



Um olhar sobre a memória coletiva no processo teatral de *Memória da Cana*

Mariana Soutto Mayor

O processo de criação do espetáculo *Memória da Cana*, dirigido por Newton Moreno, do grupo teatral paulistano Os Fofos Encenam, teve como três principais vertentes o texto dramático *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, o estudo do livro *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre e a memória dos atores, que em sua maioria eram pernambucanos.

A idéia era provocar uma intersecção entre essas três vertentes, tendo como estrutura o texto de Nelson Rodrigues, que seria subvertido, adaptado e desconstruído a partir de materiais biográficos e sociológicos.

O espetáculo foi um amadurecimento do próprio grupo e do diretor, que a partir da adaptação de *Assombrações do Recife Velho*, obra homônima de Gilberto Freyre, começaram a aprofundar a idéia de resgate de memórias pernambucanas na cidade de São Paulo.

Como estagiária do processo de *Memória da Cana* desde março de 2008, muitos dos comentários que ouvi de alguns espectadores durante a temporada de *Assombrações* referiam-se ao “bonito folclore nordestino” ou ao fato de ele ser “engraçado e colorido”. Parte das pessoas que via o espetáculo sempre se relacionava ao tema da obra de maneira distanciada, como se

o nordeste fosse de fato o lugar mítico do subdesenvolvimento brasileiro, que apresentasse casos anacrônicos aos olhares paulistas.

Com esses comentários, eu me questionava sobre a função, o objetivo e a proposta de fazer mais um espetáculo investigativo das raízes nordestinas, já que ainda persiste um imaginário pueril sobre o nordeste e quase um afastamento dessa região enquanto parte significativa da construção de identidade nacional.

As minhas inquietações aumentavam quando pensava que os elementos com que os artistas estavam lidando dessa vez assumiam Pernambuco como o espaço central de um estudo profundo sobre o parentesco rural e, conseqüentemente, sobre a história e a memória coletiva brasileira. Além disso, uma tragédia familiar, como pode ser caracterizado o texto de Nelson, escrito em 1945, é usada como estrutura para a criação. Isso representa, para os artistas e para o espectador, um envolvimento maior com a dramaticidade presente no texto, na medida em que transforma o Pernambuco fabular e encantado de *Assombrações* no Pernambuco trágico de *Memória da Cana*.

A partir desses questionamentos realizei, desde o ano de 2008, alguns estudos teóricos sobre memória, na tentativa de compreender

Mariana Soutto Mayor foi dramaturgista do espetáculo *Memória da Cana* e é aluna do curso de Bacharelado em Direção Teatral do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

melhor o processo criativo e suas propostas cênicas não apenas no campo do *mythós*, mas também no do *ópsis*, entendendo, para esse processo, o espetacular e o narrativo no constante diálogo em que um dá suporte ao outro, não havendo necessariamente uma hierarquia.

Além disso, é importante salientar que os estudos da memória não funcionaram como justificativas ou não tiveram a pretensão de categorizar o espetáculo a partir de outros pressupostos que não a possibilidade de entender melhor o fenômeno artístico *Memória da Cana*.

Maurice Halbwachs, a memória coletiva e a história

Maurice Halbwachs, sociólogo francês do final do século XIX e início do XX, escreveu *A memória coletiva*, publicado postumamente, em 1950. O pesquisador subsidia seu ponto de vista teórico sobre a memória com base na psicologia social, pois para ele a lembrança é sobrevivência do passado. A memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, a escola, a igreja, a profissão, enfim, com os grupos e as instituições de seu convívio. Se lembramos é porque os outros, na situação presente, fazem-nos agir dessa maneira. Ou seja, para nos lembrarmos precisamos dos outros.

Quando eu os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, que não vem aqui completar ou fortalecer a minha, mas que é a única fonte daquilo que eu quero repetir.¹

Segundo o autor, não subsistem, em alguma parte misteriosa de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas sim resquícios espalhados pela sociedade, onde estão

as indicações necessárias para reconstituir partes de nosso passado. E é essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento que nos deparamos com uma experiência de alteridade. Somos apenas testemunhas de nossa recordação, e muitas vezes não acreditamos em nós mesmos, fazendo apelo constante ao outro para que confirme nossa história. É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças não são originais, pois foram inspiradas em conversas, leituras, referências artísticas, imagens compiladas. Porém, como nós as absorvemos, com o correr do tempo passam a constituir uma história dentro de nós e são enriquecidas, ao longo da vida, por experiências e conflitos.

Para Halbwachs, é no ato pessoal da recordação que é inicialmente encontrada a marca do social. E assim a lembrança é o ponto de encontro de vários caminhos e pessoas, ponto de convergência de muitos planos do nosso passado. A memória seria a “tese” de que, na realidade, nunca estamos sozinhos.

