

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LUIZ CARLOS LEITE

**Da narrativa oral a um processo de construção dramática -
*Romaria: uma partilha de experiências humanas***

Uberlândia

2009

LUIZ CARLOS LEITE

**Da narrativa oral a um processo de construção dramatúrgica -
*Romaria: uma partilha de experiências humanas***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária, Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

Uberlândia

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L533d

Leite, Luiz Carlos, 1963-

Da narrativa oral a um processo de construção dramática
Romaria: uma partilha de experiências humanas / Luiz Carlos Leite.
-2009.
100 f. : il.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

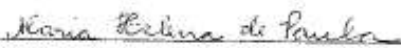
1. Literatura brasileira - Teses. 2. Romaria (MG) - Teses. 3. Teatro (Literatura) - Redação - Teses. 4. Dramaturgia - Teses. I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)

Banca Examinadora:



Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes - UFU



Profa. Dra. Maria Helena de Paula - UFG - CAC



Profa. Dra. Regma Maria dos Santos - UFU

Uberlândia, julho de 2009.

À Vilma Campos pela sua presença;
A nosso filho Lucas pela compreensão dos momentos ausentes;
A Luís Alberto de Abreu, pessoa de humildade ímpar,
encontrada apenas nos grandes mestres

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pela compreensão e apoio. Meu eterno agradecimento.

A Profa. Dra. Joana Luíza Muylart de Araújo, que tanto me incentivou a realizar este trabalho desde seu início.

A Profa. Dra. Regma Maria dos Santos, que me ajudou a trilhar os caminhos das oralidades.

A Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, pelos inesquecíveis Seminários de Literatura Brasileira.

A Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil por apontar novos olhares sobre Walter Benjamin.

Ao Prof. Dr. Narciso Teles, pela inestimável ajuda por ocasião do exame de qualificação.

Àquelas pessoas que conheci nas romarias, que participaram direta ou indiretamente para a realização desse trabalho.

“O teatro muitas vezes deixa de comunicar experiências humanas, deixa de compartilhar sonhos e expectativas dos homens para se transformar em um entretenimento pobre e desimportante. E, depois, reclama-se da crise e de que o público se afasta do teatro.”

Luís Alberto de Abreu, 2004.

RESUMO

Este trabalho propõe procedimentos para transcrição de narrativas orais da região de Romaria (MG) em literatura dramática. Partiu-se de um universo narrativo para se investigar as possibilidades de se transpô-lo no texto dramático. Além do conteúdo das histórias narradas, buscou-se incorporar experiências de vida reveladas pela *performance* dos narradores, compartilhadas em audiências públicas. Esse material mostrou ter grande clareza imagética, por isso foi usado como ponto de partida para a proposta de se apresentarem os procedimentos empregados na criação dos chamados pré-textos, passíveis de serem encenados. As diferentes narrativas orais evidenciaram elementos recorrentes que foram selecionados e desenvolvidos para se mostrarem alguns procedimentos adotados numa opção de construção dramatúrgica.

Palavras-chave: teatro, dramaturgia, narrativa, transcrição, performance

ABSTRACT

This research presents some procedures we followed to adapt folk narratives from the region of Romaria, state of Minas Gerais, into drama literature. For that we started from a narrative universe to investigate the possibilities of doing so. In addition to the narratives content we searched to identify life experiences revealed during the story-tellers performance and shared with the audience. Since such material has proved to have great imagery clearness we took it as the starting point to present our procedures to create texts susceptible to staging, that is, the so-called pre-texts. These folk narratives presented recurring elements we selected and developed to show our procedures taken to build our dramaturgical choice.

Keywords: theater, dramaturgy, narrative, adaptation, performance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: TEMPO DE PERMANÊNCIAS.....	14
1.1. HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO.....	14
1.2. A EXPERIÊNCIA NARRADA.....	22
1.3 A PERFORMANCE NARRATIVA.....	29
CAPÍTULO 2: ROMARIAS	33
2.1 A ROMARIA....	34
2.2 DA MEMÓRIA MEDIEVAL, UMA ROMARIA ATÉ <i>ÁGUA SUJA</i>	39
2.3 DO NORTE DE PORTUGAL PARA O BRASIL.....	42
CAPÍTULO 3: ALGUMAS DRAMATURGIAS.....	52
3.1 UMA TRADIÇÃO DRAMATÚRGICA.....	52
3.2 UMA OPÇÃO DRAMATÚRGICA.....	59
3.3 SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO	65
3.4 PARTINDO DAS IMAGENS.....	75
3.5 ESCREVENDO O ENREDO	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
BIBLIOGRAFIA.....	94
ANEXO 1 ROTEIRO DE ENTREVISTAS.....	98

Introdução

A imagem inicial que embalou a formulação desta pesquisa e acompanhou parte da investigação gestou-se em 2006, quando um morador da cidade de Itinga, Vale do Jequitinhonha (MG), ao ser perguntado se uma ponte recém-construída havia melhorado a vida das pessoas dali, respondeu: “Algumas coisas melhoraram. Só que, antes, as pessoas atravessavam o rio; agora, só passam por ele”. Ele se referia à perda das sensações do frio ou calor da água, de suas tonalidades, do medo da travessia, dos sons provocados pelo movimento da água, enfim, dos elementos que migraram de um cotidiano para a memória. Com a imagem gestada, procuramos reproduzir, na escrita teatral, a fala sobre o significado do rio para aquele morador. Porém, chamou-nos atenção a impossibilidade de transmitirmos a imagem da experiência narrada.

Ao analisarmos, naquele momento, um texto precioso publicado no fim do século passado,¹ onde o dramaturgo Luís Alberto de Abreu aponta múltiplas causas para a crise de fluxo de público ao teatro, algumas questões quanto à impossibilidade de exteriorização de imagens que migraram para a memória se revelaram. Em sua análise das razões históricas para o desinteresse crescente do público pelas produções artístico-culturais, Abreu (2000, p. 121) defende a tese de que uma das mais relevantes é que a produção cultural e o público talvez não estejam “[...] falando a mesma língua [...] nem veiculando as imagens extraídas de um imaginário comum”. Mergulhando mais fundo no pensamento desse dramaturgo, fomos ao encontro de sua tese de que, ao longo de uma construção histórica, os artistas tenderiam a se comunicar, a se manifestar cada vez mais individualmente, a expressar seus valores e sentimentos, em detrimento do coletivo, das experiências humanas. Ele defende a ideia de que é preciso restaurar a narrativa no teatro, pois esta sempre se destacou na arte teatral. Mas o processo contínuo de seu exílio, sobretudo a partir do romantismo, teria provocado distorções a ponto de o teatro “[...] tornar-se mais êxtase e emoção e menos saber” (ABREU, 2000, p. 122), num processo longo e lento, de afirmação de valores do indivíduo.

Era preciso investigar mais a ideia de que a perda do imaginário coletivo transforma a arte e, sobretudo, o teatro. Para conduzir a investigação, definimos três questões iniciais: 1ª) a predominância de espetáculos representados que, por uma ruptura

¹ “A restauração da narrativa”, publicado em *O percevejo* — revista de teatro, crítica e estética.

criada — uma quarta parede —, têm acentuado a distância entre a audiência e os artistas; 2ª) a maneira individual com que os artistas buscam expressar seu próprio mundo e seus sentimentos têm traduzido um afastamento da possibilidade imaginativa desse próprio público; 3ª) a pretensa necessidade de busca de um novo equilíbrio entre os elementos dramáticos e os épicos poderia ser encontrada na transmissão de experiências humanas narradas.

Definidas as questões, procuramos dialogar — enfocando a anterioridade de um processo de recolha de narrativas orais — com algo que atraía nossa atenção diversas vezes: o distanciamento dos narradores ante um imaginário coletivo e a diminuição dessas experiências comunicadas, quando, em contrapartida, eles comunicavam cada vez mais o individual, o interior da casa, o universo familiar. Diante de tal constatação, buscamos respostas à hipótese de que essa individuação, ao se limitar ao particular, ao único, aos sentimentos, reduziria os conflitos a um círculo menor de relações, levaria à ausência de mais interação com o mundo mais complexo e abundante de imagens a serem partilhadas e focaria a importância da narrativa em seu sistema fortemente imaginativo, caso se considere a possibilidade de que a individuação não seria interessante ao público.

Ao mesmo tempo, estar perante uma perda aparente da capacidade do homem de narrar suas experiências de vida apresentava outro problema: mais que a crença na importância da narrativa para o teatro e a dificuldade de se encontrarem narradores orais que comunicassem experiências coletivas em detrimento do particular, o que estava evidente eram tanto as alterações no plano do concreto e do simbólico quanto as consequências destas alterações na forma da expressão humana.

Num momento de vivência que expõe a decadência da transmissão de experiências humanas e ante uma proposta em sentido contrário — romper progressivamente com essa imaginação individual para se consolidar o imaginário coletivo —, veio a possibilidade de investigarmos essa hipótese numa pesquisa embasada na recolha de narrativas orais de um recorte delimitado: romeiros que vão à cidade de Romaria (MG) nas festividades em louvor a nossa senhora da Abadia, carregando histórias de vida a serem partilhadas.

Dentre esses romeiros que cumprem o ritual anual de caminhar vários quilômetros — que, às vezes, tomam mais de um dia — e abandonar seu cotidiano para prestar devoção a uma santa, estão narradores diversos ou, como dizem, “contadores de causos”, que compõem uma fonte preciosa para fundamentar a transposição de suas narrativas orais para

uma literatura dramática, encenável ou não. Além disso, essa possibilidade levaria ainda a um segundo nível: aprofundar o entendimento da relação entre sagrado e profano.

Contudo, não só a fixação de uma escrita cuja fonte fossem romeiros detentores da arte de narrar guiou esta investigação, mas também a possibilidade de um olhar mais detido no momento em que o narrador conta suas histórias, suas experiências. Nesse momento há uma partilha imaginativa,² no instante da transmissão, marcada pela memória do narrador, que, afora sua relação com o processo criativo, tem de ser visto como sujeito constituído em suas relações no tempo e espaço mediante lembranças, esquecimentos e, sobretudo, seu exercício de pertencimento, entre o ofício do poeta e o do historiador. Longe da banalidade, são as experiências mais significativas que a memória retém e que depois são comunicadas. Não é a apreensão do todo, mas os frutos de uma seleção, cortes e recortes que são compartilhados oralmente ou imaginados através das narrativas e que ajudam a criar um repertório comum: a transmissão — ou partilha imaginativa — da experiência humana: matéria-prima essencial de uma pretensa escrita.

Ante um declínio aparente da narrativa, surge um quadro sociocultural composto por pessoas ainda entrelaçadas pela troca de experiências e unidas pela arte de narrar em torno de um objeto comum: a peregrinação e a devoção a uma santa. Nesse caso, a figura desse narrador/peregrino ou contador de histórias seria a de um herói, por ser ele uma memória viva de seu grupo social? Longe de ser uma historiografia oficial, suas narrativas (re)elaborariam a memória histórica da região? Seria possível identificar causas da perda de importância da coletividade em detrimento das histórias individuais? Feitos esses questionamentos, buscamos verificar se essas narrativas seriam transmissoras da experiência humana e úteis para se recuperar um imaginário comum entre palco e plateia no teatro — sem nos esquecermos de uma análise da relação entre oralidade e algumas transformações decorrentes da modernização, buscando identificar se, nesse processo, o saber individual ocuparia lugar menor numa escala de valores.

Em virtude de questões surgidas na investigação, outros objetivos se impuseram ao escopo inicial da pesquisa, quais sejam: discutir a tensão entre permanência e transformação no universo dos narradores que se dirigem à cidade de Romaria (MG), buscar a identificação do processo de *sedução* empreendido pelo narrador para conquistar o ouvinte numa relação de participação ativa como elemento passível de ser incorporado a

² O termo partilha imaginativa será empregado aqui para expressar esta intenção de sentido: o momento em que o narrador conta suas experiências mediante imagens que ele busca partilhar com a audiência para criar imagens comuns: não iguais, mas provocadas.

uma escrita teatral, enfim, discutir e verificar se os narradores — reunidos num rito anual de permanência e integração de saberes mediante um processo que tece a identidade do sentido comum da memória no presente com base no passado em comum — permanecem no exercício da sua função. Com um olhar focado na estrutura interna das narrativas, buscou-se ainda identificar recorrências que permitam ler a apropriação que os narradores fazem de elementos da história da região de Romaria e seu entorno, como as recontam e se lhes apresentam novas questões.

Posto isso, esta dissertação se desdobra em três capítulos.

No primeiro identifica a aceitação de tipos variados de textos encenáveis e a dessacralização do autor na prática teatral contemporânea, rumo a uma dramaturgia dos grupos, a um processo de criação coletiva e a um fazer teatral independente, marcado pela desdramatização. Lehmann (2007), Sinisterra (2001) e Vendramini (2001) guiam nossa discussão, assim como textos sobre a decadência da forma narrativa na dramaturgia, como o de Abreu (2000) e o de Da Costa (2000).

Depois de apontarmos a importância da narrativa para o teatro, o que poderia ser descrito em essência como a causa primeira da pesquisa, buscamos caracterizar, à luz de Adorno (1983), a posição do narrador, a saber, a de alguém impossibilitado de narrar na modernidade. Essa posição cria um diálogo com Benjamin (1995; 1994), para quem a desintegração das experiências humanas, o surgimento do romance burguês e a fixação da palavra escrita — que opõem a tradição oral da poesia épica ao romance burguês, marcado pela quebra da experiência e pelo isolamento do indivíduo (o leitor) — decretaram, hiperbolicamente, o fim da narrativa; assim, se Adorno vê o homem como vítima da dominação técnica, Benjamin — embora encare a pobreza de experiências resultante dessa técnica como impedimento à narrativa — vê uma possibilidade revolucionária: a superação pela própria técnica, identificando o momento dessa dominação e superação da técnica contida nela mesma.

Benjamin nos conduz ao longo do primeiro capítulo apontando para o declínio da narrativa, ao mesmo tempo em que propõe possibilidades de superação desse mesmo declínio e, sobretudo, ao estabelecer as principais características do narrador, pois estas serão entrecruzadas mais adiante com as diversas vozes dos romeiros/narradores vistos e ouvidos, sobretudo no terceiro capítulo. Ainda recorreremos a Zumthor (2000; 1993), que evidencia a importância da *performance* como elemento da oralidade a ser considerado numa audiência pública para uma possível escrita.

O segundo capítulo, num primeiro momento da investigação (estudos bibliográficos), apresenta tanto a difusão e consolidação histórica do cristianismo como ideologia dominante (cristianização da memória — uma memória coletiva, fixada no desenvolvimento da memória dos mortos, sobretudo santos) quanto o surgimento do culto a nossa senhora da Abadia em Portugal, sua migração para Goiás e, depois, para Romaria, num percurso marcado pelo diálogo com a imposição e aceitação de práticas que se consolidariam ao longo do tempo. Com base em Brandão (2007; 1999), Guimarães (1972) e Lourenço (2005), buscamos dialogar com a pesquisa empírica, ou seja, aproximarmo-nos de imaginários, sensibilidades e motivações de relacionamentos com a Bíblia Sagrada e outras devoções cristãs que promoveram certas maneiras de aprender a ser e a viver; as quais, distantes de um casuísmo, foram construídas à custa do extermínio de manifestações associado com uma nova construção, um mosaico estranho marcado pela recorrência em dada região geográfica e que, mesmo universal, tem suas particularidades. Nesse momento, também começamos a dialogar com algumas fontes da pesquisa, cujas vozes são transcritas para se aferir (ou não) a fala desses autores.

O terceiro capítulo, à luz das vozes ouvidas, busca estabelecer elementos distintos contidos na arte de narrar: dentre outros, ensinamentos transmitidos, não necessidade de explicações e identificação dos narradores como senhores de seu tempo. Nesse momento da pesquisa, quando acreditávamos na possibilidade de encenar obras não dramáticas (capítulo 1) e defendíamos a ideia de teatralizar as narrativas orais dos romeiros, dois focos se apresentaram como possíveis: um analítico (a escuta, a recolha e a reescrita), outro literário (a transcrição das memórias numa dramaturgia). A proposta inicial de transcrição de narrativas deu lugar ao foco analítico, em que o momento de escuta e recolha passou a oferecer possibilidades de uma dramaturgia pretensa: mais que o texto pronto como produto final, encenável, importava agora o conjunto: a fala, as imagens, o gestual e demais elementos que seduzem o ouvinte e já como possibilidade de uma pré-encenação.

O título *Algumas dramaturgias* atribuído ao terceiro capítulo, procura expressar algumas possibilidades de escrita para o teatro, sobretudo a partir de uma prática já exercida pelo autor em trabalhos anteriores de construção textual para o palco. Ao propor algumas reflexões acerca de algumas tradições de escrita para o teatro em diálogo com uma proposta de alguns procedimentos passíveis de serem adotados em uma pretensa escrita, o foco recai sob uma opção dramaturgic, ou seja, uma das muitas possibilidades do processo de criação. Dessa maneira, o objetivo foi o de permanecer nesse diálogo

acerca da seleção e exercício dos procedimentos possíveis de serem adotados, possibilitando em um momento posterior a escritura pronta – fixada – de um texto pronto e acabado.

Capítulo 1

TEMPO DE PERMANÊNCIAS

Há que se lembrar algumas vezes, de qualquer modo, que a linguagem transporta se não um pensamento, pelo menos uma escolha.

— ROLAND BARTHES, 2007

Esta pesquisa com romeiros que se dirigem à festa de Nossa Senhora da Abadia de Água Suja (MG) busca dialogar, no campo da teoria literária, com a obra de Walter Benjamin e a de Paul Zumthor. Isso porque entendemos que tais autores oferecem novas possibilidades de compreensão de questões que nos inquietam há tempos ao longo de uma prática de escrita para o teatro. Ainda que de modo não definitivo, possibilitam identificar em que medida os narradores orais deixam sua marca por meio da *performance*³ no momento de sua *partilha*, porque nos permitem problematizar as formas narrativas mediante um olhar sobre a ficção, a história e a memória de tais narradores. Um estímulo precioso a quem procura viver o teatro.

1 História, memória e ficção

A proposta de se fixar uma linguagem oral numa linguagem escrita encenável e realizável na efemeridade do teatro não é nova: diversos críticos e pesquisadores a tomaram como objeto de investigação e debate antes. Dentre estes, Peter Szondi (2001), em seu ensaio *Teoria do drama moderno*, de 1956, apontou a instauração do teatro moderno na narrativização da forma dramática num período que vai do fim do século XIX a meados do século XX, quando — paradoxalmente —, ao buscar renunciar ao poético para se aproximar do mundo real, a linguagem dramática indicou sua origem subjetiva: seu autor. A seguir, no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de 1958,

³O termo *performance* adotado na pesquisa está em acordo com Paul Zumthor onde seu conceito de poesia, está para além de um conjunto de textos poéticos, importando sobretudo, o contexto de sua produção e existência: a ação do corpo, do gesto e dos meios. Em sua *Introdução a poesia oral* (1997), encontramos um dos pilares de sua teoria, o conceito de *performance*, recuperado do vocabulário dramatúrgico, como ação complexa e única que envolve a emissão e recepção simultânea da mensagem poética. “Locutor destinatário e circunstâncias estão juntos, confrontados, concretizando ao máximo a função fática da linguagem no jogo de aproximação, abordagem, apelo e provocação.”(1997, p.33)

Theodor Adorno (1983) caracterizou a posição do narrador no romance por um paradoxo: ao mesmo tempo em que o romance contemporâneo exige narração, não se pode mais narrar. Eleito como forma literária específica da era burguesa, o romance — diz Adorno (1983, p. 269) — objetivaria a “[...] sugestão do real” em oposição a um narrador senhor de seu tempo e espaço: um *maestro* produtor de sua própria harmonia, mas que estaria impossibilitado de narrar como antes num momento histórico em que “[...] desintegrou-se a identidade da experiência — a vida articulada e contínua em si mesma — que só a postura do narrador permite”.

Em 1936, de maneira hiperbólica, Walter Benjamin já havia decretado o fim das narrativas ao associar sua “morte” com a desintegração das experiências humanas, o surgimento do romance burguês e a fixação da palavra escrita. Benjamin (1994) opôs a tradição oral da poesia épica ao romance, marcado pela quebra da experiência, pelo indivíduo isolado; o romance burguês seria, então, o gênero apropriado à existência de indivíduos isolados, capazes de compreender o significado das coisas só pela perspectiva de sua vida privada. Também Adorno (1983, p.269) se referiu a essa desintegração da identidade de experiências ao apontar a impossibilidade de alguém que participou da guerra narrar o que viveu “[...] como antes uma pessoa contava suas aventuras”. Essa posição, aparentemente pessimista, de impossibilidade da narrativa após a experiência dos campos de concentração nazistas ou até das recentes revelações do horror stalinista pode ser encontrada, também, nas obras de Benjamin.

Antes de aceitarmos o suposto fim das narrativas, convém pôr em cena dois outros atores que refletiram sobre a narrativa. Um deles é o filólogo russo Mikhail Bakhtin (1997, p. 361–2), que vê nos estudos literários nos anos de 1970 uma falta de audácia e experimentação em detrimento da manutenção de cânones, defende a impossibilidade de separação entre história cultural e ciência literária e propõe, ao investigador, pensar na cultura de seu tempo. Outro é o filósofo francês J. P. Sartre (1980), que vê a escrita, mesmo que o escritor pretenda ser neutro ou passivo, essencialmente como uma ação e intervenção que tem sempre um sentido; para ele, o escritor não tem como negar sua responsabilidade ante a história.

Nessa ótica, o suporte livro poderia fazer da literatura um fato social, uma instituição que levaria o escritor a pensar em sua situação no presente, que o tornaria atual, que o impediria de sonhar com um futuro distante, de forma que sua escrita seria sempre um engajamento, por isso uma responsabilidade. Ao refletirmos sobre os modos de se fazer

e pensar no tipo de teatro possível de ser vivido com base nos narradores orais como fonte, outra questão se impõe: quais seriam as relações entre o abandono dos cânones rumo a um diálogo com o tempo presente — proposto por Bakhtin — e a proposta de uma escrita para leitores contemporâneos através de uma negativa do olhar para o futuro — apontada por Sartre?

À parte as intervenções, pela ideia de que todo escrito tem um sentido, podemos dizer que estamos diante de um olhar pretensamente contemporâneo mas que não promoverá uma ruptura com a ótica positivista se o texto for visto por esse olhar. Essa escrita não pode se reduzir a um documento, pois a história da literatura “[...] é uma história das diferentes modalidades da apropriação dos textos” (CHARTIER, 2002, p. 257). Logo, o que se propõe é uma opção de escrita: se não é possível — como quer Bakhtin — trabalhar uma literatura desvinculada da cultura; em sentido contrário, sua proposta de trabalhar os vazios e rupturas com o que está à margem remete às marcas de uma subjetividade, nas quais se poderia superar a dualidade positivista de causa e efeito — em essência, uma opção de escrita, pois esta poderia ser desenvolvida de maneira oposta, por exemplo, ao se manterem os cânones.

Ao buscar promover uma escrita em sintonia com seu tempo, Benjamin (1994) ressalta as consequências de o artista perder a dimensão de seu olhar, o que conduz à dissolução do próprio sujeito em detrimento de um mundo onde a vida de cada sujeito é regida pelo mercado: espaço em que as mercadorias revelariam um momento histórico da “reprodutibilidade técnica” quando a obra de arte se tornará uma reprodução, assim como numa fotografia. Nesse espaço, a literatura assumiria o papel de documento informativo e a imaginação, a função de “publicidade”. Com base nessa insuficiência dos sentidos ou “declínio da aura” artística ante a reprodutibilidade técnica apontada por Benjamin, é possível estabelecer um recorte da literatura, sobretudo a dramática, como arte possível de viver o presente, o que converge para a proposta de Sartre.

Em sua abordagem do fazer teatral contemporâneo, Hans-Thies Lehmann (2007) identifica um núcleo comum no chamado teatro pós-moderno: os espetáculos inseridos nesse “movimento” se distanciam do dramático, pois têm faces plurais, ou seja, são guiados pela miscigenação de linguagens como a música, a dança, o cinema, as artes visuais e outras expressões de esferas artísticas variadas. Isso nos leva à autonomia da cena e do processo criativo do ator, em detrimento de um tipo de texto como condutor do processo de criação. Mais que uma opção estética, esse autor identifica o teatro dramático

— cuja realização parte de um texto que contenha as categorias de ação e imitação — como mecanismo de totalização e promotor do que ele denomina “passivamento”, ou seja, mercadoria. Em contrapartida, o teatro pós-dramático, ao negar essa totalidade, seria “[...] um modo de *utilização* dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural” (LEHMANN, 2007, p. 15) e a atração pelo reconhecimento de experiências novas.

Consoante a essa prática teatral contemporânea, José Sanchis Sinisterra (2001) também aponta o sentido da obra dramática, que ele chama de “[...] dimensão literária do fazer teatral”, ter deixado de ser a origem da representação — como era até a década de 1950. Após ser marcada pelo textocentrismo — em que a encenação teatral era fiel ao texto original o máximo possível, oferecia pouca ou nenhuma autonomia ao diretor (VENDRAMINI, 2001) —, a realização do teatro noutro momento se afastou dessa concepção e caminhou rumo à autonomia em relação ao texto, em que o diretor parte para um experimentalismo. Da inexistência de textos como ponto de partida para uma encenação ou da possibilidade de diversas obras narrativas e líricas serem transpostas para o teatro, o teatro pós-dramático admite como suporte-texto obras não dramáticas ou textos tidos como não literários: biografias, cartas, depoimentos, documentos iconográficos, notícias de jornais, obras de arte e outros. Assim, consolida-se cada vez mais a ideia de que qualquer texto pode ser encenado. Jean-Pierre Rynngaert (1995) reitera essa afirmação:

O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade. (RYNGAERT, 1995, p. 17).

