

Nossa Senhora Aparecida e a Mulher Lobisomem:
Benjamin, Brecht e teatro dramático na Antropologia

John Cowart Dawsey
Departamento de Antropologia - USP

I L H A

Resumo

A já clássica noção interpretativa de cultura formulada por Clifford Geertz nos permitiria tratar a cidade de Aparecida do Norte, onde se encontra a santa padroeira do Brasil, como um espécie de texto dramático. Poder-se-ia interpretar a “Mulher Lobisomem” e outras “atrações” que podiam ser encontradas na feira perto da nova catedral, nos anos oitenta, como manifestações carnavalescas do caos em meio às quais emergi uma graciosa e serena ordem de proporções cósmicas. Por outro lado, procedendo à maneira de Walter Benjamin (cujas afinidades com o teatro brechtiano são bem conhecidas), tendo os olhos fixos nas elipses, incoerências, retificações suspeitas e comentários tendenciosos, busca-se o que pode estar submerso no texto. A “Mulher Lobisomem” tem muito a dizer sobre as esperanças e os comportamentos de Aparecidas profanas. Este artigo pode ser visto como um exercício de detecção de paradigmas alternativos na antropologia, às margens do teatro dramático de Victor Turner e nas bordas da hermenêutica de Clifford Geertz.

Palavras-chaves

Aparecida do Norte, paradigmas alternativos na antropologia, drama.

Abstract

The now classic interpretive notion of culture formulated by Clifford Geertz would allow us to view the city of Aparecida do Norte, where Brazil's patron saint can be found, as a sort of dramatic text. One might possibly interpret the “werewolf woman” and other “attractions” which, during the eighties, could be found at the fair next to the new cathedral as a carnival-like manifestation of chaos in the midst of which emerges a graceful and serene order of cosmic proportions. On the other hand, proceeding in the manner of Walter Benjamin (whose affinities with Brechtian theater are well known), with eyes fixed on the ellipses, incoherencies, suspicious emendations, and tendentious commentaries, one looks for what may be submerged in the text. The “werewolf woman” has much to tell us with respect to hopes and behaviours of profane Aparecidas. This essay may be seen as an exercise in detecting alternative paradigms in anthropology, at the margins of Victor Turner's dramatic theater and on the edges of Clifford Geertz' hermeneutic.

Keywords

Aparecida do Norte, alternative paradigms in anthropology, drama.

Nossa Senhora aparecida e a Mulher Lobisomem: Benjamin, Brecht e teatro dramático na Antropologia

John Cowart Dawsey

Uma formulação clássica de Clifford Geertz nos permite olhar a cidade de Aparecida do Norte, esse lugar sagrado que se situa no Vale do Paraíba, às margens do “progresso” e de grandes centros de atividade político-econômica do país, como uma espécie de texto dramático. Poder-se-ia ver na “mulher lobisomem” e em outras “atrações” que, nos anos 80, se encontravam no parque de diversões ao lado da catedral a manifestação carnavalizante do caos em meio ao qual emerge uma ordem serena de proporções cósmicas. Por outro lado, procedendo à maneira de Walter Benjamin (cujas afinidades com o teatro de Brecht não são pequenas), com olhos atentos às elipses, rasuras e emendas suspeitas, procuramos por algo que se encontra submerso no texto. A “mulher lobisomem” diz-nos muito a respeito das esperanças de Aparecidas profanas.

Nessa leitura benjaminiana dos ritos, dramas e encenações que ocorrem em Aparecida, também recorreremos ao teatro, “esta prática que calcula o lugar *olhado* das coisas” (Barthes 1990:85). Qual o lugar privilegiado para observar o “espetáculo”? Victor Turner capta o “espetáculo” em seus momentos mais dramáticos, quando a sociedade, brincando com o perigo, tira proveito das próprias forças caóticas que se manifestam no *limen*, às margens das estruturas, assimilando-as ao processo social e revitalizando o cosmos. Aqui, nessas margens, se encontram os elementos mais óbvios e visíveis do “teatro do maravilhoso” que se apresenta em Aparecida.

A dramaturgia brechtiana, porém, requer um duplo deslocamento: o que se encontra às margens dessas margens? O que escapa? Na tentativa de entender a imagem dessa santa do Vale do Paraíba fazemos um desvio: focamos a “mulher lobisomem”.

A seguir apresento dois ensaios, o primeiro nas “brechas” da hermenêutica de Geertz, e o segundo às “margens das margens” de Turner. Ambos, acredito, podem ser vistos como experimentos “errantes” em relação ao paradigma do teatro dramático na antropologia.

Primeiro Ensaio

I

Clifford Geertz enuncia uma abordagem fecunda para o estudo das culturas. “Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, Geertz (1978:15) assume a cultura como sendo essas teias. Em relação à vida social, trata-se, para Geertz, de interpretar a sua tessitura.

A seguir, porém, partindo de premissas do pensamento de Walter Benjamin, pretendo explorar as margens ou o lado oculto do enfoque de Geertz. Creio haver uma “afinidade eletiva” entre as “leituras” da cultura por Geertz e Benjamin. Trata-se para o primeiro de ler “um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” (Geertz 1978:20). A não ser por um detalhe, talvez seja essa também a tarefa a qual Benjamin se propõe. O detalhe, porém, abre uma verdadeira fenda. Em Benjamin o que se busca não são os “exemplos transitórios de comportamento modelado”. Não se busca os gestos e detalhes de comportamento para revelar o modelo. Seu olhar dirige-se justamente ao que escapa do modelo. Não se procura “arrumar” o manuscrito mostrando como, na verdade, ele revela um modelo e uma coerência oculta. Procura-se justamente aquilo que um modelo tende a esconder: sua “estranheza”, seu “desbotamento”, e suas “elipses”, “incoerências”, “emendas suspeitas” e “comentários tendenciosos”. Trata-se, para Benjamin, de revelar aquilo que interrompe a narrativa do manuscrito. Ele quer justamente “salvar” o “esquecido”. Ao invés de descrever o “contexto” que dá sentido aos detalhes e os detalhes que atualizam o “contexto”, Benjamin quer detectar os detalhes que interrompem o “sentido” do texto. Para isso, é preciso arrancá-los do contexto. Para Benjamin, a descrição de um contexto, assim como a escrita de uma narrativa, pode ser uma forma de esquecimento. Suas perguntas são simples: Quem escreveu a narrativa? Quem montou o contexto? Diante de tantas incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, quem lhe deu sentido? O que ficou de fora? O que foi esquecido? Para leitores que não se encontram ou se reconhecem no texto, onde estariam suas esperanças se não nas elipses e no próprio desbotamento do manuscrito — se não em tudo que faz com que seja visto justamente com estranheza? Ao invés de descrever o manuscrito e, a partir de exemplos transitórios, o modelo mais ou menos consciente que lhe dá coerência, ele procura captar algo do inconsciente do texto, os detalhes que irrompem do esquecimento.¹ Para Benjamin, há esperanças não apenas porque os exemplos de comportamento modelado são transitórios, mas também porque é transitório (desbotado) o manuscrito. No entanto, paradoxalmente, é o mesmo manuscrito, em suas elipses, rasuras e silêncios, que vem carregado de esperanças.

