

O TEATRO EM APARECIDA: A SANTA E O LOBISOMEM

John C. Dawsey

Na década de 1980, quando visitei Aparecida do Norte em uma excursão de ônibus organizada por jogadores do time de futebol do Jardim das Flores, tive o privilégio de me encontrar não apenas com a imagem da santa, mas também com a mulher-lobisOMEM, uma das grandes atrações do parque de diversões, na época situado estranhamente próximo, embora às margens da catedral. O encontro com a santa deu-se ainda no início do dia, logo após a celebração de uma das primeiras missas. Em um corredor situado ao fundo da catedral nova, multidões espremiavam-se, passando devagarinho, silenciosamente, diante da imagem. No final do corredor, uma pilha impressionante de muletas – pequena amostra, me diriam, de um infindável número delas recolhidas pela igreja em virtude dos milagres operados pela santa poderosa. Descia-se para a “sala dos milagres”. Logo, saindo da catedral nova, subia-se ladeira, via passarela, rumo à antiga e singela catedral no alto do morro. Depois, entrava-se em um espaço profano, descendo morro, serpenteando por ruas e travessas, passando por inúmeras lojas e bancas abarrotadas de artigos de consumo popular, entre os quais multiplicavam-se imagens da santa. O parque de diversões localizava-se no final dessa trajetória, ao pé do morro, às margens da catedral. Ali, em meio a uma variedade de atrações, encontrava-se a “mulher-lobisOMEM”.

Nessa época, fazendo-me de aprendiz do ofício de Malinowski – e para a minha surpresa do que se poderia chamar de “teatro dos bóias-frias” (Dawsey 2005a) – eu morava em um barraco no Jardim das Flores, um lugar que também era conhecido pelos moradores como o “buraco dos capetas”, uma ravina com mais de uma centena de barracos irrompendo nas encostas de um morro na periferia de Piracicaba, no estado de São Paulo, em testemunho das forças poderosas de erosões geológicas e sociais. Eu também me surpreenderia – os leitores verão a seguir – como aprendiz de teatro em

Aparecida. Um detalhe: se o nome "Jardim das Flores" aparece nesse ensaio como uma ficção literária, o "buraco dos capetas" é uma ficção (no sentido de *fictio*) extremamente real.

Sem dúvida, a imagem de Nossa Senhora desperta entre devotos sentimentos profundos e fortes emoções. Todavia, após a volta de Aparecida, o que chamou a minha atenção foi o fato de que nas rodas de conversas aquilo sobre o qual as pessoas mais gostavam de falar eram as mulheres que viravam bichos. De certa forma, o auge da visita havia sido o parque de diversões.

Pretendo aqui discutir essa experiência a partir de um texto de Richard Schechner (1985), intitulado "Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought". Trata-se de um dos textos uterinos da antropologia da performance, um campo de estudos que surge, de início, nas interfaces da antropologia e do teatro. Ressalta-se desta forma um campo de afinidades. Aquilo que Barthes (1990) disse a respeito do teatro – de que se trata de uma "prática que calcula o lugar olhado das coisas" – poder-se-ia, sem dúvida, dizer a respeito da antropologia. Aliás, se o teatro configura-se como um dos lugares mais interessantes de onde se pode olhar a antropologia, a recíproca também vem se mostrando verdadeira. Nos anos 1960-70, Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, vai virando aprendiz do teatro.

Victor Turner (1974) produz um "desvio" metodológico em relação aos procedimentos consagrados por Radcliffe-Brown e outros representantes da antropologia social britânica: o privilegiado "lugar olhado das coisas", a partir do qual se compreende uma estrutura social, é a sua "anti-estrutura". Para captar a intensidade da vida social é preciso compreendê-la desde as suas margens. Tal como no cálculo de um risco, o antropólogo procura manter-se atento e disposto a acompanhar os movimentos surpreendentes da vida social – ou por eles ser levado. Recriando cosmos a partir do caos, sociedades brincam com o perigo e sacaneiam-se a si mesmas.

Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances rituais e estéticas provocam mais do que um simples espelhamento do real. Instaura-se, nesses momentos, um modo subjuntivo ("como se") de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccioneando-o, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacababilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero

espelhamento. A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um "espelho mágico" (Turner 1987:22).

A abordagem de Turner é propícia para uma discussão do processo ritual que se realiza em Aparecida, onde imagens de liminaridade irrompem na própria imagem da santa. O trajeto percorrido pelos devotos do Jardim das Flores requer, porém, ainda outro deslocamento, um duplo movimento capaz não apenas de olhar o cotidiano a partir de Aparecida, mas também de olhar Aparecida às margens das margens, a partir do parque de diversões.