Partir de temas para improvisações, de depoimentos, de músicas ou de textos tidos como não literários significa abandonar a consciência de que há regras teatrais para a escrita de um texto teatral? O teatro dramático é, de fato, a expressão de manutenção desse mesmo texto como mercadoria em oposição a uma prática de ruptura com esse modelo, promovida pelo pós-dramático?

Ao identificarmos, sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980, uma dessacralização do autor rumo a uma dramaturgia de grupos, uma criação coletiva e um fazer teatral independente, marcado pela desdramatização a ser encenada em salas e

espaços alternativos, em que o texto é só o ponto de partida ou inexistente, estaríamos diante de dois momentos distintos; e a escolha de uma das duas maneiras de relacionar texto com encenação pode ser entendida como opção estética: poderia haver um teatro com texto, um sem texto e outro em que o texto é pretexto para sua realização (VENDRAMINI, 2001, p. 86).

O diálogo com os autores aqui citados nos põe, então, ante duas vias possíveis: opção estética ou ruptura? Não é uma questão simples. Ao defender a ideia de que a valorização recebida pelo imaginário social está aquém da criatividade e superioridade da produção teatral espanhola, por exemplo, Guillermo Heras (2001, p. 307) diz que “[...] ainda hoje é raríssimo que uma edição de um texto teatral contemporâneo seja analisada ou criticada nos suplementos culturais dos jornais, e inclusive em revistas especializadas em literatura esses livros ocupam um lugar residual”. Lehmann (2007, p. 7) segue esse caminho ao polemizar com a “[...] crítica jornalística convencional, despreparada para analisar um teatro que não mais se baseia numa cosmovisão ficcional nem no conflito psicológico de personagens identificáveis”. No pensamento de Heras (2001), vemos uma defesa da existência de bons textos teatrais, porém à margem do chamado grande mercado. Segundo ele, ao se referir à dramaturgia feita hoje na Espanha, a democracia não “valorizou” o trabalho da geração de dramaturgos que escreveu sob a censura franquista, agentes promotores de uma resistência ética e estética; e a materialização dessa “não valorização” estaria no predomínio da não estréia de novas obras e na falta de revisão dos textos cênicos do período. Para ele, só após as revoltas de maio de 1968, época de enfrentamento do regime franquista, com o chamado “novo teatro espanhol”, houve uma ruptura com o realismo predominante no teatro. É quando surgem os movimentos do “teatro independente”, marcado pela “criação coletiva”, que faz sumir o nome do autor — há uma “dessacralização” do conceito de autor em favor de uma dramaturgia dos próprios grupos, ainda que nestes militassem autores que desenvolviam suas primeiras experiências literárias e propuseram escritas solitárias paralelamente ao abandono dos textos. Contraditoriamente, ao mesmo tempo em que se abandona a figura do dramaturgo, este se renova noutra predominância do fazer teatral: produzir *nos* grupos, e não *para* grupos.

Ao teatro independente, incorporou-se gente das chamadas zonas fronteiriças: cineastas, pintores e cenógrafos, marcando a década de 1980 com um culto ao “teatro de imagem”, em detrimento da subvalorização do texto dramático. Essa tendência não se restringiu à Espanha: chegou ao chamado mundo ocidental e foi prática recorrente, por

exemplo, na cena teatral paulistana, sobretudo a partir dos anos de 1980 — dentre outros dramaturgos dessa época no Brasil, destaca-se Luís Alberto de Abreu. Para Heras, o “teatro de imagens” foi saudável porque varreu as “teias de aranha” do velho teatro naturalista e desequilibrou a valorização da textualidade contemporânea — algo importante para o fazer teatral, porque provocou essa renovação nos anos de 1980 e 1990, com movimentos chamados de minimalismo, fragmentação, pós-modernidade, fisicalidade, contaminação com outras linguagens artísticas, novas tecnologias, mestiçagem etc. Se uma nova geração de dramaturgos herdeiros do “teatro independente” buscaria sua recepção em meio a um público mais generalizado, num código mais produtivo, como numa empresa privada; outro grupo vincularia suas propostas à exibição em “salas alternativas”, em geral dos próprios grupos, talvez como resultado do debate entre os chamados autores de gabinete e autores vinculados a uma companhia. Além disso, contra o abandono progressivo da dramaturgia como elemento-chave e constitutivo do fazer teatral, recentemente houve um aumento significativo do número de autores teatrais, sobretudo graças a uma consideração maior dessa prática literária, ao aumento no número de prêmios de literatura dramática, a subvenções, à recuperação de edifícios teatrais, à consolidação de oficinas de dramaturgia, e assim por diante.

Dito isso, se seguirmos a via estética — teatralização de elementos variados —, então o que viabilizaria a encenação, por exemplo, de uma lista telefônica ou de uma narrativa oral transcrita em forma de texto? Mesmo sem serem o ponto de partida e mesmo sendo produzidos *a posteriori*, o que permitiria fixar outros textos não concebidos originalmente para o teatro numa escrita encenável e realizável na efemeridade deste? Ainda sem a pretensão de responder a essas questões, o primeiro ato desta investigação foi buscar narrativas orais — fossem texto ou só pretexto — com a intenção de que os narradores pudessem ser uma fonte preciosa para as possibilidades de registro, transcrição e transcrição⁴ de seus relatos numa literatura dramática passível ou não de ser encenada. Ao admitirmos tais narrativas como tal, tivemos de seguir um processo investigativo e fazer uma opção de leitura dos acontecimentos transmitidos, pois, em campo, enunciou-se a constatação de que os fatos ou acontecimentos coletivos transmitidos pelos narradores são, a princípio, absorvidos individualmente e, só depois, informados e partilhados numa

⁴ O termo *transcrição* é, na verdade, um conceito empregado, na teoria da literatura, por poetas concretistas brasileiros, sobretudo Haroldo de Campos. Difere-se de *adaptação*, pois os princípios de comunicabilidade, interacionalidade e legibilidade se sobrepõem aos princípios da autenticidade e fidelidade à obra-base original.

esfera coletiva — no momento dessa transmissão, há uma partilha imaginativa, geradora de um imaginário de histórias, tipos, crenças e comportamentos que as tornam coletivas de novo.

Convém nos determos um pouco mais no instante dessa partilha imaginativa, dessa transmissão marcada pela memória do narrador, que, em sua relação com o processo criativo, deve ser pensado como sujeito constituído histórica e culturalmente em suas relações no tempo e espaço via lembranças, esquecimentos e, sobretudo, pelo seu exercício de pertencimento, navegando entre o poeta e o historiador. Quando narram, os romeiros partem de um imaginário ligado ao meio deles e determinado por condições objetivas, ao mesmo tempo em que experimentam a criação, que é artística. Mais que simples falas ou ações do cotidiano, apontam o caminho da *performance*, ou melhor, a produção de uma cena performática. Carl. G. Jung (1991) afirma que há um domínio em que os conteúdos psíquicos não são só de um indivíduo, mas de muitos ao mesmo tempo: de uma sociedade, de um povo ou da humanidade. É o que ele denomina inconsciente coletivo, expresso em narrativas mitológicas, contos de fadas, motivos e imagens que podem renascer em qualquer tempo e lugar, sem tradição ou migrações históricas. Além de ter uma origem individual, a fantasia criadora dos homens recorre a uma camada arcaica soterrada há tempos e manifestada em imagens peculiares reveladas nas mitologias de todos os tempos e povos. Nessa ótica, a função do artista — e dos romeiros que produzem suas narrativas orais — é mitologizar o que acontece no mundo, ou seja, é a capacidade de refazer a ponte entre consciência e conteúdos do inconsciente pessoal e coletivo (CAMPBELL, 1990, p. 57). Para isso, podem se valer de imagens internas e incorporá-las a obras externas.

Como porta-voz genuíno do ser humano e de suas necessidades existenciais, o artista seria o transmissor do mito de sua época, de maneira que o relato mitológico ocorre na linguagem do imaginário, e não numa descrição histórica e objetiva da realidade. E os romeiros — esses artistas —, o que narram? Por ora, basta saber que são suas experiências mais significativas, que se retêm na memória e, depois, são comunicadas. Não apreendem o todo, mas colhem frutos de uma seleção, de cortes e de recortes que são comunicados, compartilhados ou imaginados pelas narrativas e que contribuem para criar um repertório comum: a transmissão — ou partilha imaginativa — de experiências humanas.

Nas sociedades ágrafas com predomínio da oralidade, a memória cumpre, também, a função de transmitir conhecimentos secretos via descrição e ordenamento de fatos conforme certas tradições. “Assim, enquanto a reprodução mnemônica palavra por palavra

estaria ligada à escrita, as sociedades sem escrita [...] atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas.” (LE GOFF, 1994, p. 430). Essa liberdade criativa maior típica da transmissão de memórias pela oralidade representa, em diferentes momentos, a reconstrução de uma memória que é, em essência, coletiva e, assim, mais distante da rigidez de controle e uniformização dessas mesmas transmissões. Não por acaso há um processo histórico de valorização da linguagem escrita sobre a oral: a criação de instituições de memória, com seus arquivos que compartimentam, selecionam e controlam o que deve ser lembrado, a exemplo da instituição Igreja, e cujas consequências são alterações no desenvolvimento da memória coletiva. A passagem da memória oral à escrita produz um armazenamento, de marcação e registro, das informações para que se possa reordenar frases e palavras e se fixá-las noutra ordem e noutra hierarquia, expressas noutra memória: uma “memória artificial”, em que se narra, por exemplo, uma genealogia — o prestígio das famílias dominantes —, os grandes feitos de reis e governantes, as vitórias militares e as demais ações a serem eternizadas em escritas, monumentos, hinos, pinturas e outros elementos de fixação.

Se são elementos que contêm um saber técnico e fórmulas que permitem a reprodução, também são excludentes, acessíveis só a uma parcela do coletivo. Com frequência se justifica uma divisão entre duas tradições culturais: a literária — escrita — e a não literária — oral. Não por acaso se atribui à oralidade características negativas, como afirma o medievalista Zumthor (1993), para quem a mensagem oral estaria destinada à audição pública e a escrita, à percepção individual. Com base nessa distinção, ele afirma que a oralidade funcionaria apenas no interior de um grupo limitado, reduzido e a escrita buscaria a universalidade, por se apoiar na abstração e na consequente possibilidade de ser pulverizada entre uma infinidade de leitores individuais que, somados, tenderiam a atingir o universal. Inversamente, a oralidade tenderia a espacializar a memória num espaço físico mais restrito, definido pela extensão da acústica, ou seja, por um alcance sensorial da percepção imediata, enquanto a espacialidade da escrita teria natureza adversa: fixa-se numa página, de maneira a repetir indefinidamente sua mensagem sobre o tempo. Outro elemento destacado por Zumthor (1993), a imediatez nos faz retomar a associação que fez Adorno entre romance, quebra da experiência e indivíduo isolado, em oposição ao narrador: senhor de seu tempo e de seu espaço. Nesse caso, ela se ligaria à oralidade, pois remete a possibilidades de compreensão que se desenvolvem com brevidade, ou seja, que são apreensíveis pela memória no momento mesmo em que se desenvolvem, numa relação

específica de momento; e à escrita restaria uma possibilidade mais intensa de permanência num tempo maior. Se assim o for, então seria negada uma permanência à oralidade?

Na Revolução Científica ou Idade da Razão, entre os séculos XVI e XVII, a natureza passou a ser controlada. A origem do controle pode ser identificada numa bifurcação epistemológica entre o conhecido e o conhecedor, consolidada na máxima de René Descartes de que: *cogito, ergo sum* — expressão que separa mente e matéria: de um lado, o mundo objetivo, composto por fenômenos da natureza; de outro, o mundo interno, pertencente às sensações. Estabelecido o conceito de modernismo científico, sobretudo com as teorias de Francis Bacon e dos modelos newtoniano e cartesiano, em que o válido tinha de ser catalogado, medido e cartografado, as experiências narradas estariam, assim, distantes desse modelo demonstrável. Como resultado, configurou-se uma supremacia da razão sobre a imaginação. Agora, mais do que nunca, a história da civilização é a história da repressão das emoções básicas; a ênfase está na discussão, primado da razão e mente humanas sobre os sentidos e as emoções. Não por acaso, Zumthor (1993) identifica na Antiguidade e na Idade Média, avançando rumo ao Renascimento, um movimento em que o homem assume uma distância de si mesmo, de sua fala, de seu corpo, pois os imprime na página, fixando a ideia de estabilidade do texto em oposição à mobilidade das formas poéticas visuais e táteis realizáveis na efemeridade do momento. Trata-se de uma cisão: as comunicações vocais passam a ser encaradas como meio pobre, desprezível, pertencente às culturas populares, em oposição a uma cultura erudita, dominante, fixada na escrita.

1.2 A experiência narrada

Benjamin inicia seu ensaio “Experiência e pobreza” (1994) com a história de um homem que, à beira da morte, revela aos filhos haver um tesouro escondido em seu vinhedo. Os filhos, então, cavam por muito tempo, mas não acham o tesouro. Chega o outono, e as vinhas são as mais produtivas da região graças à escavação constante da terra. Os filhos descobrem, assim, que a riqueza estava em seu trabalho. Eis a experiência transmitida pelo pai moribundo: as histórias devem ser narradas como ensinamento. Depois, Benjamin lança questões sobre a pobreza de experiências para mostrar que narra quem sabe aconselhar, quem tem sabedoria a transmitir, supondo “Uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho;

continuidade e temporalidade das sociedades ‘artesanais’ [...] em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 66).

Nesse mesmo texto, Benjamin diz que as experiências estão em baixa: é cada vez mais difícil encontrar pessoas capazes de narrar; exemplo disso são soldados que voltavam mudos da Primeira Guerra Mundial (1914–18). Ele retoma esse exemplo noutro ensaio — “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” —, escrito quatro anos depois de “Experiência e pobreza”:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida de boca em boca. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Uma das causas desse comportamento estaria na perda de referências coletivas, no domínio dos valores individuais e privados sobre as certezas coletivas — momento este em que as histórias individuais têm o papel de preencher lacunas deixadas pela história comum dos homens. É o que Benjamin (1994, p. 115) chamará de *nova barbárie*, marcada pela pobreza de experiências, não só do indivíduo isolado, mas também da humanidade, numa “[...] nova paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro [...] estava o frágil e minúsculo corpo humano”. Mais que a interdição de narrativas ou a partilha de memórias, o exemplo do soldado mudo refletiria o grau de sofrimento que “[...] não pode ser simplesmente contado, como gostariam de o fazer estes romances de guerra” — como aponta a comentadora de Benjamin Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 71).

Se Benjamin aponta a impossibilidade de o homem moderno receber conselhos ou dá-los — matéria-prima das narrativas que objetivam ensinar, transmitir uma sabedoria —, Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1990, p. 53), defende a ideia de que a memória é afetiva, produto da vivência e de experiências:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos de duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela.

Nessa ótica, preservar o passado supõe dialogar com esse passado, que é político, logo parcial. A perspectiva de memorização é subjetiva, e nela a história tem, sim, uma temporalidade, mas com temporalidades que podem ser interligadas e independentes.

Assim, os narradores, os poetas e os dramaturgos que podem usar sua matéria-prima exerceriam uma atividade de resgate de uma memória que se opõe à centralização, acumulação, fragmentação e eficiência, propostas pelo modernismo científico. Antes de serem artistas, são sujeitos históricos concretos, nascidos em dado período, inseridos em dada sociedade, com estrutura econômica, organização política e sistema jurídico que condicionam a existência deles. Longe de um aparente determinismo, há possibilidades concretas de se modificarem esses elementos, embora qualquer ação assim possa se condicionar de antemão pela própria ação que esses elementos exerceram ou exercem. Ao agirem em sua sociedade, o fazem com instrumentos fornecidos por essa sociedade, ou seja, seu momento histórico.

Igualmente, “[...] a obra é um objeto concreto, produzida num determinado momento e só produzível naquele determinado momento” (LYRA, 1980, p. 99). Ao refletir sobre a arte como um fazer, conhecer e exprimir, Alfredo Bosi (1985) salienta que, antes de tudo, arte é produção, uma *Techné* — como a chamavam os gregos. O fazer artístico estabelece uma relação entre criação e técnica que produz, ao longo do tempo, um conjunto de regras. E mais: a arte encerra em si um processo criador que supõe uma subjetividade, ou seja, arte é expressiva, também, porque contém a personalidade de quem a produz, pois “[...] a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples ‘fazer’ não basta para definir sua essência. A arte é também invenção” (PAREYSON, 1997, p. 25).

Não é preciso, pois, buscar a história no narrador; bastam-lhe a ficção, o partilhar experiências, o aconselhamento. Mas é preciso saber aconselhar: arte cuja existência Benjamin “decretou” o fim. Em 1933, no período entre guerras, ele apontou a incapacidade de narrar; depois, em 1936, reafirmaria que o narrador não está mais presente: “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” (BENJAMIN, 1994, p. 200–1). O início do século XX seria marcado, então, pela difusão de informações e consolidação da burguesia, que alimenta o romance. Rádio e jornal expressam a prioridade da informação em detrimento da experiência; com informação, objetivam fixar um novo saber pela explicação, enquanto a narrativa não precisa ser explicada, pois o não explicar a história constitui a arte de narrar, num processo contínuo de concisão e abertura.

Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dará isso? Isso se

dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. Ou seja, já é metade da arte narrativa manter livre de explicações uma história quando é transmitida. (BENJAMIN, 1995, p. 276).

A concisão da narrativa é estruturada para facilitar sua memorização e, depois, sua renarração, sempre modificada: “[...] contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1994); e, quanto mais extensa for a narrativa, maiores serão as modificações. Se a narrativa não é relatório ou informação, o narrador imprime sua marca nela, no apossar, no sentir — como na imagem do moleiro que deixa sua marca no objeto. A narrativa tem ainda a marca do tempo, e o homem de hoje não cultiva mais o que não pode ser abreviado.

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story* [ou conto], que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p. 206).

Aqui, Benjamin (1994) se refere ao trabalho prolongado que, antes exercido na totalidade, agora passa a ser parcial. Como metáfora do tempo, usa a ideia de que a “[...] eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica” e de que a morte vem sendo afastada: “Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte” (BENJAMIN, 1994). Noutros termos, tem-se a ideia de morte como sanção de tudo o que se pode contar e de que suas histórias remetem à história natural.

Numa sociedade marcada por novas técnicas de produção, narrador e ouvinte estariam na contramão do novo ritmo fragmentado e acelerado. Narrar supõe que estejam submersos num fluxo narrativo comum e vivo, daí a importância da memória, que se perde na era do romance. A arte de narrar — como fazia Scherazade, que tece uma rede onde todas as histórias se articulam — exige a reminiscência e a tradição. Nesse sentido, a tradição de uma romaria, por exemplo, possibilita essa leitura embasada em Benjamin, pois os romeiros saem de seu ritmo temporal fragmentado e entram num fluxo e tempo comuns a eles; essa imersão pode ser lida também como “tempo de permanências”. Convém dizer que, com frequência, a rememoração no momento contemporâneo do romance é, em geral, a um herói: condutor das ações; na épica, a memória é da coletividade: memória infinita em que cada história é o desejo de uma nova história, que desencadeia outra que traz uma

quarta, e assim por diante. É a constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros. Contudo, o contexto é outro. Marcada por novas formas de produção, a sociedade contemporânea se caracteriza, também, pelo definhamento da arte de narrar. Para constatar essa afirmativa, bastaria olhar os jornais e identificar as transformações que ocorriam. Consideremos o exemplo dos soldados que voltavam mudos da guerra: o que teriam para contar?

Benjamin “decretara” o fim da narrativa, a impossibilidade de narrar. Será mesmo assim? Ora, a organização da sociedade de maneira comunitária, guiada pelo trabalho artesanal que permitia o florescimento da arte de narrar baseada na espontaneidade e experiência do narrador, também não permanecera intocada. Transformada pelo novo modo de produção, a arte de contar exige uma narratividade diferente: guiada pela síntese, privacidade e transmissão individual de experiências. Eis a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e o fim da narrativa como transmissora de experiências humanas. Assim, estaria mesmo Benjamin, melancolicamente, decretando o fim da narrativa? Ora, basta caminhar junto aos romeiros para se observar e vivenciar a prática das narrativas. Logo, seria preciso buscar repostas nos próprios escritos benjaminianos para essa contradição aparente.

Para Gagnebin (2004), convém não incorrer no perigo de reduzir a teoria benjaminiana sobre a experiência à dimensão melancólica ou nostálgica, por isso ela lança algumas questões sobre o que é contar uma história e o que é contar a história. Para essa autora, a homonímia leva a crer na existência de um núcleo comum entre história como processo real, história como disciplina e história como narração — núcleo que estaria além de uma oposição simplista entre histórias que seriam contadas para nos desviar dos fatos e a história que deveria nos restituir “a verdade” dos fatos (GAGNEBIN, 2004, p. 2–3). Nessa lógica, pode-se destacar a importância da narração para constituir o sujeito: a rememoração, a retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem ela, desapareceria no silêncio e no esquecimento. Aqui, história e literatura andariam juntas, pois é preciso cuidar de lembrar, seja para reconstruir o passado que nos escapa ou “[...] resguardar alguma coisa da morte” (GAGNEBIN, 2004, p. 4), de modo que as histórias que a humanidade se conta a si mesma são, na verdade, o fluxo constitutivo da memória, portanto de sua própria identidade. Ao reconhecer o fim das formas seculares de transmissão e comunicação, a impossibilidade de toda experiência coletiva na modernidade, ou seja, do fim da narração em particular, Benjamin aponta um paradoxo ao

afirmar a necessidade política da rememoração, de se fazer outra escritura da história. “Esse paradoxo também nasce de uma exigência contraditória de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversamente, de esquecimento, de dispersão, de despedaçamento, de destruição alegre.” (GAGNEBIN, 2004, p. 6).

Dito isso, convém ler “O narrador...” e “Experiência e pobreza” como obras abertas; não como saudosismo e melancolia determinista de um passado fixo e superado. Ao identificar uma nova forma de miséria derivada da técnica, Benjamin (1994, p. 115) fez um questionamento: “qual o valor de nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”. Se há um fatalismo melancólico aparente expresso na pobreza de experiências de toda a humanidade — a nova barbárie, diria ele — provocada por essa técnica, então é no questionamento das consequências dessa nova barbárie que se encontraria o caminho de uma *obra aberta*. Um indicativo dessa obra pode estar nesta afirmativa: “Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operam a partir de uma tábula rasa” (BENJAMIN, 1994, p. 116), a exemplo de Descartes, Einstein, os cubistas, o poeta e dramaturgo contemporâneo Bertolt Brecht e pessoas que, mesmo desiludidas, operam sobre uma tábula rasa, que não se submetem à nova barbárie; antes, operam sobre ela.

A imagem dessa possibilidade em oposição à nostalgia se expressa nas obras de um pintor e um arquiteto, ideia fundamental contida em “Experiência e pobreza”:

Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época. (BENJAMIN, 1994, p. 116).

Se Adorno (1983) vê no iluminismo a função de libertar o homem do mito e da magia pela ciência e tecnologia, também aponta o fato de o homem ter se tornado vítima de uma nova dominação: “[...] o progresso da dominação técnica”. Em sua elaboração do conceito de indústria cultural, ele diz que o conceito de técnica tem origem histórica, por isso pode desaparecer — aqui, seu conceito diverge do conceito de técnica pensada de maneira absoluta por Benjamin. Mas, se Benjamin identifica impossibilidades narrativas pela pobreza de experiências provocadas por essa técnica, por outro lado, ele enxergará — diferentemente de Adorno — o cinema, por exemplo, como possibilidade revolucionária: a superação estaria na própria técnica; também identificará o momento dessa dominação e

superação da técnica contida nela mesma, como a fralda que está suja, mas sobre a qual estão depositados os recém-nascidos, os criadores. Portanto, além da impossibilidade de o homem moderno narrar — o fim da narrativa —, está a possibilidade do novo, a abertura de uma nova obra.

Convém recorrer outra vez a Benjamin (1994, p. 119.), para quem:

A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros [...] Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.

Ao retomar a ideia inicial de que a arte da narrativa se destacou na arte teatral, Benjamin estava correto: “os outros” sobreviveram — ele mesmo o dissera. Por exemplo, Brecht insurgiu e, com seu teatro épico, propôs um novo reequilíbrio dos elementos épicos e dramáticos presentes no teatro. Talvez a grande aventura da busca da individualidade iniciada no Renascimento tenha se exacerbado a ponto de nos esquecermos da existência de um corpo social, um imaginário cultural. Talvez alguns artistas tenham renunciado a ser o meio de expressão de experiências humanas variadas para expressarem a si mesmos; talvez tenham aberto mão de expressar o mundo e a vida para expressar seu mundo e os próprios sentimentos; mas talvez o mundo e os sentimentos não sejam assim tão importantes, pelo menos para o público (ABREU, 2001).

Todavia, em qualquer rincão, como a cidade de Romaria, experiências continuam a ser compartilhadas, imaginadas, comunicadas e sensibilizadas num processo de transmissão, de criação, onde ao artista, ao homem criador coube o papel de perceber, nas condições objetivas do processo histórico e social, as possibilidades de surgimento de imagens e de dar luz a novas histórias, ideias e crenças que integrem o imaginário de sua época. A narrativa ou a transmissão de experiências humanas, e não de meras informações, pode se unir a uma série de iniciativas para restaurar um imaginário comum que pode ser encontrado tanto nas romarias quanto na relação entre palco e plateia e, então, construir um novo relacionamento. É provável que Benjamin anteviesse, para o teatro, o sistema narrativo como complementar ao sistema dramático/representativo, um sistema que provoca, desafia criadores e reintroduz o público como elemento construtor do espetáculo teatral, pois sem sua imaginação o teatro narrativo não pode existir, assim como a prática das narrativas orais também não pode existir sem a imaginação do público.