Neste ensaio pretendo deter-me numa imagem que irrompe de registros etnográficos feitos na década de 1980, em Aparecida, Vale do Paraíba, sob os

domínios da padroeira do Brasil. Tomando a cidade de Aparecida como uma espécie de “texto dramático”, algumas das imagens mais sugestivas certamente se encontram às margens e, no entanto, estranhamente próximas à catedral. É o caso da “mulher lobisomem”, imagem eletrizante que lampeja no parque de diversões.²

Tive a oportunidade de visitar a “mulher lobisomem” e Nossa Senhora Aparecida numa excursão de mineiros que na época residiam no “buracão” do Jardim Glória, uma favela situada nos arredores de Piracicaba, São Paulo. Nas falas de moradores a favela às vezes ganhava os contornos de um “buraco dos capetas”. Muitas dessas pessoas trabalhavam na época como “bóias-frias”.³

II

Um enfoque benjaminiano nos leva-nos, ao que me parece, a pensar em termos de estratégias para subverter os efeitos anestésicos de textos dramáticos. A Nossa Senhora Aparecida fala relativamente pouco nos textos litúrgicos que encontramos em Aparecida do Norte. Sua voz ganha corpo principalmente no “Cântico de Maria”, de Lucas 1:46-55. Porém, na liturgia que lá encontrei nos anos oitenta aparecem apenas os versos 46-50:

“Minha alma engrandece a Deus, meu Senhor, meu espírito se alegra no meu Salvador. Olhado ele tem a sua vil serva: glória disto a mim se reserva. Por todas as gentes serei nomeada: em todos os tempos bem-aventurada. Em mim, grandes coisas fez o Poderoso; cujo nome é sacro, santo e majestoso. Glória ao Pai, ao Filho outro tanto; glória ao que procede de ambos, Amor Santo. Assim como era no princípio, agora, para sempre seja a trindade glória.”

[“Rezem os Terço” Terço-Ladainha-Ofício de N. Senhora. Novena a M. Sra. Aparecida. Aparecida, S.P., Editora Santuário, p. 59].

Procedendo à maneira de Benjamin, com olhos atentos às elipses, rasuras ou emendas suspeitas, procuramos por algo que escapa. O que diz o trecho ausente, os versos 51-55 do “Cântico de Maria”?

“51. Agiu com o seu braço valorosamente;
dispersou os que no coração alimentavam pensamentos soberbos.
52. Derrubou dos seus tronos os poderosos
e exaltou os humildes.
53. Encheu de bens os famintos
e despediu vazios os ricos.
54. Amparou a Israel, seu servo,
a fim de lembrar-se da sua misericórdia,
55. a favor de Abraão e de sua descendência, para sempre,
como prometera aos nossos pais.
(A Bíblia Sagrada)

A própria cidade de Aparecida do Norte se apresenta-se como um texto. Creio, inclusive, que nela deparemos com uma espécie de “cidade litúrgica”. Da mesma forma que alguns versos do “Cântico de Maria” acabaram ficando às margens da liturgia oficial, algumas das maiores “atrações” da cidade se apresentam às margens da catedral. Ao pé do morro no final de um trajeto que se inicia na escadaria da “catedral nova”, à esquerda dos devotos recém-chegados que se dirigem à missa, em um espaço fora da visão desses devotos, encontra-se o centro de diversões: “*carrossel, tiro ao alvo, carrinhos elétricos de dar trombada, ‘Mulher Lobisomem’, ‘Mulher Gorila’, ‘Mulher Cobra’.*” Walter Benjamin viu nos parques de diversões os locais de educação das massas: “As massas, escreve Benjamin, `obtem conhecimento apenas através de pequenos choques que martelam a experiência seguramente às entranhas. Sua educação se constitui de uma série de catástrofes que sobre elas se arrojam sob as lonas escuras de feiras e parques de diversões, onde as lições de anatomia penetram até a medula óssea, ou no circo, onde a imagem do primeiro leão que viram na vida se associa inextricavelmente à do treinador que enfia seu punho na boca do leão. É preciso genialidade para extrair energia traumática, um pequeno, específico, terror das coisas” (apud Jennings 1987:82-83).

O que mais chama atenção no parque de diversões de Aparecida do Norte são os espetáculos de mulheres virando bichos. Partindo de um enfoque hermenêutico, ao estilo de Geertz (ver principalmente o capítulo 4 de *Negara*), poder-se-ia ver nessas atrações a manifestação carnalizante do caos em meio ao qual emerge uma ordem serena de proporções cósmicas. A selvageria dessas mulheres mutantes, grotescas, dramatiza, por efeitos de comparação, a beleza e brandura do rosto de Nossa Senhora Aparecida.⁴ O verdadeiro terror que se instaura nesses espetáculos, cujos artistas se especializam na produção do medo, magnifica os anseios de se ver no regaço da santa. No santuário da “catedral nova”, nos seus recônditos mais sagrados, enquanto devotos contemplam o rosto e os olhos da santa, envoltos num manto bordado com renda de ouro, outros visitantes a Aparecida do Norte testemunham com uma mistura de espanto e riso a erupção de um “baixo-corporal” medonho nos corpos de mulheres-monstros despidas, peludas, escamosas. Como uma serpente que tentaria engolir a sua própria cauda, a “catedral nova” com suas torres luminosas, dirigidas ao sol, coloca em polvorosa, senão em debandada, as forças ctônicas que irrompem no final de um trajeto descendente que serpenteia pelas ruas morro abaixo de Aparecida do Norte.