Não é por abarcar grupos sociais que necessariamente a memória coletiva pode ser considerada semelhante ao conceito de história. É importante ressaltar que memória coletiva é diferente desse conceito, já que pode abarcar somente um grupo social e não uma nação. Nas palavras do próprio Halbwachs, pode-se entender por história a compilação dos fatos que ocuparam lugar maior na memória dos homens em sociedade. A história inicia-se, portanto, no ponto em que termina a tradição oral, no momento em que a memória social se apaga ou se decompõe. Dessa forma, quando a preservação das lembranças começa a necessitar da escrita é que começa a se tornar parte da história, é porque há uma distância temporal grande e já não há quase a possibilidade de encontrar testemunhas vivas do que aconteceu com determinados grupos sociais.

¹ Halbwachs, 2006, p. 54.



O historiador francês Jacques Le Goff, logo no início do livro *História e memória* traça as origens da palavra história e seus possíveis significados. Lembrando que o termo vem do dialeto jônico da Grécia arcaica, significando “ver” e “testemunha no sentido daquele que vê”, Le Goff associa “aquele que vê” a “aquele que sabe”. Seguindo os significados de *Historein*, que em grego antigo é “procurar saber”, “informar-se” – Heródoto fala sobre história como “investigações” e “procuras” – Le Goff chega à definição de história como a “procura das ações realizada pelos homens”.

Seguindo essas primeiras tentativas de definição, pode-se chegar a uma diferenciação: a memória coletiva existe enquanto há testemunhas vivas de algo compartilhado por um grupo social, e geralmente passado para outras gerações através da tradição oral. A história segue as trilhas das memórias coletivas, já que pode ser considerada um trabalho de investigação de fatos humanos ocorridos em determinado tempo passado. Mas, para se fazer um trabalho histórico, é necessário que haja um intervalo de tempo considerável que permita o envolvimento com o objeto de maneira distanciada, já que o historiador geralmente não vivenciou tais fatos. A narração histórica se dá a partir do momento em que se escreve a investigação feita. Como não há uma verdade histórica, pois o historiador nunca poderá saber com exatidão o que aconteceu, há todo um trabalho de tentar refazer a história a partir do tempo presente. Como a memória, também a história dialoga diretamente com o presente.

Quando se pensa na obra antropológica de Gilberto Freyre, especialmente no livro *Casa-Grande e Senzala*, depara-se com um estudo que fica no limiar entre a memória coletiva e a própria história. Influenciado pelo antropólogo americano Franz Boas, Freyre analisa o parentesco e a organização social rural tendo como principal espaço para estudo o estado de Pernambuco. A partir da descrição do cotidiano das casas-grandes, faz uma análise detalhada das relações sociais entre senhores e escravos no

Brasil Colônia, elaborando um estudo aprofundado da formação brasileira que envolve os índios e a colonização portuguesa. A partir do foco na casa-grande, e com base em histórias, receitas e até cantigas, ilumina uma série de relações entre homens, mulheres, crianças, escravos, mercadores e estrangeiros.

A obra de Gilberto Freyre pertence ao universo da antropologia. Estudando o homem e seus trabalhos, a antropologia pode envolver-se com a etnografia e atentar para casos específicos, como fez Freyre em Casa-Grande e Senzala, na medida em que analisava histórias e casos, tentando aprofundar seus estudos sobre as relações sociais no Brasil Colônia. Ma, ao mesmo tempo em que analisa casos históricos, está no limiar entre antropologia, história e memória coletiva, conceitos que podem misturar-se, gerando outras perspectivas de olhar para um objeto. Inclusive porque Gilberto Freyre tem familiares que viveram seu próprio objeto de estudo, já que veio de uma família da “aristocracia” de Recife.

Ouvir histórias de testemunhas que vivenciaram ou que têm lembranças de determinados fatos é, para um trabalho antropológico e histórico, debruçar-se sobre a memória coletiva. Para embaralhar mais as peças do jogo, no caso do espetáculo *Memória da Cana*, não havia um, mas três objetos distintos que se amalgamaram. Talvez a partir dessas confusas junções possa-se chegar a uma perspectiva de análise desse espetáculo brasileiro contemporâneo.

Sobre *Memória da Cana*

A base estrutural do processo de trabalho é a tragédia rodriguiana *Álbum de família*. Dentro dessa fábula rural, há arquétipos que habitam e estão no topo da hierarquia de uma grande propriedade de terras. A trama passa-se no início do século XX em Três Corações, cidade do interior de Minas Gerais, e seus personagens são o senhor das terras, a sinhá, a tia rejeitada, a filha santificada, um filho que foi para o seminá-



rio e outro que mora na cidade. Além disso, há a figura de um agregado que, em troca de proteção, prostitui a filha para o senhor de terras, além de uma mulher grávida desse mesmo senhor, e prestes a ter o seu filho.

