadas, eram muito tristes, fracas e pálidas. Eram meninas solitárias que viviam boa parte de sua vida prisioneiras dentro de suas próprias casas e pelos seus pais. Quando chegava visita na casa-grande, seus pais tratavam logo de prendê-las em seus quartos para que elas não despertassem o interesse do visitante.</p> <p>Para chegar ao quarto reservado para essas meninas era preciso passar pelo quarto de seus pais, e, normalmente, seu cômodo não possuía janela, que era para elas não terem nenhum tipo de contato com o mundo externo sem que fosse sob o controle do senhor de engenho.</p> <p>Eram meninas prisioneiras de seus pais e após o casamento, que também era decidido por seu pai, viravam esposas prisioneiras de seus maridos.</p>	<p>Diálogo com memória da infância da atriz. Elementos de memória: lençol, fotos, músicas, etc...</p> <p>Foto desenvolvida na oficina de Renato</p> <p>‘A construção da personagem Glória foi acontecendo aos poucos, a partir de cada workshop e vivência com elementos e objetos durante os ensaios. No workshop ministrado por Renato Ferracini, pude trabalhar uma foto minha de criança. Uma foto durante um desfile de sete de setembro do colégio, onde estou dançando ao lado de uma amiga de sala da época. Através do contato com a foto pude revisitar um instante de minha infância e trazer de lá a inspiração para a meninice e o olhar de Glória.</p> <p>Durante a oficina ministrada por Luciana Lyra, pude perceber que o elemento que guiava Glória era o fogo. Quando ela pensa no pai, corre eletricidade em seu corpo, um fogo que faz saltitar e sorrir, que dá a Glória um ar de levada, mas não a deixa perder o semblante de menina e de ingênua.</p> <p>Alguns objetos também foram importantes para construção da</p>
--	---	--

		<p>minha figura, como por exemplo, o lençol que trabalhei por um bom tempo. Esse tipo de lençol existe na casa de meus pais e avós maternos desde quando tenho recordação e no início do processo deste projeto perdi minha avó materna. Lembro de quando fui visitá-la em seu leito de morte, e de longe pude reconhecê-la, pois ao adentrar no galpão do hospital que ela estava internada reconheci suas pernas enroladas no lençol branco com bolinhas azuis. Daí quando foi pedido para levar um objeto que tivesse conexão com a casa ou com a família, então o lençol foi escolhido imediatamente.</p> <p>A improvisação com o lençol foi bastante interessante pra mim, pois ele me servia como uma espécie de portal que facilitava a passagem da menina para a figura da velha que estava trabalhando concomitantemente à construção da figura menina.</p>
--	--	--

3.4.10. MOSTRA NO ITAÚ CULTURAL.

O publico presente ao ITAÚ assistiu a um mergulho assumido na obra “Álbum de Família” de Nelson Rodrigues. Mas o roteiro é composto de uma adaptação da obra de Nelson (de origem pernambucana) e algumas ações cênicas inspiradas pelas leituras da obra de Gilberto Freyre (também pernambucano) sobre família patriarcal e a civilização do açúcar, mas, neste momento, já sabíamos que a fábula rodriguiana seria nosso esteio, ainda que relido pelos outros vetores da pesquisa.

O roteiro ficou assim organizado:

ESTRUTURA

1. Prólogo. Relação público com atores nos nichos. Depoimentos pessoais na boca dos personagens.
2. A casa grande e seus cômodos grávidos de segredos. O tempo do PAI. Fábula de Nelson até o momento em que Guilherme anuncia a expulsão de Glória do internato-paraíso.
3. A casa caiu e a grande família reunida no meio do canavial. O tempo da MÃE. As pulsões estão mais acesas e os segredos vão sendo revelados.
4. Epílogo. A festa da nova família. Encontro de Senhorinha e Nonô em meio ao canavial...

Naquele momento, levantamos as seguintes questões, conceitos de procedimento que nos pareciam comuns a algumas práticas contemporâneas:

1. O autobiográfico e a ficção. Pessoalidade na cena. Como operar esta memória em cena? Em que medida minhas memórias pessoais familiares constroem os personagens desta peça? e quais? Há a necessidade de ‘quebrar’ o Nelson-Freyre com os depoimentos pessoais ou a biografia já está dada nesta estrutura?

2. A construção coletiva e o ator-criador. A linguagem surge coletivamente das escolhas do material que é trazido por todo o grupo.
3. Assumir um flerte com *performance*, se investimentos nos nichos e nos depoimentos aleatórios a cada noite. Um tempo performático anexado a um tempo organizado-espetacular?
4. Construção em processo. De mostra em mostra, vamos amadurecendo o espetáculo...