Num lampejo, mulheres aparentemente sãs, até mesmo com rostos angelicais, transformam-se em bichos selvagens. Com estrondos e barulhos eletrônicos, uma moça branca e frágil se transforma na “mulher lobisomem”. Ela avança, arrebenta as grades de sua jaula e salta, de repente, em meio a espectadores que até então se encontram em pé, distribuídos em semi-círculo.

Há algo estranhamente familiar nesses espetáculos de parques de diversões. Talvez sejam surpreendentes as semelhanças entre o espetáculo da “mulher lobisomem” e as descrições que mulheres do “buraco” do Jardim Glória

fazem de suas próprias mutações repentinas:

- *“Essas horas eu fico doida. Fico doida de raiva. Eu sou sã. Que nem, nós conversando aqui. Mas tem hora que eu fico doida!”*

- *“Eu também sou assim.”*

(10.4.85)

Na verdade, esses espetáculos são bastante cotidianos: *“Virei o cão!” “Virei uma onça!” “Fico doida de raiva!”*

Eis a descrição que uma moradora do Jardim Glória fez de uma proeza de sua vizinha, cujo nome também era Aparecida (uma Aparecida, aliás, bastante profana):

- *“O povo do Seu Chico começou a rodear o menino. Aí, Aparecida pulou no meio da aldeia que nem uma doida. [...] ‘Pode vir!’ ela falou. ‘Não tenho medo de vocês. Pode vir, que eu mato o primeiro que vier! [...]’ Os homens ficaram com medo de fazer qualquer coisa....”*

- *“Aquilo que era mulher!”*

- *“Enfrentava qualquer capeta!”. (7.6.83)*

Dessa forma, a Aparecida do “buraco dos capetas” protegeu seu filho da raiva dos homens.

Certo dia, repentinamente, uma mulher do Jardim Glória saiu em defesa de seu companheiro, enfrentando a polícia. O “causo” que seria imediatamente narrado numa roda de vizinhos também faz lembrar o espetáculo da “Mulher Lobisomem”:

“Ela ficou doida de raiva. Avançou no Luisão [um dos investigadores]!”

(6.6.84)

O relato de uma mulher a respeito de seu enfrentamento com os donos de um bar, que queriam cobrar de seu marido uma dívida que já havia sido paga, é igualmente evocativo.

“Aí, ele (o dono do bar) falou: ‘Mulher [muié] doida!’ Falei: ‘Sou doida mesmo [memo]! Você [cê] tá pensando que eu sou gente?! Rá! Não é com o suor do Zé (marido) e de meus filhos [fio] que você [cê] vai enricar!’”

(12.6.84)

“Você [cê] tá pensando que eu sou gente?!” Essa frase poderia ter saído dos lábios da “mulher lobisomem”. Justamente nessas transformações eletrizantes, em meio a lampejos e estrondos, as esperanças de moradores do Jardim Glória brilhavam com intensidade maior.

Às margens da “catedral nova” de Aparecida do Norte, nos seus parques de diversões, a partir de uma espécie de pedagogia do “assombro”, aprende-se a “virar bicho”. Talvez, de fato, a “mulher lobisomem” esteja estranhamente próxima à Nossa Senhora Aparecida, não, porém, enquanto contraste dramático, mas como uma figura que emerge, conforme a expressão de Carlo

Ginzburg, de sua “história noturna”. Quem sabe, algumas das esperanças e promessas mais preciosas, ainda não realizadas, associadas à figura de Nossa Senhora Aparecida, se encontram nos efeitos de interrupção - no *pasmo* - provocados pela “mulher lobisomem”.

A Bela Adormecida...

Em uma tese recente a respeito da Festa de Nossa Senhora da Piedade em Lorena (Salles 1999:123), uma cidade também situada no Vale do Paraíba, fica-se sabendo que no Domingo de encerramento da festa “a Congada e a Bateria da Cavalaria se reúnem na Igreja de Nossa Senhora do Rosário – hoje *adormecida* em seus ofícios religiosos...” (grifos meus). A imagem é evocativa de um prefácio que Walter Benjamin, de acordo com seu amigo Scholem, teria escrito:⁵

....Gostaria de recontar a história da Bela Adormecida.
Ela dormia em meio aos arbustos de espinhos. E, após tantos e tantos anos, ela acordou.
Mas não com o beijo de um príncipe feliz;
O cozinheiro a acordou quando deu na jovem cozinheira um tabefe nos ouvidos que ressoou pelo castelo, zunindo com a energia represada de tantos anos.
Uma linda criança dorme atrás da cerca viva espinhosa das páginas que seguem.
Mas não deixem que qualquer príncipe de fortuna trajado no equipamento deslumbrante do conhecimento chegue perto. Pois no momento do beijo de núpcias, ela pode lhe morder. (...) (apud Buck-Morss 1991:22)

Estariam a Congada e a Bateria da Cavalaria em Lorena tentando despertar – com barulho e muita festa – uma Nossa Senhora adormecida? Nessa tese também ficamos sabendo que a festa de Nossa Senhora da Piedade “começa a se concretizar aos olhos das pessoas” com a instalação do parque de diversões na praça da Nossa Senhora bem em frente à Matriz Catedral (Salles 1999:38). Os parques de diversões em Lorena e Aparecida serviriam para despertar essas “belas adormecidas”? Haveria nos barulhos da cidade, tais como os que ouvimos nos parques de diversões, em meio a carrosséis, carros elétricos, montanhas russas e mulheres lobisomens, algumas das imagens acústicas mais energizantes para fazer emergir, com efeitos de interrupção, esperanças e promessas contidas nas elipses, rasuras e emendas suspeitas de textos dramáticos?⁶

Segundo Ensaio

Ao falarmos em efeitos de interrupção nos aproximamos do teatro épico de Brecht, cujas críticas às premissas do teatro dramático, como é sabido, serviram de inspiração ao pensamento benjaminiano. Talvez Victor Turner seja o interlocutor mais instigante na antropologia para as questões suscitadas

por Brecht. O enfoque de Turner permitiria uma análise fecunda dos dramas e ritos que ocorrem na “cidade litúrgica” de Aparecida. A seguir, apesar das pistas que aqui se oferecem para uma análise dramatizante do processo ritual da santa padroeira do Brasil, pretendo principalmente ensaiar uma discussão sobre a “mulher lobisomem”, tendo em mente algumas afinidades entre a dramaturgia de Brecht e as encenações que ocorriam em Aparecida do Norte durante os anos 80 no seu parque de diversões.