É inegável a autoridade desse pai, senhor de terras, e suas ações dentro da casa grande são um microcosmo das relações de poder fora dela. O conflito da peça está no retorno de três filhos do casal Jonas e Senhorinha: o mais velho acaba de se separar da mulher, o seminarista abandona o seminário e a filha mais nova é expulsa do colégio.

Esses retornos são o mote para a expurgação de “demônios psicanalíticos” e a destruição da figura do patriarca. O drama explode em forma trágica porque encontra na morte e na loucura meios de libertação dos personagens. Ao final do texto, Senhorinha mata Jonas e foge para dentro da mata para ficar com seu filho louco, Nonô. Aliás, a natureza é um elemento que ganha extrema força no desenrolar do texto, juntamente com as idéias do irracional, do incontrolável e do feminino.

A partir desse mapa dramático, o grupo de artistas pernambucanos, que há seis meses vinha fazendo exercícios, improvisações e workshops com base em suas memórias coletivas², começou a compor com os personagens e a trama apresentadas no texto de Nelson Rodrigues.

É importante ressaltar que, no trabalho anterior ao texto, o diretor Newton Moreno deu indicações para que os atores chegassem à composição de figuras. Com um olhar atento e já pensando em uma estrutura familiar, Moreno propôs que Marcelo Andrade se aproximasse da figura do pai, Luciana Lyra da mãe, Viviane Ma-

dureira da filha, Carlos Ataíde e Paulo de Pontes dos filhos e Katia da figura da estrangeira.

Dessa maneira, todos os trabalhos de recordação encaminharam-se para a busca de objetos, músicas e imagens que fossem chaves para a construção das figuras. Sobre os objetos, por exemplo, Marcelo investiu em um prato de marmita, Luciana em um relógio antigo, Paulo em um “conjunto de barbear”, Ataíde em terços e patuás, Viviane em um lençol e Katia numa cidade em miniatura. É necessário dizer que todos esses objetos pertenciam aos próprios atores ou a seus familiares.

A memória de cada um deles, não apenas de suas vidas, mas da vida de seus familiares, foi um meio processual para a construção de figuras. Se pensássemos em termos de causalidade, o fim sempre foi artístico, não importando, nesse momento, se de fato a memória dos atores era “pura” ou se estava modificada pela imaginação e pelo processo criativo. O que importava era o quanto esses artistas estavam imersos no universo familiar e pernambucano. Pois só com um aprofundamento seria possível fazer aproximações entre *Casa-Grande e Senzala* e *Álbum de família*.

O percurso entre Casa-Grande e o Álbum ocorreu de forma concomitante. Na medida em que o universo freyriano era estudado, leituras e discussões eram feitas sobre a peça de Nelson. O grupo dispunha de um material histórico, dramático, memorial, antropológico, e a potência do processo estava justamente na união desses elementos.

Além da trama, *Álbum de família* oferecia ao processo de criação um universo familiar também presente na obra de Gilberto Freyre,

² É importante ressaltar que quando se fala em memória coletiva para os atores, trata-se de todas as lembranças que existem a partir dos núcleos de sociabilidade deles. Por conta disso que Halbwachs diz que nunca estamos sozinhos, pois a lembrança evocada está cheia de pessoas que compartilharam um acontecimento; se lembro de quando fui para a escola pela primeira vez, lembro de meu pai me levando de carro, lembro de minha mãe preparando o lanche, lembro do meu irmão me acompanhando até o pátio do colégio, enfim, por sermos seres sociais é que nossas lembranças desdobram-se a partir de outras testemunhas do fato ocorrido.



com a diferença de que a peça tem, como um dos principais temas, a questão do incesto. O grupo nunca discutiu de maneira assídua a questão incestuosa, porém foi a partir das fortes relações familiares presentes no texto que *Casa-Grande e Senzala* começou a ganhar uma profunda importância no projeto.

Freyre conta e analisa casos de patriarcas controladores, ociosos em suas redes nas varandas da Casa-Grande enquanto davam ordens a capachos e escravos, que organizavam todo o Engenho para fazê-lo funcionar. Esse homem eram formados por grandes contradições, a ponto de serem católicos fervorosos, mas terem relações sexuais com suas escravas e matarem homens que oferecessem qualquer tipo de resistência a seu poder. Aliás, as relações interpessoais na Casa-Grande eram tão paradoxais quanto esses patriarcas: cheias de amor e violência, sexualidade e religiosidade.