Com essa disposição metodológica, iniciemos, pois, o percurso deste ensaio. A seguir, discutiremos o trajeto que vai da santa à mulher-lobisOMEM, tendo como ponto de partida o referido texto. Richard Schechner (1985), seu autor, sugere seis pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral.

Transformação do ser e/ou da consciência

Comentando o instante em que passou pela imagem da santa nos fundos da catedral, uma mulher disse: "Parece que nem sou eu nesse momento. Quando olho para ela, eu fico diferente." Performance, diz Schechner, suscita uma experiência liminar. Trata-se do estranhamento de um "eu" que, no entanto, não se transforma simplesmente em um "outro". A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, "não-eu", também requer o estranhamento de um "eu" vendo-se sendo visto de outro lugar pelo "outro" como "outro", como "não não-eu". Aqui, o estranhamento do "eu" não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro. Inspirando-se em Winnicott, Richard Schechner descreve o estado característico da performance como experiência liminar, entre o "não-eu" e o "não não-eu".

Mulheres, homens e crianças do Jardim das Flores – vários dos quais, aliás, levavam, enquanto xarás de *persona* sagrada, os nomes de Aparecida e Aparecido – ao passarem pela santa recobriam-se de sua aura, revelando-se como filhos e filhas de Nossa Senhora, personagens de um drama extraordinário. Ao mesmo tempo, não deixavam de exibir as marcas de quem vinha do Jardim das Flores, "buraco dos capetas".

No teatro Nô, conforme um dos exemplos discutidos por Schechner (1985:6-8), o queixo de um ator, que se revela intencionalmente debaixo ou detrás de uma pequena máscara, produz um efeito de montagem. O estranhamento que se produz através da máscara em relação ao corpo do ator não deixa de ser também produzido por manifestações surpreendentes do corpo em relação à própria máscara.

A fricção entre corpo e máscara pode criar uma imagem carregada de tensões. Fazendo uso de um chiste, eu diria que nesses momentos se produz um estado de *f(r)icção*. Em seu sentido original, ficção, ou *fictio*, sugere a idéia de "algo construído", ou "algo modelado". Por sua vez, o ato de fricção evoca o processo dialeticamente inverso do atrito e da desconstrução. A máscara que modela também desconstrói. Ela produz uma alegre transformação e relatividade das coisas, como diz Bakhtin (1993:35). Isso, porém, na medida em que o corpo, que por detrás lampeja, impede o esquecimento da impermanência da própria máscara. Nos estados oscilantes de *f(r)icção* produzem-se os momentos mais eletrizantes de uma performance.

A imagem da santa possivelmente proporciona aos devotos, que se vêem por ela sendo vistos, um efeito de transfiguração. Por outro lado, para quem já viu a imagem de Nossa Senhora durante a passagem dos moradores do Jardim das Flores nos fundos da catedral, a santa jamais será a mesma. Nesses momentos, o "buraco dos capetas", projetando um clarão de luz negra, ilumina a santa.

Enfim, sugiro que em um determinado plano as relações entre os devotos e a santa podem ser pensadas enquanto relações entre corpo e máscara. Em sua arqueologia da noção de pessoa, Marcel Mauss (2003a) descobre um estrato cultural no qual se encontra a idéia de máscara, *persona*. Em estados de performance, ao passarem pela santa, devotos entram em uma espécie de *límen*, entre a aura da santa, *persona* sagrada ("não-eu"), e a inervação dos seus corpos ("não não-eu").

Em outro plano, considerando-se a materialidade da imagem, o corpo da santa é feito, como todos sabem, de barro. A imagem de barro não apenas representa, mas também é a própria santa. Em um estado de performance ritual, aos olhos do devoto, poder-se-ia dizer, com Winnicott e Schechner, que o barro vira algo entre "não-barro" e "não não-barro".

Creio que o percurso popular (total) dos devotos, da catedral até o parque de diversões, também evoca transformações dessa espécie. Se a primeira parte do trajeto, nos domínios do sagrado, é propícia para evocar a experiência do extraordinário e a sensação de ser outro, "não-eu", a parte final, nos espaços profanos, evoca, como ainda iremos ver, uma experiência que se aproxima mais do pasmo do que do maravilhoso, levando o devoto do Jardim das Flores ao encontro de algo assustadoramente familiar, mais capeta do que santa, "não não-eu".