I

Victor Turner chama atenção para o modo como as experiências socialmente instituídas às margens da sociedade, consideradas como manifestações de “antiestrutura”, se articulam dialeticamente à estrutura social. Figuras liminais pouco expressivas no plano estrutural freqüentemente vem carregadas de poderes para revitalizar a terra e a sociedade, um fenômeno que Turner associa ao “poder do fraco”.

O lugar sagrado de Aparecida, que se encontra no Vale do Paraíba, um espaço intermediário às margens do “progresso” e de grandes centros de atividade político-econômica do país, em meio ao triângulo formado pelas metrópoles de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, vem carregado de “aura”. Há algo carnavalesco no comando que a imagem da santa de Aparecida exerce não apenas sobre grande parte da população brasileira, mas principalmente sobre as suas autoridades constituídas. O dia 12 de outubro apresenta alguns traços de uma festa de inversão. Nesse dia os poderosos se curvam à imagem que muitos fiéis vêem como uma espécie de mãe “preta” ou “morena”. As cores da santa geralmente escuras oscilam nas imagens vendidas em lojas e bancas da cidade voltadas ao consumo popular. Ela traz, alguns dizem, a cor do barro do fundo do rio onde ela foi encontrada.

Paradoxalmente, diz Turner, acontecimentos como esses garantem a vitalidade da estrutura social. Nesses momentos, grupos e pessoas que se encontram em estados de fricção ou antagonismo social têm a possibilidade de entrar em relações de comunhão, às margens da estrutura, uma experiência que Turner, inspirando-se nas análises de Martin Buber sobre as relações “eu-tu”, descreve com o termo *communitas*. Trata-se de uma experiência capaz de desencadear a catarse, um alívio de tensões sociais com efeitos terapêuticos, reenergizando o tecido social, articulando esperanças e transfigurando o cotidiano. Símbolos poderosos, necessariamente multivocais e capazes de reunir os contrastes sociais, emergem desses processos.

Fazendo uso de um modelo elaborado por Arnold Van Gennep para o estudo de rituais de passagem, Turner compara as romarias a ritos de iniciação, entendendo-as em termos de uma seqüência de três estágios: 1) separação, 2) margens ou *limen*, e 3) reagregação. Inicia-se num “Lugar Familiar” (*Familiar Place*), indo para um “Lugar Distante” (*Far Place*), e retornando a um “Lugar Familiar”. (Turner 1974:195s). “Os homens se libertam da estrutura para entrarem em *communitas* apenas para regressarem à estrutura revitalizados pela experiência de *communitas*” (Turner 1969:129).

ILHA

A dramaturgia de Brecht provoca um deslocamento. O que escapa do processo ritual? O enfoque carnavalizante de Turner permite ver como a sociedade articula as forças do caos para fins de revigorar o cosmos social. Subsolos revirados trazem vida nova às superfícies endurecidas e desgastadas. As margens fertilizam o centro com seu *detritus*. Um experimento brechtiano, porém, requer um duplo movimento: o que se encontra às margens dessas margens? O que escapa? Na tentativa de entender a imagem da santa a partir de um enfoque inspirado pelo teatro de Brecht fazemos um desvio: focamos a “mulher lobisomem”.

A questão poderia ser colocada ainda de outra forma: se Turner se interessa pelo modo como a sociedade consegue resolver seus conflitos, ainda que parcialmente, o experimento com Brecht nos leva a focar o não-resolvido que se intromete nas “soluções” sociais. Daí nosso interesse pelos barulhos, estrondos e verdadeira festa que ocorre no parque de diversões.

II

Poder-se-ia argumentar que na verdade a “mulher lobisomem” não escapa ao processo ritual que se configura em Aparecida. As considerações de Geertz, no capítulo 4 de *Negara*, que mencionamos acima, referentes às manifestações carnavalizantes do caos em meio ao qual emerge uma ordem serena de proporções cósmicas, seriam propícias para uma análise dramatizante das relações entre a santa e a “mulher lobisomem”. Demonstrariam um dos pontos principais de Turner: a loucura do carnaval ressalta a sensatez do cosmos e da vida cotidiana (Turner 1969:176). As possibilidades que se abrem para essa leitura no texto polissêmico de Aparecida certamente têm a ver com a “tolerância” das autoridades eclesiásticas em relação à presença da “mulher lobisomem” e outras atrações do parque de diversões localizadas ao lado da catedral nos anos 80.⁷

No entanto, chama atenção o fato de que essas “atrações” se encontram no final da trajetória percorrida pelos fiéis, pelo menos dos fiéis com os quais andei, oriundos do “buracão” do Jardim Glória, atraídos pelos espaços profanos na cidade da padroeira. Em outubro de 1984, nessa excursão de ônibus, o “auge” da visita à santa ocorreu ainda no início do dia, logo após a celebração de uma das missas matutinas na catedral nova, no momento em que as multidões passavam pela imagem de Nossa Senhora Aparecida, pouco antes de descer para a “sala dos milagres”. Após esses acontecimentos, saindo da catedral nova, subia-se a ladeira rumo à antiga mas pequena catedral situada no alto do morro. Em seguida, entrava-se francamente num espaço profano, descendo morro abaixo, serpenteando por ruas e travessas, passando por inúmeras lojas e bancas abarrotadas de artigos de consumo popular, entre os quais se encontravam as imagens da santa. O parque de diversões localizava-se no final dessa trajetória, no pé do morro, às margens da catedral. Adotando o esquema dramático de Victor Turner para análise dos processos rituais, poder-se-ia prever uma estrutura temporal com começo (familiar), meio (distante) e fim (fa-

miliar). Em Aparecida, porém, ocorre um “desfecho” interessante: a “mulher lobisomem”, juntamente com a “mulher gorila”, a “mulher cobra”, etc., estão no fim.

Se a santa recebe os devotos no início do dia, em meio às celebrações oficiais da missa, a “mulher lobisomem” e outras manifestações da cultura popular, estrategicamente situadas no final de um percurso descendente dos fiéis, tem, como se fosse, a última palavra. Seria esse um momento em que a cultura popular “sacaneia” o discurso solene da Igreja oficial? – o instante em que a serpente, poderíamos dizer, levanta o rabo?

De acordo com o esquema dramático de Turner (emprestado de Van Gennep), o momento carnalizante mais propício para o encontro com figuras híbridas ou grotescas ocorre no meio. Mas, em Aparecida, nos anos 80, por força da cultura popular, o encontro com o grotesco ocorre no fim.