1.3 A *Performance* narrativa

Se a narrativa não “morreu”, diga-se, se ainda há pessoas capazes de narrar e se tais narrativas ainda podem ser teatralizadas, então se impõe um elemento novo: *a performance* do narrador. Diferentemente da literatura impressa, o teatro é efêmero, pois é realizado só em sua encenação; após certo tempo, o que resta de mais próximo dessa realização é o texto dramático. Mas este — cabe dizer —, sem a encenação, não é teatro: é *literatura dramática* — o que não é pouco. Seja como for, “[...] o que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada passa a ser teatro” (ROSENFELD, 1996, p. 24). Coletar narrativas orais para serem transformadas em literatura impressa, por exemplo, impõe o problema da transferência de linguagem; e embora se tenha como produto final uma literatura dramática, e não a escrita fiel ou infiel das narrativas, isso em nada diminui a dificuldade da proposta: ao se “[...] fixar uma literatura oral no papel, muda-se o código” (ALMEIDA, 2004, p. 157). Ao se mudar o código do oral para escrito, necessariamente há uma criação, recriação ou transcrição da linguagem. Visto que a ideia inicial não é reduzir o teatro à literatura — como foi dito, parte-se da premissa de que há teatro sem texto —, a questão aqui é se deter mais intensamente na oralidade e na *performance* narrativa.

Toda vez que descreve fatos ou coisas, em essência o narrador presentifica o ausente, que só se concretiza nas circunstâncias de sua transmissão, inserindo o ato da audição como necessário para essa concretização. Assim, ao exigir uma audiência que é pública — em oposição à escrita, destinada quase sempre à percepção individual —, tende-se a atribuir à tradição não literária características negativas. Isso — diria Zumthor (2000) — ocorre porque essa oralidade se circunscreve a um grupo limitado, numa relação de momento que não buscaria a universalização; por isso se opõe à escrita, que, por estar pulverizada entre muitos leitores, atingiria o universal. Essa característica negativa de circunscrição a um grupo limitado que pode ser atribuída à oralidade traz consigo o reforço da ideia de uma permanência no tempo e espaço da obra literária.

Um teatro resultante desse modo de pensar tende a buscar a perfeição pela fixação do texto e consolidação da forma como obra pronta e acabada, um bem durável, mesmo antes de se tornar público, livre da sujeição ao efeito produzido. Em oposição à ideia de uma fonte escrita ao se optar pelas narrativas orais como matéria-prima geradora de material passível de ser encenado, é preciso considerar elementos específicos da oralidade.

Isso porque, quando a linguagem ganha a gramática, quando código oral se separa do escrito, o texto passa a ser lido independentemente do som da voz. Mas é preciso haver distanciamento da fala cotidiana e aproximação de uma vocalidade poética dos narradores na união da fala ao corpo; assim como redimensionamento do uso das palavras: deslocar a ideia de ferramenta utilitária do cotidiano para um nível mais profundo em suas funções e compreender a voz poética como algo concreto cuja função na linguagem (cotidiana) vai além da utilidade, como algo que passa a permitir imagens sonoras e, assim, contribui para se estabelecer uma nova leitura da cena em que se narra: a *performance*, como voz viva em presença do corpo e como linguagem sonora, gestual e cênica. Trabalhar as relações entre oralidade e escrita para transpor linguagens não supõe uma preocupação com ser fiel nem trair o narrado, pois se trata de um processo que, em essência, pode conter a proposta de ir além de uma transposição.

Em resposta a um questionário da revista italiana *Linea d' Ombra* de 1986, Zumthor (2000) distinguiu oralidade de vocalidade na ênfase dada à *palavra poética* como *voz viva*. Assim, “[...] as diversas ciências (medicina, psicanálise, mitologia comparada, a fonética e a lingüística) não tiveram por objeto de estudo a própria voz, mas a palavra oral” (ZUMTHOR, 2000, p. 12), de maneira que uma *performance* narrativa que estabelece uma voz que é viva, poética e não cotidiana evidencia a fragmentação da transposição para uma escritura que se quer cênica. Caso se proponha criar algo que parta do concreto, também é preciso se distanciar da fidelidade dos meios de registros eletrônicos porque se comparam à escrita:

[...] abolem a presença de quem traz a voz; [...] mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico; [...] pela seqüência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *mídia* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz midiaticizada torna-se ou pode tornar-se um espaço artificialmente composto. Por sua vez, esses mesmos *mídia* diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido* propriamente, isto é, decifrado visualmente. [...] É claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). A voz se faz ouvir, mas se tornou abstrata. Exemplo: a voz de um computador. (ZUMTHOR, 2000, p. 17–8).

Com efeito, aceita-se que a mediação eletrônica fixe voz e imagem e que mecanismos de registro da oralidade como gravador, câmara fotográfica e vídeo — usados para registrar as *performances* narrativas dos romeiros — permitam estudar outros

sistemas semióticos além da linguagem verbal; mas não se pode dizer que abarquem todas as percepções sensoriais. Isso é fundamental aqui, pois esse autor nos impõe um problema de método, derivado da ideia de *performance*. Não por acaso, contos ouvidos na infância e retomados noutra fase da vida diversas vezes provocam estranhamento, aparentam sentidos diversos, como se fossem outros, porque hoje o comprometimento do momento é outro. Falta a atração do jogo, os odores, os ritmos, os sons do ambiente, que, de certa forma, compunham a história. Outra pessoa narrando hoje a mesma história é como a leitura de um texto: não se ressuscita a união do corpo com o espaço presente naquele momento, de maneira que, “Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele” (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

Em *Rua de mão única*, Benjamin (1995) ressalta a necessidade de que haja um olhar mais atento sobre a *performance* quando narra a história de um poderoso rei que se tornava melancólico a cada dia. Certa vez, o rei chamou seu fiel cozinheiro e propôs que fizesse uma omelete de amoras tal qual ele havia saboreado 50 anos antes. A seguir, descreveu as circunstâncias em que havia saboreado tão delicioso prato na infância: ele ainda era criança quando seu pai travara uma guerra contra um vizinho, e tiveram de fugir. Na fuga, passaram fome e, muito cansados, encontraram uma choupana na floresta. Ali habitava uma vovozinha, que lhes preparou a omelete de amoras, tão saborosa que lhe deu nova esperança no coração. Mais tarde, quando se tornou um rei poderoso, mandou procurar a velha. Em vão. Nada encontrou, nem sequer alguém que soubesse preparar a omelete. O desafio do cozinheiro era preparar o prato; se não conseguisse, teria de pagar com a vida. Então o cozinheiro disse ao rei que poderia chamar o carrasco: embora conhecesse todos os ingredientes e a maneira de fazer a omelete, faltava-lhe o tempero daquela época: o perigo da batalha, a vigilância do perseguido, o calor do fogo, a doçura do descanso, o presente que era exótico e o porvir do obscuro futuro (BENJAMIN, 1995, p. 219–20). Mesmo sem se referir ao termo *performance* nessa narrativa, Benjamin, assim como Zumthor, salienta o momento único em que ela se realiza.

Na recolha das narrativas, é imprescindível considerar as regras de tempo, lugar, finalidade da transmissão, ação do locutor e resposta do público, pois, ante o desafio de se codificarem aspectos não verbais da *performance* e se promovê-los como fonte de eficácia textual, não há como se pensar só numa adaptação ou coleta, compilação ou tradução, acreditando que:

A *performance* é o único modo vivo de comunicação poética. É um fenômeno heterogêneo. Entre a *performance*, tal qual a observamos nas culturas de predominância oral, e nossa leitura solitária, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de combinações dos mesmos elementos de base. Parecia, desde então, extremamente provável que os elementos constituindo o núcleo estável de toda *performance* observável através do mundo e provavelmente dos tempos encontram-se na leitura poética. (ZUMTHOR, 2000, p. 40).

Os mesmos elementos constitutivos do núcleo estável das *performances* precisam ser encontrados na literatura dramática que as originou. Por isso, quando nos lembramos das histórias ouvidas na infância, mas agora diante dos narradores, dos contadores de caso, é preciso — como faz o dramaturgo Luís Alberto de Abreu (ABREU, 2004, p. 28) — considerar que o narrador “Não conta simplesmente o fato, ele revela uma experiência. Toda vez que narra o mesmo acontecimento, ele está eivado de toda a emoção do momento, de toda clareza imagética, de como se deu o fato”. Eis por que se pode fixar na escrita um enunciado tal qual “A gente vem para pedir mais nada, só para agradecer”,⁵ mas, se é possível registrar as palavras, não se pode exprimir o sentido da fala dado pelo corpo, pelas sensações, pelos elementos apontados por Zumthor (2000). Estes são possíveis só a quem vivenciou o momento da partilha ou, no máximo — diria Câmara Cascudo (1986, p. 19.) —, conservou “[...] a coloração do vocabulário individual, as imagens, perífrases, intercorrências. Impossível será a ideia do movimento, o timbre, a representação personalizadora das figuras evocadas, instintivamente feita pelo narrador”.

Como se viu, o legado oral nas narrativas escritas passíveis de encenação teatral supõe encarar os elementos da oralidade, da *performance* e da memória como parte do instante em que o narrador se eiva da emoção no momento de partilhar experiências humanas.

⁵ Fala de um romeiro – 15/07/2008 – Romaria - MG

Capítulo 2

ROMARIAS

*Casas entre bananeiras/ Mulheres entre laranjeiras/
Pomar amor cantar/ Um homem vai devagar./ Um
cachorro vai devagar./ Um burro vai devagar./
Devagar... as janelas olham/ Eta vida besta, meu
Deus.*

— CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Outrora Água Suja, Romaria (MG) poderia ser descrita como uma cidadezinha qualquer das Minas Gerais do poeta Carlos Drummond de Andrade. Mas, ao caminhar por uma de suas ruas, parcas e poeirentas, numa tarde qualquer de inverno, o poeta será acompanhado só pelos numerosos cães vadios e pelas janelas que olham. Algumas lojas de utensílios estão abertas. Homens se reúnem no bar — ou “venda”, como dizem. A igreja se destaca na paisagem: não há movimento nela, e o aviso, pregado na porta, de que precisa ficar fechada para evitar a entrada de pombos dimensiona o número de visitantes aguardados. É difícil imaginar que, em 15 de agosto, por essa porta passarão mais de duas mil pessoas por hora — são cerca de 50 mil visitantes no fim do dia.⁶

Na estrada que vai de Uberlândia (MG) a Patos de Minas, a visão dos romeiros que rumam para Romaria surpreende, sobretudo na primeira quinzena de agosto, e faz supor que o mesmo movimento ocorre nas demais estradas que levam à referida cidade. Quem são eles? Por que tantos, decerto com a mesma devoção, cumprem o mesmo ritual anualmente? O que os tem feito resistir às adversidades da natureza para se sacrificarem fisicamente em nome de uma devoção? E, se há possibilidade de apreensão dos significados possíveis para suas histórias narradas, sobretudo, em referência às experiências vividas.

Como início de pesquisa, optamos por escutar as histórias em momentos outros que não o da peregrinação. Assim, elaboramos um roteiro temático para guiar o diálogo com os

⁶ Esses cálculos foram “deduzidos” por amostragem, feita pelo padre Geraldo Magela de Faria, pároco da igreja desde 31/3/1991, em entrevista realizada dia 7 de junho de 2008.

entrevistados. Não era exatamente um questionário, mas um roteiro flexível de onze assuntos cujo fim era desfiar uma rede da memória do entrevistado: parentesco, condições sanitárias, manutenção, lealdade, lazer, sistema viário, pedagogia, produção, política, lei, religião e imaginário. As primeiras entrevistas foram reveladoras e determinaram o rumo da pesquisa. Ocorreram em 29 de agosto de 2007, com Bento Martins da Silva, de 78 anos, nascido em Divinópolis (MG), e Albertina Rodrigues da Silva, de 76 anos, natural de Formiga (MG).

Embora sejam devotos de Nossa Senhora da Abadia de Água Suja, suas lembranças tinham um núcleo orientado pelas datas marcantes de suas vidas, sobretudo o casamento e a educação restritiva impostas pelos pais. Isso ajudou a perceber que não havia um domínio sobre suscitar a temática mais interessante à pesquisa, ou seja, sobre quais eram suas imagens de Deus como pai ou dominador, suas percepções sobre um destino divino ou destino humano, suas práticas de culto aos santos, suas credences e suas superstições. Ficou claro que não adiantava ao pesquisador determinar o que queria ouvir, pois tinham a autonomia de sua memória para narrar o que era mais significativo em suas vidas, e não o que se esperava que dissessem.

Se o interesse era relacionar as experiências narrativas com as da religião para se enxergar na tradição oral um possível instrumento de reprodução de certo tipo de religiosidade com que essas pessoas se relacionavam, havia o problema do método. Se havia um acontecimento — a contação de histórias —, então como receptor o pesquisador estabelecia um diálogo destituído de significados para os contadores. Eis aí uma interferência no espaço narrativo, pois a associação pretensa com um tema conduzia a uma artificialidade de significação da religiosidade. O pesquisador não se alinhava aos pesquisados, para quem este era um universitário, alguém distante do núcleo comum de suas histórias, de sua plateia. De fato as histórias sobre casamentos, “causos” de infância e escolaridade se incluíam no universo do pesquisador, mas a devoção a uma santa, isso não! Era-lhe negada. Assim, era preciso haver uma inserção no cotidiano em análise, no cotidiano dos sujeitos a serem pesquisados, nos serões, nos momentos em que se realizavam.

2.1 A romaria

Após esse início de pesquisa, abandonamos a ideia de continuar a fazer entrevistas em Uberlândia e optamos por fazê-las mediante um procedimento antropológico: a observação participante. Escolhemos fazê-las em Romaria, ou melhor, nos pontos de descanso das estradas que conduzem ao santuário. O procedimento foi escutar o que

tinham a dizer no espaço e no evento de sua realização — o que se mostrou mais eficaz depois para a pesquisa, porque reforçou a importância da *performance* narrativa, algo que já se destacava. No universo dos romeiros, de imediato percebemos a diversidade de vozes distante de um grupo homogêneo. Por restrições de tempo, escolhemos investigar os chamados grupos organizados: romarias que têm algum tempo de realização, pois isso poderia ser significativo quanto ao tempo de permanência e promover a diversidade de vozes. No desenvolvimento da pesquisa, alguns romeiros que se dirigiam a Romaria sozinhos foram ouvidos também; mas priorizamos as romarias organizadas coletivamente. Além disso, em 27 de julho de 2008, por exemplo, participamos de um encontro com universitários romarienses. Como era período de férias escolares, esse dia foi reservado, na programação da igreja local, a um encontro entre estudantes e graduados, à posterior celebração de uma missa e à coroação da imagem de Nossa Senhora da Abadia de Água Suja.

Todavia, nosso foco eram as romarias organizadas; e uma entrevista com o pároco da igreja — padre Geraldo Magela de Faria — em 7 de junho de 2008 ajudou a definir as romarias a serem acompanhadas na pesquisa.

De Uberlândia? Aqui do, também do lado de Nova Ponte, também é muito presente. Você acompanhou a romaria do Martins? Ela chega no domingo, geralmente no primeiro domingo. Esse ano, como é um pouco distante, eu não sei se vem dia 3 ou 10. Não sei bem se vem no dia 10 ou se vem no dia 3. Mas é a maior romaria organizada que nós temos, é essa que vem de Uberaba. O ano passado, foi mais ou menos, devem ter vindo quinhentas ou seiscentas pessoas, que vêm a pé; e fora os acompanhantes. Montam barracas pela estrada, tem as pessoas de suporte. Eles saem de lá, tem uma missa na saída da catedral [...] aqui na primeira estalagem na chegada tem a missa aqui também; quando chega aqui, tem mil, mil e quinhentas pessoas, porque tem as pessoas que vem acompanhando também. Familiares e que assistem e depois seguem também.

O que o pároco disse apontou a possibilidade de estabelecermos um recorte no universo da pesquisa. De fato, entre o início das festividades e a chegada das romarias maiores, houve entrevistas, conversas e audiências com outros romeiros, mas nossa opção foi a de focar as romarias organizadas. Ante a necessidade de estabelecermos uma relação de confiança com o entrevistado e a percepção na anterioridade das entrevistas feitas fora da realização de um evento — as romarias —, outra vez as palavras do pároco foram reveladoras:

Dessa parte vem gente de Araxá, de Sacramento, de Uberaba, muita gente dessa parte. De Araxá, eles ficam ali na vendinha, ali no perto do quebra-anzol, ali do lado do baganinho [...] Agora, a turma de Patrocínio vem. Tem uma

experiência muito boa, o prefeito de lá monta barracas até com ambulância. Essa parte eu mesmo fiquei surpreso o ano passado porque eu, geralmente, eu não saio daqui, e nesse dia eu tive que ir a Monte Carmelo. Eu fiquei surpreso do tanto de gente que vem de lá. De Cruzeiro de Sul, Monte Carmelo, de Coromandel, é impressionante. Porque eu digo isso pro senhor, acompanhar do lado de Uberlândia... é a gente vê muito. Vamos supor, é muita gente, é volumoso. Tem gente que vem por esporte, por farra, ou na própria rodovia é muito perigosa, e o pessoal não comunica muito. Agora, desse lado é interessante, é esse pessoal tradicional, meu avô vinha, meu bisavô vinha, e eles vêm até de carro de boi. Em Estrela do Sul, de Coromandel... Tem dois grupos, a dos Coelhoos. Tem uma de Coromandel que vêm dezesseis carros de boi todos os anos. Eles têm trator, camionete, mas eles vêm de carro de boi, para conservar a tradição. Eu acho que o contato com esse pessoal é muito interessante.

Com base nos conselhos do pároco e diante do universo de romeiros, identificamos um traço comum: a permanência. A característica das romarias em louvor a Nossa Senhora da Abadia de Água Suja é uma estabilidade morfológica que se mantém, do fim do século XIX aos dias de hoje, ao lado de uma permanência que ocupa um lugar estratégico na consciência coletiva dos romeiros e promove até interferências na estruturação social do grupo. Ora, o evento da romaria — e mesmo a festa em louvor à santa — ainda interfere no espaço do grupo social, a ponto de constituir para o romeiro até uma medida de seu tempo: “[...] tenho treze filhos, sete homens e seis mulher, tudo romeiro! Tem um monte de gente que já foi embora [...] mês de junho o assunto é só aquilo: romaria, romaria. É arrumar, aí vai chamar a sobrinha, todo mundo”.⁷

Diversas vezes, identificamos nas falas o ato de preparação, também, como um ritual marcando o calendário, assim como o ritual festivo das colheitas marcam o tempo.

Também a frequência é revelada — e, mesmo em condições climáticas adversas (estiagem e calor intenso) e com dificuldades de transporte, ela não decai. Entre os romeiros, predomina o orgulho de fazerem a caminhada ao santuário com regularidade; alguns entrevistados, sobretudo os mais idosos, orgulham-se de terem ido a Romaria entre 70 e 80 vezes. As dificuldades de transporte, que poderiam ser suplantadas com abertura de estradas melhores, mais linhas de ônibus, uso do automóvel etc. são simbolicamente mantidas:

Eu vinha com meus pais, tio, tia, família... Mas era tudo de zona rural... Às vezes, a condução que tinha era... Algum arrumava um cavalo pra encanguerá aquelas coisas. Era um sucesso! Mas eu não podia acompanhá. Punhava as malas. As lavadeiras punhava aquelas trouxas cruzada... Ficava naquela altura. Pegava a estrada e vinha. Hoje, não. É caminhão, carro, até de avião o povo vem e ainda reclama, não agradece!

⁷ Fala do romeiro Pedro A. Costa.

As palavras desse romeiro octogenário expressam o significado ritualístico do sacrifício da caminhada. Quando perguntado se hoje é mais fácil vir, ele responde:

Nossa! Que isso! Gastava quatro dias pra voltá. Pra vim do município de Perdizes. Tudo da minha família, minha muié, aquele ali... tem três, quatro carro... Aí diz: “Ah! tá difícil, tá apertado”, aí eu digo: “não gente!”. Hoje saiu da procissão, à noite já tá em casa. Antes, não! Ia a mãe, as fias, gastava quatro dia pra chegar em casa. A mulher que saiu da procissão ontem hoje já tá lá em casa, chegou ontem. Tem gente que já foi...

A importância dada à caminhada para ir das cidades de origem a Romaria, em detrimento do uso de automóveis, reforça a permanência de um ritual, mesmo que, “[...] no dia de voltá, aluga uma van, os que têm carro volta nele, dessa vez veio quatro carro” ainda nos diz o senhor Pedro.

Assim, quando os romeiros atribuem o significado de sacrifício à caminhada, estabelecem um grau de dificuldade menor relativo a um tempo passado, pois, se o esforço do retorno de outrora foi subtraído, então poderiam usar os mesmos meios de transporte para a ida. Esse ato significativo da caminhada permite reunir um grupo marcado por relações de parentesco ou amizade durante dado período. Mesmo entre romeiros que fazem o trajeto individualmente há momentos de troca de experiências, sobretudo nos pontos de assistência ou “pousos”. Assim, mais que uma caminhada de sacrifício, sair do universo cotidiano de suas vidas significa estabelecer relações temporais existentes só naquele período.

Como não é um tempo cotidiano, no momento da romaria o narrador tem autonomia sobre seu tempo e espaço. A troca nos grupos é guiada por dificuldades da própria caminhada e diálogos que nos remetem, predominantemente, à *devoção* à santa em histórias de realizações na saúde, no amor, na fecundidade das mulheres, no sucesso econômico etc.; e, no momento da partilha, tais histórias têm nas experiências de intervenção da santa na vida dos devotos um núcleo comum:

“Nós saímos de lá no sábado, e a festa foi na quarta-feira. Até por que não é uma caminhada corrida, a gente ficou um dia lá na Igrejinha, meio dia lá em Perinópolis, meio dia lá no Vendão, vem correndo não!”⁸.

⁸ Fala de uma romeira chamada Fabiana em entrevista realizada no dia 15 de agosto de 2008

Esse tempo “criado” para a romaria, que não é o mesmo da vida cotidiana dos romeiros, caracteriza-se por relações entre sujeitos orientadas, em essência, pela oralidade. Destaca-se ainda o fato de que não há uma romaria a “Deus”. Existem sim algumas festas para o “Divino Espírito Santo”, mas não diretamente para Deus, onde a devoção aos santos é mais próxima. Assim, nesse tempo de permanência cujas trocas supõem a oralidade, podemos destacar três características predominantes: 1) a figura da santa é *individualizada* — isso permitirá que se estabeleçam relações diretas entre romeiro e sua santa de devoção; 2) essas relações estão ligadas a um *grupo social particular*; 3) essas relações, análogas a certos grupos que as usam de máscaras cerimoniais, consubstanciam-se na *imagem* que representa tal grupo.

A permanência dessas três características na romaria a Nossa Senhora da Abadia de Água Suja expressa uma relação entre santa e romeiro que ocorre, também, via *promessa*, como manifestação de uma visão dialogal do mundo, e não como elemento mágico, como poderia ser vista a princípio. Dialogal porque, entre o homem e sua santa, há um intercâmbio, uma dádiva e, como resposta, uma contradádiva. É um momento de troca. Como diz Brandão (2007, p. 54.), “Boa parte das relações entre o fiel e o sujeito sagrado — divindade, santo padroeiro, santos específicos, almas dos mortos, objetos de devoção — era conduzida por meio de trocas simples entre a pessoa e o santo”. Logo, em sua realização concreta, a promessa é gerenciada diretamente — às vezes individual ou coletivamente — pelo povo, que caminha rumo a uma autonomia do controle da igreja oficial, pois o estabelecimento dessas relações diretas não supõe mediação da instituição eclesiástica, como podemos identificar na fala da romeira Fabiana:

Assim que nós chega, sobe a escadaria de joelho. Todo mundo! Algumas crianças não dão conta. Os que chegam primeiro esperam na porta da igreja, reúnem, reza o pai nosso e a ave maria. Primeiro, agradece que todo mundo chegou bem, sobe ao pé da santa, depois assiste à missa, aí vem pra casa.

A ação do grupo de romeiros a que pertence Fabiana é significativa na expressão de suas manifestações religiosas, sem supor necessariamente a mediação do padre — mesmo que no fim da chegada se assista à missa: momento em que a autonomia das práticas dos romeiros dá espaço à doutrina das regras de prática devocional da igreja católica. Em seu estudo sobre a religião popular na década de 1980, Brandão (2007, p. 21) salientou o fato de que “[...] os subalternos não só se apropriam ativamente dos modos eruditos e impostos de crença e de práticas religiosas, como também criam, por sua conta e risco, os próprios

modos sociais de produção do sagrado”. Nessa ótica, a romaria passa a ser vista como elemento de sacrifício e homenagem à santa, ato que independe do controle da Igreja.

Nessa troca entre romeiro e santa, esta pode retribuir a visita daquele na *procissão*, em que a imagem é conduzida pelas ruas da cidade e que culmina na celebração da coroação de nossa senhora, outra prática de permanência de quando Romaria era um arraial e que traz resquícios de uma festa “profana”, ou ainda das ruas da aldeia, quadro de vidas cotidianas. Promessa e caminhada emanam da vontade e ação dos devotos. Por diversas vezes se pode ouvir sermões em que os padres as consideram desnecessárias e enfatizam a missa, a confissão e a comunhão, que o clero considera essenciais. Não é casual essa ação de negar ou, ao menos, disciplinar manifestações que a igreja oficial não controla.