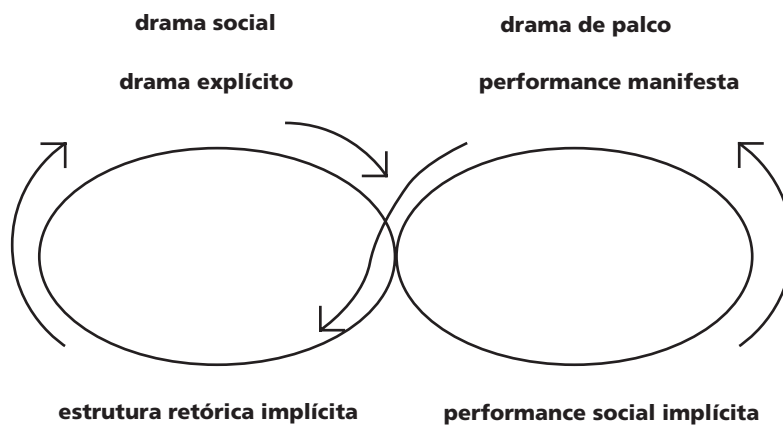
Intensidade da performance

Em seus estudos sobre processos de criatividade, Mihaly Csikszentmihaly (1997) aponta para a experiência de *flow* (fluxo). Trata-se de um estado somático em que

“as ações parecem seguir umas às outras de acordo com uma lógica interna sem necessidade de qualquer intervenção consciente de nossa parte” (tradução minha, *apud* Turner 1982:56). Nesse estado de envolvimento total da pessoa naquilo que ela faz, elimina-se qualquer separação entre ação e consciência, produzindo em quem age uma sensação holística (Czikszentmihaly 1997:111).

Em seus momentos de maior intensidade, performances produzem estados de *flow*. Performers e públicos sentem, nesses instantes, que algo especial, da ordem do indizível, aconteceu. Diferentes modos de se criarem estados de *flow*, sugere Schechner, associam-se a diversas estéticas.

Formas estéticas, por sua vez, interagem com ritos e dramas da vida social. Richard Schechner (1988:190) esboça um desenho da relação entre drama social e drama estético (ou de palco) no formato da figura oito em posição horizontal, atravessada ao meio por uma linha reta:



À esquerda sinaliza-se a esfera do drama social, subdividida em áreas de drama explícito (acima da linha) e estrutura retórica implícita (abaixo). À direita, em simetria, demarca-se a esfera do drama estético (de palco), repartida em regiões de performance manifesta (acima da linha) e processo social implícito (abaixo). Flechas indicam a natureza dinâmica das relações.

Trata-se de um processo de espelhamento interativo, matricial e “mágico”, diz Turner (1985:300-1). Se como “espelhos mágicos” dramas estéticos e rituais espelham a vida social, a recíproca também é verdadeira: dramas sociais espelham formas estéticas. Pessoas, que se revelam como *personas*, performatizam as suas vidas.

A idéia de que a vida imita a arte tanto quanto a arte imita a vida percorre a obra de Victor Turner. Inspirando-se na estética agonística da tragédia grega, assim como nos estudos de Van Gennep (1978) a respeito de "ritos de passagem", Turner elaborou o modelo de drama social que lhe serviria como instrumento de análise ao longo de sua trajetória intelectual, desde os seus primeiros escritos, com destaque para *Schism and Continuity in an African Society* (1957), até as suas formulações posteriores da antropologia da performance e da antropologia da experiência (Cf. Dawsey 2005b). De acordo com Van Gennep, ritos de passagem envolvem três "momentos", ou sub-ritos: 1. de separação; 2. de transição ("liminares"); 3. de reagregação. No modelo de drama social elaborado por Turner, os três momentos desdobram-se em quatro: 1. ruptura; 2. crise e intensificação da crise; 3. ação reparadora; 4. desfecho (que pode levar à harmonia ou à cisão social). Trata-se de uma forma estética que Turner encontrou na tragédia grega, assim como no drama cristão – a mesma, supõe-se, que James Frazer (1982) descobriu nas infindáveis variações culturais de ritos e mitos criados em torno do drama do deus agonizante.