Se temos um final feliz, ele não deixa de ser desconcertante. Tal como em algumas das melhores peças de Brecht, somos tentados a dizer, o que se coloca no fim é justamente o não-resolvido.⁸

III

Num artigo sobre a revolução mexicana, Turner mostra como símbolos sociais se formam a partir de conflitos e contradições. “Nossa Senhora de Guadalupe” torna-se símbolo de uma nacionalidade mexicana emergente na medida em que consegue articular as tensões sociais. “Para indígenas que haviam rejeitado o paganismo específico dos astecas”, ela representa, diz o autor (Turner 1974:152), “a coisa mais próxima a qual poderiam chegar, enquanto seres totais, a uma deusa indígena”. Entre outras coisas, Nossa Senhora de Guadalupe é a sucessora de Tonantzin, a mãe dos deuses na cosmologia asteca, cujo culto havia sido eliminado pelos espanhóis.

A multivocalidade do símbolo permite que as diferenças se articulem. Trata-se, porém, de um ímpeto unificador, possibilitando o surgimento de identidades étnicas e culturais, e permitindo que as diferenças sejam relativizadas diante da preeminência do “nós”. Insinuar-se-ia aqui uma espécie de “preconceito da igualdade”, de qual falam Todorov (1991) e Lévi-Strauss (1989)? Igual a quem? Tonantzin é igual à Nossa Senhora de Guadalupe. Aqui, tanto quanto na formulação de Las Casas, em que índios são iguais a cristãos, o processo de identificação induz ao esquecimento. Amortece a sensibilidade às diferenças. Criam-se campos hipnóticos de atração e identificação onde a recíproca — Nossa Senhora é igual à Tonantzin — não se estabelece tão facilmente.

Reunindo facetas extraordinariamente diferentes – numa demonstração impressionante de sua multivocalidade (vem à mente o artigo instigante de Rubem César Fernandes, “Aparecida: Nossa Rainha, Senhora e Mãe, Saravá!”) – Nossa Senhora Aparecida apresenta-se como uma mediadora, suavizando as superfícies duras de um material ctônico, compondo-as num rosto único que se oferece como símbolo da identidade nacional. Mas a “mulher lobisomem” faz estremecer, captando o movimento vulcânico do material.

Na imagem da santa, a partir dos fios mais diversos, feitos de materiais múltiplos, elabora-se uma tecitura única. A “mulher lobisomem”, porém, provoca um choque, eletrizando os fios que se entrelaçam no símbolo. Ela desfaz qualquer efeito harmonizante. Nela as contradições não se diluem numa imagem homogeneizante. Inicia-se com uma moça de rosto sereno sendo colocada numa jaula. É a imagem de uma vítima. As luzes se apagam. Num instante, em meio a estrondos e lampejos, justo quando espectadores começam a simpatizar-se pela moça infeliz, ela se transforma em “mulher lobisomem”, arrebatando as grades e raivosa saltando em direção ao público. (O menino que estava ao meu lado saiu correndo.)

A encenação evoca aspectos do teatro de Brecht. Não se imaginaria algo assim: aquela moça com rosto de vítima virando fera. Como vimos no primeiro ensaio, a estranheza do familiar espanta. Em lugar de um símbolo, temos uma imagem incerta, mutante, grotesca. Se na figura da santa nos deparamos com um símbolo capaz de domar as diferenças, a “mulher lobisomem” é a própria diferença não domesticada. Algo escapa – essa moça vira bicho — denunciando a natureza de simulacro da imagem impassível. A “mulher lobisomem” surpreende, tomando-nos de assalto. Forças inesperadas alojam-se nas figuras mais imperturbáveis. Nesse teatro personagens são modificáveis. Relações bruscas e surpreendentes se estabelecem entre uma figura serena e a “mulher lobisomem”, produzindo efeitos lúdicos. Chama atenção o desenlace da cena: arrebatando-se a jaula no momento em que sentimentos de empatia por uma figura de vítima se desfazem. A “mulher lobisomem” avança sobre os espectadores.⁹

IV

Em Aparecida presenciamos uma espécie de “teatro do maravilhoso” onde se produz a exaltação dos sentimentos e espiritualização dos fiéis. A imensa catedral, com imagens do sagrado; as demonstrações de penitência e pagamentos de “promessas” na escadaria principal; os cânticos e sonoras repetições litúrgicas das missas oficiais; a passagem das multidões, em passos lentos, reticentes, diante da santa envolta num manto bordado com renda de ouro, uma coroa na cabeça; as muletas empilhadas no final do corredor, testemunhos fulminantes embora ainda preliminares dos poderes da virgem; a “sala dos milagres”, essa atordoante, transbordante e definitiva demonstração barroca dos poderes da santa; a caminhada ascendente em direção à velha catedral, no morro mais elevado de Aparecida; tudo isso contribui para produzir uma experiência do sublime.

Num clima como esse a apresentação da “mulher lobisomem” no parque de diversões funciona como um estalo. Se a imagem da santa produz um distanciamento em relação ao cotidiano, o efeito de distanciamento produzido pela “mulher lobisomem” é duplo. Não se trata de uma alienação simplesmente, mas de uma “alienação da alienação” (cf. Ewen 1967:203). Faz despertar.¹⁰

Se a santa nos leva a pensar na presença do sagrado, transfigurando a vida cotidiana, a “mulher lobisomem” abala a experiência do sagrado. Dessacraliza. Na apresentação da “mulher lobisomem” algo estranhamente familiar e profano, apesar de suprimido, irrompe no espaço do sagrado. Ela causa espanto. Realmente espantoso não é a experiência do extraordinário, tanto quanto a experiência do familiar. A “mulher lobisomem”, como vimos acima em relação aos gestos cotidianos de mulheres do “buracão” do Jardim Glória, é espantosamente familiar.