2.2 Da memória medieval, uma romaria até Água Suja

Longe da inércia ou do atributo de *idade das trevas* e com possibilidades infinitas de transgressão e resistência, a Idade Média foi marcada, sobretudo, “[...] pela difusão do cristianismo como ideologia dominante e do quase-monopólio que a Igreja conquista no domínio intelectual do mundo ocidental” (LE GOFF, 1994, p. 442). Eis como o historiador Jacques Le Goff a define: período de *cristianização da memória*, em que há uma repartição da memória coletiva em dois grandes temas: um se ligaria a uma memória litúrgica — na qual se construíram procedimentos ritualísticos que, consolidados no tempo, fixaram rituais de celebrações pouco alterados até o presente; outro, à memória coletiva — que se associaria a uma memória laica, fixada no desenvolvimento da memória dos mortos, sobretudo dos santos, por uma articulação das tradições orais com a escrita. Nesses termos, fixar tradições antes orais no papel requer, necessariamente, selecionar elementos a serem preservados e aplicados pela doutrina em expansão. Nesse período surgem os tratados de memória (*artes memoriae*), a ponto de a consolidação do cristianismo judaico ser marcada pelas recordações.

Se a memória cristã se manifesta essencialmente na comemoração de Jesus, anualmente na liturgia que o comemora do Advento ao Pentecostes, através dos momentos essenciais do Natal, da Quaresma, da Páscoa e da Ascensão, cotidianamente na celebração eucarística, a um nível mais “popular” cristalizou-se, sobretudo nos santos e nos mortos. (LE GOFF, 1994, p. 446).

Nos séculos XV e XVI, o mercantilismo se expande, e diversas nações europeias se sobrepõem a nações de outros continentes. Subjugada por espanhóis e portugueses, a

porção do continente americano se submete à imposição de uma religião marcada pela associação entre memória e morte e que prevê a comemoração do dia dos santos, invariavelmente associado com o dia da morte ou do martírio destes. Diria Roland Barthes em 1953 à revista *Lettres nouvelles*, “O escopo final é confundir piedosamente a importação do ouro com a exportação de Cristo, é transformar a conquista comercial em imperialismo católico” (BARTHES, 2007, p. 39). Desde o século XI, a Igreja desenvolvia na Europa a tradição das orações pelos mortos, benfeitores da comunidade ou que foram martirizados em nome da fé religiosa, que passaram a ter seus nomes inscritos nos *libri memoriales*, ou seja, pessoas que deviam ter seus nomes guardados na memória. Ainda nesse século fora instituída uma comemoração a todos os fiéis mortos: o Dia de Finados — 2 de novembro de cada ano; depois, com o número crescente de canonizações, foi a vez do dia de Todos os Santos: 1º de novembro.

Associada a essas comemorações ligadas à memória dos mortos dignos de serem memoráveis a partir do século XI, está a concepção que destina os mortos a dois lugares: o Inferno e o Paraíso. Mas convém destacar o surgimento de um terceiro destino: o Purgatório, de onde os mortos poderiam sair pelo esforço dos vivos; para isso, estes tinham de recomendar missas, fazer orações, oferecer esmolas, praticar doações à Igreja — numa palavra, praticar *intenções* em memória dos mortos. “Com o santo, a devoção cristalizava-se em torno do milagre. Os *ex-voto*, que prometiam ou dispensavam reconhecimento em vista de um milagre ou depois de sua realização.” (LE GOFF, 1994, p. 449).

No Brasil do século XVI, após a chegada dos portugueses, começou a haver o extermínio de manifestações religiosas da população local e a imposição de uma religiosidade embasada em concepções do cristianismo. Os colonizadores se referiam aos índios como “nações indígenas”: os que não tinham fé nem rei nem lei; eram os pagãos, em oposição ao *populus Dei*, o “povo de Deus”. Como *pregadores* da palavra de Deus, os portugueses tinham de levar o Evangelho a essas nações. No século XVII, padre Antônio Vieira defendia a perspectiva de imposição de uma religiosidade:

Que falou Isaías da América e do Novo Mundo se prova fácil e claramente. Pois esta terra que descreve o profeta que está situada além da Etiópia e é a terra depois da qual não há outra, estes dois sinais tão manifestos só podem verificar da América [...] mas porque Isaías nesta descrição põe tantos sinais particulares e tantas diferenças individuantes, que claramente estão mostrando que não se fala de toda a América ou Mundo Novo em comum, senão de uma província em particular dele [...]. Digo primeiramente que o texto de Isaías se entende do Brasil... ”. (VIEIRA, s. d., p. 209).

Ao interpretar uma profecia, Vieira defende a ideia de que a palavra de Deus tinha de ser levada a terras distantes, a “uma nação desconhecida” — o Brasil —, por mensageiros valorosos — os portugueses. Assim, a princípio pelos jesuítas, depois na associação da Igreja com o Estado, a única religião admitida oficialmente no país fora o catolicismo da igreja romana. Eis como Barthes (2007, p. 41) descreve a imposição de um monoteísmo: “Uma América nula, admitida à honra de existir somente no dia em que a Europa lhe envia seus negreiros e seus missionários; e a escravatura enfim, justificada com uma frase, como um bom sofrimentozinho muito salutar”.

Doutrinação e catequização dos índios, proibição de manifestações de crenças religiosas entre os escravos: assim se consolidaria a hegemonia de uma religião e assim o Brasil se tornaria a maior nação católica do mundo. Marcada por construções de um ideário medieval, a igreja católica admite hoje que há quase 40 mil mártires, reconhecidos como santos, sobretudo por terem sido assassinados porque defendiam a fé cristã. Mas esse número se refere, acima de tudo, aos que morreram nas chamadas guerras santas ou na luta contra os protestantes na Europa. Mediante práticas individuais e trajetórias tidas como exemplares, a Igreja Católica Apostólica Romana tem hoje em seu cânon (lista) 2.762 santos. Em 1965, publicou sua Constituição Dogmática — *Dei verbum, sobre a revelação divina* —, cujo capítulo 9 afirma: a Sagrada Tradição e a Sagrada Escritura se conectam e se interpenetram: esta seria a “fala de Deus”, aquela transmitiria Sua palavra na íntegra aos sucessores dos apóstolos.⁹ Assim, escritura e tradição passam a ser recebidas e veneradas com valor igual, pois a igreja católica as aceita como dois mecanismos de fixação e reprodução de seus dogmas: se uma parte de uma fonte escrita — a Escritura, ou seja, a Bíblia¹⁰ —, a outra se constitui na aceitação da tradição oral; mas — cabe dizer — nem toda e nem qualquer tradição: só os ensinamentos dos santos padres, pessoas reconhecidas e autorizadas a propagar as tradições.

Dentre os milhares de mártires e santos aceitos, cultuados e reproduzidos nesse universo composto pela tradição oral e escrita, há um processo hierárquico — construído — cujo topo seria ocupado pela mãe de Jesus: mulher terrena, portanto não deusa, mas

⁹ A aceitação das fontes orais está, também, na introdução da 51ª edição da Bíblia Sagrada, desenvolvida pelo frei João José Pedreira de Castro e publicada em 1986, pela editora paulista Ave Maria.

¹⁰ Em 1943, na encíclica *Divino Afflante Spiritu*, o papa Pio XII determinou que a autoridade da Vulgata (tradução latina) em matéria de doutrina não impede que tal doutrina se prove e se confirme com os textos originais e que se recorram aos mesmos textos para encontrar e explicar cada vez melhor o verdadeiro sentido das Sagradas Escrituras. Assim, a partir de 1959, no Brasil, a igreja católica traduziu e adotou a Bíblia de religiosos beneditinos da Bélgica: os monges de Maredsous; era uma versão francesa dos originais hebraico, aramaico e grego. São 73 livros: 46 do Antigo Testamento, 27 do Novo Testamento.

alçada à condição de quase-deusa. Seu nascimento, é provável, foi no ano 732 da fundação de Roma, com base na aceitação de que Jesus nascera em 748. Maria de Nazaré teria, então, 16 anos de idade quando deu à luz (a igreja católica celebra a festa da natividade da mãe de Jesus em 8 de setembro e 15 de agosto, data de sua assunção¹¹ ao céu — a festa de Nossa Senhora da Abadia de Água Suja é celebrada nesse dia, mas o vincula não à natividade, mas à prática do culto aos mortos); também teria permanecido junto a Jesus a vida inteira, até que ele fosse executado pelos romanos, quando então ela tinha 49 anos de idade. Assim, por tradição oral, a chamada mãe santíssima, embora considerada uma só, é conhecida por: nossa senhora do Carmo, nossa senhora de Lourdes, nossa senhora Aparecida, nossa senhora de Fátima, nossa senhora da Rosa Mística, nossa senhora de Nazaré, nossa senhora do Rosário, nossa senhora de Medjugorje, nossa senhora de Akita, nossa senhora da Vitória, nossa senhora de Naju, dentre outros nomes. Embora não seja regra, quase todos os nomes se associam ao suposto local de aparição, como Nossa Senhora da Abadia da Cidade de Água Suja.

2.3 Do norte de Portugal para o Brasil

Dentre as nomenclaturas variadas atribuídas à mãe de Jesus, está a de nossa senhora da Abadia. Durante a invasão árabe a Portugal, no século VIII, alguns monges esconderam uma imagem da mãe de Jesus feita de pedra numa caverna nas cercanias do mosteiro de São Miguel, região de Braga, norte de Portugal. Quase 200 anos depois, a imagem foi encontrada por outros monges da mesma congregação. “O superior desses monges recebe o nome de Abade e o mosteiro tem o nome de Abadia, por isso o nome de Nossa Senhora da Abadia conferido à imagem encontrada.” (SOUZA, 1997, p. 21). No século XII, teve início outro culto à chamada mãe de Jesus em Portugal, que depois se espalhou para outros continentes, sobretudo a partir dos séculos XV e XVI, por causa do chamado processo de colonização, e chegou a terras brasileiras.

O interesse da metrópole pelo Brasil e o desenvolvimento consequente de sua política de restrições econômicas e opressão administrativa foram impulsionados, sobretudo, a partir do século XVIII, quando descobriram na colônia as primeiras grandes jazidas auríferas. A mineração do ouro no Brasil ocuparia, por três quartos do século, o

¹¹ Na tradição oral, assunção se refere à aceitação da ideia de que Maria partiu de corpo e alma para outro espaço — o céu; enquanto os demais humanos só poderiam ascender aos céus com a alma, pois o corpo permaneceria na Terra — o plano físico.

centro das atenções de Portugal e da maior parte do cenário econômico da colônia (PRADO JÚNIOR, 1988). Além disso, o centro mercantil de interesse de Portugal mudou do litoral nordeste do país para o a região geográfica interiorana do centro-sul, onde novas riquezas de interesse, diamantes e, sobretudo, ouro eram encontradas. Logo, a metrópole portuguesa passou a controlar com mais rigidez o que era produzido e enviado à corte portuguesa, e tal controle incluiu extermínio e aprisionamento de nativos, bem como imposição de outra cultura sobre o recorte religioso.

Lá por 1696 fazem-se as primeiras descobertas positivas de ouro no centro do que hoje constitui o Estado de Minas Gerais [...] Os achados depois se multiplicaram sem interrupção até meados do século XVIII, quando a mineração de ouro atinge no Brasil sua maior área de expansão geográfica, e alcança o mais alto nível de produtividade. (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 57)

Antes da colonização luso-brasileira, quem habitava a região onde está Romaria hoje eram indígenas. No período colonial, foram os caiapós, que, após um processo de aldeamento no combate a estes, deram lugar a outros povos. Portanto, o culto a nossa senhora da Abadia é exógeno às práticas ritualísticas dos primeiros habitantes da região. O aldeamento foi “[...] a primeira ocupação da sociedade colonial sobre a região [...] dela resultaram o primeiro traçado viário e as primeiras localizações dos povoados” (LOURENÇO, 2005, p. 23), pois a extração de ouro e diamantes se concentrava no entorno de Vila Rica e nos atuais estados de Goiás e Mato Grosso — esta, aliás, era uma região de “passagem”: interligava a área produtora (Goiás) com São Paulo de Piratininga, de onde a riqueza extraída era enviada à Coroa Portuguesa. Ligar um centro aurífero produtor em Goiás com um leste próximo ao litoral exportador exigiu a abertura, a manutenção e o controle de uma estrada com pousos e paragens seguros, onde era possível se proteger dos ataques caiapós aos invasores do território ocupado por esses indígenas, onde as tropas descansavam e se abasteciam de víveres e, sobretudo, onde a Coroa controlava e fiscalizava a quantidade de ouro extraído.

Controle, segurança e abastecimento foram fundamentais à ocupação luso-brasileira, associada à imposição de uma prática religiosa:

Os arraiais, desde o momento da ereção da capela e delimitação do patrimônio, já mostravam a intenção de uma coletividade de colonos de construir um núcleo que, ao mesmo tempo que funcionasse como elo com a sociedade inclusa, seria a forma espacial de sua identidade e territorialidade. Essa identidade se expressava na devoção coletiva a um santo, em cuja honra era erigida uma capela, e em laços de parentesco e vizinhança, que gradualmente iam se estreitando. O próximo passo

era a constituição da paróquia e freguesia e, mais tarde, com a casa de câmara e cadeia e o pelourinho, o reconhecimento da vila e da municipalidade. (LOURENÇO, 2005, p. 85–6).

Ao longo da estrada do Anhanguera — também chamada estrada dos Goiases, região da então Capitania de Minas Gerais —, os destinatários da Coroa Portuguesa — também chamados administradores — aprisionaram e exterminaram “rebeldes” caiapós, bem como ergueram estrategicamente suas capelas e devoções como instrumento de controle. Isso vale ainda para Romaria, que se condicionaria à descoberta de jazidas de diamante na região em 1867: de região de passagem, ela passaria a produtora. Significativamente, nessa mudança na origem, permanece a constituição do povoado: constrói-se uma capela, elege-se um santo...

Na historiografia literária brasileira, há uma referência primeira à devoção a nossa senhora da Abadia na obra *Pelo sertão* (1889), do contista regionalista Afonso Arinos, escrita em Ouro Preto, então capital de Minas. No conto “A fuga”, ambientado na região de Diamantina em 1750, dois escravos fugitivos sob perseguição numa noite tempestuosa, já próximos ao rio Jequitinhonha, têm este diálogo: “— Não agüento mais, Isidoro! — Agarra-te a meu ombro e vamo-nos embora. Olha que os fulares não tardam. — Valha-me, Senhora d’Abadia!” (ARINOS, 1889, p. 26).

Embora seja breve, esse diálogo comprova a transposição da devoção à santa do universo lusitano para a região onde, supostamente, estão os proprietários dos escravos, a região produtora de ouro.

Outra referência literária — mais intensa — à devoção a nossa senhora da Abadia está no romance de Bernardo Guimarães (1972) *O ermitão do Muquém*, de 1858. De maneira ficcional, ele relata o surgimento do culto à santa numa cidade do interior de Goiás. Mas adverte o leitor logo no início:

Cumpre-me dizer duas palavras ao leitor a respeito da composição do presente romance, o qual (seja dito de passagem) repousa sobre uma tradição real mui conhecida na província de Goiás. [...] A primeira parte está incluída no Pouso primeiro, e é escrita no tom de um romance realista e de costumes; representa cenas da vida dos homens do sertão, seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes licenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas. É verdade que o meu romance pinta o sertanejo de há um século; mas deve-se refletir que é só nas cortes e nas grandes cidades que os costumes e usanças se modificam e transformam de tempos em tempos pela continuada comunicação com o estrangeiro e pelo espírito de moda. Nos sertões, porém, costumes e usanças se conservam inalteráveis durante séculos, e pode-se afirmar sem receio que o sertanejo de Goiás ou de Mato Grosso de hoje é com mui pouca diferença o mesmo que o do começo do século passado. (GUIMARÃES, 1972, p. 3).

Guimarães salienta a primeira parte do romance — dividido em três partes. Escrita em tom realista, ele retrata uma região longe da capital do império: o sertão, onde as transformações nos costumes e nas “usanças” são mais lentas que na Corte. Após destacar o uso de uma linguagem mais lírica, ele retoma “O misticismo cristão [que] caracteriza essencialmente a terceira parte” enquanto na segunda parte, reclama outra vez o uso de outro estilo, mais solene, que retrate crenças e costumes do cristianismo. A seguir, introduz o leitor a algumas peregrinações e romarias conhecidas à época imperial, das quais algumas nos “arrabaldes” da cidade do Rio de Janeiro, a romaria à capela de nossa senhora da Penha na “nobre e altiva Paulicéia” e, em Minas Gerais, o templo de nossa senhora Mãe dos Homens, na serra do Caraça, “a capelinha de Nossa Senhora da Lapa, perto do arraial de Antônio Pereira, a duas léguas de distância do Ouro Preto”, além do arraial de São Tomé das Letras e Congonhas do Campo:

Há ainda inúmeras outras romarias disseminadas por toda a extensão do império. A origem da fundação de todas essas capelas é quase sempre a aparição miraculosa da imagem de algum santo no interior de uma caverna, no seio de uma floresta, no leito de um córrego, ou mesmo no côncavo de um tronco. (GUIMARÃES, 1972, p. 5).

Mesmo que se admita como erro ver as peregrinações e romarias numa ótica mais racionalista, pode-se perceber a posição do autor em defesa destas: Bernardo Guimarães ataca os filósofos que, através seus sistemas transcendentais, não conseguem compreender a ingenuidade e as crenças do povo nem podem:

[...] substituir essa fé viva e singela, que alenta e consola o homem do povo nos trabalhosos caminhos da vida. [...] de mil superstições grosseiras, de mil tradições absurdas, deixemo-lhe essa fé, que o acompanha desde o berço que bebeu com o leite materno, e que o consola em sua hora extrema. Seja embora um erro, é um erro consolador, que em nada prejudica ao indivíduo nem à sociedade; a esses filósofos poderíamos responder parodiando aqueles versos que Camões põe na boca do Adamastor: “E que vos custa tê-los nesse engano, Ou seja sombra, ou nuvem, sonho ou nada?...”. (GUIMARÃES, 1972, p. 5).

Na parte final de sua introdução, após apresentar e interceder em favor do uso poético contido nessas manifestações, o autor apresenta a romaria mais distante que ele conhece:

Lá bem longe, no coração dos desertos, em uma das mais remotas e despovoadas províncias do Império, existe uma das mais notáveis e concorridas dessas romarias, notável, sobretudo, se atendermos ao sítio longínquo e às enormes distâncias que os romeiros têm de percorrer para chegarem ao solitário e triste

vale em que se acha erigida a capelinha de Nossa Senhora da Abadia do Muquém na província de Goiás. (GUIMARÃES, 1972, p. 7).

Juiz de paz em Catalão (GO), Bernardo Guimarães ia para a Corte, na cidade do Rio de Janeiro, e, em seu primeiro “pouso”, às margens do rio São José, provavelmente na atual Patrocínio (MG), encontrou-se com um romeiro vindo de Muquém (GO), aonde fora pagar uma promessa à santa porque esta restituiu a saúde de sua mulher. Ao longo dos quatro próximos “pousos”, esse romeiro vai narrar a origem do culto a Nossa Senhora da Abadia do Muquém.

O romance conta a trajetória do personagem Gonçalo, que habitava a cidade de Vila Boa (GO) e que, após assassinar seu rival amoroso, foge para o interior, onde trava novas aventuras com os índios coroados e, depois, com os xavantes, às margens do rio Tocantins. Graças a sua valentia, é aceito entre os índios, agora com o nome de Itagiba. A filha do cacique — Guaraciaba — apaixona-se por ele, provocando a ira de Inamá, seu noivo. Após retornar de uma expedição vitoriosa dos xavantes sobre os homens brancos, Gonçalo ganha o direito de se casar com Guaraciaba. Sentindo-se preterido, o antigo noivo dela arma um plano: faz Gonçalo pensar que ela o traía com outro. Furioso, Gonçalo, com uma só flechada, assassina a noiva e o suposto amante. De novo, foge pelo rio. Na fuga, encontra o rival que armara o plano e, com ele, trava um “duelo”, em que ambos disparam suas flechas ao mesmo tempo. O rival morre; Gonçalo não — a flecha a ele destinada encontra em seu peito uma medalha de ouro da senhora d’Abadia. Em fuga pelo rio Tocantins, ele vai parar em Muquém, onde se torna um ermitão — daí o título da obra — e onde ergue uma capela em devoção à santa que ele julgara haver salvado sua vida, não sem antes ter ainda encontrado uma imagem da santa numa gruta. Com o passar do tempo, romeiros de toda parte para lá se dirigiam, pois o agora penitente ermitão tinha o milagre da cura pela interseção da referida santa.

Longe da busca de uma pretensa “verdade histórica” sobre o surgimento de uma devoção, essa síntese do romance de Bernardo Guimarães objetiva tanto mostrar que, em meados do século XIX, as peregrinações a Muquém estavam entre as mais conhecidas no interior do país quanto reiterar que o surgimento de uma cidade se associa ao culto a um santo — nesse caso, supondo-se, na mesma região, a presença e influência lusitana do norte de Portugal.

Pouco mais de cem anos após a obra de Guimarães, o monsenhor Primo Vieira (2001) escreveu o que chama de *A verdade histórica sobre Muquém*. Vieira afirma que a

devoção a Nossa Senhora da Abadia de Muquém já era praticada quando Bernardo Guimarães escreveu sua obra, atribuindo sua verdadeira origem a um feitor que, em busca de escravos fugitivos, encontrou-os à beira de um rio a moquear carne — esta seria a origem do nome Muquém. Os escravos haviam começado a exploração de ouro naquele lugar, e o feitor optou por permanecer ali com eles. “Construíram uma choupana de palha e no meio dela uma capelinha. O feitor fizera um voto de construí-la, se encontrasse os fugitivos e dedicá-la ao Santo do dia em que se desse o encontro” (VIEIRA, 2001, p. 37). O referido santo do dia era Tomé. O monsenhor diz ainda que:

Por ter-se recusado a pagar o quinto, como estava mandado, foi denunciado. Em tal aperto promete mandar vir de Portugal uma imagem de Nossa Senhora d’Abadia em caso de não ser encontrado ouro no ponto em que trabalhava. Atendido, cumpriu a promessa. A imagem é a atual [...] Aumentando de dia em dia a devoção, foi estabelecida uma romaria. (VIEIRA, 2001, p. 37).

Seja uma obra literária (GUIMARÃES, 1972) ou “fatos históricos” (VIEIRA, 2001, SOUZA, 1997), tais fontes apontam a existência das romarias antes de 1867, quando:

[...] um garimpeiro descobre [...] diamante no gorgulho da encosta de Água-Suja [...] quase todos vieram para o local sem maiores recursos, e, com o produto do serviço do garimpo, compraram escravos, terras e muitos deles fizeram fortuna. (VIEIRA, 2001, p. 21).

O próximo passo após a descoberta de diamantes numa região que era antes só passagem já era esperado: a edificação de uma capela em Água Suja com autorização do então bispo de Goiás. Era o ano de 1870, e um viajante português foi encarregado de adquirir uma imagem de nossa senhora d’Abadia na cidade do Rio de Janeiro, capital do império. Inúmeras escritas trazem a tona o episódio da compra e chegada da imagem ao povoado de Água Suja. Porém, em detrimento às mais variadas versões, importa ressaltar a permanência das práticas de devoção, ou seja, alguns mineradores fugindo da perseguição da Coroa Portuguesa, que em busca de *voluntários* para combaterem na chamada Guerra do Paraguai atingem a região de Bagagem (MG). Com objetivo de encontrarem pessoas dispostas ao combate em um episódio da historiografia brasileira, conhecido como *Voluntários da Pátria*, diversas pessoas fugiram do serviço de guerra forçado e, embrenharam-se pelo sertão afora.

São alguns desses mineradores fugitivos do serviço militar imposto pela coroa portuguesa que irão encontrar diamantes às margens do ribeirão Água Suja. O processo é de riqueza rápida e intensidade de atividades que promovem um novo modo de vida.

Súbita mudança de pobres garimpeiros à detentores de escravos e produtores de riquezas auríferas, faz com que atribuam à santa de sua devoção a causa de tamanha mudança.