Levantamos também os seguintes objetivos a serem perseguidos na encenação:

Aproximação entre Nelson, Gilberto e nós, investindo neste sotaque da saudade, nordestinando “Álbum de Família”, devolvendo-o Nelson ao Recife, devolvendo-nos aos nossos ancestrais nordestinos, devolvendo o público a uma múltipla ancestralidade brasileira; Assim sendo tudo lembra memória, a linguagem é memória, os atores devem procurar este estado de memória (um campo delicado nesta investigação é o equilíbrio entre a Memória que se organiza um ‘eu’, o consciente X Memória que desorganiza, que sugere, que se impõe); Explorar esta dualidade entre Essência e Aparência, Público e Privado, Quartos e sala, no espaço e na relação dos atores com este espaço; Explorar a força dos signos e cultura do canavial, caboclo de lança, queimada, a musicalidade.

Um conceito fundamental que surge na organização do material para o ITAÚ CULTURAL é a divisão da obra em duas partes. Na primeira parte, o tempo é do senhor, do pai; numa segunda parte, quando seu reinado é problematizado, começa o tempo da mãe. Não por acaso, a figura de Jonas praticamente não sai de cena nesta primeira etapa, sendo substituída pela figura potente de Senhorinha quando nos aproximamos do desfecho da peça.

A volta para casa de Glória provoca uma reintegração à natureza, conversa com ancestrais, saudade de casa, espaço onde somos todos parentes. Embate entre força Matriarcal e força Patriarcal. A morte de um modelo antigo de Pai para a purificação. Uma nova família. Enfrentamento e embate na CASA de PURGAR para a construção de uma nova família. Então decidimos enfrentar uma qualidade diferente nos elementos cênicos na segunda parte da peça, após a queda da casa. CORPO, na segunda parte de peça, corpo do brincante e do cortador de cana. MÚSICA na segunda parte da peça, tudo ao vivo, sem interferência

gravada. LUZ na segunda parte da peça, estruturas arcaicas, pesquisa de materiais antigos, azeite, iluminação no teatro antigo, nos engenhos, fogo na areia, tochas, luz de velas, luz de velas. ATORES procuram uma mudança de qualidade vocal e corporal entre primeira e segunda parte.

Para sinalizar a passagem do tempo do pai para o tempo da mãe, operamos uma transformação do espaço, sinalizando o movimento da civilização a um mergulho na idéia de natureza. Então a casa grande, repleta de segredos e recalques, é desmoronada pelo filho Guilherme ao trazer a ‘dessacralização’ do baluarte de pureza do reinado do pai, Glória, que foi pega no colégio, aos beijos com uma amiga. Então a paisagem cênica se transforma. A paisagem cênica agora é um canavial. O chão de terra e, ao redor, apenas os escombros da casa-palácio do referido patriarca.

Na relação público-espaço da cena, oferecemos uma moldura simbólica para invadir a memória da platéia. A idéia é que o cheiro da cana invada a platéia. A idéia é que o cheiro de terra invada a platéia. Desta floresta pernambucana saem nossa família de arquétipos e o vento da nostalgia no canavial. Ela é o portal de acesso para a fábula.

Assumimos também a opção pelos espaços pequenos, não-italiano, circular e em arena, aproximando os espectadores do impacto físico dos atores. A reverberação do estado dos atores no público ficaria assim mais assegurada.

“É a fim de apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório e que, ao invés de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunde seus relâmpagos visuais e sonoros sobre toda a massa de espectadores”¹⁷⁶

¹⁷⁶ Artaud, Antonin em *O Teatro e seu Duplo*. Página 110.

3.4.11. NICHOS-NINHOS

Na tentativa de compor um espaço de convívio inicial entre público e atores, dividimos o cenário em seis cômodos dos personagens centrais da família: Jonas, Senhorinha, Guilherme, Edmundo, Glória e Tia Rute. Nosso propósito sempre foi o de permitir uma aproximação da esfera íntima, mas possibilitando uma consciência ampla do campo integral da cena. Através da parede translúcida, eu, público, vazo os limites aparentes deste cômodo-claustro e percebo a movimentação da Casa Grande. Mas, neste momento, em que o ator está imerso em sua instalação (cercado de fotos, objetos e aromas de suas memórias), construímos um texto-confessionário, um texto que teve por base um segredo de família de cada ator-pesquisador. Recebemos assim alguns fragmentos de memória delicados e vitais, mas elegemos aquele que poderíamos aproximar do universo de cada personagem. O que é dito ao público pode ser interpretado como uma criação a partir do personagem Edmundo, mas é também uma recriação a partir do depoimento do ator que o interpreta. O texto de Carlos Ataíde descreve a saudade e o afeto por sua mãe já falecida. A descrição de enterro e suas lembranças da mãe serviram como base para a ação do dramaturgo. O resultado é um testemunho híbrido, um segredo de família compartilhado, sem assinatura aparente, mas que pretende conectar o ator ao estado de memória que ele precisa acessar para enfrentar o espetáculo; e conectar o público a um campo de relações entre aquele filho e sua mãe. Edmundo-Senhorinha, Carlos-sua mãe. Há a potência do amor filial que o intérprete corajosamente acessa todas as noites.