Certamente a santa transfigura grande parte do sofrimento cotidiano do Jardim Glória. Ela também ilumina algo do poder que se associa à figura da mulher “sofrida”. Aqui pensaríamos não apenas na localização estratégica de mulheres em redes de reciprocidade, cruciais para a sobrevivência de populações em meio às incertezas do dia-a-dia, mas também no tipo de influência e coerção moral que mães e mulheres “sofridas” são capazes de exercer sobre filhos e companheiros “refratários” (cf. Dawsey 1999). A “mulher lobisomem”, porém, lampeja nas brechas e fendas da própria imagem da santa. Paradoxalmente, ela evoca alguns dos momentos mais redentores de santas profanas, quando, em defesa de sua gente, elas são capazes de “virar bicho”.¹¹

O riso que irrompe na apresentação da “mulher lobisomem” tem a ver justamente com a estranheza que o “familiar” suscita. O “efeito de distanciamento” dessa cultura popular brasileira, evocativo dos efeitos carnavalizantes que Bakhtin detectou em relação à cultura popular da Idade Média e Renascimento, produz o riso. Mas esse riso estremece. Produz calafrios.¹²

V

Não há dúvidas quanto ao alcance de um enfoque dramatizante. Os sentimentos de *communitas* e sensações de catarse certamente configuram as experiências mais óbvias e visíveis que ocorrem sob a luz dos palcos principais de Aparecida, em catedrais, escadarias e “sala de milagres”. Porém, no parque de diversões a cultura popular produz uma espécie de inervamento corporal. Em relação ao clima de elevação e êxtase espiritual criado em Aparecida, as palavras que Barthes usou para se referir ao teatro épico de Brecht também poderiam se aplicar aos efeitos da “mulher lobisomem”: trata-se mais de uma sismologia do que de uma semiologia. O que se produz é um abalo na *logosfera*.¹³

O que vemos nessa encenação? Uma interpretação convincente? Uma mensagem estimulante? Uma imagem emocionante? Acima de tudo, vemos uma montagem desconcertante. Estamos diante de uma provocação.¹⁴

VI

Num país em que o “negro” ocupa posições submersas ou estruturalmente suspeitas, a feijoada é prato nacional, o samba-enredo balança a nação,

e a Nossa Senhora Aparecida é a padroeira de “todos nós”. Nas liturgias de Aparecida, carregadas de “aura” do “poder da fraqueza”, prevalece a imagem de uma mediadora. Porém, nas apresentações da “mulher lobisomem”, a não ser por efeitos de contraste, certamente não era a figura da mediadora “rogai-por-nós-pecadores” que vinha à mente dos espectadores. Saltava aos olhos outras imagens. No “buraco dos capetas” às vezes lampejavam imagens explosivas, algumas oriundas de estratos indígenas:

“Também sou capeta. Sou filha de índia que laçaram no mato. (...) Nasci uma diabinha. Por isso, não tenho medo dos capeta. Pode vir quanto quiser que nós vai explodir no meio dos inferno. Enfrento os diabo e expulso tudo de lá. Porque tenho fé. Deus tá comigo! Solto tudo de lá!” (25.5.83)

Nessas falas carregadas de tensões (“Nasci uma diabinha/ Deus tá comigo!”) temos algo parecido com as montagens produzidas nos parques de diversões de Aparecida, com justaposições eletrizantes de imagens da santa e “mulher lobisomem”. “As esperanças estão nas contradições”, diz Brecht.¹⁵

No Jardim Glória, mães e mulheres “sofridas”, dramatizando suas dores e assumindo a *personae dramatis* da “vítima”, artiscavam-se às vezes a desempenhar um papel ingrato, o de uma espécie de “arregimentadora-dependente” do mercado de trabalho, gerando sentimentos de culpa, mortificando e disciplinando seus filhos e companheiros “errantes”, rebeldes e “refratários”. Acima de tudo, porém, e disso depende o “poder da fraqueza”, sofriam por sua gente.¹⁶

No entanto, seus momentos de “glória” provavelmente ocorriam quando escapavam desses papéis de “mães sofridas”. Às vezes, em defesa de sua gente ou, simplesmente, tentando salvar suas próprias peles, evidenciava-se uma transformação assustadora: alucinadas, “doidas de raiva”, voltavam-se contra os poderes “fora do buraco” (“gatos”, turmeiros, policiais, fazendeiros, médicos, prefeitos e donos de boteco), provocando um pasmo. Caíam como raios, virando “bruxas”, “bichos”, “mulher lobisomem”. Alguns desses momentos possivelmente configuram o acervo de lembranças mais divertidas e preciosas de famílias e vizinhos do “buraco dos capetas”.

Talvez seja apropriado que esboçemos novamente uma questão não-resolvida: seria a “mulher lobisomem” um dos instantes privilegiados para captar os lampejos mais redentores da Nossa Senhora Aparecida? As versões populares registradas no Jardim Glória a respeito dessa santa não ressaltavam as qualidades de uma mediadora suplicante rogando por “nós pecadores”. Fala-se, isso sim, de uma santa poderosa que traz chuva para o sertão, que deixa a onça pasmada, ou que faz o cavalo do cavaleiro arrogante estancar de repente, dobrando-se de joelhos na escadaria da catedral.

Seria a “mulher lobisomem” uma das frestas que se abrem, como sugerimos anteriormente, para o que chamaríamos com Carlo Ginzburg de “história noturna” da santa de Aparecida? Um detalhe provavelmente inconseqüente mas absolutamente intrigante: Ginzburg revela que em substratos culturais europeus há indícios de que bruxas e lobisomens chegaram a figurar em tradições camponesas como protetores das colheitas.