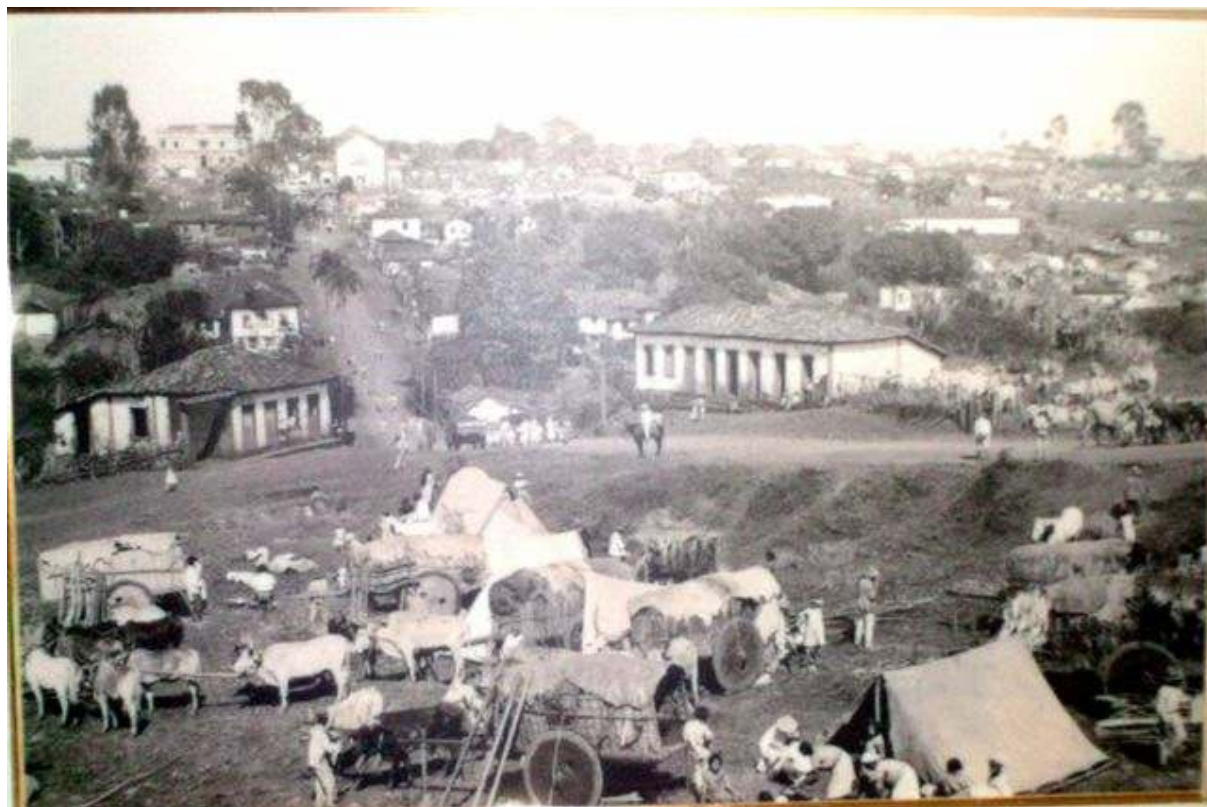
A imagem trazida de Portugal é a mesma que se encontra no santuário. Em 1920, ou seja, apenas 50 anos após a chegada da imagem, “[...] contaram-se 3.500 carros de boi [...] teremos o número de 45.000 pessoas” (VIEIRA, 2001, p. 31). Assim, do curto período entre a descoberta de diamantes à consolidação de um centro de peregrinação, houve a mudança das romarias antes dirigidas à província de Goiás para o então pequeno povoado de Água Suja, mais tarde, cidade de Romaria.



FOTO1: Imagem de Nossa Senhora da Abadia trazida de Portugal em 1870. Atualmente encontra-se no Santuário em Romaria - MG. Acervo do autor



FOTO 2: Romeiros na década de 50. Romaria – MG. Acervo do Santuário de Padre Eustáquio. Romaria – MG



FOTOS 3: Romeiros na década de 50. Romaria – MG. Acervo do Santuário de Padre Eustáquio. Romaria – MG

CAPÍTULO III

ALGUMAS DRAMATURGIAS

3.1 Uma tradição dramatúrgica

Ao propor a escolha das imagens como elemento de partida para a construção de um fazer teatral, estamos claramente diante de uma opção dramatúrgica que, por consequência, envolvem escolhas, daí o termo “opção” a ser melhor aprofundado mais adiante, pois contém um processo criativo, no caso da presente investigação, fundamentado nos procedimentos vivenciados como participante do Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Santo André (SP)¹², no período de 1997 a 2000, sob a coordenação do dramaturgo Luís Alberto de Abreu¹³

Assim, a proposta de uma construção dramatúrgica apresentada na dissertação tem como premissa referências identificadas com uma concreta trajetória coletiva do fazer dramaturgia, onde os procedimentos adotados não pertencem apenas ao pesquisador, eles são frutos de uma anterioridade já desenvolvida em outros trabalhos¹⁴, nos quais se evidencia um pensar sobre a dramaturgia a partir de uma leitura de Abreu, quando este reforça os processos criativos de encenações, mas não como aleatórios ou divergentes em relação ao texto e assim, os procedimentos adotados em relação à transposição criativa, presentes na dissertação, trazem consigo o não ineditismo do exercício e carregam, mesmo que não explicitados, a marca de um dos maiores dramaturgos brasileiros contemporâneos: Luís Alberto de Abreu.

¹² Escola mantida pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André. Para maiores informações sobre a Instituição, ver o Catálogo: SANTO ANDRÉ (SP). Prefeitura Municipal de Santo André – Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer. *Os caminhos da criação: Escola Livre de Teatro de Santo André, 10 anos.* Santo André, 2000.

¹³ Luís Alberto de Abreu é dramaturgo e estudioso de dramaturgia. Desenvolve estudos nessa área com autores jovens, no Grupo dos Dez (São Paulo) e no Grupo ABC de Dramaturgia (Escola Livre de Teatro de Santo André). Escreveu, entre outras peças, *Foi Bom, meu Bem?*, *Bella Ciao*, *Lima Barreto*, *Ao Terceiro Dia*, *Guerra Santa*, *O Livro de Jó*, além de roteiros para televisão e cinema

¹⁴ Como, por exemplo, o texto *Nossa Cidade*, criação do Núcleo de Dramaturgia entre os anos 1998 e 1999, sob a coordenação de Luís Alberto de Abreu. Ou, ainda, o texto *Partida*, encenado pelo grupo Teatro da Conspiração e publicado sob a seguinte catalogação: NICOLETE, A.; LEITE, L.C. *Teatro da Conspiração: Partida: Geração 80.* São Paulo: ed. Attema, 2002. Entre outros exemplos de textos desenvolvidos nesse período, pode-se destacar: *Os três reis magos*, *Nós, os seus filhos* e *A Peste*.

A prática da escrita para o teatro pode apontar para a opção de uma dramaturgia resultante da transcrição das narrativas orais, como uma organicidade capaz de articular e dialogar com outros códigos, onde o texto escrito pode tornar-se antes um elemento de liberdade para a encenação e não apenas uma ideia de restrição a criação. Tal posicionamento exige uma breve discussão do texto teatral, diante de uma pretensa necessidade de regras teatrais, diretamente relacionadas à chamada *dramaturgia clássica*, pautada por leis e regras de construção dramática, sobretudo com base nos elementos da *Poética* de Aristóteles e nas regras das três unidades.

A mitologia helênica é uma das mais geniais concepções que a humanidade já produziu sobre o mistério da existência humana. Relata a criação do mundo, inserindo nele o homem e a história dos acontecimentos que são eternos por conterem em seu núcleo uma verdade. Pode ser considerada verdade, justamente porque se repete em uma memória que já não é mais cronológica e sim mítica. Busca-se a origem das coisas, não através de uma temporalidade dos acontecimentos, mas sim de suas repetições, de suas recorrências, e é isso que as torna duradouras.

A partir do uso da imaginação na busca de explicações da existência humana, as tragédias gregas para além de uma emocionalidade, cumprem um papel de ensinamento edificado a partir dos mitos.

Gaia (Terra), unida pela força de Eros a Urano (Céu) gerou inicialmente doze filhos; sendo seis homens e seis mulheres, dentre as quais está Mnemósine, a memória universal, a lembrança conservada tanto nos monumentos, quanto na alma dos homens. Entre seus irmãos, destaca-se também o deus Cronos (Saturno), com seu destino desesperado, com as muitas tarefas que o futuro do mundo lhe reserva. É um deus do tempo, insaciável, que a tudo devora: seres, momentos, destinos. Sem piedade. Sem apego ao que passou. O que importa é destruir o presente para construir o futuro. Somente Mnemósine o contesta, preservando, quando pode, a lúcida matéria sobre a qual reina: a memória.

Na grande guerra empreendida pelos deuses para consolidarem seu poder sobre o mundo e assegurarem o domínio da razão e da inteligência sobre as forças da natureza bruta, Cronos, a imagem do tempo destruidor e da natureza bruta, que devorava seus próprios filhos, é derrotado por Zeus que se instala no poder, tornando-se o rei dos céus e da terra.

Diante de tão grande triunfo e, para que ele se eternize, é preciso registrar a façanha na própria memória do tempo, cantá-la para sempre a todos os cantos do mundo. Zeus, vitorioso escolhe, para ajudá-lo na missão, Mnemósine, a própria memória.

O poeta Hesíodo (século VIII a.C.) diz que Zeus irá junto com Mnemósine gerar as Musas: expressão da criatividade artística do homem. Elas constituem uma das mais admiráveis concepções que a imaginação humana conseguiu inventar, para representar, em formas concretas, os poderes criadores da mente.

O poeta Homero (século IX a.C.) invoca-as em conjunto para auxiliá-lo na elaboração de seus poemas, *A Ilíada* e *A Odisséia*, como se fossem uma Musa só, inspiradora da arte, sobretudo da música e da poesia. Outro poeta, Hesíodo, ao contrário, fixa seu número em nove e afirma que foram elas que lhe despertaram o dom da poesia; foram elas que lhe ditaram as palavras para escrever um célebre poema sobre a origem do mundo e dos deuses.

O filósofo Platão (427? -347? a..C.) concorda com Hesíodo; ao escrever coisas belas, o poeta é movido por uma energia interior, que só pode ter uma origem divina: é a Musa inspiradora. Em sua obra *a República* procurava elaborar diretrizes para a construção de uma cidade ideal, propondo dentre a diversidade de medidas a serem tomadas, a expulsão dos poetas que, ao fazerem arte, estariam afastando-se do verdadeiro. Estavam iludindo os cidadãos através da imitação da verdade.

Utilizando-se do exemplo das tragédias de Homero, Platão diz que este se afasta três degraus da realidade apresentando meros fantasmas, sem solidez do real, meras sombras, ou seja, limitando-se a fornecer apenas uma cópia, uma imitação das coisas e dos seres que, por sua vez, são ainda uma mera imagem (*phantasma*) das Ideias. Assim, os poetas teriam predileção a trabalhar sobre os defeitos, vícios e erros humanos, tornando os homens infelizes, sendo que, o objetivo da República é trabalhar as virtudes em oposição ao grupo de poetas, que inverídicos, não respeitariam a realidade dos fatos, por isso:

(...) em nossa república só se hão de tolerar como obras poéticas os hinos de louvor dos deuses e os elogios de homens ilustres. Porque assim que aí deres entrada à musa mais voluptuosa da poesia lírica ou épica, desde esse momento o prazer e a dor reinarão no Estado em lugar da lei e da razão, cuja excelência todos os homens reconheceram sempre. (PLATÃO, s/d, p.280-281).

O filósofo reprova na poesia a sua própria origem e o seu fundamento: o poeta não cria mediante o recurso a um saber (*techné*) idêntico ou comparável ao do sábio. Sob a inspiração das Musas, o poeta cria num estado de entusiasmo, de exaltação e de loucura, próprio a um estado de delírio e não de uma lucidez consentânea com a autêntica sabedoria.

Os poetas líricos e épicos são os que mais invocam as Musas. No drama trágico, elas raramente aparecem. Na comédia, ao contrário, as Musas, filhas da memória ocupam um lugar importante, como por exemplo, nas peças *As Nuvens* e *As rãs*, do comediógrafo Aristófanes (448? – 388? a.C.).

Musa ou Musas, a narrativa mítica contém um núcleo: para que as façanhas dos poderosos olímpicos jamais se perdessem no tempo, mas, ao contrário, fossem para sempre celebradas com beleza e arte, Zeus gerou em Mnemósine (a Memória) as nove musas e concedeu-lhes o dom de proteger os que louvassem os deuses com a poesia, a história, a música, a tragédia, a comédia, a dança ou as ciências.

A narrativa literária é uma transgressora desse passado conflituoso entre o deus que a tudo devora em busca do novo e a deusa que preserva. Anterior a essa transgressão, em defesa dos poetas (e dos dramaturgos) ocorreu o filósofo Aristóteles. Segundo ele, é a partir de seus defeitos que o homem se reconhece e pode melhorar. Com relação aquilo que pode ser considerado uma inverdade (ou uma mentira), ela é que fundamenta a obra dos poetas. É a possibilidade do que poderia ter sido e não foi, é a partir do fato histórico que pertence aos historiadores, ao que passou a dramaturgia, não é o passado, nem o futuro, mas sim o caminho do humano.

Assim, Aristóteles em sua *Poética* (1990) apresenta regras de como desenvolver tragédias em ações localizadas em tempo e em espaços ideais para serem úteis, ou proporcionarem o deleite, ou “dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida”¹⁵. Dessa maneira, em uma estética platônica estamos diante do problema da arte como *conhecimento*, onde o filósofo desenvolve seu pensamento no sentido afirmativo da impossibilidade das obras poéticas serem um adequado veículo de conhecimento, pois não constitui um processo revelador da verdade, papel esse que caberia à filosofia que, por partir das coisas e dos seres, poderia ascender à consideração das *Ideias*.

¹⁵ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990. p.60.

Em oposição a essa ideia, Aristóteles afirma que a “Poesia é mais filosófica e mais elevada do que a História, pois a Poesia conta de preferência o geral e, a História, o particular” (ARISTÓTELES, 1990, p. 65.)

Em suma, Platão dedica-se a condenar a mimese poética, considerando-a como meio inadequado de alcançar a verdade, enquanto Aristóteles considera-a como instrumento válido de conhecimento, pois diferentemente do historiador, o poeta não representa fatos ou situações particulares. Ele elabora um mundo onde os acontecimentos são representados na sua universalidade, segundo a lei da probabilidade ou da necessidade, assim esclarecendo a natureza profana da ação humana, propondo um conhecimento a atuar posteriormente no real.

Nos *arquivos* da memória humana, o fato narrado ou escrito não é o mesmo fato histórico. É o que passou à arte. É a possibilidade do que poderia ter sido e não foi. Não é o passado, nem o futuro, é o caminho do humano. Os personagens na ficção são melhores, mais completos que os seres humanos reais. Isso não quer dizer que sejam virtuosos, muito pelo contrário, são mais perversos, justamente para que os homens possam se ver na sua própria imperfeição.

Ao vivenciar-se a escrita para o teatro, difícil seria não estabelecer um diálogo com Aristóteles, pois a “mais célebre das poéticas, a de Aristóteles, se baseia, sobretudo no teatro: na definição de tragédia, nas causas e conseqüências da *catarse* e inúmeras outras prescrições” (PAVIS, 1999, p. 295), onde o filósofo propõe o estabelecimento de regras para a escrita teatral que serão perseguidas e ou refutadas ao longo da historiografia da escrita teatral.

Para além da consolidação de regras da escrita para o teatro, sua *Poética* já apontava de início, a proposta de uma poesia imitativa segundo o próprio meio, pois “a epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica... são em geral, imitações”. Portanto, Aristóteles não dizia sobre uma pretensa “verdade histórica”, mas sim sobre imitações sobre essa verdade, que se diferenciavam apenas pelas imitações, fossem elas por meios, objetos ou modos.

Pode-se imitar segundo o objeto, ou seja, “imitar os homens piores, e... melhores do que realmente eles são”, afastando-se da crítica platônica da incursão de vícios sobre a juventude, de ensinamentos contrários ao estabelecimento de uma pretensa república virtuosa.

Para além de um objeto, a imitação poderia dar-se também segundo o modo, ou seja, caminha no sentido etimológico do estabelecimento dos conceitos de drama e comédia, pois “na forma narrativa... como faz Homero, ou nas próprias pessoas... operando e agindo elas mesmas.”, colocando o drama como origem do narrado, quando atribui à narração na origem do próprio drama, pois o seu oposto, a comédia, em sua origem, teria a “invenção da comédia... de andarem de aldeia em aldeia, por não serem tolerados na cidade...” Ora, para além de uma discussão sobre maior grau de valor do drama sobre a comédia, importa-nos, no drama, sua origem a partir das narrativas homéricas.

Ao buscar a origem da poesia, ou da poesia trágica mais especificamente, Aristóteles afirma que o “imitar é congênito ao homem”, descrevendo sua genealogia ao princípio da improvisação, onde Ésquilo teria sido o primeiro poeta a diminuir a importância do coro ao elevar o número de protagonistas e estabelecer o diálogo protagonista, seguido de Sófocles que ampliou o número desses atores, além de estabelecer um novo olhar sobre outros signos, como a cenografia, por exemplo.

Em oposição à comédia, vista como “imitação de homens inferiores” a epopeia e a tragédia, seriam as imitações de homens superiores, mas que se diferenciam quanto a sua forma narrativa, pois a tragédia “procura, o mais que é possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo”. Dessa maneira, a regra da unidade de tempo é afirmada no sentido de uma verossimilhança a constituir-se em períodos de reprodução e consolidação, cabendo à tragédia uma imitação próxima do tempo real, enquanto à epopeia seria permitido uma maior fluidez e acasos cronológicos, ao mesmo tempo em que serão incompatíveis com a rigidez temporal de uma tragédia.

Eleitas a tragédia e sua supremacia, Aristóteles a define a partir de alguns de seus elementos, ou partes, por ele considerados como essenciais. Primeiro é o mito “o princípio e, como que a alma da tragédia, só depois vem os caracteres”. O mito como alma da tragédia é comparado então a uma pintura, que se fosse aplicada as mais variadas cores, de maneira confusa, o resultado, enquanto obra, não promoveria tanto prazer quanto uma simples figura esboçada em branco e, portanto não é medida pela quantidade das cores, ou das histórias, no caso da poesia, mas sim de seu núcleo constitutivo e condutor, no caso, o mito.

Se a tragédia é a “imitação de uma ação e, através dela... imitação de agentes”, é proposto, então, na *Poética* um outro elemento, que é o pensamento, onde ao ater-se a uma

ação, seria preciso “dizer sobre o que lhe é inerente e convém...”. Assim, focado na ação em determinado tempo, parte-se à elocução, onde os pensamentos podem ser enunciados a partir das palavras.

Enquanto etapa final do processo construtivo da expressão do mito através das palavras, Aristóteles propõe como etapa derradeira a atenção à melopeia, à sonoridade, à combinação das palavras com seus fonemas e ritmos a consubstanciarem-se em um espetáculo cênico, onde ainda segundo o autor da *Poética*, resultaria mesmo que ainda sem sua representação, na manifestação de seus efeitos.

A partir da propositura de uma escrita com atenção voltada á melopeia uma preocupação seguinte seria a de pensar sobre a extensão dessa escrita. O limite suficiente de uma tragédia seria aquele em que “nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade [...] ou da felicidade à infelicidade.”, onde os acontecimentos devem suceder-se não de maneira aleatória, mas sim em conexão tal que “uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo”. É a chamada unidade de ação.

3.2 Uma opção dramatúrgica

“Na verdade, o território do homem é onde ele está [...] às vezes o teatro foge demais do real. Aí ele tem que trazer de volta. É por isso que o épico é importante, a história é importante, o tempo e o lugar são fundamentais para o ser. A arte não pode viver fora do tempo e do espaço, correndo o risco de desumanizar-se completamente [...] A dramaturgia é uma arte e não um mero exercício intelectual, por isso tem que estar no seu tempo e espaço, senão ela degenera.”

Luís Alberto de Abreu.¹⁶

O pensamento do dramaturgo Abreu, expresso na epígrafe anterior, sintetiza uma questão que permeou todo processo de investigação junto aos romeiros. Acreditando na possibilidade da encenação de obras não dramáticas, como apontado ao longo do primeiro capítulo, é possível promover uma teatralização das narrativas orais dos romeiros? Assim, dois focos eram possíveis: um analítico, sobre todo o processo de escuta, recolha e reescrita, e um segundo, sobre um foco literário, promovendo a transcrição das memórias em uma dramaturgia.

A opção por um foco literário pressupõe a escrita das histórias narradas. Ao fazer um balanço dos contos orais no Brasil, Almeida (2004, p.123) aponta basicamente para três movimentos de pesquisadores da narrativa oral. O primeiro deles é o dos chamados pioneiros ou folcloristas. São aqueles pesquisadores que desenvolvem os estudos por iniciativa particular, priorizando a coleta dos contos populares sobre uma reflexão analítica. O segundo movimento pertence aos antropólogos, é marcado pela busca de um rigor metodológico, com ênfase no registro de informações sobre o contador, e de uma maior fidelidade ao dialeto da narrativa oral, ressaltando as técnicas de registro. Já o terceiro movimento refere-se aos pesquisadores, sobretudo os estudantes de pós-graduação, com a atenção voltada também para a cena performática.

Como resultado da ação desses três grandes grupos de pesquisadores, temos a existência de uma grande literatura impressa, originária de fontes orais. Há, no Brasil, diversos registros impressos das mais diferentes manifestações poéticas da voz narrativa. A partir de um balanço das edições dos contos orais, Almeida (2004, p. 130) destaca quatro gêneros de coletâneas:

¹⁶ Entrevista concedida pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu em 06/02/2009 nas dependências da Escola Livre de Teatro de Santo André - SP

a) As coletas, nas quais o autor é o responsável pela recolha, possuindo uma função discursiva, quase sempre associada ao entretenimento e tendo como forma escrita a transcrição;

b) As compilações, caracterizadas pela coletânea de narrativas orais já escritas anteriormente e que já foram publicadas por outros autores, sendo a função primordial do compilador reuni-las em uma nova organização, de maneira que os contos apareçam na forma de transcrição e também de adaptação;

c) As recriações, que são “inspiradas” na tradição oral e possuem como marca uma escrita distanciada da performance dos narradores;

d) As traduções, marcadas essencialmente pelo fato de as edições serem feitas a partir de edições estrangeiras.

Ao buscar uma escrita sobre o material coletado em campo, um foco maior recaiu sobre o terceiro gênero de coletânea de contos orais, as recriações. Ao acender os refletores sobre a cena das recriações, o objetivo é o de buscar uma associação com a pesquisa, pois os autores criam, recriam ou transcriam, a partir de uma tradição oral, de histórias ouvidas na infância ou até mesmo gravadas, aproximando-se da proposta deste estudo, na medida em que consideram a performance do narrador como elemento da criação. Porém, há uma diferenciação fundamental: o fazem à distância, enquanto aqui, ao ser feita a recolha das narrativas, procura-se também um processo de transcrição destas, tendo em vista a busca de um diálogo com a performance narrativa.

Dentre os muitos trabalhos de coletas, compilações e recriações de contos orais feitos no Brasil, destacam-se os realizados por importantes autores, como: Figueiredo Pimentel, Viriato Padilha, Monteiro Lobato, Luís da Câmara Cascudo, Aluísio de Almeida, José Lins do Rego, Sílvio Romero e muitos outros nomes da literatura nacional que publicaram coletâneas de contos orais.

Mas é preciso lembrar que os trabalhos referem-se a coletâneas de narrativas orais transformadas em literatura impressa, quando, na verdade, a proposta da presente dissertação caminhou para a transferência de linguagem, embora tenha como produto final uma literatura passível de ser dramática e não a escrita fiel ou infiel das narrativas que, como apontado anteriormente, caminha para o teatro e este é marcado por sua efemeridade, uma vez que é realizado apenas em sua encenação, onde decorrido algum tempo, o mais próximo que resta dessa realização é o texto dramático que, sem a sua encenação, ainda não é cena teatral e sim *literatura dramática*, o que não é pouco.

Ressaltando novamente que “o que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada passa a ser teatro”. (ROSENFELD, 1996, p. 24).

João Guimarães Rosa, em suas *Primeiras Estórias*, talvez tenha sido o autor brasileiro que, diante dos narradores, tenha melhor expressado a fala do povo do interior brasileiro, sobretudo da região que lhe serve de cenário, mas que certamente não promoveu uma mera reprodução de sua linguagem. Tão bem usou e abusou de locuções e *invencionices* que não são aquelas dos folcloristas e dos antropólogos, mas que contribuem para a constituição da imagem de seus personagens de tal maneira que é possível enxergar nestes suas cenas performáticas.

Distante aqui de promover uma análise da obra rosiana, o objetivo é o de resgatar para além de um choque estilístico, seu foco na oralidade, no cuidado com a sonoridade, através dos prolongamentos, aliterações, rimas, enfim, um processo de livre criação, uma opção criadora que está mais próxima das recriações, inspiradas na tradição oral. Nesse sentido, foi-se abandonando durante a investigação, a ideia de promover um foco literário, para deter-se com maior intensidade sobre um foco analítico.

Uma grande questão colocada, foi a de que em qual momento deu-se esse distanciamento da busca de um *produto* literário em direção a um processo de escuta, recolha e reescrita. Na busca de respostas, ousou parafrasear Guimarães Rosa ao dizer que o sentido maior de tudo não é dado na partida ou no destino da peregrinação. O que vale é a travessia. Se o resultado final fosse a fixação da escrita de histórias ouvidas, uma etapa seguinte seria necessária: a adaptação dessas histórias ao teatro. Dito de maneira simples: Ao promover a escrita das histórias, estas ainda careceriam de uma adaptação dessa escrita para a encenação, pois o objetivo primeiro foi a de fixá-las nessa escrita e não pensá-las como encenação.

Sem dúvida, um grande número de narrativas são adaptadas para o teatro, como podemos buscar emprestados dois exemplos de procedimentos adotados na transformação de narrativas literárias em texto dramático, que são a dissertação de mestrado *Transcrição Teatral: da narrativa literária ao palco*, de Linei Hirsch (1987), e a tese de doutoramento *Do épico ao dramático: uma transposição de códigos*, de Maria Marcelita Pereira Alves (1992).

Ao fazerem um estudo sobre a transformação da narrativa literária em texto dramático, nos é apresentado um processo amplo, que vai muito além de uma simples

reprodução de enredo, personagens e falas. Devido às significativas diferenças entre os dois códigos, é exigido do adaptador o conhecimento das leis da dramaturgia. Em síntese, podemos destacar que as principais diferenças são:

- a) A função da palavra, que é o único elemento para a transmissão no livro enquanto no teatro é apenas um dos signos do fenômeno teatral;
- b) A utilização do tempo passado, na narração e presente, no palco;
- c) A função dos personagens – imaginários na narrativa e corporificados pelo ator no teatro;
- d) E as diferenças entre a experiência individualizada do leitor em contato com a obra e a experiência coletiva do espectador; para resultar na criação de uma obra que é autônoma, regida pelas leis da dramaturgia e não mais pelo código da obra de base.