Certamente, elementos dessa estética manifestam-se também em Aparecida. A escadaria imensa na entrada da catedral é o palco de sofrimento e catarse de devotos e pagadores de promessas. Nesse palco de romarias (cf. Turner & Turner 1978), o sofrimento humano que emerge de dramas sociais adquire os traços do belo e dos poderes da purificação na medida em que impulsiona os rituais de passagem que lhe dão sentido. No próprio espaço onde se celebra a missa, especialmente nos limiares, entre os corpos de gente estirada pelo chão, há ainda outras cenas do sofrimento humano que se tornam expressivas. O auge da experiência religiosa provavelmente ocorre no momento em que as multidões silenciosas de devotos passam pela santa, devagarinho, na cadência de passos mínimos, repetitivos, os corpos em transe, tocando-se, esfregando-se, cheirando-se. Sente-se o suor dos corpos. Aqui e ali, um rosto brilha, uma lágrima escorre. Nesse estado somático de corpos unindo-se em um único corpo coletivo, uma massa disforme recria-se enquanto povo devoto de Nossa Senhora. Há aqui uma estética que se revela no modo em que se produz um estado de *flow*.

Mas há outras estéticas igualmente sugestivas, como propõe Richard Schechner. A estética japonesa do "jo-ha-kyu" (jo = retenção, ha = ruptura, kyu = velocidade), que ganha destaque em vários dos escritos de Schechner, é particularmente interessante para se pensar a apresentação da mulher-lobisOMEM. Uma moça aparentemente frágil e serena é introduzida em uma jaula. Entre estrondos e lampejos, com sinais de inervação corporal, ela agarra as barras de ferro. Configura-se um estado de retenção de forças

(jo). Rompe-se a jaula (ha). Em velocidade (kyu), a mulher-lobisOMEM salta em meio aos espectadores, grunhindo, avançando e ameaçando, até ser novamente retida (jo).

Chama a atenção o modo com que as duas experiências que envolvem a santa e a mulher-lobisOMEM se articulam. Se a passagem pela santa, a descida para a sala dos milagres, a ascensão – subindo ladeira, até a velha e pequena igreja no alto de Aparecida – podem produzir estados de transe, a mulher-lobisOMEM pode provocar, entre o riso, o susto e a inervação corporal, um efeito de interrupção.

Interação entre *performers* e públicos

Performances podem ser pensadas em termos das diferentes formas de interação entre *performers* e públicos. O comportamento das pessoas durante a missa na catedral leva as marcas do que Schechner (1988:193) chamaria de um “público integral”. Nesse espaço, as pessoas respondem a obrigações rituais. Aqui, poder-se-ia sugerir, as pessoas agem de acordo com o princípio da dádiva, envolvendo-se ao mesmo tempo em que envolvem o sagrado em obrigações, como diria Mauss (2003b), de dar, receber e retribuir. Na passagem pela santa, o público vira *performer* de um modo ainda mais expressivo do que se verifica na missa. No parque de diversões, porém, as pessoas mais se assemelham ao que Schechner chama de “público acidental”. Sua presença, de caráter voluntário, nesse local profano não responde a obrigações rituais. Paga-se o valor do ingresso, tal como se faz em uma área comercial de puro entretenimento.

A discussão de Turner (1982) a respeito das diferenças entre experiências propriamente “liminares” (características de sociedades baseadas em formas de solidariedade mecânica) e experiências “liminóides” (que tendem a ocorrer em sociedades industriais de solidariedade orgânica) é particularmente relevante. Se o processo ritual de Aparecida configura-se como espaço “liminar”, propiciando, através da interrupção do cotidiano, um momento culminante da vida social de um segmento expressivo da população, a mulher-lobisOMEM e outras atrações do espaço profano aproximam-se do teatro e do lazer contemporâneos, considerados por Turner, principalmente em razão de seu caráter voluntário, como “liminóides”. Turner (1982:45) faz a seguinte observação: embora mais periféricos em relação aos processos de revitalização da vida social, fenômenos liminóides, quando comparados com outros propriamente “liminares”, tendem a ser potencialmente mais subversivos.

Seqüência total da performance

O quarto ponto discutido por Schechner refere-se à “seqüência total da performance”. O autor sugere sete momentos seqüenciais: treinamento, oficinas (*workshops*), ensaios, aquecimento, performance propriamente dita, esfriamento e desdobramentos. Há algo aqui que evoca um rito de passagem, no estilo de Van Gennep, com ritos de 1. separação (treinamento, oficinas, ensaios e aquecimento); 2. transição (performance propriamente dita); 3. reagregação (esfriamento e desdobramentos). Certamente, na excursão da qual participei, produziu-se uma seqüência: o ato litúrgico no barraco da pessoa que organizou a excursão; a saída do ônibus por volta da meia-noite, com disparos de rojões; a chegada em Aparecida, mais rojões; a subida da escadaria; a missa; a passagem das multidões diante da santa; a passagem pelas muletas, braços e pernas mecânicas no final do corredor; a descida para os banheiros (brancos, limpos, “impecáveis”); a visita à sala dos milagres; a subida, via passarela, até a velha e pequena igreja no alto do morro.