Monólogo de Edmundo para Senhorinha.

(De dentro do berço)

Vocês escutam? Ela vem chegando. Daqui a pouco, ela virá com as mãos delicadas de uma chuva macia que ganha terreno aos poucos. Pipoca aqui e acolá e desenha suas pegadas no meu corpo morno das cobertas. Então as gotas ganham mais firmeza e vencem meu sono me despertando para uma tormenta, é quando sua boca vem reconhecer sua pele na minha, em beijos úmidos e cálidos. Inundações de carinhos com o hálito ainda sonolento. Como um vendaval que revolve a terra toda, ela me apronta para o dia e, com seu sorriso incansável, ele me joga ao sol.

(Mostrar foto da mãe para o público)

Eu guardo um único medo.

O dia que amanhecer sem minha mãe.

Num dia assim, o sol vai se fartar no canavial, tudo na mesma lógica silenciosa e perfeita.

Num dia assim, eu posso acordar sem ela/ Num dia assim, eu vou despertar sozinho.

E ainda terei que reconhecer em seu mármore branco o lugar onde me aquecia.

E *no seu enterro*, eu devo ninar seu berço largo e conduzi-lo até algum cemitério com nome de um santo qualquer.

Onde ela pode até ser guardada não no chão, mas numa gaveta. Toda ela numa gaveta!

Sons da natureza: o vento na cana, o canto de pássaros e o movimento de crianças e de carro-de-boi.

Nenhuma palavra. Só o melhor som humano: o silêncio.

E eu terei que ser conivente com tanto silêncio ainda que uma montanha se despedace no peito.

Até começar o som do caixão sendo arrastado para dentro da catacumba.

O som da colher de pedreiro do coveiro preparando a massa no chão, quebrando os tijolos para adequarem-se ao fechamento do túmulo, a colher jogando a massa sobre os tijolos e definitivamente vedando a tumba alisando-a nos tijolos.

São sons e silêncios que ainda não testemunhei, mas que jamais sairão da minha memória.

Às vezes, eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, mamãe, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e a primeira. Então o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (Caindo em si). Mas não, não.

*Mãe, eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei. O céu, não depois da morte; o céu antes do nascimento, foi teu útero.*¹⁷⁷

¹⁷⁷ A parte em itálico é extraída do texto original de Nelson Rodrigues.

OU

Monólogo de Guilherme para Glória.

(Mostrando o álbum, mas no lugar da foto dELA, não há nenhuma foto.)

A casa sabe vigiar meus medos.

Eu durmo em colchas e lençóis espiões/traíçoeiros. Minhas marcas de sofrimento na fronha me delatam na manhã seguinte. Eu tenho que ser cauteloso no meu sono, na minha intimidade, eu tenho que ser cauteloso quando eu sou eu mesmo.

Chego a pensar: será que existem segredos que possam ser guardados neste lugar? Todos sabem o secreto idioma que se camufla a cada fala em nossos jantares. Todos estão armados para a escuta, a guerra silenciosa das noites onde vence quem colher mais informações no baú dos irmãos.

Eu aprendi outra língua, uma língua que voa rente ao solo e não ultrapassa estas paredes. Miúda e selada.

Uma língua inventada para falar do meu amor.

Eu amo onde só existe o calor e as chamas.

Apenas no escuro, neste outro engenho de moendas que me trituram a alma.

Trituram-me aqui, no peito, como se insetos angélicos estivessem em festa.

Ela é minha ascensão e meu cadafalso. A misericórdia que atravessa minhas rezas é para ela. Eu sofro por ela.

Quando choro ou rio, descubro que é por causa dela.

Ela.

O que eu faço se ela acende um sorriso em meu rosto sem que eu perceba?

Ardo na queimada da cana, ardo na colheita da cana, ardo no plantio, eu grito e estalo como um graveto na dança final de labaredas.

Amo

Na hora da ceia, escolho o fruto mais proibido.

Eu caí.

Tudo acontece comigo.

Eu caí e nunca mais meu corpo esqueceu que pertence a esta queda.

Enquanto continuo em queda, eu vou lendo Deus nos gestos que ela escreve ao meu redor.

3.5. FAMÍLIAS...

Obviamente, assombra-nos sempre uma quarta camada familiar a esta investigação: a estrutura mítica, a memória da humanidade, onde somos todos parentes, onde nossas raízes se encontram. Mas o ‘retorno’ que se opera não é apenas no tempo **ficcional** de Nelson, mas na construção sociológica que Gilberto analisa a nossa **história** coletiva como nação e nos intérpretes que acessam seu baú de memórias **pessoais e domésticas** todos os dias de apresentação para ‘contar’ a estória de Jonas e Senhorinha.