I L H A

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. 1993. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: EdUnb/Hucitec.
- BARTHES, Roland. 1990. “Diderot, Brecht, Eisenstein” (pp. 85-92). In: *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- BARTHES, Roland. 1987. “Brecht e o Discurso: Contribuição para o Estudo da Discursividade” (pp. 193-199). In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. 1992. *The Origin of German Tragic Drama*. Introd. George Steiner. Trad. John Osborne. London e New York: Verso.
- BENJAMIN, Walter. 1985. “Sobre o Conceito da História”. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BOLLE, Willi. 1994. *A Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História de Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp.
- BORNHEIM, Gerd. 1992. *Brecht: A Estética do Teatro*. São Paulo: Graal.
- BRECHT, Bertolt. 1994. “A Santa Joana dos Matadouros” (pp. 11-128). In: *Teatro Completo 4*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BRECHT, Bertolt. 1992. “A Alma Boa de Setsuan” (pp. 55-186). In: *Teatro Completo 7*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BRECHT, Bertolt. 1992. “Aquele que Diz Sim e Aquele que Diz Não” (pp. 213-23). In: *Teatro Completo 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BRECHT, Bertolt. 1991. “Mãe Coragem e seus Filhos” (pp. 171-266). In: *Teatro Completo 6*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BUCK-MORSS, Susan. 1991. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press.
- DAWSEY, John Cowart. 1999. *De que Riem os “Bóias-Frias”? Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em Carrocerias de Caminhões*. Tese de livre-docência. São Paulo: FFLCH, USP.
- EWEN, Frederic. 1967. *Bertolt Brecht: Sua Vida, Sua Arte, Seu Tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Editora Globo.
- FERNANDES, Rubem César. 1985. “Aparecida: Nossa Rainha, Senhora e Mãe, Saravá!” *Ciência Hoje*, 4 (21) nov.-dez.
- FREUD, Sigmund. 1961. *Beyond the Pleasure Principle*. Trad. Janes Strachey. New York e London: W. W. Norton & Company.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. 1997. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago.
- GEERTZ, Clifford. 1991. *Negara: O Estado Teatro no Século XIX*. Lisboa: Difel.
- GEERTZ, Clifford. 1978. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GINZBURG, Carlo. 1991. *História Noturna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GINZBURG, Carlo. 1988. *Os Andarilhos do Bem: Feitiçarias e Cultos Agrários nos Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras.
- JAMESON, Fredric. 1985. “Versões de Uma Hermenêutica Marxista: Walter Benjamin; ou Nostalgia” (pp. 53-70). In: *Marxismo e Forma: Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX*, de Fredric Jameson. São Paulo: Hucitec.
- JENNINGS, Michael W. 1987. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca and London: Cornell U. P.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989(b). “Raça e História”. In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- PEIXOTO, Fernando. 1981. *Brecht: Uma Introdução ao Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- SALLES, Elisa Regina Gomes Torquato. 1999. "A Festa de Nossa Senhora da Piedade: Lorena, Vale do Paraíba do Sul". Tese de Mestrado. Departamento de Antropologia, USP. São Paulo.
- TODOROV, Tzevetan. 1991. *A Conquista da América: A Questão do Outro*. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- TURNER, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- TURNER, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- VAN GENNEP, Arnold. 1960. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.

Notas

¹ Ao analisar uma briga de galos balinesa, Geertz disse que se trata de "uma estória sobre eles que eles contam a si mesmos" (Geertz 1978:315-316). Benjamin, por sua vez, estava "fascinado [...] pela distinção que Freud fez entre memória inconsciente e o ato consciente de recordar" (Jameson 1985:55). O segundo, para Freud, em *Beyond the Pleasure Principle* (1961:49-50), era um modo de destruir ou erradicar o que o primeiro se propusera a preservar. Nos volumes de *Em Busca do Tempo Perdido* Proust se propõe a contar sua vida não enquanto história que "realmente" aconteceu, nem enquanto "recordação", mas enquanto história "esquecida" (Buck-Morss 1991:39). Benjamin, que foi um leitor de Proust, busca nas estórias sobre a sociedade que ela conta a si mesma o que foi esquecido.

² Essa imagem também foi discutida em minha tese de livre-docência, *De que Riem os "Bóias-Frias"? Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em Carrocerias de Caminhões* (FFLCH, USP), 1999.

³ Do fundo dos caminhões que saíam para os canaviais, os "bóias-frias" olhavam a cidade. Saíam de madrugada não apenas como quem voltava ao passado, mas também como quem ia — de costas — em direção ao futuro. À luz de um dos fragmentos mais instigantes de Benjamin, essas figuras se apresentam como uma espécie de "novos anjos mineiros" (Dawsey 1999). Walter Benjamin (1985:226) escreve: "Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso".

⁴ Eis alguns trechos de *Negara*: "[A] procissão tinha uma ordem rigorosa: era tão calma e vincada no seu *apex* e centro como era tumultuosa e agitada na sua base e margens. (...) A cena (...) era um pouco um motim de brincadeira — uma violência deliberada, mesmo estudada, concebida para realçar uma quietude não menos deliberada e ainda mais estudada, que os imperturbáveis sacerdotes, agnates, viúvas e mortos tributários se esforçavam por estabelecer perto da torre central. (...) A cena da pira... 'a morte' da serpente pelo sacerdote com a seta florida; a descida do corpo para o caixão na platafor-

ma crematória; [...]; a queda silenciosa das viúvas nas chamas; a recolha das cinzas para serem levadas para o mar, com o sacerdote avançando lentamente para as espalhar nas ondas... tudo isto remetia para o mesmo significado — a serenidade do divino transcendendo a fúria do animal.” (Geertz 1991:150-151)

⁵ para uma possível reapresentação do seu trabalho rejeitado, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, à Universidade de Frankfurt.

⁶ A idéia permitiria-nos interpretar em chave benjaminiana o texto anteriormente citado de Geertz (1978:20) referente à leitura de “um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, *escrito não com os sinais convencionais do som* (...)” (meus grifos).

⁷ O parque de diversões agora faz parte da “pré-história” de Aparecida, e do “Magic World” que se localiza na entrada da cidade.

⁸ As peças de Brecht não culminam num final apoteótico, mas provocam o espectador com questões não resolvidas. Seu efeito é desdramatizante. *Aquele que diz sim e aquele que diz não* (Brecht 1992:213-232) é uma montagem de duas versões antagônicas de uma peça, a ser apresentadas uma imediatamente após a outra, conforme as instruções de Brecht, para fins de discussão. No final de *A alma boa de Setsuan* (Brecht 1992:184-185), um dos atores diz ao público, em forma de epílogo: “E agora, público amigo, não nos interprete mal: Sabemos que este não foi um excelente final! [...] Tanto problema em aberto e o pano de boca fechado.”

⁹ Comentando a peça *Rei Lear*, Brecht diz: “Tomemos a ira de Lear contra a ingratidão de suas filhas. Por meio da técnica de empatia, os atores podem manifestar essa ira de forma que o espectador a aceite como a coisa mais natural do mundo, de modo que ele não possa imaginar que Lear conseguiria evitar esse sentimento e se identifique com Lear, sinta com ele e fique irado também. Por meio da técnica de estranhamento, porém, o ator representa a ira de Lear de maneira que o espectador só pode ficar espantado, conseguindo imaginar outras reações do personagem que não meramente a de ira. A atitude de Lear é ‘estranhada’ — isto é, representada como peculiar, assombrosa, notável, como um fenômeno social, não evidente em si.” (apud. Ewen 1967:206)

¹⁰ É esse justamente o efeito que Brecht busca em relação ao “teatro do maravilhoso”. Max Reinhardt, um dos representantes dessa espécie de teatro, escreveu: “Tudo deve ser feito para encontrar o caminho de nossa mais profunda intimidade, o caminho da concentração, da exaltação, da espiritualização” (apud. Bornheim 1992:116). Hofmannsthal, que fazia teatro à maneira de Reinhardt, acrescenta: “Não esqueçamos jamais que o palco nada é, e é mesmo pior do que o nada, se não for realmente maravilhoso. Ele deve ser o sonho dos sonhos.” (apud. Bornheim 1992:117-118). Seria a “mulher lobisomem” um artifício da cultura popular para provocar “estranhamento” em relação à imagem impassível da santa? “O que é Estranhamento [*Verfremdung*]?” Escreve Brecht: “Estranhamento de um incidente ou personagem simplesmente significa tirar desse incidente ou personagem o que é manifesto, conhecido ou óbvio, despertando em torno deles espanto ou curiosidade.” (Ewen 1967:202).