Tanto a literatura quanto o teatro focalizam histórias de personagens que falam de si e que vivem num determinado espaço e tempo. Verificando os referidos trabalhos, podemos destacar que os procedimentos empregados no processo de transformação das narrativas literárias em texto dramático - transcrição teatral – passam pela eliminação de fatos e personagens da narrativa, a condensação de determinados elementos da estrutura da obra de base, a ampliação de fatos ou personagens, a fragmentação e a associação, resultando em outra proposta de estilização.

Assim, eliminar, condensar, ampliar, fragmentar e associar fatos ou personagens são procedimentos recorrentes, que permitem falar em uma nova obra, diferente da obra de base. Vítor Manuel de Aguiar e Silva ao estabelecer diferenciações de gêneros entre a lírica, a narrativa e o drama, nos indica um caminho para os procedimentos de transcrição, pois:

Deste modo, a profusão de figuras, de incidentes e de coisas que caracteriza o romance, não existe no drama, onde tudo se subordina às exigências da dinâmica do conflito: a atmosfera do drama é rarefeita, as figuras supérfluas são eliminadas, os episódios laterais abolidos, defrontando-se as personagens necessárias e desenvolvendo-se entre elas uma ação que conduz, sem desvios ao conflito. (SILVA, 1976, p. 246)

Durante o processo de transcrição, conforme apontado nos exemplos anteriores, existe uma obra literária de base, poder-se-ia dizer que nessa proposta de investigação, a obra de base a ser transcrita, são as narrativas orais, que assumirão uma categoria de

pré-texto, passível de resultar em uma literatura dramática, o que poderia ser chamado de *uma opção dramatúrgica*.

Dessa maneira, a pesquisa que realizamos buscou focar a criação de textos para teatro a partir de uma outra obra de base: as narrativas orais. É uma pretensa escrita já com o objetivo de proporcionar um processo de encenação e não uma criação literária passível de ser posteriormente adaptada ao teatro, como as magníficas obras roseanas, por exemplo.

Delimitamos uma região geográfica (cidade de Romaria - MG) para a recolha dessas narrativas e posteriormente buscamos transcriá-las para um novo código. Estávamos diante de uma infinidade de histórias e parecia-nos impossível conseguir organizá-las de maneira a estabelecer cortes e recortes, de maneira satisfatória, sem que permanecesse o sentimento do descarte de um material precioso em detrimento a outro aproveitado.

Nesse momento de incertezas, diante da diversidade de histórias que se apresentavam, surpreendeu-nos os momentos em que ficávamos durante horas a ouvir (e sentir) as histórias narradas. Compartilhávamos então com a angústia de Roland Barthes (2007, p.3), quando este lá na década de sessenta do século passado, já dizia: “Sempre gostei muito de teatro e, no entanto, quase já não o frequento. Essa é uma reviravolta que me intriga. O que aconteceu? Fui eu que mudei? Ou o teatro?”. A direção estava apontada. O que prendia o ouvinte à narrativa, não eram objetos cênicos ou demais signos possíveis de realizar-se no teatro, mas sim a performance narrativa.

Por diversas vezes, diante desses narradores, nos perguntávamos, *o que isso estava me contando?* Mesmo ainda sem uma resposta definitiva, a questão passou, senão a nortear ainda a pesquisa, pelo menos a ser uma inquietante companheira a proporcionar maior atenção à investigação e uma conseqüente sua: *qual texto de teatro estávamos buscando?* O olhar sobre todos os elementos que compunham a narrativa deveria ser considerado como elemento fundamental. Isso nos levou àquilo que pode ser apontado como o ponto de mudança do processo investigativo: havia uma totalidade ali colocada: voz, corpo, gesto, enfim, uma unidade que compunha o ato de narrar. *Como desenvolver a recolha dessas narrativas?*

Nesse instante, deu-se a mudança de foco. Se iniciamos a pesquisa, priorizando uma coleta das narrativas, pautada por um rigor na busca metodológica de como realizá-la, enfatizando a busca de registros e informações sobre os narradores e seu entorno, além de

uma preocupação demasiada com técnicas de registros, nesse momento, foi preciso sobrepôr a esses aspectos a performance dos narradores, pois não era mais apenas o conteúdo narrado que nos importava, por isso o proposital distanciamento dos meios de registros eletrônicos, não nos interessando mais apenas o texto que podia daí ser retirado e sim a performance que nos oferecia muitas combinações de elementos de uma mesma base.

Mais do que o registro passou-nos a importar o conjunto de percepções sensoriais proporcionado pela performance. Como apontado anteriormente, para além de um texto a linguagem da performance contém um corpo em ação sonora, gestual e cênica, e passamos a acreditar nessa performance do narrador como um caminho para o pré-texto. Marcamos essa passagem de uma preocupação primeira, em extrair um texto onde o narrador simplesmente conta um fato, para uma performance onde ele revela uma experiência.

Focados na performance dos narradores, é preciso estar lá presente para compreender o acontecimento que ele narra. Então como faríamos para exercitar o registro a proporcionar um texto passível de ser encenado? Bastou-nos enxergar no momento narrativo, toda a clareza de como aconteceram os fatos narrados, ofertados pelas imagens.

3.3 Sobre o processo de criação

A partir do chamado teatro aristotélico¹⁷ e suas regras de ação, tempo e espaço, como uma espécie de *fórmula* adotada ou abandonada em determinados períodos, uma questão poderia ser levantada: podemos buscar técnicas de escrita dramaturgica, havendo uma fórmula de escrever para o teatro?

A partir de uma trajetória da prática de escrita para o teatro, acreditamos que não há uma regra fixa ou norteadora, aproximando-nos mais de uma sensibilidade criativa, do que propriamente de uma metodologia estabelecida. Ao buscar como ponto de partida o próprio universo de trabalho e pesquisa, onde a prática do fazer coletivamente, momento em que cada integrante do processo de criação busca o melhor da individualidade para socializar com um grupo, gerando um processo mais complexo, entendemos esse momento como também uma possibilidade de poder vir a ser um processo mais agradável.

E por que tal opção? Talvez seja porque na dramaturgia, nem tudo já foi feito, há personagens que nem foram tocados ainda, pois como apontado anteriormente, passando-se do fato à ficção, não é o fato propriamente dito que importa, pois vai muito além dele, a busca constante é pela universalidade da arte.

Assim, o teatro pode conter sim uma estrutura oral, contendo diálogos do falado e, assim como a poesia, é para ser ouvido. Na Inglaterra, há um termo interessante para espectador que é *audience*, significando ouvir. Mas vale lembrar que o texto não é o mais importante, e sim mais um elemento dentro do teatro, onde os personagens podem tornar-se mais interessantes e ricos de possibilidades ao não ater-se a um simples copiar de conversas.

Já a ação, como apontava Aristóteles, é uma estrutura do feito para iludir. O ator faz acontecer no presente, representando o mito, a filosofia no aqui agora. Dessa maneira, se o teatro acontece no momento presente e as fontes propostas são as vozes dos diversos romeiros que narram suas experiências passadas, mas o fazem em seu presente de vida, não há como negar que a busca, dentro desse processo, é por um teatro contemporâneo que não despreze a língua do momento, pois narrando um passado, o romeiro pode utilizar-se de uma poesia que é outra daquela do fato vivido ou ficcionado, onde o ritmo do hoje é outro, sendo assim preciso inventar o verso, a sonoridade, o personagem contemporâneo.

¹⁷ Segundo a definição de Patrice Pavis(1999, p. 25-26) em seu Dicionário de Teatro, o teatro aristotélico é um “Termo usado por Brecht e retomado pela crítica para designar uma dramaturgia que se vale de Aristóteles, dramaturgia baseada na *ilusão* e na *identificação*. O termo tornou-se sinônimo de teatro *dramático*, teatro *ilusionista* ou teatro de identificação”.

A busca por um teatro contemporâneo não contém uma verdade absoluta, no sentido de fixação de regras de escritas, mas relembando, este pode vir a oferecer diversas opções dessa escrita que se chocariam, por exemplo, com um hipercriticismo de Artaud (1993, p. 71-72), quando este afirma que: “As obras primas do passado são boas para o passado, e não para nós [...] E se a massa de hoje já não compreende *Édipo Rei*, ousar dizer que a culpa é de *Édipo Rei* e não da massa”.

Artaud, ao promover tal crítica, poderia estar reforçando a crença de que o elemento mais importante do teatro é o espetáculo, pois no texto, no ensaio, no ator ou no diretor propriamente dito não se dá o teatro, sendo como um livro fechado que ninguém ainda leu. Mas um texto como o *Édipo*¹⁸ escrito em um passado bastante distante a ser encenado contemporaneamente seria mesmo um texto superado? Afastamo-nos dessa possibilidade para ir de encontro à ideia de que o teatro é uma equipe de trabalhadores para a relação do espetáculo aqui e agora e, por isso, a opção de partir da imagem gerada na narrativa dos romeiros para preparar a relação entre o espetáculo e público, assim como a prática de partir não apenas de um *antigo* texto grego, mas também de suas imagens gestadas.

Temeroso seria descartar definitivamente as regras aristotélicas das unidades, pois de posse das imagens geradoras é possível estabelecer um enredo a partir das propostas de construção estabelecidas por Aristóteles, mas onde também é possível exercer fragmentos ou, até então, não fazê-lo, não havendo a adoção e a consolidação de regras como definitivas.

Mas como em uma analogia, ao organizar as ações em um enredo, seria como em uma pintura, onde o que se compõem é uma geometria, um equilíbrio, enfim, uma harmonia, como em uma tela de Leonardo da Vinci, e que irá utilizar-se de elementos já consolidados, ao passo que também elaboraria novas concepções se contemporâneo nosso fosse e, portanto, ao teatro pode caber a função também da busca de histórias que precisam ser escritas para uma nova sintaxe, um novo ritmo em um novo tempo.

A provável leitura de um herói das tragédias apresentadas por Aristóteles possui um sentido mítico, antropológico, como aquele que tem dificuldades as quais vai ter que superar. Via de regra, os narradores em romaria estão distantes de uma ótica apresentada na mídia televisiva, onde sujeitos ficcionais lutam contra a família, contra todas as adversidades para ficarem com seu amor eterno, mesmo que para isso tenham que morar

¹⁸ Édipo rei, de Sófocles.

em um bairro operário, na favela, em uma cabana, por exemplo, sendo esse seu ato heróico, bastante diferente do herói clássico.

Contra esse herói virá Brecht ao dizer que o homem pode se modificar, não é esse herói. É o seu contrário. Seria preciso estabelecer o caráter e a virtude dos personagens aos quais se pretende atribuir vozes. Caráter de origem inata ao personagem, como um pulso interior. Mas quanto à virtude, referenciamo-nos na etimologia da palavra: *Areté - aristói*: o que tem a virtude, aquele que vem direto dos deuses – origem do termo aristocrata – mas onde a habilidade nas guerras, a virtude guerreira é fundamental para o herói mítico para o guerreiro, mas assim o seria para um narrador, para um romeiro?

Quando o poeta Exíodo, no século VIII a C., reuniu uma diversidade de deuses criando uma genealogia e integrando várias histórias, promoveu uma espécie de *introdução* para um espetáculo que poderia chamar-se: *Aí vem a geração dos homens*, onde a primeira geração era dos homens de ouro – que respeitaram os deuses e foram para uma ilha – essa é sua ação dramática máxima - Zeus teria feito então os homens de prata que viveriam mais de cem anos na mais completa inocência, mas não faziam honra aos deuses e por isso foram dizimados – essa também é a ação máxima -. Zeus então, fez os homens de bronze que fizeram guerra e se autodestruíram.

Após tamanha destruição da raça humana, Zeus teria feito os homens de ferro que são os viventes hoje na superfície da Terra e, estes teriam a *eris*, como sinônimo do homem que luta. Sem a luta não existiria o homem, quisessem os deuses ou não. Mas esta luta constituiu-se numa bifurcação: a destruição através da guerra ou a construção através do trabalho – é uma possibilidade de ação dramática fantástica. Tal exemplo, mesmo que em uma rasa simplificação, tem por objetivo buscar apenas o que é básico na compreensão da vida e do teatro, pois mostra exatamente um homem em luta.

Difícil compreender-se um espetáculo ou personagens sem essa luta. O personagem é comprometido, querendo sempre mudar o mundo como um *Ulisses*¹⁹. Mas não há mais Ulisses. Mas existem sim professores, agricultores, comerciantes, donas de casa, enfim, romeiros em luta hoje, por exemplo. Esses tipos atraem para uma escrita?

Em uma proposta de construção de uma dramaturgia contemporânea pode haver uma estrutura nuclear, onde já a partir da primeira cena, o personagem está em luta, já está agindo, e essa primeira cena não é o começo da história, muita coisa já aconteceu antes, mas pode-se prescindir de uma cena de apresentação do personagem, não esquecendo que

¹⁹ Ulisses, personagem da obra *Odisséia* de Homero.

o dramaturgo, os atores, os encenadores, os cenógrafos e demais construtores do espetáculo devem saber que antes desta primeira cena já existe uma trajetória, um processo de formação e transformação do personagem.

Os romeiros não fazem a apresentação de si mesmos, não há necessidade de fazê-lo também dramaturgicamente. Eles entram agindo, seu passado irá revelar-se através de suas ações, ou descrição de suas trajetórias.

Importante ao processo criativo artístico, no caso a dramaturgia, é pensar em um primeiro momento na visibilidade, no ver esse local, a peça, a imagem. São como as meditações de Santo Inácio de Loyola²⁰. O que é meditar? É entrar em outro universo. Não o prosaico, do dia-a-dia, não no universo banal, de coisas comuns, pois a arte pode ser pensada como a geometria, uma composição de formas – e conteúdos – em uma organização que contém a sensibilidade, mas também a razão.

Retomando o desafio da escrita a partir de uma imagem, ou imagens, não aquelas dos panoramas, mas sim aquelas que são próximas, as histórias podem dar-se de qualquer forma, mas com ações organizadas geometricamente, não no sentido de harmonia, mas de equilíbrio, mesmo que este não seja *a priori* percebido. Assim, o projeto de uma escritura cênica lança o desafio: qual o universo?

Se for mais amplo poderá ser rico em possibilidades. O universo dos romeiros distante de homogêneo possui em seu cerne o elemento da diversidade, onde se pode buscar, sem obrigatoriedade, a questão mais circundante que se distancie do fato histórico para caminhar em direção à invenção. Este talvez seja o desafio colocado – partir de uma imagem geradora – que contém histórias e ensinamentos de vida, para deparar-se com o compromisso da invenção, que passa pelo dramaturgo, de maneira interna, de dentro para fora, ligado ao pulso interior, onde também está a contemporaneidade.

Assim, as regras são ditadas também pelo interno, sendo necessário captar e investir nelas, aparando-lhes as dimensões para comunicar aos seres humanos. Em um primeiro instante da escrita, pode-se usualmente partir-se da reprodução de modelos já consagrados, sobretudo pelas regras aristotélicas consolidadas, mas a partir de uma *investigação* e opção pela invenção a partir dos nossos sentidos e da nossa intuição, não é preciso necessariamente comparar cenas ou criação com os padrões vigentes, podendo sim, partir-

²⁰ No sentido em que o filósofo propõem meditações no sentido de alcançar um outro “estado de espírito” para além da vida cotidiana.

se da história que se quer contar e não daquela que os outros queriam que nós contássemos. É, sim, uma opção.

Tomemos um grande exemplo da dramaturgia mundial uma comparação entre as obras *A morte de um caixeiro viajante* e *Longa jornada noite adentro*²¹, quando podem ser identificados elementos que apontam para estruturas semelhantes, passíveis de remeter a uma classificação como melodramas, mas que tão bem estruturados foram em sua escritura, que após lidos, podem contribuir para despertar uma visão talvez equivocada, de muitos, de que os melodramas são por origem inferiores ao drama ou a tragédia. O mau melodrama sim, seria inferior, não é apenas uma questão de opção estética ou de gêneros. De maneira simples, as obras possuem estruturas semelhantes, passíveis de estabelecerem *modelos* de escrita para um belo melodrama, mas onde outros tão belos podem ser produzidos, sem, no entanto, utilizarem-se da mesma estrutura.

Em *A origem da forma nas artes plásticas*, Head (1992), educador e crítico faz uma abordagem universal das artes plásticas falando também da literatura, do teatro e de outras linguagens, apontando para fundamentos importantes que podem nos servir ao pensarmos sobre o processo de construção dramatúrgica, sobretudo quanto à originalidade e estrutura.

Head, partidário da arte que se renova, daquela que não se consolida, mas que cria um caminho, cria mudanças, define a originalidade como algo que é menos uma procura da coisa insólita do ser diferente dos outros, pois se assim o fosse, teríamos que a todos conhecer, para ser algo muito mais ligado à origem. A originalidade estaria onde as coisas nascem e se originam. Novamente, de maneira analógica é como nos perguntarmos onde os poetas gregos ou Shakespeare se inspiraram e não procurar apenas imitá-los.

Dessa forma, ao artista competiria analisar sim, mas de maneira a perder-se, a entrar em um universo de criação, como fundamento mais importante que o próprio saber sobre os elementos da arte dramática, algo como “entrar” nas imagens oferecidas pelas narrativas e, que partilhadas, estão contidas em nossas mentes e se perder lá. Não seria uma investigação estando mais próxima de uma deformação, um exercício, pois antes de fixar a escrita em um papel, esta contém essa anterioridade.

Mas não é devaneio, ou musa inspiradora. É um processo mesmo de entrar no universo das imagens onde as mesmas podem não possuir *a priori* um ordenamento ou lógica, podendo não desfilar de maneira organizada como em um vídeo onde as imagens vão passando. Parafraseando Pirandello, “São muitos personagens a procura de um autor”.

²¹ Dos dramaturgos estadunidense Arthur Muller e Eugene O’Neill. Respectivamente.

Poder-se-ia gravar a fala de um romeiro e reproduzi-la em um palco? Com certeza a resposta seria sim. Mas a busca dessa transposição em nossa investigação passa por esse sentido de originalidade na arte, proposto por Head. Dito de maneira bastante simples aproxima-se muito a uma criança, onde todas as emoções estão ali presentes, próximas de sua origem, mas está mesmo indicando caminhos para a arte e ainda bem que não possuiu o poder de fazer tudo o que diz que irá fazer, a faz de uma maneira aleatória, competindo ao dramaturgo a necessidade de fazê-lo de maneira mais elaborada, buscando a fonte, o sentido do antigo e do original, onde o mais velho pode conter o novo, de maneira que a vanguarda pode vir a ser uma retaguarda, podendo não existir o novo, mas sim o de novo.

E o teatro não poderia ser também um fazer sempre de novo, afinal são encontradas aparentes histórias diversas, mas que muitas vezes se repetem e onde os enredos destas é que se diferenciam, afinal o número de histórias pode transparecer como infindáveis, mas as estruturas são muito poucas e repetem-se de novo. Na fonte, em sua origem pode haver poucas histórias, mas essa fonte é inesgotável, não faltando personagens, bastando tomar o arquétipo e imaginar tantas possibilidades que não haverá tempo para todas elas.

O filósofo grego Heráclito defendia a tese de que ao homem é necessário conhecer o essencial. Mas a quantidade de possibilidades é infinita e, por exemplo, ao buscar-se uma melhor compreensão dessa fonte inesgotável e sua estrutura básica, Campbell²², sobretudo, em sua obra *O herói de mil faces*, nos aponta para a importância da compreensão das trajetórias dos personagens: Iniciação, separação, retorno. Princípio básico de todas as histórias. Não os fatos, mas as histórias que os homens gostam de ouvir e contar.

Muitas vezes, podemos até confundir a apresentação dos personagens com iniciação. Em geral as histórias começam com coisas plácidas, comuns e de repente, esse personagem cotidiano é empurrado para uma situação perigosa de forças que ninguém até então imaginava e, agora ela terá que enfrentar. Configura-se uma separação da segurança do trivial para então viver uma situação de riscos e perigos e só depois então retornar a esse mundo trivial. É uma estrutura básica da história da religião, por exemplo.

Ao fazer arte é um pouco disso que também promovemos, como se adentrássemos em outro mundo, um mundo mágico de energias perigosas e depois retornamos ao trivial de nosso cotidiano, como em *Grande. Sertão Veredas*, quando o personagem Riobaldo não deseja ser líder, chefe ou herói, ele resiste ao chamado, mas é conduzido a essa posição, por mais que a negue. Invariavelmente, as boas histórias possuem essa estrutura da

²² CAMPBELL, JOSEPH. *O herói de mil faces*. São Paulo. Cultrix, 1995.

negativa ao chamado, da negativa ao chamado da aventura, podendo ser tanto um herói cômico que foge da partida e, quanto mais ele foge, mais as “coisas” se complicam e ele terá de ir do mesmo jeito, como em uma tragédia, quando o herói terá de partir e enfrentar os desafios do mundo.

Muitas histórias narradas pelos romeiros possuem uma estruturação próxima disso, quando em suas trajetórias de vida, perdem-se em aventuras, desregramentos, atos de violência para um posterior retorno, na maior parte do tempo, através do resgate pela fé, do encontro com o sagrado, daí a origem da devoção.

Mas, diversas aventuras narradas possuem também essa estrutura do chamamento, do partir para as aventuras, como algo não conotado de sentido negativo. Por mais que seja prolongado o instante da partida, são obrigados a fazê-lo seja por períodos de estiagem, fome ou busca de “uma vida melhor”.

Já quanto ao retorno, este pode ser visto como uma espécie de purgação das forças ou lutas terríveis. As “aventuras” dos romeiros estão no caminho da ida. Pouco se narra de seu retorno, pois a finalidade, os preparativos e realizações dão-se na ida, diferentemente da grande trajetória de *Ulisses* que é na volta. Quando há um aparente fim em sua realização caminhando para um final feliz da história é que realmente tem início sua grande aventura.

As trajetórias dos personagens, via de regra, são dolorosas, onde essa dor e o trabalho fazem parte da condição do homem, quando o medo, por exemplo, é um elemento importante, mas também é preciso ir além dessa luta, desse cansaço, pois esse é o cotidiano dos homens e dos personagens, dos romeiros que contam suas desventuras e seus resgates através da fé religiosa, expressos nas imagens que ofertam. Mas não necessariamente de maneira solene ou doutrinária, podendo fazê-lo de maneira cômica ou hiperbólica, como na obra *O Coronel e o Lobisomem* de José C. Carvalho, um livro de literatura de humor, onde podemos perceber o poder da sedução das imagens cômicas.

Assim, no processo de criação dramática, é preciso pensar a questão do passado, do trabalho anterior à cena, para quando ocorrer o processo da escrita, estar repleto de imagens de tal maneira que a dificuldade não seja de aridez ou escassez e, sim, de triagem desse amplo material.

Partindo-se da originalidade, do pensar a origem, não importaria a esse instante a frequência com que as histórias dos romeiros se repetem, das graças alcançadas, mas sim do pensar onde nasce a condição humana. Nessa origem, existem também os animais e

seres mais inferiores que os animais. Ali estão deuses, heróis e homens, outras entidades terríveis, mas que prescindem de estarem impregnados no ser humano.

Quando falamos em heróis, muitas vezes remetemos aos heróis clássicos gregos, mas o peso dessa cultura pode emperrar nossa percepção de que não só falamos apenas do século XII a.C. na Grécia, pois dramaturgicamente esses heróis e deuses podem estar presentes também em nosso tempo, em nosso espaço. Talvez o que tenhamos mesmo é a dificuldade de encontrá-los a partir de um olhar deformado sobre nosso tempo.

O mito do herói diferencia-se de um mito social ou cultural. Talvez seja mais antropológico no sentido em que estabelece uma trajetória, uma história comunicável com iniciação, separação e retorno. E quem faz essa história é o arquétipo de um tipo primeiro que nasceu quando o mundo estava sendo formado. E como o mundo de hoje está sendo formado? Como está sendo destruído e reconstruído? Junto a ele está sempre nascendo uma dramaturgia que ainda não foi tocada com histórias e personagens, pois tudo que foi feito ainda está distante do esgotamento, é um mundo em formação contínua, um constante devir, não havendo verdades, ou dramaturgias absolutas.

Personagens como *Hamlet* ou *Otelo* de Shakespeare, surgem somente no renascimento e por que não na Grécia, por exemplo? Talvez, dentre muitas causas, uma importante seja a de que quando nos referimos à Grécia, focamos uma época específica, um período de um povo guerreiro. Nesse instante, ao dramaturgo, talvez fosse difícil o estabelecimento de personagens amorosos, dependentes de uma relação feminina. Somente após a Idade Média é que surgirá esse tipo de novo herói amoroso. Isso não quer dizer que Shakespeare, em suas construções, não fosse sanguinolento, perfídico, mas contendo o elemento paixão.

Em promessas, contratos com Nossa Senhora da Abadia, as mulheres romeiras por diversas vezes narram casos de dores e superações. O que talvez merecesse um estudo sociológico ou até mesmo antropológico é que, daquelas com as quais tivemos contatos durante a pesquisa, nenhuma estabeleceu *contratos* com a santa em causa própria. Isso não quer dizer que esses contratos inexistam, mas durante os encontros, conversas e entrevistas ao longo dos anos de 2007, 2008 e 2009, todas as narrativas referiam-se a supostas graças alcançadas em favor dos filhos ou parentes próximos. E pensando na leitura de um mundo contemporâneo como palco de investigação, qual relação tal ocorrência poderia ter com uma pretensa dramaturgia?