FAMÍLIA

1. doméstica, subjetiva, pessoal.
‘memória pessoal’.
2. histórica, antro-po-sociológica
‘memória do país’,
a família patriarcal e o que ela significa na formação do país, o que a sociedade brasileira herda desta formação, como ela ainda nos constitui;
3. ficcional.
‘memória-imaginação’ de Nelson Rodrigues e a família de Jonas e Senhorinha.

Uma premissa é fundamental para fechar esta descrição sobre o ator no processo de Memória da Cana. Para mim, um dramaturgo da cena que divide as funções de diretor coordena o projeto. Um dramaturgo que deve à cena, à troca com outros criadores, que escreve em função do que a cena propõe. Este dramaturgo quer que o ator imprima sua caligrafia pessoal na construção do espetáculo. Quer o depoimento, o testemunho, a individuação, a mitologia pessoal, o corpo-sujeito, enfim, constrói em constante diálogo com o que o ator promove.

Tento contaminar o ator da minha necessidade de uma comunicação com a raiz.

Como diria Rainer Maria Rilke:

“Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo.”
Rainer Maria Rilke na primeira Carta em “Cartas a um Jovem Poeta”.

4.UM TEATRO DA SAUDADE

Sabemos que no jogo cênico contemporâneo algumas regras estão sendo testadas regularmente. A função do espectador como agente formador para a construção do espetáculo e sua interpretação define a leitura e configura os aspectos de recepção como um eixo poderoso nesta arena. Seguem na mesma toada as questões processo-espetáculo, hibridização de linguagens e mídias, flertes mais e mais poderosos com *performance*. Assim como a abundância de aspectos do colaborativo que sinalizam a urgência em escutar todas as vozes construtoras do processo. Neste sentido, a hegemonia do ator-criador, propositor, fomentador de temas e linguagens¹⁷⁸, que empresta sua subjetividade para a teia de significados se fortaleça. O campo documental e o acesso a fontes testemunhais ganham espaço nesta lógica cênica.

Após dividir etapas e reflexões sobre os processos criativos de dois espetáculos, (Assombrações do Recife Velho e Memória da Cana), pelos quais fui responsável pelo texto adaptado e encenação, listei algumas ideias que desenvolvem conceitos presentes neste trabalho.

A Cultura do povo invadindo a cena contemporânea. A interface entre procedimentos encontrados no teatro tradicional, defendido e reinventado pelo ator popular, o brincante. As pesquisas de caráter etnográfico próximas aos círculos de produção de arte do cavalo-marinho, do contador e do maracatu rural, como são praticados no Nordeste brasileiro. As associações entre o artista do povo e sua potência de *performer*, sua ciência tradicional de gerar presença cênica.

Aspectos de ritualização e recuperação de uma cena do sagrado. Traçar aproximações entre abordagem das expressões de religiosidade brasileiras e sua potência ritual e o empréstimo destas qualidades para os espetáculos. Uma vocação para o estudo do país através do seu

¹⁷⁸ Creio que há experimentações em que o ator-criador funciona como mola propulsora para o fechamento de uma dramaturgia; neste momento, os dramaturgos são convidados a visitar os grupos e organizar material textual para a encenação, assim como entendo que em outros processos os atores, mesmo lidando com texto fechado, são fundamentais para a criação do tecido da linguagem da peça, contribuindo com chaves de encenação.

corpo social contrito em estado de prece e fé. Seria uma das chaves para estudar a especificidade de uma teatralidade brasileira ligada á tradição?

Busca da encenação performativa através dos recortes de pessoalidade. Pensar a encenação como uma interdisciplinaridade entre ator-personagem, desenvolvendo um olhar especial para o corpo-sujeito, o depoimento pessoal, num empréstimo de uma ‘atitude da performance’. Não se trata de dissolver completamente a idéia da personagem, mas de aprofundar sua construção em bases pessoais, relacionando com as idiossincrasias e jornadas pessoais de cada ator.

Neste último item, contudo, reside o ponto central deste trabalho. A reafirmação deste campo de subjetividades como ‘protagonismo’ crescente na cena contemporânea. A questão da memória pessoal nos processos de criação artística do contemporâneo. Como age a memória criadora e como é utilizada na cena contemporânea? Ou como coloca com extrema pertinência em sua tese de doutoramento, Patrícia Leonardelli: “um depoimento pessoal mediado pela fábula (a personagem dramática)”.

Como minha história encontra e conta a história do outro e vice-versa? Como a memória pessoal está em fricção com textos ficcionais, ganhando status de memória criadora. Esta parece-nos ser uma questão central da ‘performatividade’.

Em algum momento, cheguei a duvidar deste texto. Naquele momento, não tinha percebido uma conexão direta entre esta tese e minha jornada pessoal. Como defender o vínculo entre o trabalho sob o sujeito em construção, o indivíduo artista, a arqueologia da individualidade para o processo de criação sem entender onde minha ‘mitologia pessoal’ encontrava-se representada neste corpo teórico-analítico. Quando esta chave de leitura de afirmou potente para abrir os baús, este projeto recuperou plenamente o sentido para mim.