¹¹ No “buracão” do Jardim Glória, a “espantosa” transformação de uma “santa profana” em uma mulher “doida de raiva” associa-se ao espanto que a vida cotidiana é capaz de provocar. Nos versos finais da peça didática *A Exceção e a Regra* (Brecht 1994:160), os atores dirigem-se ao público:

No familiar, descubram o insólito.

No cotidiano, desvelem o inexplicável.

Que o que é habitual provoque espanto.

Na regra, descubram o abuso

E sempre que o abuso for encontrado

Procurem o remédio. (Aqui, preferi usar a tradução de Peixoto 1981:60)

¹² Escreve Brecht (apud. Peixoto 1981:97): *Um teatro no qual não se pode rir/ é um teatro do qual se deve rir./ Gente sem humor é ridícula.* Porém, o riso que irrompe no teatro épico de Brecht não expressa simplesmente a loucura do carnaval. Expressa, isso sim, a loucura do cotidiano. O que surpreende, o que espanta, é o cotidiano.

¹³ Barthes escreve: “Tudo aquilo que lemos e ouvimos recobre-nos como uma toalha, rodeia-nos e envolve-nos como um meio: é a logosfera. Esta logosfera é-nos dada pela nossa época, a nossa classe, o nosso ofício: é um ‘dado’ do nosso sujeito. Ora deslocar o que é dado não pode ser senão obra de um abalo; temos de sacudir a massa equilibrada das palavras, rasgar a toalha, perturbar a ordem ligada das frases, quebrar as estruturas da linguagem (toda a estrutura é um edifício de níveis). A obra de Brecht visa elaborar uma prática do abalo (não da subversão: o abalo é muito mais ‘realista’ do que a subversão); a arte crítica é aquela que abre uma crise: que rasga, que estala o atalhado, fissura a crosta das linguagens, desenreda e dilui o engorduramento da logosfera; é uma arte *épica*: descontinua os tecidos de palavras, afasta a representação sem a anular. Portanto, mais do que uma semiologia, o que deveríamos reter de Brecht seria uma sismologia. Estruturalmente, o que é um abalo? Um momento difícil de suportar [...]” (Barthes 1987:194)

¹⁴ Retomando a formulação célebre de Lévi-Strauss, poder-se-ia explorar os modos pelos quais esse teatro, que cria afastamentos diferenciais em relação à imagem da santa, apresenta “coisas boas para pensar”. Sem dúvida, aqui se apresentam coisas boas para *fazer* pensar. Nesses palcos, se nos vemos diante de afastamentos diferenciais que se articulam em conjuntos de relações estruturadas gerando significados, nos deparamos também com afastamentos diferenciais que escapam inclusive a essas articulações, apresentando-se portanto, de forma barulhenta, estrondosa e refratária às orquestrações do som, e, por isso mesmo, sem sentido, indeterminados e carregados de esperanças e promessas ainda não realizadas.

¹⁵ Brecht escreve no *Pequeno Organon*: “As representações do teatro burguês desembocam sempre na mistura descaracterizadora das contradições, na simulação da harmonia, na idealização” (apud. Bornheim 1992:272). Bornheim (1992:272) comenta: “*Grosso modo*, Brecht tem sem dúvida razão: o personagem, Édipo ou Hamlet, de algum modo resolve o conflito, ou seja, suspende a contradição; e tal é a regra. Mas o que Brecht quer é outra coisa: é que a contradição não seja suspensa. Em o “Caso da *Ópera dos Três Vinténs*”, é introduzido um lema: “Nossas esperanças estão nas contradições” (apud. Ewen 1967:174). O que Brecht busca é apresentar a sociedade e natureza humana como modificáveis. Ainda no *Pequeno Organon*, Brecht escreve: “Só tem a vida o que é cheio de contradições” (apud. Bornheim 1992:272).

¹⁶ Poder-se-ia evocar duas personagens de Brecht cujos papéis sociais servem de referência aos desempenhados por mulheres no Jardim Glória. Em *Santa Joana dos matadouros* (Brecht 1994:11-128), Joana Dark, uma “tenente” dos “Boinas Pretas” (uma espécie de “Exército da Salvação”), com demonstrações de extraordinário despojamento, coloca-se ao lado dos trabalhadores miseráveis dos matadouros. Sua fama de “santa” cresce com apoio da mídia e dos patrões. Eventualmente, comovida pela situação desesperadora dos trabalhadores, ela chega a aderir à proposta de uma greve geral. Num momento crucial, porém, acreditando que a “dureza” dos patrões e donos de monopólios havia cedido, ela deixa de realizar uma tarefa a ela atribuída pelos operários. A greve geral fracassa. Em

parte devido à disposição suplicante diante dos patrões dessa “Santa Joana dos Matadouros”, trabalhadores voltam ao trabalho em condições que lhes são nada favoráveis.

Algo semelhante ocorre em *Mãe Coragem e seus filhos* (Brecht 1991:171-266). Aqui, uma vendedora ambulante que chora pela morte de seus filhos numa guerra “santa” ganha seu sustento, como há tempo vem ganhando, da própria guerra, vendendo suas mercadorias no rastro de tropas esfarrapadas. Ela chora por aqueles cujo sacrifício é exigido por uma guerra a qual, por questões de sobrevivência, ela mesma contribui. Num momento crítico, negociando o resgate de um de seus filhos, desesperada com a situação do filho mas ao mesmo tempo, sempre “esperta”, querendo fazer o melhor arranjo financeiro possível, ela negocia tempo demais, e nesse tempo seu filho é morto.