Um arquétipo bastante conhecido é a figura da grande mãe, aquela que gera e conserva como uma senhora da vida e da morte. Dramaturgicamente, a primeira trajetória da figura feminina é essa, marcada pelo instinto, como uma figura onipotente. Sua grande imagem é do grande útero. Qualquer grande herói homem é resultante desse grande útero. É o princípio. No princípio estava a deusa. O poder para dominar e, por isso, ela pode até se perder, pois nesse sentido é uma figura mais irracional, que não se explica essa relação. Há uma gama imensa de personagens assim, com relação a clã, família. A lei mais respeitada é a lei de sangue, se pertence ao clã dela, então preserva. Talvez as mães que partem no cumprimento de promessas feitas à santa em favor do restabelecimento da saúde de seus filhos, possuam esse arquétipo.

O personagem masculino pode ser criador, mas não tem o poder de gerar. Quem gera são os deuses, ou a grande mãe. Nos contos de fada onde a trajetória é de uma personagem feminina, invariavelmente a mãe já morreu ou se perdeu porque senão seria difícil a partida para uma aventura, ela segura, protege, impedindo a partida dificultando assim, o desenvolver da história. A senhora da morte não tem problema nenhum. É senhora da morte e do homem. A cultura impõe o medo da morte e se fica com medo de viver porque viver é rico, e rico é morrer, mas sem isso não há herói. Essas histórias nos levam de novo para esse universo de vida.

É interessante apontar a recorrência de histórias de romeiros, sobretudo os mais idosos e oriundos das áreas rurais, que em seus cotidianos, no trabalho de destruição, como a derrubada da mata nativa ou de execução de animais, como porcos, bois e vacas, são tarefas pertencentes ao universo masculino, enquanto que seus desdobramentos, ou seja, o plantio, a colheita, o preparo da carne e demais tarefas pertencem ao universo feminino. Tal comparação, apesar da superficialidade, pode remeter a essa estrutura mítica de uma deusa, como *Ceres*, da fertilidade, da colheita, do plantio, ou seja, do gerar e do cuidar da vida de seu clã. De maneira geral, são de grande intensidade dramática personagens femininos que matam. Mães que assassinam filhos, *Medéia*²³ é esse grande exemplo. Isso para não entrarmos nos sensacionalismos promovidos por diversos programas televisivos que exploram esse desvio mítico.

Há décadas, a morte tinha um ritual, como nos diz Benjamin em *O narrador*, hoje não mais na maioria da sociedade. Em quase todos os lugares, não há mais o cortejo de rua. Ensinar o contato, a dimensão da morte pode ser também ensinar o valor da vida. A criança

²³ Personagem de Eurípedes

e o adolescente nunca vêem a morte, essa está restrita à grande mãe que, dramaturgicamente não é uma forma, é uma energia que lida com essa relação mais próxima entre a vida e a morte.

Com um olhar atento para o cotidiano, pode-se perceber que o mesmo quase nunca é deslumbrante, podendo até ser marcante quase sempre através dos atos violentos sem causa aparente, desfilados diariamente, sobretudo através da mídia televisiva, mas que sobrepostos e sempre substituídos por novos acontecimentos nos remetem a uma leitura da face frontal dos objetos. Assim, ao pensar em dramaturgia, a partir desse olhar, geralmente somos remetidos a uma produção muito naturalista.

Em um período não muito distante, diversas pessoas acreditavam nos entes (entidades) antes do advento da luz elétrica, daí a profusão de histórias que assombravam. Não é um simples determinismo, pois não é apenas a chegada da energia elétrica que irá transformar todo esse universo, é toda consolidação da modernidade e novos modos de produção. Pensando na dramaturgia, onde estariam hoje esses entes? O desafio é a tentativa de procurar demonstrar que essas imagens não se perderam, mas estão mudadas.

Aproximadamente entre os anos 1.200 a 1.400d.C. estabeleceram-se uma série de histórias infantis de uma sociedade antiga, bastante diferente da nossa, como *A bela e a Fera*, que era um conto rural, mas hoje o elemento selva está perdido na maioria dos lugares. Qual a selva contemporânea? Seria preciso então reescrever uma série de temas que estão longínquos do aqui agora, o que pode remeter novamente ao hipercriticismo de Artaud quanto ao *Édipo*.

Difícil seria imaginar que uma obra como o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, por exemplo, que em sua época poderia provocar temor, o fizesse hoje da mesma maneira, pois a distância temporal é muito grande. É provável estabelecer um caminho de retomar o pensamento crítico de Artaud de que o problema estaria no texto? Talvez as imagens precisassem ser traduzidas num arquétipo, como por exemplo: o que é terrível em uma sereia é a imagem inferior da metade peixe, mas a característica básica da pessoa (personagem) está ligada ao arquétipo e, assim, faz o mal não porque o quer, mas é da essência dela, de maneira que o terror não estaria na sereia, mas na mulher com o poder de trair o personagem que foi seduzido. A imagem por si só é poderosa e tem certo encantamento, mas não basta, é preciso dar ao espectador, a clareza suficiente, caso contrário, se comunicar a partir de uma imagem pobre será insuficiente.

3.4 Partindo das imagens

Presentes a uma romaria e diante daqueles que narravam os fatos, tínhamos uma clareza imagética de como esses fatos se deram. Apesar de uma aparente abstração, essas imagens nos eram concretas naquele momento. Retomando o exemplo inicial da pesquisa, quando um canoieiro diz que “antes as pessoas atravessavam o rio, agora elas somente passam”, ele estabeleceu uma imagem que permite aquilo que poderia ser chamado de uma série de possíveis combinações acerca desse elemento narrado. Diante agora dos romeiros em seus serões²⁴ poderíamos fazer uma opção, como já apontado anteriormente, de registrar a fala e transcrevê-las ou partir para desenvolver outros procedimentos de transcrição. Cada uma das narrativas nos ofertava diversas imagens, algumas nos sensibilizando mais.

Há nesse instante a necessidade da retomada do termo *partilha*, inclusive incorporado ao título da dissertação. Como apontado ao longo do primeiro capítulo, o termo refere-se ao momento em que as experiências do narrador são partilhadas através de seus conselhos e ensinamentos. Predominantemente, este o faz através de construções imagéticas. Não são descrições panorâmicas, mas a oferta de imagens que possam conter o narrado, ao mesmo tempo em que provoca no interlocutor a possibilidade de construções imagéticas a partir do construído. Portanto, a origem do termo partilhar.

Já o termo *imagem* possui uma grande diversidade de significados, sobretudo no que se refere às artes. Mas para tomá-la como ponto inicial de uma construção dramaturgica, é preciso deter-se um pouco mais acentuadamente sobre qual imagem estamos falando. Em essência, pode-se partir da imagem de uma casa, de uma ruína ou até mesmo de um personagem, por exemplo. Em prosa, podem-se fazer páginas e mais páginas descrevendo essa casa, ruína ou personagem. Mas ao teatro talvez seja mais importante investigar quem residia nesse lugar, mais do que as formas ou cores, a imagem precisa ser mais humana e composta. A imagem poderia ser também sobre a desagregação de uma

²⁴ Do latim **seranu* < *serum*, “tarde”, ou *sera*, noitinha. No dicionário Aurélio, refere-se ao “trabalho noturno após o expediente normal”. Tal definição é a mais conhecida na sociedade moderna, mas aqui possui outro sentido, próximo de uma segunda definição: “tempo que decorre de logo após o jantar até a hora de dormir”. Usual em comunidades rurais que não possuem energia elétrica e, onde após o jantar as pessoas se reúnem para conversar. Ainda diversos contadores de “causos” se reúnem para contar suas histórias. Nas maiores romarias são identificados, sobretudo, nos “pousos” e descansos, onde ao final da tarde, as pessoas se reúnem para conversar e, sobretudo ouvir os conselhos, as “ordens” e a programação para o dia seguinte, quase sempre conduzidos pelo “mestre” da comitiva em Romaria.

família ou de uma relação amorosa que ruiu, podendo muitas vezes ser uma imagem simbólica, metafórica que necessite de uma maior investigação podendo, por diversas vezes, iniciar a história e nem por isso estar na mesma.

Tal procedimento faz-se mister por constituir-se em um potente jogo de imaginação entre narrador e sua comunidade de ouvintes, podendo o ser também entre o palco e a plateia. Um clássico exemplo de tal possibilidade pode ser encontrado no prólogo de *Henrique V*²⁵ onde o ator convida o público a usar sua imaginação para ver os campos da França, as montarias dos soldados, seus elmos, e demais elementos da noite anterior à batalha:

“Será que esta arena pode conter os vastos campos da França? Será que conseguiremos colocar neste "o" de madeira todas as batalhas tonitruantes que agitaram o ar em Agincourt, na França? Então, deixem que nós, os autores, que somos apenas cifras para contar esta grande história, trabalhem sobre as suas forças de imaginação. Imaginem que dentro da parede deste círculo estão agora confinadas duas grandes monarquias, dois grandes exércitos. [...] Pensem quando nós falamos de cavalos que vocês os estão vendo...”²⁶

Neste prólogo, Shakespeare coloca a plateia na condição de cúmplice da história que será desenvolvida, convidando-a a colaborar de forma ativa com a representação através de sua participação imaginativa. Esse procedimento de oferecer possibilidades imagéticas à plateia, ou mesmo convidá-la a exercer suas próprias criações, são recursos bastante encontrados em vários outros textos narrativos, como por exemplo, em *Horácio*, de Heiner Müller, quando este, ao iniciar sua trajetória narrativa, o faz da seguinte maneira:

Entre a cidade de Roma e a cidade de Alba
 Havia luta pelo poder. Contra estes que brigavam
 Estavam armados os etruscos, poderosos.
 Para solucionar a briga, antes do ataque esperado
 Colocaram um contra o outro, em ordem de combate
 Ambos os ameaçados. Os chefes de exército
 Colocaram-se cada um diante de seu exército e disseram
 Um para o outro: Como a batalha enfraquece
 Vencedores e vencidos, vamos tirar a sorte.
 Que apenas um homem lute por nossa cidade,

²⁵ Personagem que dá título à obra de W. Shakespeare

²⁶ Prólogo do texto *Henrique V* de W. Shakespeare

Contra um homem por vossa cidade,
 Poupano os outros para o inimigo comum.
 E os exércitos bateram as espadas contra os escudos
 Em sinal de aprovação. E a sorte foi tirada.
 A sorte determinou que lutaria
 Por Roma um Horácio, por Alba um Curiácio.
 Depois que o Horácio e o Curiácio foram indagados
 Cada qual diante do seu exército:
 Ele é / Você é noivo / da sua irmã / irmã dele?
 A sorte deve ser
 Tirada mais uma vez?
 E o Horácio e o Curiácio disseram: Não.
 E eles lutaram, entre as fileiras de combate.
 E o Horácio feriu o Curiácio
 E o Curiácio disse com a voz desvanecendo
 Poupe o vencido. Eu sou
 Noivo de sua irmã.
 E o Horácio gritou:
 Minha noiva é Roma.
 E o Horácio enfiou a sua espada
 No pescoço do Curiácio, sendo que o sangue caiu sobre a terra.²⁷

Na seqüência deste intenso texto, Heiner Müller irá descrever a triunfal chegada do Horácio à cidade de Roma, o assassinato de sua irmã e os desdobramentos a partir desse episódio, onde o personagem será julgado ora como um herói de batalhas ora como o assassino de sua irmã, demonstrando que o herói e o assassino são a mesma pessoa, “no mesmo fôlego seu mérito e sua culpa”.

Os recursos narrativos interpostos por Heiner Müller e Shakespeare, para ficarmos apenas nesses dois exemplos, poderiam ser multiplicados para diversas outras criações poéticas como marcas de um processo de construção que possuem em seu cerne a necessidade da imaginação ativa do espectador/ouvinte. De maneira análoga, estariam alguns romeiros/narradores, exercendo tal procedimento?

O narrador/romeiro que descreve a imagem de sua caminhada na infância, marcada pelas dificuldades de acesso a água, pelo cansaço, por diversos dias sem banho, pela parca vegetação e clima tórrido para, em seguida, também promover a descrição do encontro de uma nascente de água cristalina, não estaria também convidando a mesma participação seu ouvinte?

É provável que essa seja sua intenção, pois bastaria dizer que sua lembrança mais marcante era da água, mas talvez, isso não suscitasse imagem alguma. Para conter o

²⁷ Fragmento do texto *Horácio*. De Heiner Müller, com tradução de Ingrid Domien Koudela. A pontuação foi mantida conforme a tradução do alemão (cópia xerografada)

ensinamento do narrado, torna-lhe necessário a sensibilização através da construção imagética do narrado. E como transferir essa relação para o palco? Um dos prováveis caminhos é partir da imagem, pois se houve através dela uma sensibilização, porque não acreditar na mesma?

Havendo uma sensibilização é porque a narrativa em algum momento atraiu. E se nos atraiu na vida, por que não no palco, na arte? Dito dessa maneira parece bastante simples, como se cada uma das experiências propostas fosse precedida de imagens. E realmente podemos perceber que em sua grande maioria, as são. A questão é que nem sempre essas imagens estão descritas, materializadas, podendo apenas estar com o transcriador, simbólica ou metaforicamente, sendo necessário ater-se aos demais elementos da performance narrativa que conduziram a esse processo de sensibilização através das imagens.

“Eu me alembro de quando Dona Divina veio fazer o parto da minha irmã Maria Abadia, demorou tanto de chegar e eu não sabia o que fazer. Meu pai pôs as crianças pra fora e eu escutava minha mãe gritando e gritando... acho que estava atravessada sabe? Depois começou a chover e o pai pois nós pra dormir no paiol, mas ninguém dormiu...e chuveu... chuveu tanto que eu nunca mais vi chuva pra essas bandas como naquele dia”²⁸

A devoção e promessa feitas a Nossa Senhora da Abadia, construídas a partir de uma situação de dificuldades no parto, expressas inclusive ao atribuir o nome da santa à criança nascida, são significativas não apenas na intensidade da história narrada. Bastaria dizer, por exemplo, que foi um parto difícil e fizeram uma promessa. Mas o processo de sensibilização está na imagem, na construção da tempestade daquela noite, onde mais do que a precariedade, o risco de morte da criança e parturiente, estão as lembranças ofertadas através de uma construção imagética, não de como aconteceu de fato, mas, retomando Walter Benjamin, da marca que o narrador imprime. A intensidade do narrado está associada à construção imagética.

Com um olhar a partir de uma pretensa construção dramaturgica é possível pensar que o ser humano sempre gesta suas histórias e a imagem, muitas vezes, pode ser mais concreta que uma ideia, do que um projeto ou o teórico. Ao aproximar-se da imagem, pode-se chegar mais na intuição com concretude. Uma imagem pode gerar outras imagens, mas dramaturgicamente talvez seja mais interessante que sejam as mais

²⁸ Fala de dona Maria do Rosário. Romaria – MG – em 06 de julho de 2008

humanas possíveis e, por isso o narrador provoca esse “imaginar na vida” antes do palco.

Assim, não são apenas imagens panorâmicas. No fragmento da narrativa anterior, não é apenas uma tempestade que é narrada, mais do que a mesma, são pessoas narradas em ação, pessoas que lutam e são lembradas não em todos os momentos de suas trajetórias de vida, mas sim em momentos críticos. Esses momentos são selecionados pelos romeiros/narradores em seu exercício de pertencimento, como já apontado anteriormente, em cortes e recortes, através de suas memórias, de suas lembranças e esquecimentos.

Os narradores não ofertam uma enxurrada de imagens, mas sim as que mais os sensibilizam. Quais seriam então aquelas passíveis do desenvolvimento de uma pretensa escrita? Nesse sentido o caminho é o mesmo. Aquelas que também mais sensibilizam o ouvinte, pois a emoção é concreta e essas imagens estão na vida, não no palco, estão no mundo, são imagens que impressionam que marcam a narrativa.

Outro elemento a considerar é que as imagens não se apresentam de maneira esteticamente arrumada, onde elas se realizam, no caso, nos caminhos ou ruas da cidade de Romaria, é necessário um olhar sobre o local onde elas nascem que é bem mais amplo é o universo do romeiro/narrador. É no seu mundo e ele não é apenas um romeiro que relembra suas histórias, ele as oferece a partir de seu presente, não é a partir de seu momento passado, mas sim de sua contemporaneidade.

Podem ser imagens de luta, mesmo que seja a de uma santa, mas de uma santa que *é viva*, no sentido em que estabelece contatos, diálogos, acordos com os romeiros. Muitas vezes não são as imagens buscadas, ou pré-concebidas, mas aquelas que conduzem e seduzem apontando para uma luta contra as dores, sofrimentos, abnegações e sacrifícios. O teatro também pode apropriar-se dessas imagens para expor as pessoas e suas mazelas, suas dores.

Retomemos um trecho da narrativa de um romeiro, na busca de uma melhor exposição acerca da importância da constituição imagética do narrado:

A primeira vez que eu vim cá, eu tava com dez anos, agora to com 80. Naquela época eu vinha de carro de boi [...] Hoje mudou tudo aqui nem tinha casa, a gente ficava era na barraca, debaixo de lona, a casa era casa antiga tudo era barraca que ficava no pátio em frente da igreja [...] naquele tempo não tinha casa não era só barraca e pasto onde fechava os

boi [...] mas o boi branco, preto amarelo ou vermeio olhava era tudo uma cor só! cheio de poeira, era tudo amarelo de poeira.²⁹

A narrativa verdadeira ou inventada que nos era ofertada apontava a partir de nossa recepção, para o registro (gravação) do narrado, para uma profusão de imagens sobre o referido período de setenta anos atrás. Transcrita e relida, assim como o exemplo de Benjamin na história da omelete, descrito no segundo capítulo, pode não suscitar a emoção do momento, mas se nos ativermos às imagens gestadas no momento da performance narrativa, ela se vivifica de tal maneira a tornar-se passível de diversas combinações de um mesmo elemento narrado, mesmo que estas imagens não estejam materializadas posteriormente na história que será contada.

O narrador poderia ter dito que o sacrifício da caminhada era grande, as condições de hospedagem difíceis, até insalubres, mas todas as dificuldades e sacrifícios foram ofertados através de imagens.

As variadas cores, dos diversos bois tornaram-se uma única; o amarelo da poeira, sintetizando todo o sacrifício da caminhada. Essa é a imagem gestada, carregada de significados e que deve ser *perseguida* e levada à cena, pois contém o núcleo narrado, muito mais concreto do que as palavras “sacrifício e caminhada”, usuais e desgastadas, muitas vezes já destituídas de sentido, não bastando assim, ater-se às palavras, mas perseguir a primeira imagem gestada, pois se seu uso foi um recurso utilizado pelo narrador é porque é extremamente funcional, bastante concreta.

Pode ocorrer que os fatos não se deram da maneira narrada pelo romeiro. É um olhar a partir do presente, reconstruído a partir de suas memórias, lembranças fragmentadas e bastante subjetivas, mas que são pautadas por suas imagens de como eram as romarias e são essas mesmas imagens que compõem o núcleo da cena narrada.

A narrativa desse romeiro, se pensada fosse enquanto possível encenação já contém um núcleo, expresso pelo significado do “boi amarelado”. Não é somente a imagem de um animal, mas a busca de uma imagem mais humana possível, a tentativa de expressão da emoção do romeiro, pois a emoção sim é concreta e está contida na narrativa, podendo para isso também valer-se de imagens que geram outras imagens, como no exemplo da narrativa a seguir:

²⁹ Fala de Pedro A. Costa em 16/08/2008 – Romaria - MG

Tenho uma imagem muito boa de Romaria...alguma coisa mais importante fica gravado na memória né...a saída de casa eu não lembro, alguma parte do caminho não lembro mais. A lembrança que eu tenho de nós chegá aqui , armar a barraca mais ou menos perto da igreja ... aqui não tinha uma água uma cisterna, não tinha um nada... o romeiro que vinha buscava água na vertente que tinha ia lá na mina d'água. Eu ia com a mãe, achava importante eu lembro aquela mina jorrando água limpinha.³⁰

A rememoração de um tempo distante, marcado pelas deficientes condições sanitárias, pode ser contraposta pela imagem da água cristalina encontrada junto à vertente. Da mesma maneira que a narrativa anterior, durante a performance narrativa fixou-se a imagem da água límpida, em oposição aos sacrifícios da peregrinação. É provável que em uma primeira leitura, não se identifique esse núcleo, mas essa foi a imagem gestada, devendo-se ater a ela para uma possível encenação.

3.5 Escrevendo o enredo

Partindo-se dos dois fragmentos de narrativas anteriores é possível eleger imagens que remetem à ideia de que as cenas possuem um núcleo dado pela ação presente, constituído por uma imagem mais forte. A ausência desse núcleo poderia levar a uma horizontalidade, por isso pode-se dar um nome, como *bois amarelados* e *água*, por exemplo, na busca da materialização dessa imagem nuclear.

A seguir, para além do nome, pode-se dar um sobrenome a cada uma das cenas, iniciando-as com a expressão “*de como...*”. É um procedimento presente em Brecht, quando a cena é estruturada a partir do desafio nomeado. Por exemplo, “*de como Édipo matou o pai*”. É o desafio proposto que irá desenvolver-se e realizar-se ao longo da cena e a mudança, ou passagem de uma cena a outra acontecerá quando se cumpriu o nome e o subtítulo dados à ação proposta.

Assim, ao nomear uma cena como *a água*, por exemplo, pode-se dar a ela também um sobrenome que contém uma ação a ser desenvolvida: *de como os romeiros*

³⁰ Idem!

sentiam sede. Esse sobrenome, mais do que apenas um indicativo, pode remeter a uma proposta de realização, não única, mas possíveis realizações, onde o que se diz não é propriamente sobre a água, mas as agruras, sofrimentos e privações contidas na caminhada até Romaria.

Nesse momento, já é possível a utilização de alguns diálogos, se os mesmos forem fundamentais para a escrita, mas não é uma prioridade, o foco está no que a imagem revela e por isso qual desenvolvimento das ações é necessário para evidenciá-la. Por isso, é preciso ter em mente que, ao escrever o enredo, podemos traçar o destino dos personagens dentro de suas próprias narrativas.

Quando o pároco da igreja de Nossa Senhora da Abadia diz que “aqui há uma fé profunda, tem uma proximidade de Deus e é muito bonito. Agora a festa aqui, dez por cento é fé e noventa por cento é feira, é o comércio” poder-se-ia transcrever essa fala para o texto certamente, mas já com um olhar sobre uma possível encenação e dentro da proposta de estabelecer alguns procedimentos para essa escrita, a imagem da festa profana, da comercialização, como em antigas feiras medievais, em oposição à fé religiosa, é muito mais intensa, talvez mais rica em possibilidades de realização, do que a fala propriamente dita do pároco. É a imagem que ela revela o que mais importa nesse instante.

Ao considerar-se o enredo como a estrutura da peça, este está permeado pela maneira na qual dispomos e consideramos a(s) intriga(s), as ações e seu desenvolvimento. É preciso tê-lo como condutor, antes das próprias falas dos romeiros propriamente ditas e registradas. Após uma maior clareza com relação ao enredo e aos personagens, obtida pela organização da ordem das ações, um primeiro pensar sobre o tempo, sobretudo aquele que separa as ações, passamos a realizar uma primeira escrita ou versão, lembrando que esta é uma opção de construção dramática.

Outras escritas virão. A prática do fazer nos tem mostrado que a primeira versão é a mais difícil de realizar, mas geralmente é a que mais gostamos, pois ela está eivada das imagens gestadas no momento da partilha das narrativas e, como acentuado, é nelas que devemos acreditar, pois foram as que nos sensibilizaram em um primeiro momento. Uma segunda versão já deve ser mais estruturada, é o momento em que podemos frear algumas ações e desenvolver outras, com mais intensidade. Reforçar o caráter de algum personagem e assim por diante.

Finalmente, já em uma terceira escrita, ou quarta escrita, a atenção pode estar

voltada para os diálogos, para um tratamento da melopeia, com um foco nos prolongamentos, nas rimas, enfim, para um refinamento. Nos instantes em que houver a necessidade de mais escritas, evidencia-se problemas não solucionados durante o segundo momento, quando da escritura do enredo, sobretudo quanto às ações nucleares e, provavelmente, não houve uma clara apropriação das imagens gestadas no momento das narrativas.

Nesse instante da escrita, pode-se também deixar problemas para serem resolvidos posteriormente pelo encenador. Mas, como é uma opção dramaturgica, temos toda tranqüilidade para fazer a defesa daqueles que acreditam que problemas de dramaturgia devem ser resolvidos pelo dramaturgo e não delegados ao encenador e aos atores.

Não é a busca de propostas de técnicas de escrita, mas sim propostas de procedimentos que transponham do momento da vivência de narrativas orais para outro cenário além da escrita, já esboçando talvez uma pré-encenação³¹, visualizando a sua realização enquanto arte. Acreditamos não existir um processo de escrita errado. O processo ideal é aquele que é mais eficiente para o dramaturgo, em que o processo criativo também é fundamentado por ele mesmo e não apenas pela teoria.

Assim, nossa opção, ao fazer a transcrição de narrativas orais, é a de iniciar com as imagens gestadas a partir das performances, procurando centrá-las não em elementos cenográficos, mas nas ações propriamente ditas, buscando estabelecer quais seriam as trajetórias possíveis por meio de um enredo.

Uma cidade, outrora chamada de Água-Suja, já contém diversas possibilidades de imagens no próprio termo. Por que a mudança do nome para Romaria? Pode-se promover a descrição histórico-cronológica de seu processo de formação para responder à questão etimológica, ou ainda dentro da proposta de uma pretensa criação passível de encenação, promover um processo de oferecimento de possibilidades imaginativas que passam do *fato/causa* à ficção, não importando o propriamente dito, mas sim a busca constante pela universalidade, onde o importante:

³¹ Pré-encenação é um conceito próximo àquele que o dramaturgo Abreu chama de uma “encenação precária”. É um procedimento onde o dramaturgo já vislumbra uma encenação, mesmo que precária, em seu espaço de realização. Esse “desenho” irá influenciar na própria escrita no sentido da movimentação e diálogos em espaços abertos ou fechados, por exemplo, da inserção de cantos/música em substituição a diálogos e assim por diante. Não é uma concepção ainda fechada, mas que interfere na escritura.