A pequena igreja apenas marcava o final do percurso sagrado. Dali entrava-se francamente em espaço profano, descendo morro em um movimento volumoso e fluido de gente percorrendo ruas e vielas, fazendo volteios e abrindo-se em redemoinhos nas inúmeras lojas e bancas onde imagens da santa contagiavam e se deixavam contagiar no contato com uma infinidade de artigos de consumo popular. A própria santa parecia fazer o percurso, entrando e saindo de lojas e bancas, misturando-se a cinzeiros, cachimbos, cigarros, quadros, bordados, blusas, calças, camisas, lenços, vestidos, brincos, chapéus, chinelos, botas, sapatos, gaitas, violões, sanfonas, fitas de música sertaneja, doces, salgados, garrafas de vinho e cachaça e uma profusão de outros bens e objetos. O parque de diversões, já se disse no início deste artigo, localizava-se no final dessa trajetória, ao pé do morro, surpreendentemente próximo, embora às margens da catedral. Em meio a carrosséis, tiro ao alvo e carrinhos elétricos “bate-bate”, encontravam-se os espetáculos de mulheres virando bichos: “mulher-gorila”, “mulher-cobra” e “mulher-lobisOMEM”. Qual seria a relação entre essas mulheres e a santa?

Como já escrevi em outro artigo (Dawsey 2000:90):

poder-se-ia ver nessas atrações a manifestação carnalizante do caos em meio à qual emerge uma ordem serena de proporções cósmicas. A selvageria dessas mulheres mutantes e grotescas dramatiza, por efeitos de comparação, a beleza e a brandura do rosto de Nossa Senhora Aparecida. O verdadeiro terror que se instaura nesses espetáculos, cujos artistas se especializam na produção do

medo, magnifica os anseios de ver-se no regaço da santa. Ao passo que, no santuário da catedral nova, nos seus recônditos mais sagrados, uns contemplam o rosto e os olhos da santa envoltos num manto bordado com renda de ouro, outros visitantes, no parque de diversões, testemunham com uma mistura de riso e espanto a erupção de um 'baixo-corporal' medonho nos corpos de mulheres-monstros despidas, peludas, escamosas. Como uma serpente que tentasse engolir a sua própria cauda, a catedral, 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.

Por outro lado, considerando-se a possibilidade de que aqui, no espaço profano, a cultura popular diga algo a respeito do processo ritual, reformulando, a seu modo, a seqüência total da performance que se constitui em Aparecida, não se poderia ver no parque de diversões, evocando a discussão de Schechner, um momento de "esfriamento" ou, até mesmo, de assombro ou "congelamento"? Enfim, não seria esse parque de diversões, no final do trajeto, o momento em que a cultura popular, tal como uma mulher-serpente, levanta o rabo e trapaceia o discurso solene da igreja oficial?

Creio que haja afinidades entre a sala onde a mulher-lobisOMEM se apresentava e os palcos sobre os quais Brecht ensaiava um teatro épico e seus "efeitos de estranhamento" (*Verfremdungseffekt*). Se o processo ritual em Aparecida apresentava-se como uma espécie de "teatro do maravilhoso", a mulher-lobisOMEM no parque de diversões produzia um abalo com efeitos de despertar. "Mais do que uma semiologia", diz Barthes (1987:194), "o que deveríamos reter de Brecht seria uma sismologia", um abalo da "logosfera". Talvez seja isso, também, o que devemos reter da mulher-lobisOMEM.

Transmissão do conhecimento performático

O quinto ponto discutido por Schechner tem a ver com a transmissão do conhecimento performático. No Jardim das Flores, o "buraco dos capetas", os feitos da santa são transmitidos principalmente através de narrativas orais. Raramente essas narrativas seguem o roteiro das versões oficiais da mediadora suplicante rogando por filhos "pecadores". Fala-se, isso sim, nesses "causos", que por toda parte circulam, de uma santa poderosa que traz chuva para o sertão; que deixa a onça pasmada; que faz o cavalo do cavaleiro arrogante estancar de repente, dobrando-se de joelhos na escadaria da catedral; e assim por diante.