Afirmo este projeto como uma tese-ensaio artístico, aproximando-me dos pensadores que realmente moveram os processos criativos, tentando evidenciar como foi realizada a apropriação de suas idéias; mas fundamentalmente tecendo a tese com uma vontade poética, de compor um relicário, um diário-voyeur das vontades dos artistas contemporâneos que se uniram em torno dos espetáculos mencionados.

Etimologicamente, o pesquisador Lucimar Luciano de Oliveira descobriu em uma das cantigas de amigo, de autoria de João Zorro, século XIII, uso da palavra ‘suidade’, ainda em fala galego-portuguesa. De origem latina, “solitas”, solitatis” (solidão), ou ainda de forma arcaica “soedade, soidade e suidade”, a palavra saudade, como ainda hoje a conhecemos, teria sido formatada à época das navegações e descobrimentos de Portugal. Saudade como categoria de tempo e lugar. Lembrança e distância de algo, ou de alguém. Ou como diria Lourenço: “saudade subentende, naturalmente, memória – é memória em estado de incandescência.”

Há nesta saudade, passado e futuro. Se sentimos saudade, é para invocar e re-experimentar experiências. Estamos acessando algo no passado e em nossa memória pessoal, para relativizar o futuro. Sim, porque a saudade é também potência de desejo. Sinto saudade porque gostaria de recuperar um estado. Não apenas um aprisionamento em aspectos positivos que ficaram lá trás, mas uma chama de vetores para a construção de futuro melhor. A saudade nos permite invocar recorte do tempo, como uma duração que pode ser revivida ou recriada. Com a saudade, não recuperamos apenas o passado como paraíso, inventamo-lo.

A intimidade do termo ‘saudade’ com o povo português parece ser inegável. Há escritores, mais radicais, que imbuídos de um sentimento nacionalista de retomada, de um renascimento nacional, advogam uma relação de exclusividade do termo ao país luso da península ibérica. Saudade então entendida como potência para recuperar uma hegemonia, uma reanimação lusitana. É o caso do poeta Teixeira de Pascoaes. Para corroborar com esta afirmação, percorrem os sonetos de Camões (“Alma minha gentil, que te partiste...”), recorrem à sabedoria popular (as inúmeras expressões populares com o termo, “Dá saudades”, “Morrer de saudades”, etc...) e até mesmo às letras dos fados (cuja origem etimológica remonta a idéia de destino e fatalidade).

Mais pertinente nos parece a corrente que associa a saudade ao povo lusitano por se tratar de uma região de trânsito humano vigoroso. Invasido por tantos povos que trouxeram a saudades de suas terras e porto de muitas despedidas em seu passado expansionista e colonial.

*“..por tradição lírica peninsular e circunstancialismos históricos de Portugal como reconquistador de território (fronteiras instáveis) e país marítimo (Descobrimento), este sentimento tenha ganho entre nós um carácter metafísico não presente na mentalidade de outros povos.”*¹⁷⁹

Ainda que não tenhamos esta memória coletiva da saudade como a sociedade portuguesa, nosso lastro luso-brasileiro nos permite eleger a saudade como categoria ainda potente para interpretação do país.

Roberto DaMatta em seu texto “Antropologia da Saudade”:

*“...como brasileiros falantes de português e membros de uma comunidade histórica luso-brasileira, aprendemos a sentir saudade, como aprendemos a brincar carnaval e a comer feijoadada...”*¹⁸⁰

Roberto DaMatta quer instituir a saudade como categoria para o estudo da sociedade luso-brasileira. Estudar a saudade como uma construção cultural e ideológica. Lembramos aqui Gilberto Freyre, uma dos pilares deste trabalho, e sua ‘aventura de sensibilidade’ na recuperação de uma época que sequer testemunhou.

Saudade como experiência, evento fortemente vivido que se transforma em sentimento.

Como afirma Marcel Mauss, os sentimentos são criados na vida em sociedade e ‘ensinados’ aos seus integrantes.

E cabe-nos perguntar: que relação com a saudade o Brasil nos ensina?

Um aprendizado coletivo, de matriz lusitana, mas que se processa intimamente.

Sublinho o ‘meu passado que se estuda tocando em nervos’: rendo-me à saudade. Rendo-me a uma biografia da saudade. À busca de uma biografia cênica da saudade.

O Nordeste que está longe, a percepção do Nordeste de longe. Diferentemente de um dramaturgo que esteja no Nordeste e que, de dentro dele, produza e lance suas lavas criativas ao mundo. É um teatro da falta. Um teatro da distância, do êxodo, da saudade, do exílio, do deslocamento.

¹⁷⁹ Carvalho, Joaquim de em *Elementos Constitutivos da Consciência saudosa e problemática da saudade*. Página 49.

¹⁸⁰ DaMatta, Roberto em *Antropologia da Saudade*. Página 23.