... é capital que seja o homem-espectador que garanta a função demiúrgica e diga ao teatro, como Deus ao Caos: aqui é o dia, lá é a noite, aqui é a evidência trágica, lá é a sombra cotidiana. É preciso que o olhar do espectador seja uma espada e que, com essa espada, o homem separe o teatro de seu alhures, o mundo de seu proscênio, a natureza da palavra. (BARTHES,2007, p.70)

Ao pretender-se uma escrita voltada para a encenação, consideramos também o fato de o teatro possuir uma estrutura oral, podendo conter diálogos do falado, e também o de ser como a poesia, para ser ouvido. Só que o texto talvez não seja ainda o elemento mais importante, e sim apenas mais um dentre todos os signos do processo teatral e, por isso, a necessidade de pensá-lo em comunhão aos demais.

Não é determinar ao encenador a condução de sua concepção, mas partir da pré-encenação para pensar possibilidades de encenações, em um processo dialógico entre escritura aberta e escritura fechada. Assim, se há um núcleo constitutivo da cena, oriundo de uma imagem geradora, deve-se manter este independente de uma divergente concepção do encenador. Caso tal ação nuclear esteja fragilizada, poder-se-ia reforçá-la e assim por diante.

Para além desses elementos, é preciso pensar nesse instante a presença das vozes, originárias de uma circulação oral, a se presentificarem no texto escrito e sua possível encenação, pois como ação presente, como uma estrutura do feito para iludir, exige que o ator faça acontecer no presente, ou seja, representar o mito, a filosofia, no aqui e agora.

Ocorrendo a pretensa encenação distante do momento da recolha, deve-se considerar a relação entre o evento, entre o tempo e espaço, pois a poesia é outra, o ritmo é outro e, por isso, é preciso ao não circusncrever-se em seu espaço gerador, perseguir o desafio de reinventar o verso, propor uma nova sonoridade, tornar o personagem contemporâneo. Mesmo se a fábula já fosse conhecida, pois se nas narrativas de base há uma rememoração das imagens do passado, através do presente do narrador, em outros momentos, as imagens rememoradas seriam diferentes. É um novo presente.

Por entendermos que os textos como produto final da pesquisa em si não contêm o objetivo da pesquisa, mas sim uma reflexão sobre o possível processo de construção destes, apresentamos a seguir alguns exemplos de possibilidades de procedimentos que podem levar a elaboração de alguns pré-textos.

Primeiro propomos uma sinopse da narrativa, com intertextualidade quando necessária em referência à obra de base, onde estão contidas as imagens geradoras. Como

segunda etapa dos procedimentos, propomos a construção do enredo, onde descrevemos a importância de nuclear as cenas a partir das ações. Nessa etapa, propomos também a criação dos desafios, nomeando as cenas. Desafio cumprido passamos para a próxima cena, e assim por diante. Posteriormente desenvolvemos mais os enredos, com atenção ao caráter dos personagens e aos desafios propostos na cena, para finalmente desenvolvermos os diálogos.

Quanto a esses procedimentos apresentados, é preciso observar que não são regras a serem aplicadas a todo processo de criação dramática. Alguém pode iniciar uma escrita pelo diálogo. Estaria errado? Claro que não. Desenvolvemos esses procedimentos em uma prática do fazer dramaturgia e a apresentamos nesse trabalho por acreditarmos que os mesmos são possíveis de serem aplicados no processo de transcrição de narrativas. Ao produto final das transcrições, chamamos de pré-textos, marcados por um proposital inacabamento dos textos teatrais como consequência de nossa prática de escrita, uma opção declarada de encarar a dramaturgia e a encenação como um sistema interdependente e, por isso, bastante fecundo.

A seguir há uma proposta com intuito de procurar demonstrar alguns fragmentos de uma das maneiras possíveis da construção de um espetáculo a partir da pesquisa em fontes contidas na historiografia oficial e recolha de narrativas de romeiros.

Sempre procurando exemplificar as dificuldades encontradas em fixar um processo de construção que é, antes de tudo, artístico na escrita, em um primeiro momento há a proposição de treze cenas, podendo estas serem acrescidas de outras ou até mesmo serem suprimidas. O importante é que cada uma delas contém uma imagem geradora descrita entre parênteses, na sequência do título dado a cena:

- Cena 1: A fundação do cristianismo (conversão de São Paulo);
- Cena 2 – a conversão (os sete pecados capitais);
- Cena 3. As terras do Bouro (invasão bárbara em Portugal);
- Cena 4 Santidade (Nossa Senhora criança, entregue no templo);
- Cena 5. Terras do Bouro – continuação(encontro da imagem de Nossa Senhora);
- Cena 6. A Bíblia cria uma nova nação (Interpretação do profeta Isaias);
- Cena 7 – O quinto dos infernos (portugueses no Brasil e a cobrança do quinto);
- Cena 8 – a promessa (sonegação de impostos a Portugal);
- Cena 9 – outra promessa (escravos fugindo);

Cena 10 – Os voluntários da Pátria (garimpeiros fugindo da Guerra do Paraguai);

Cena 11 – a rua do Ouvidor: (compra da imagem de Nossa Senhora da Abadia);

Cena 12. A romaria (milagres de devoção);

Cena 13: As narrativas de vida (narrativas de romeiros);

A cada uma das cenas, atribui-se um nome. Em um primeiro momento tais cenas referem-se a um processo de investigação pautado pela pesquisa em fontes documentais apontadas ao longo dos dois primeiros capítulos da dissertação. A construção parte da criação e consolidação do cristianismo, seus dogmas e santos, para, em seguida, transportar tais práticas ao território brasileiro, sobretudo, na região pesquisada.

A partir de cada cena nomeada, desenvolve-se um roteiro de ações, sem ainda preocupar-se com os diálogos, mas apontando-os quando houver necessidade. A seguir, um exemplo das possíveis criações dos desafios propostos pelas cenas. Já é uma segunda etapa.

Cena 1: (De como o imperador Constantino cria o cristianismo)

Narrador 1 (ação) em cena receber o público! Dá as boas vindas e descreve sua profissão: caçador de Cristãos. Afirma que muitas dessas pessoas mortas irão torna-se depois “santos”;

Narrador 2 (ação) interrompe discurso. Apresentar édito do imperador Constantino, que determina o Cristianismo como religião oficial.

Narrador 1 (ação) afirma mudar de profissão. Será agora caçador de não-cristãos. E que muitos desses caçadores irão tornar-se também santos.

Narradores (ação) dizer enorme quantidade de nomes de santos.

Narrador 3 (ação) interromper e apresentar um problema: são santos demais. Muitos mártires a serem lembrados no dia de sua morte e o ano não comporta a todos. Propõe a criação de um dia: o dia de Todos os Santos.

Narrador 4 (protestando) (ação). Desejar ser santo também e ter sua data. Resolvem que ele não é santo e criam um dia, depois do dia de todos os Santos para ele e os outros finados que não o são.

Nesta segunda etapa, os fragmentos apontados têm por objetivo demonstrar o primeiro desenvolvimento do enredo com ações nucleares, ou seja, quais ações são possíveis de realizar uma aproximação às imagens gestadas na etapa anterior.

Na primeira cena, já a partir de problemas resolvidos deparam-se com outro: Na caça a novos cristãos, encontram com muitos pagãos de vida reprovável, isso teria levado a uma queda moral do caráter dos cristãos. Decidem criar regras e saem para a batalha de conversão à força. Fim da primeira cena!

Já na segunda cena - a conversão- os soldados do cristianismo voltam derrotados e cansados das batalhas e discutem as dificuldades de converter as pessoas, ao mesmo tempo em que dialogam sobre o elevado número de santos que morreram nessas batalhas. Surpresos descobrem um ator pagão e partem para a ofensiva, momento em que o personagem pagão afirma ter apenas um dia de vida e, portanto, não poderia ser um pecador. Mas os cristãos afirmam que este já nasceu com o pecado original e deve converter-se. Este tenta esquivar-se mas o convertem ao cristianismo.

Na passagem para a cena seguinte, há um movimento de fuga diante da invasão bárbara, não sem antes esconderem uma imagem da virgem. Posteriormente, irão discutir a situação de Nossa Senhora jovem, consagrada ao templo, prevendo que esta será muito famosa, a mãe de Jesus.

Já na quinta cena, dois padres eremitas caminhando e entoando cânticos em latim encontram a imagem escondida na cena anterior, por ocasião da invasão bárbara e a levam para a Abadia, profetizando que a imagem agora chamada de Nossa Senhora da Abadia será muito importante no futuro.

Na sexta cena, cujo núcleo é a criação de uma nova nação a partir de uma interpretação bíblica, poderá ter-se um padre lendo um trecho do profeta Isaías, quando este profetiza a criação de uma nova nação que seria a solução para a crise econômica e religiosa que afeta o reino português. Tal solução parte da interpretação feita pelo Padre Vieira em um de seus sermões. O rei ordena que partam e criem o Brasil. Os padres partem levando a imagem. Criam o Brasil.

Na cena seguinte, atores desfilam os defeitos dos moradores do novo mundo, primeiro os índios e depois os negros, como indolentes, indisciplinados, imprevidentes e preguiçosos. Tais dificuldades em lidar com essa gente, justificariam maneiras de burlar a cobrança do quinto à coroa portuguesa, do ouro extraído.

Na seqüência, ao serem ameaçados de prisão por sonegação, de posse da imagem, sonegadores fazem promessas à santa caso consigam ser inocentados. É o que ocorre. Em oposição a essa cena, pode-se a seguir encenar a fuga de dois escravos, como no trecho de *o sertão*, de Afonso Arinos a mostrar uma promessa feita a mesma santa por dois escravos,

assim como promover a fuga do episódio conhecido na historiografia brasileira, como *Os voluntários da Pátria*, onde atores exercem o papel de garimpeiros fugindo das tropas vindas do Rio de Janeiro para levar os “voluntários” a lutarem na Guerra do Paraguai.

Ao fugirem, encontram diamantes e agradecem à santa pelo ocorrido. O objetivo dessas três cenas é o de mostrar três categorias diferentes que compunham os devotos de Nossa Senhora da Abadia. Portugueses sonegadores de impostos, escravos fugitivos e garimpeiros livres.

Na décima primeira cena, um viajante português está encarregado de comprar, na cidade do Rio de Janeiro, uma imagem para o povoado de Água Suja onde o cascalho brotado não cansa de oferecer riquezas a seus novos exploradores que, agradecidos à virgem e devotos que são de Nossa Senhora da Abadia, daquela região até o interior dos goiases, conseguiram autorização para edificar uma capela.

Finalmente na décima segunda cena, a partir de imagens contemporâneas de uma fila indiana, onde as pessoas possuem lanternas, significando uma caminhada, entram os romeiros que crescem em quantidade a cada ano, acorrendo de todas as partes, são milhares de peregrinos que se deslocam de grandes distâncias.

Como proposta, poder-se-ia, a partir desse instante, promover algumas narrativas de vida desses romeiros, como nos dois exemplos citados anteriormente, nos quais as cenas receberiam os nomes de *bois amarelados* e *a água*, como expressão das dificuldades da caminhada de um tempo passado, mas que servem de um *aconselhamento* para que se minimizem as dificuldades atuais. Várias outras narrativas poderiam ser incorporadas, como as diversas histórias de recuperação da saúde, por diversas vezes expressas nas narrativas e materializadas nas salas de ex-votos através de peças de cera de vários pés, cabeças, até muletas de verdade.

Mas dentro de uma opção de construção dramática, há a necessidade de partir-se da proposição de desafios, como por exemplo: De como os bois ficavam todos cobertos de poeira, ou de como a água era preciosa, de como uma pessoa “desenganada” pelos médicos recupera a saúde após uma promessa, enfim, propor a partir de imagens gestadas na audiência das narrativas, desafios a serem cumpridos em uma pretensa encenação para então fixá-los em uma escrita.

O cuidado com a escrita, com os ritmos e a sonoridade devem estar precedidos dessas ações de nuclear a cena a partir das imagens, de propor desafios em como provocar também essas imagens, afinal como nas palavras de Barthes (2007, p. 71), o homem não é

apenas “Um objeto, uma matéria inerte e acariciada, que se submete ao espetáculo e a quem roubaram o poder admirável e admiravelmente humano de instituir ele mesmo o lugar de seu próprio sacrifício”. Assim, a opção de trabalhar com narrativas e histórias de vida deve desafiar a construção de uma dramaturgia na qual os sujeitos, com suas palavras e gestos não sejam separados da constituição do próprio texto.

Dessa forma, após o desenvolvimento do enredo e diante do desafio da escrita pode-se partir para uma proposta de construção pautada por duas maneiras distintas. A primeira é aquela onde o dramaturgo apropria-se do material colhido e promove a sua escritura, ou então o oferece a um coletivo de trabalhadores do fazer teatral, como atores, encenador, cenógrafo, para que juntos promovam a escrita a partir do enredo já desenvolvido. Independentemente da escolha de uma das duas maneiras, o que importa é a busca e oferta daquelas imagens geradoras a serem provocadas na ação, mas que devem estar contidas também na escritura do texto.

Assim, poder-se-ia dizer em uma das narrativas que há setenta anos era quase impossível um transporte de automóvel na romaria, os romeiros vinham quase todos de carro de boi ou mesmo a pé. A fala de um personagem a transmitir essa dificuldade de transporte, poderia ser escrita das mais variadas maneiras, como não havia carros, nós vínhamos todos a pé ou então “algum arrumava um cavalo pra encanguerá aquelas coisas. Era um sucesso!”, como já citado anteriormente. Não há uma maneira certa dessa escrita, mas a fala do romeiro é mais rica no sentido de possibilidades imaginativas, não necessitando de sua reescrita, podendo inferir-se ideias do tipo: não havia automóveis e ainda poucos tinham cavalo nos quais pertences eram transportados.

Esse cuidado na escrita, novamente retomando Guimarães Rosa, não é apenas o de promover a reprodução de uma linguagem do povo do interior brasileiro, mas de procurar extrair de suas locuções, suas representações, seus aconselhamentos aquilo que pode expressar ao menos em parte, seus aconselhamentos, suas experiências e promover novas leituras sobre a condição humana.

A opção é por um contínuo processo de escrita, de maneira que pertencem também à encenação as possibilidades de reescritas que venham a contribuir para um melhor ganho do espetáculo como um todo, não significando um permanente inacabamento, mas o chamado produto final se dará apenas quando ganhar a cena. Mesmo assim, em anexo, está a proposta de um pré-texto, numa das versões, como ilustração mais ampla do processo.

A seguir, é apresentada a proposta de um quadro ilustrativo dos procedimentos adotados:

Sinopse	Apresenta um breve resumo do enredo, com intertextualidades, quando necessárias, em referência à obra de base. Contém as imagens geradoras
Roteiro de ações	Destaca o(s) núcleo(s) da(s) ação(s) presente(s) no enredo. Por isso, coloca-se o número e o nome da cena antes de iniciá-la.
Estruturação das cenas a partir dos desafios nomeados	A partir da estruturação da cena e do desafio nomeado, há um desdobramento em outras ações complementares. (De como se cumpre a ação nuclear da cena)
Diálogos	Desenvolve-se os diálogos a partir das ações propostas, resultando em pré-textos bastante próximos de uma dramaturgia final.

A partir da proposta desses procedimentos adotados é necessário retomar a ideia de que são diferentes de técnicas de escrita, são possibilidades que, ao partir do ser humano que narra suas histórias de vida, permitem retomar a ideia da dramaturgia como matéria prima do teatro, como uma organização em primeiro lugar das regras do jogo teatral, não a mais importante, mas a que vem *a priori*, embora esta possa também ser construída junto com a encenação, de qualquer maneira é uma base, uma necessidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que realizamos focou a criação de textos para teatro a partir de uma outra obra de base: as narrativas orais. Delimitamos uma região geográfica (cidade de Romaria - MG) para a recolha dessas narrativas e sua posterior transcrição para um novo código.

No início da pesquisa, estávamos diante de uma infinidade de histórias e parecíamos impossível conseguir organizá-las de maneira a estabelecer cortes e recortes, de maneira satisfatória, sem que permanecesse o sentimento do descarte de um material precioso em detrimento a outro aproveitado.

Nesse momento de incertezas, diante da diversidade de histórias que se apresentavam, três questões foram de fundamental importância para o estabelecimento de uma linha de ação diante de nosso objeto de pesquisa.

A primeira foi a de nos perguntarmos a cada narrativa, *o que isso estava me contando?* Mesmo ainda sem uma resposta definitiva, a questão passou, senão a nortear ainda a pesquisa, pelo menos a ser uma inquietante companheira a proporcionar maior atenção à investigação e nos colocar na direção do pensar dramaturgia afinado com o pensamento do dramaturgo Luís Alberto de Abreu.

Uma segunda questão foi *a de qual texto de teatro estávamos buscando?* Nesse sentido, dialogamos com a obra de Jean-Pierre Ryngaert e suas reflexões sobre o autor de teatro. Também com Walter Benjamin, sobretudo quando das experiências de vida narradas.

A terceira questão de capital valor foi a de *como desenvolver a recolha das narrativas?* E aqui acreditamos que a compreensão da performance dos narradores, a partir da concepção de Paul Zumthor, nos proporcionou o avanço da leitura dos narradores para além do folclórico, contribuindo para o método das recolhas.

Acreditamos que iniciamos a pesquisa, priorizando uma coleta das narrativas, pautada por um rigor na busca metodológica de como realizá-la, enfatizando a busca de registros e informações sobre os narradores e seu entorno, além de uma preocupação demasiada com técnicas de registros. Pensamos que a grande mudança desde o projeto inicial até o estágio atual da pesquisa foi a de sobrepor a esses aspectos as imagens geradas a partir da percepção da performance dos narradores, onde não era mais apenas o conteúdo narrado que nos importava, por isso o proposital distanciamento dos meios de

registros eletrônicos, não nos interessando mais apenas o texto que podia daí ser retirado e sim a performance que nos oferecia muitas combinações de elementos de uma mesma base.

Mais do que o registro passou-nos a importar o conjunto de percepções sensoriais proporcionado pela performance. Para além de um texto a linguagem da performance contém um corpo em ação sonora, gestual, cênica. Assim, acreditamos que no Capítulo 1 “Tempo de Permanências”, procuramos marcar essa passagem de uma preocupação primeira em extrair um texto onde o narrador simplesmente conta um fato, para uma performance onde ele revela uma experiência.

Focados na performance dos narradores, foi preciso estar lá presente para compreender o acontecimento que ele narra. Então, como faríamos para exercitar o registro a proporcionar um texto passível de ser encenado? Bastou-nos enxergar no momento narrativo toda a clareza de como aconteceram os fatos narrados, ofertados pelas imagens.

Assim, quando propomos, ao longo do terceiro capítulo possibilidades de escritas a partir das narrativas, focamos não em técnicas de escritas para dramaturgia, mas apontamos sim possibilidades de escritas a partir das imagens gestadas, em um processo de criação que é antes de tudo uma opção de se fazer dramaturgia, de desenvolver narrativas sobre os romeiros, porque diante daqueles que narravam os fatos, tínhamos uma clareza imagética de como esses fatos se deram.

Apesar de uma aparente abstração, essas imagens nos eram concretas naquele momento, permitindo aquilo que chamamos de uma série de possíveis combinações acerca desse elemento narrado. Assim, o procedimento é o de partir de uma imagem.

Como segunda etapa dos procedimentos, propomos a construção do enredo, onde descrevemos a importância de nuclear as cenas a partir das ações. Nessa etapa propomos também a criação dos desafios, nomeando as cenas com a expressão “de como”. Desafio cumprido, passamos para a próxima cena, e assim por diante. Posteriormente desenvolvemos mais os enredos, com atenção ao caráter dos personagens e aos desafios propostos na cena, para finalmente desenvolvermos alguns diálogos.

Quanto a esses procedimentos apresentados, é preciso observar que não são regras a serem aplicadas a todo processo de criação dramática. Alguém pode iniciar uma escrita pelo diálogo. Estaria errado? Claro que não. Desenvolvemos esses procedimentos em uma prática do fazer dramaturgia, a partir de experimentações propostas pelo

dramaturgo Luís Alberto de Abreu e apresentamos nesse trabalho por acreditarmos que os mesmos são possíveis de serem aplicados no processo de transcrição de narrativas.

O processo de investigação poderia ter ocorrido em qualquer outro lugar, pois não objetivamos falar sobre uma cidade e sim sobre as pessoas, afinal é o ser humano a matéria do fazer teatral.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Luís Alberto. A restauração da narrativa. In: *O percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- _____. Como narrar. In: NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- _____. Dramaturgia, a imagem em ação. In: *Teatro da Juventude*. Governo do Estado de São Paulo. n. 9. São Paulo, 1996.
- _____. “Èppur si muove!”. In: *Revista Vintém*. São Paulo:Hucitec, nº2, 1998.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.269-273.
- ALMEIDA, M. I. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- ALVES, Maria Marcelita Pereira. Do épico ao dramático: uma transposição de códigos. 1992. 256 f. Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- ALVES, Rubem. Mares pequenos. Mares grandes. In: *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. (p. 22).
- ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1889. (cópia xerografada)
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte Poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.114-119.

- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- _____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. *Rua de Mão Única. Obras escolhidas II*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- _____. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.]
- BRANDÃO, Carlos R. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Berthold. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.279.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Pallas Atena, 1990.
- _____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CÂNDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte. Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- CHARTIER, R. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço como experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1989.
- DA COSTA, José. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. In: *O percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8. nº9: UNIRIO, 2000.
- FERREIRA, Jerusa P.org. *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor/Leyla Perrone-Moisés... et al.* São Paulo: EDUC, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- GUIMARÃES, Bernardo. *O ermitão do muquém*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.
- HEAD, *A origem das formas nas artes plásticas*
- HERAS, G. A atual dramaturgia espanhola. In: *Nova dramaturgia espanhola*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- HIRSCH, Linei. Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. 1987. 127 f. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- JACQUES, Paola B. *Apologia da deriva: Escritos Situacionistas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JUNG, C.G. *O espírito na arte e na ciência*. Obras completas Vol. XV, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1991.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- _____. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *O homem à descoberta de sua alma*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- LEHMANN, Hans-T. *Teatro pós-dramático*. Campinas: Cosacnaify, 2007.
- LESSING, G. *De teatro e literatura*. São Paulo: EPU, 1991.
- LOURENÇO, Luís A. B. *A oeste das minas*. Uberlândia: EDUFU, 2005.
- LYRA, Pedro. "Para um conceito de crítica". In: *Tempo Brasileiro: Função da crítica* (60) Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora Ltda., 1980. (p.98-102)
- O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- ROSA, J. Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1967.
- _____. *Grande sertão veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- SINISTERRA, J.S. A nova textualidade. In: *Nova dramaturgia espanhola*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- SOUZA, Geovane. *Conhecendo romaria: sua origem, sua gente, suas tradições*. Araguari: Minas Editora, 1997.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1972.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno - [1880-1950]*. São Paulo: Cosac& Naífy, 2001.
- VENDRAMINI, J. E. O teatro de origem não dramaturgica. In: *Sala preta*. Revista de Artes Cênicas. Ano 1 nº1. junho de 2001 Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. p. 81-86
- VIEIRA, Padre Antônio. *História do futuro. Do quinto império de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d. (cópia xerografada)
- VIEIRA, Padre Primo M. Monographia da Parochia e Sanctuário Episcopa de Nossa Senhora d'Abbadia de Água Suja. Romaria: Academia Senhora da Abadia, 2001
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.
- _____. *Introduction à la Poésie Orale*. Paris: Édition du Seuil, 1983.

ANEXO

Roteiro de entrevistas

1. PARENTESCO

Local de origem. Condições gerais do local

Datas marcantes da vida: nascimento, casamento e datas importantes para a família

Vida em família. Educação: restritiva, permissiva, autoritária, liberal... Repreensões e castigos.

Desentendimentos, brigas.

2. SANITÁRIO

Recursos para a saúde: hospitais, farmácias, etc.

Doenças em família, tratamentos, ervas, curandeirismo. Casos.

Cuidados com relação à saúde. Trabalhos prejudiciais à saúde.

3. MANUTENÇÃO

Sistema alimentar.

Número e horários das refeições. Preparo.

4. LEALDADE

Amizades e seu cultivo. Relacionamento viciniais. Amizades na infância, na juventude (namoro, casamento) e na vida adulta (relacionamento entre casais, casamento de viúvos, adultério, etc.)

5. LAZER

Ocupação do tempo livre. Lazer doméstico e lazer comunitário. Lazer e esporte.

6. VIÁRIO

Transportes usados. Origem das comunicações (meios).

7. PEDAGÓGICO

Estudos e professores

8. PRODUÇÃO

Trabalho, equipamentos e local de trabalho.

9. RELIGIOSO E IMAGINÁRIO

Deus. Imagem de Deus (Pai ou dominador) Destino divino ou destino humano.

Tipo de religião. Culto aos santos, aos mortos, crenças nos espíritos, credences, superstições.

10. LEI E PROTEÇÃO GERAL

A polícia

Jagunços e criminosos

Violência: revoltas, revoluções, engajamento militar, guerras (vivências ou notícias)

11. POLÍTICA

Conhecimento político e participação

Crenças no sistema político

Expectativa de mudanças

12. TIPOS

Tipos populares: loucos, sábios, espertalhões, etc.