A capacidade de produzir o pasmo, característica das versões populares referentes à Nossa Senhora Aparecida, também se verificava no parque de diversões. Ali se faz um aprendizado corporal. Walter Benjamin viu nos parques de diversões os locais de educação das massas:

As massas obtêm conhecimento apenas através de pequenos choques que martelam a experiência seguramente às entranhas. Sua educação constitui-se 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 e específico terror das coisas (tradução minha, *apud* Jennings 1987:82-83).

O tipo de conhecimento adquirido por devotos em Aparecida, seja na catedral ou no parque de diversões, não se transmite facilmente por meio de livros e textos escritos. Certamente, a mulher-lobisOMEM iria requerer um livro especial, parecido talvez com o livro que, certa noite, no "buraco dos capetas", encontrei no Saravá. Pressionado pelo companheiro da mãe-de-santo a dizer por que eu estaria morando naquele lugar, falei algo sobre antropologia, acrescentando que antropólogos às vezes escrevem livros. Seus olhos brilharam. "Eu também faço livros!", ele disse. Ao abrir um deles, o "leitor" leva um choque de 120 volts. As entranhas desses livros estão carregadas de fios elétricos. Ele me disse que havia aprendido a fazer livros na época em que trabalhava em um parque de diversões.

Avaliação da performance

O sexto ponto diz respeito à avaliação da performance. Após o retorno de Aparecida, as pessoas falavam da experiência que lá haviam tido. Entre risos, alguns se lembravam de quem, na parada, havia saído correndo do banheiro ainda abotoando as calças, com medo de haver perdido o ônibus. Entre cochichos, outros se lembravam de quem havia "aprontado" ou bebido demais. Vários se impressionaram com o número de policiais na cidade. Com uma ponta de fascínio, contavam da enormidade da catedral. Falavam das multidões que passam pela imagem da santa. Alguns riram quando alguém mencionou o barulho "plim-plim" das moedas caindo nos cofres da igreja. Tiveram a confirmação dos poderes da santa. Viram as pilhas de muletas e braços e pernas mecânicas depositadas no final do corredor, sinais do extraordinário poder de

cura de Nossa Senhora. Na sala dos milagres, viram uma demonstração ainda mais fulgurante, uma exposição barroca, transbordante da graça maravilhosa, das proezas e dos feitos infundáveis da mãe de Deus. Descreveram o sofrimento dos pagadores de promessas carregando cruzeiros e subindo de joelhos a escadaria. Lembraram-se das pessoas estiradas no chão da catedral; falaram da gente maltrapilha, doente, desempregada e sofrida. Com reverência, contaram da santa. Alguns mencionaram o seu olhar. Viam-se sendo vistos por ela. Na verdade, não se avalia a santa. É a santa que avalia.

No entanto, como foi dito no início deste ensaio, aquilo de que as pessoas mais gostavam de falar nas rodas de conversa, após a volta de Aparecida, era sobre as mulheres que viravam bichos. Por que as lembranças do parque de diversões e da mulher-lobisOMEM seriam valiosas? A resposta teria algo a ver com a relação entre drama estético e drama social?

Folheando anotações dos meus cadernos de campo, alguns registros chamam a atenção. 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 das Flores fazem de suas próprias mutações repentinas. Entre amigas, uma mulher, Maria dos Anjos, conta de um confronto que teve com o fiscal da prefeitura: "Não sei o que acontece. Essas horas eu fico doída. Fico doída de raiva. Eu sou sã que nem nós conversando aqui. Mas tem hora que eu fico doída!" Lacônica, a outra diz: "Eu também sou assim".

Quando uma das mulheres do Jardim das Flores ouviu que o dono de um boteco havia humilhado o seu marido, cobrando-lhe, na frente dos colegas, no momento em que descia do caminhão de "bóias-frias", uma dívida que já havia sido paga, ela imediatamente foi tirar satisfações. "Aí, ele [o dono do boteco] falou: 'Mulher doída!' Falei: 'Sou doída mesmo! Você tá pensando que eu sou gente?! Rá! Não é com o suor do Zé e de meus filhos que você vai enriquecer!'" *"Você tá pensando que eu sou gente?!"* Essa frase também ressoa nas imagens que lampejam em parques de diversões.