É na tentativa de lembrar o aroma do Nordeste que a peça acontece. Minha jornada se dá na distância.

Estes dois trabalhos, “Assombrações do Recife Velho” e “Memória da Cana” foram um ensaio no sentido deste preenchimento. Assim foi com “Agreste”, “As Centenárias” e “Maria do Caritó”, onde minha atuação se restringe à produção de uma dramaturgia.

Um teatro que constrói sua poética de uma saudade, do vazio. Como tornar a ausência uma presença cênica?

Para a peça ir para frente, é preciso que eu vá lá trás. Caminhar até as fotos, álbuns, narrativa familiar, objetos-memória, pesquisar árvore genealógica, ligar aos parentes vivos, visitar o túmulo dos mortos, imaginá-los e recriá-los.

Em “Assombrações do Recife Velho”, o público entra no espaço Cênico, enquanto o fantasma de Ataulfo assovia a seguinte canção, “Frevo Número 2 do Recife” de Antônio Maria:

“Ai, Saudade, saudade, tão grande...”

Em “Memória da Cana”, após o público se instalar em seus nichos, ouvimos a seguinte canção, composta pelo grupo usando letras da peça “Álbum de Família” e musicada por Fernando Esteves, nosso diretor musical:

“É saudade que ele tem, saudade, saudade de casa...”

Eu só vejo, com clareza, enquanto o olhar estiver náufrago, nebulosamente impressionista, míope e aquoso. Só quando eu vencer as tempestades produzidas por esta distância, consigo alinhar alma e caneta. Nesta turbulência temporária, a bússula interna se orienta.

BIBLIOGRAFIA

Nelson Rodrigues

Castro, Ruy. O Anjo Pornográfico. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

Faccina, Adriana. Santos e Canalhas, uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2004.

Fabrini, Verônica. “O Desagradável e a Crueldade: O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues sob a Perspectiva do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud”. Tese de Doutorado ECA/USP.

Lins, Ronaldo Lima. O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em agonia. Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1979.

Massa, Clóvis. A Esfinge Investigada – Seminário Recife Nelson Rodrigues 2006.

Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Recife, 2007.

Magaldi, Sábato. Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

Pinto, Elza Rocha. Uma Interpretação de Nelson Rodrigues.

Rodrigues, Nelson. Teatro Completo. Peças Psicológicas. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.

_____. Teatro Completo. Peças Míticas. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.

_____. Teatro Completo. Tragédias Cariocas I. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.

_____. Teatro Completo. Tragédias Cariocas II. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981.

_____. Revista Dionysos, n 1.

Gilberto Freyre

Araújo, Ricardo Benzaquen de. Guerra e paz: ‘Casa-Grande & Senzala’ e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Editora 34, São Paulo, 1994.

Burke, Maria Luisa Palhares na palestra ‘Matrizes do Pensamento de Gilberto Freyre’ na VII Jornada de Ciências Sociais, promovida pela Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais (FFC) da UNESP, campus de Marília, entre 6 e 9 de novembro de 2004

Hélio, Mário. O Brasil de Gilberto Freyre: Uma introdução à leitura de sua obra.

Comunigraf Editora, Recife, 2000.

Fonseca, Edson Nery da. Gilberto Freyre de a a z – referências essenciais à sua obra. Zé Mário editor, Recife, 2003.

Freyre, Gilberto. Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife. Ilustrado por Luís Jardim. Recife: s. N., 1934.

_____. Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro: maia & schmidt, 1933.

_____. Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira. Ilustrado por Manuel Bandeira. Recife: edição do autor, 1939.

_____. Assombrações do Recife Velho. Ilustrado por Lula Cardoso Ayres. Rio de Janeiro: Condé, 1955.

_____. Açúcar. Companhia das letras, São Paulo, 1997.

_____. Sobrados e Mucambos.

Freyre, Sônia. Vidas Vivas e Revividas. Edições Bagaço, Recife, 2004.

Gucci, Guillermo & Larreta, Enrique Rodriguez. Gilberto Freyre, uma biografia cultural. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007.

Quintas, Fátima. Manuscrito da palestra sobre “Assombrações do Recife Velho”.

_____. Memória e Tempos Pretéritos: Fantasmas e Assombrações da Casa-Grande. Manuscrito da palestra oferecido pela autora.

_____. A Civilização do Açúcar. Sebrae/Fundação Gilberto Freyre, Recife, 2007.

Outros

Abrahams, Roger D. ‘Folk Drama’ in *Folklore and Folk Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

Andrade, Mário. Danças Folclóricas do Brasil, vol 1. Editora Itatiaia, Rio de Janeiro.