Quando um trator da prefeitura chegou em uma favela vizinha para demolir os barracos, uma mãe de cinco filhos virou bicho. "Virei onça!", ela contou. Colocando-se de pé, de frente para o trator, ali ficou até que vizinhos se juntassem. A vizinhança também virou bicho e o trator foi embora sem que os barracos fossem derrubados.

Outra mulher enfrentou um grupo de homens que havia rodeado o seu menino. Vizinhos ameaçavam dar uma surra na criança por causa de uma pedra "perdida". Conforme o relato que ouvi de uma cunhada, a mãe "pulou no meio da aldeia que nem uma doída." "Pode vir!", ela esbravejou, "que eu mato o primeiro que vier!" O seu nome era Aparecida. Com

efeitos de pasmo, Aparecida do "buraco dos capetas" protegera o seu filho da raiva dos homens. Morrerá de doença pouco tempo antes de eu ouvir essa história. "Aquilo que era mulher!", sua cunhada me disse. "Enfrentava qualquer capeta!"

Outros "causos" poderiam ser citados. Certa noite, a filha de uma mulher cujo nome, aliás, também era Aparecida, soube de um vizinho que investigadores da polícia, na entrada da favela, haviam parado o seu marido que, de mochila nas costas, chegava naquela hora do trabalho. A filha de Aparecida saiu correndo até o local. Nervosa, fora de si, aos gritos e berros, fazendo estrondo, ela enfrentou a polícia. O "causo" repercutiu nas conversas dos vizinhos. Orgulhosa, a mãe dizia: "Ela ficou doida de raiva! Avançou no Luisão [investigador da polícia]!"

Na configuração de um gesto, da mulher "doida de raiva" que "vira bicho" e "avança" sobre os que ameaçam suas redes de parentesco e vizinhança, evoca-se um estado de inervação corporal frequentemente suprimido, embora valorizado pelos moradores do "buraco dos capetas". Em Aparecida do Norte, a imagem desse gesto lampeja no espetáculo da mulher-lobisOMEM.

No artigo anteriormente citado (Dawsey 2000:91-92), escrevi:

Às margens da 'catedral nova', no parque 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'. Será que algumas das esperanças e promessas mais preciosas associadas à figura de Nossa Senhora Aparecida encontram-se nos efeitos de interrupção – no *pasmo* – provocados pela mulher-lobisOMEM?

Eis uma questão: o que a liturgia e o processo ritual separam em Aparecida, para fins de compor a imagem impassível da santa no espaço do sagrado, une-se nas imagens carregadas de tensões no Jardim das Flores. Aquilo que estava reunido nos corpos dessas mulheres tensionando-os, neles suscitando estados de inervação corporal, separava-se, em Aparecida, por meio de uma classificação binária operada pelo processo ritual, instituindo uma oposição entre sagrado e profano, catedral e parque de diversões, Aparecida e mulher-lobisOMEM. Na verdade, como já dissemos, não se avalia a santa. No entanto, às margens do sagrado, após o que se poderia entender como um choque de "esfriamento", avalia-se o processo ritual.

O que escapa do ritual? Seria o parque de diversões um dispositivo através do qual a cultura popular propicia um retorno do suprimido? Estados somáticos e formas de inervação corporal associados à experiência do pasmo, que fazem parte da história incorporada de mulheres e homens do "buraco dos capetas", irrompem no espetáculo da mulher-lobisOMEM, entre outros do parque de diversões.

Aparecida brinca com o perigo. Mas no parque de diversões, sugiro, ela brinca ainda mais. Às margens das margens, com efeitos de pasmo, ali se produz um duplo estranhamento: em relação ao cotidiano e ao extraordinário também.

Recebido em 20 de julho de 2005

Aprovado em 23 de janeiro de 2006

John Cowart Dawsey é professor livre-docente do Departamento de Antropologia da USP, e coordenador do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama do PPGAS/USP. E-mail: <johndaws@usp.br>

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. 1993. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: EdUnB/Hucitec.
- BARTHES, Roland. 1987. "Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade". In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70. pp.193-200.
- _____. 1990. "Diderot, Brecht, Eisens-tein". In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. pp. 85-92.
- CSIKSZENTMIHALY, Mihaly. 1997. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Perennial.
- DAWSEY, John Cowart. 2000. "Nossa Senhora Aparecida e a mulher-lobisOMEM: Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia". *Ilha: Revista de Antropologia*, 2(1):85-103.
- _____. 2005(a). "O teatro dos 'bóias-frias': repensando a antropologia da performance". *Horizontes Antropológicos*, 24:15-34.
- _____. 2005(b). "Victor Turner e antropologia da experiência". *Cadernos de Campo*, 13:110-121.
- FRAZER, James George. 1982. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogans.
- GINZBURG, Carlo. 1991. *História no-*

- turna: decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras.
- JENNINGS, Michael W. 1987. *Dialectical images: Walter Benjamin's theory of literary criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MAUSS, Marcel. 2003a [1925]. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. pp. 367-398.
- _____. 2003b [1925]. "Ensaio sobre a dádiva: forma e razão de troca nas sociedades arcaicas." In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. pp.183-314.
- SCHECHNER, Richard. 1985. "Points of contact between anthropological and theatrical thought". In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press. pp. 3-34.
- _____. 1988. "Selective inattention". In: *Performance theory*. New York and London: Routledge. pp.187-206 (publicado, pela primeira vez, em 1977, com o título *Essays in performance theory*, por Ralph Pine, para Drama Book Specialists).
- TURNER, Victor. 1974 [1969]. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1982. "Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology". In: *From ritual to theatre*. New York: PAJ Publications. pp. 20-60.
- _____. 1985. *On the edge of the bush*. Tucson: University of Arizona Press.
- _____. 1987. "Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance". In: *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications. pp. 21-32.
- _____. 1996 [1957]. *Schism and continuity in an african society: a study of Ndembu village life*. Oxford e Washington: BERG.
- TURNER, Victor & TURNER, Edith. 1978. *Image and pilgrimage in christian culture: anthropological perspectives*. New York: Columbia University Press.
- VAN GENNEP, Arnold. 1978. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

Resumo

A seguir, pretende-se discutir a experiência de devotos em Aparecida a partir de um dos textos originários da antropologia da performance, "Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought" ("Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e Teatral"), de Richard Schechner. O "desvio" metodológico que se manifesta no texto de Schechner – um diretor de teatro que fez sua aprendizagem antropológica com Victor Turner – é propício para uma discussão do processo ritual que se realiza em Aparecida, onde imagens de liminaridade irrompem na própria imagem da santa. O trajeto percorrido pelos devotos do Jardim das Flores ("buraco dos capetas") requer, porém, ainda outro deslocamento, um duplo movimento capaz não apenas de olhar o cotidiano a partir de Aparecida, mas também de olhar Aparecida às margens das margens, a partir do parque de diversões. Eis uma questão: aquilo que a liturgia e o processo ritual separam em Aparecida, para fins de compor a imagem impassível da santa no espaço do sagrado, reúne-se nas imagens carregadas de tensões no Jardim das Flores. Seria o parque de diversões um dispositivo através do qual a cultura popular propicia um retorno do suprimido? Estados somáticos e formas de inervação corporal associados à experiência do pasmuso, que fazem parte da história incorporada de mulheres e homens do "buraco dos capetas", irrompem no espetáculo da mulher-lobisOMEM, entre outros do parque de diversões. Às margens das margens, com efeitos de pasmuso, ali se produz um duplo estranhamento: em relação ao cotidiano e ao extraordinário também.

Palavras-chave: Aparecida, Mulher-lobisOMEM, Performance, Teatro, Ritual

Abstract

This essay discusses the experience of visitors to the city of Aparecida, based on theater director Richard Schechner's germinal text in the anthropology of performance, "Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought." The methodological 'twist' employed here by Schechner – associated with the anthropology of Victor Turner, under whose guidance and inspiration the director developed much of his own thinking – is particularly useful in analyzing the ritual process in Aparecida, where image and pilgrimage evoke a view from the margins. However, the route followed by visitors such as those coming from the shantytown Garden of Flowers (also known as 'Devils' Hole') may require another methodological move, a double dislocation of our point of observation, allowing the observer not only to look at everyday life from Aparecida, but also to look at Aparecida on the margins of the margins from the carnival fair. The article explores the 'hypothesis' that what liturgy and the ritual process separate in Aparecida, in order to compose an impassive image of the saint in the space of the sacred, is combined in the tension-packed images that erupt in the Garden of Flowers. Is the carnival fair a means through which popular culture allows the return of the repressed? Somatic states and forms of bodily innervation associated with experiences of shock, and which belong to the embodied history of women and men from 'Devils' Hole,' erupt in the spectacle of the werewolf woman, among other figures, at the carnival fair. On the margins of the margins, shock effects produce a double estrangement – in relation to both the everyday and the extraordinary.

Key words: Aparecida, Female Werewolf, Performance, Theatre, Ritual