- Araújo Leite, João Denys de. Um Teatro da Morte. Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Recife, 2003.
- Áries, Philippe. História Da Morte No Ocidente. Ediouro, Rio de Janeiro, 2003.
- Artaud, Antonin. O Teatro e Seu duplo. Editora Max Limonad, São Paulo, 1987.
- Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2005.
- Bhabha, Romi K. O Local da Cultura. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010.
- Barba, E. A Arte Secreta do Ator. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- Barba, E. e Saravese, N. A arte secreta do ator. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- Barthes, Roland. A Câmara Clara. Edições 70, Lisboa, 2006.
- Bastide, Roger. O sagrado selvagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Beckett, Samuel. Proust. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Benjamin, Roberto. Contos Populares Brasileiros – Pernambuco. Editora Massangana, Recife, 1994.
- Benjamin, Walter. Magia, Técnica, Arte e Política. Editora Brasiliense, São Paulo, 2010.
- Bergson, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Berdiaev, Nikolai. Vontade de Vida e Vontade de Cultura.
- Berthold, Margot. História Mundial do Teatro. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.
- Bogatyrev, Petr. ‘Semiotics in the Folk Theatre’ in *Semiotics of Art*.
- Borba Filho, Hermilo. Espetáculos Populares do Nordeste. Coleções Buriti, São Paulo, 1966.
- Borie, Monique. “Le fantôme ou le theatre qui doute”. Paris: Editora Actes Sud, 1997.
- Borisova, Natalia. A Journey in the theatrical space.
- Bosi, Ecléa. Memória e sociedade: lembrança de velhos. São Paulo: T. A Queiroz, 1983.
- _____. O tempo vivo da memória. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- Camarotti, Marco. Resistência e Voz, o Teatro do Povo do Nordeste. Editora Artelivro, Recife, 2003.
- Campbell, Joseph. O poder do mito. São Paulo, Ed. Palas Athena, 1990.
- _____. Mito e Transformação. Editora Ágora, São Paulo, 2008.

- Canton, Katia. Tempo e Memória. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2009.
- Carvalho, Joaquim de. Elementos Constitutivos da Consciência saudosa e problemática da saudade. Editora Lisboa, Lisboa, 1998.
- Cascudo, Luis da Câmara. Superstição no Brasil. São Paulo. Global Editora, 2002.
- _____. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo. Global Editora, 2002.
- Castro, Alice Viveiros de. O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo. Editora Família Bastos, Rio de Janeiro, 2005.
- Castro, Rita de Cássia de A. Da persona ao Si Mesmo: uma visão antropológica do teatro de pesquisa. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS do DAN, Universidade de Brasília, 1992
- Cohen, Renato. Performance como linguagem. São Paulo. Perspectiva, 1989.
- _____. Work in progress n acena contemporânea. São Paulo. Perspectiva, 1998.
- _____. “Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea”. Revista Sala Preta n.3, 2003, p.177-124.
- Colla, Ana Cristina & Ferracini, Renato. Corpos em Fuga, Corpos em Arte. Editora Hucitec, São Paulo, 2005.
- Craig, Gordon. Sobre os Fantasmas nas Tragédias de Shakespeare. Fotocópia.
- DaMatta, Roberto. Conta de mentiroso. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1993.
- _____. A Casa e A Rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1987.
- Dawsey, John Cowart. O teatro dos bóias-frias: repensando a antropologia da performance. São Paulo. Horizontes antropológicos, 24:15-34, 2005.
- _____. Victor Turner e a antropologia da experiência. São Paulo. Cadernos de Campo, 13:163-176, 2005.
- Douglas, Mary. Purity and Danger. Editora Routledge, Londres, 1994.
- Dunderovich, Aleksandar. The Cinema of Robert Lepage. Cópia xerografada oferecida pelo autor durante o curso. Tradução minha.
- Durkheim, Émile. The Elementary Forms of the Religious Life. 2. ed. Tr. Joseph Ward Swain. Londres: Allen and Unwin, 1976

Eliade, Mircea. O Sagrado e o Profano. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

_____. Mito e Realidade. Perspectiva. São Paulo, 2002.

_____. Tratado da História das religiões. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

_____. Aspectos do Mito. Edições 70, Lisboa, 1963.

Féral, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o Teatro Performativo. Revista Sala Preta ECA/USP, número 8. Página 197.

Ferracini, Renato. Café com Queijo: Corpos em Criação. Editora Hucitec, São Paulo, 2006.

_____. A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Editora Unicamp, Campinas, 2001.

Goffman, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. São Paulo, Editora Vozes, 2003.

Glusberg, Jorge. A Arte da Performance. Editora Perspectiva, São Paulo, 2005.

Greiner, Christine. O Teatro Nô e o Ocidente. Annablume/Fapesp, São Paulo, 2000.

_____. O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares. Annablume, São Paulo, 2005.

Grotowsky, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Editora Perspectiva/Edições SESC, São Paulo, 2007.

_____. El Performer. Fotocópia.

_____. Exercícios, na Revista *Action Culturelle du sud est*, número 6, 1971.

_____. De Mistério a Mistério: algumas observações em abertura.

Halbwachs, Maurice. A memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

Jung, Carl G. O Homem e seus Símbolos. Editora Nova Fronteira.

_____. O Espírito na Arte e na Ciência. Petrópolis: Vozes, 1987.

- Kantor, Tadeusz. O Teatro da Morte. Edições SESC, São Paulo, 2008.
- Kobialka, Michal. “The quest for the other. Space/memory”. In KOBIALKA, Michal (org.). A journey through other spaces. Essays and manifestos, 1944-1990. Tadeusz Kantor. Berkeley, University of California Press, 1993, p. 311-364.
- Le Goff, Jacques. História e Memória, 2º. Volume Memória. Edições 70, Lisboa, 1982.
- Lehmann, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. Editora CacasNaify, São Paulo, 2007.
- Leonardelli, Patrícia. A memória como recriação do vivido. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, pela Escola de Comunicação e Artes da universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- Lyra, Luciana. Bodas de Sinhá: processo de f(r)icção sob a máscara ritual de Dona Senhorinha. Revista Sala Preta, ECA/USP, n. 10. 2010.
- Mauss, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- Merener, Salomón. El Trabajo de Actor sobre si mismo – el trabajo sobre si mismo em el proceso creador de las vivencias.
- Mnouchkine Ariane. Encontros com Ariane Mnouchkine, erguendo um monumento ao efêmero. Edições SESC/Editora Senac, São Paulo, 2010.
- Otto, Rudolf. O Sagrado. Edições 70, Lisboa, 2005.
- Pavis, Patrice. Dicionário de Teatro. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.
- Pelbart, Peter Pál. Tempos Agonísticos. Cópia de palestra do autor.
- Proust, Marcel. No caminho de Swann. São Paulo: Globo, 1991.
- Quilici, Cassiano Sydow. Antonin Artaud; Teatro e Ritual. São Paulo, Annablume, 2004.
- Raquel, Fernanda. A Politização de Estratégias Comunicativas do Corpo em Experiência Performáticas. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC – São Paulo, 2009.
- Richards, Thomas. Al Lavoro con Grotowski sulle azione física. Milão: Ubulibri, 1993.

Riccoeur, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

Stanislavski, Constantin. A Preparação do Ator. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1988.

Schechner, Richard. Performance Theory. Routledge, London & New York, 1988.

_____. Between Theatre and Antropology. Pensilvânia, University of Pensilvânia, 1984.

_____. Performance studies, an introduction. London e New York. Routledge, 2002.

Silva, Armando. Álbum de Família – a Imagem de nós mesmos. Edições SESC/Editora Senac, São Paulo, 2008.

Silva, Severino Vicente da. Festa de Caboclo. Editora Associação Reviva, Recife, 2005

Turner, Victor. O Processo Ritual; estrutura e antiestrutura. Petrópolis, Editora vozes, 1974.

Van Gennep, Arnold. Os Ritos de Passagem. Petrópolis. Editora Vozes, 1978.

Virmaux, Alan. Artaud e Teatro. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.

Williams, Raymond. Tragédia Moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Xavier, Ismail. O Olhar e a Cena. Editora Cosac&Naify, São Paulo, 2003.

ANEXOS

1. Engenho Poço Comprido em Vicencia (PE). Casa Grande e capela. Nesta capela, realizamos a cena de Glória e Guilherme.
2. Espaço preparado para o workshop a partir das leituras de Gilberto Freyre. Conceito da mesa surge para o cenário.
3. Trabalho a partir das fotos dos atores quando crianças. Dinâmica do *Punctum*.
4. Foto de criança do ator-pesquisador Carlos Ataíde.
5. Foto de criança da atriz-pesquisadora Kátia Daher.
6. Foto de criança da atriz-pesquisadora Luciana Lyra.
7. Foto de criança do ator-pesquisador Marcelo Andrade.
8. Foto de criança do ator-pesquisador Paulo de Pontes.
9. Foto de criança da atriz-pesquisadora Viviane Madu.
10. Foto do espetáculo “Memória da Cana”
11. Morto-carregando-o-vivo.

Engenho Poço Comprido em Vicencia (PE). Casa Grande e capela. Nesta capela, realizamos a cena de Glória e Guilherme.

Espaço preparado para o workshop a partir das leituras de Gilberto Freyre. Conceito da mesa surge para o cenário.

Trabalho a partir das fotos dos atores quando crianças. Dinâmica do *Punctum*.

Foto de criança do ator-pesquisador Carlos Ataíde.

Foto de criança da atriz-pesquisadora Kátia Daher

Foto de criança da atriz-pesquisadora Luciana Lyra.

Foto de criança do ator-pesquisador Marcelo Andrade.

Foto de criança do ator-pesquisador Paulo de Pontes.

Foto de criança da atriz-pesquisadora Viviane Madu.

Memória da Cana. Foto: Pedro Serapio. Na foto: Katia Daher e Luciana Lyra

O Morto-carregando-o-Vivo.