As sinhás, por sua vez, eram mulheres brancas que casavam com seus doze ou treze anos com homens bem mais velhos e, a partir do momento em que iam para o Engenho do marido, quase nunca saíam. Tinham nos filhos pequenos e nas mucamas talvez a possibilidade de cobrir a solidão dentro da casa. Roger Bastide, que estudou a fundo a cultura brasileira, tem um ensaio chamado *Psicanálise do café*, que fala justamente das relações quase sexuais entre escravas e sinhás nas esteiras das salas.

Os filhos reproduziam a vida dos pais. Os meninos eram anjos até os 7 anos, para depois se tornarem pequenos demônios e viverem absolutamente largados pela Casa-Grande – e é nesse período que começam a se relacionar com os filhos de escravos a partir das brincadeiras. Depois, quando ficam um pouco mais velhos, assumem uma postura montada de homens: colocam trajes formais, deixam crescer uma barba quase que invisível e assim vão encarnando a postura dos patriarcas da terra. Principalmente a partir do século XIX, esses meninos começam a estudar fora por um período de suas vidas, ou em seminários e colégios internos ou em algum país Europeu. Essa saída, principalmente para a

Europa, traz consequências para as relações sociais que esse menino terá quando voltar ao Brasil, abordada no livro *Sobrados e Mucambos*, do próprio Freyre, quando começa a haver o processo de urbanização do Brasil.

Em relação às meninas da casa-grande, a opressão, em todos os seus níveis, foi ainda mais violenta. Foram privadas de qualquer meio que pudesse levá-las a certa independência, vivendo sob a tirania dos pais, depois substituída pela dos maridos. As meninas tinham de ter ar humilde e ser acanhadas, parecendo santas, pois qualquer sinal de transgressão do modelo teria como consequência punições severas. No Brasil colonial, era extremamente difícil para uma mulher ter algum tipo de aventura amorosa, já que, como lembra Freyre, havia muitos olhos de negros, de fraques e de sogras prontos para delatar.

Nos dois últimos capítulos do livro, Freyre faz um estudo das relações e influências dos negros nesse Brasil Colônia. Superficialmente, pode-se fazer uma lista que vai desde as receitas até a religião africana, que culmina num sincretismo muito forte com o catolicismo, passando pela doçura das relações afetivas com amas-de-leite, mucamas, mães pretas, e a suposta sexualidade que teriam incorporado às relações do Engenho.

Os personagens rodriguianos adequavam-se a esses arquétipos e suas relações eram verossímeis de um ponto de vista antropológico. Jonas é o patriarca autoritário e extremamente religioso que esconjura a mulher, mantém relações sexuais com meninas virgens, e convive de maneira sádica com todos os membros da família, com exceção de Glória, a filha que tanto santifica.

Senhorinha é a sinhá que casou moça e sofre com a autoridade do marido, encontrando no incesto a possibilidade de libertação; Guilherme é o filho oprimido que vai estudar no seminário e Edmundo o filho que sofre da mesma opressão que Guilherme e se casa para tentar reproduzir a estrutura familiar. Tia Rute é a mulher que não se casou e, por isso, vive de fa-



sala p^{re}ta

vor na casa da irmã, com todos os ressentimentos enquanto Glória é a filha santificada, que transgride essa imagem social quando é expulsa do colégio por ter beijado e trocado correspondências com outra garota. Nonô, o filho mais novo, é aquele que enlouqueceu depois da relação incestuosa com a mãe.

O relato das memórias familiares dos atores tinha confluência com o universo da peça de Nelson e com o livro de Freyre: era a avó que alisava o cabelo e não dava cabimento a preto, o filho que ia estudar em São Paulo, o tio que vivia como cortador de cana, a bisavó mal vista por ter tido casos com diversos homens e a tia quase-linda. A partir dessa etapa de trabalho, o esforço era amalgamar esses elementos, tanto no campo teórico, com a organização de quadros de aproximação, quanto no cênico, na composição detalhada das figuras. Foi então que apareceram outros elementos para potencializar os estudos, como o uso de bonecos-santos, que permitiram que se tornasse forte a presença do sagrado e suas relações de humanização entre os vivos.

Desde a viagem do grupo para Pernambuco, em janeiro de 2009, surgiu a idéia de usar o maracatu rural como elemento constante do espetáculo, e tocado pelos próprios atores. O maracatu era um elemento a mais de aproximação com o universo rural de Gilberto Freyre e

estaria presente na aparição de Nonô, no final da peça, como um caboclo de lança.

As concepções do encenador e do cenógrafo também dialogavam com o texto de Nelson, buscando fazer do cenário um grande canavial que invadiria a cena aos poucos, à medida que a natureza, o irracional e o incontrolável, ganhassem espaço na peça. Da mesma forma, a iluminação, a partir de determinado momento, seria feita apenas por meio da luz do fogo.

Os grandes responsáveis pela possível subversão da história de Nelson Rodrigues foram os estudos aprofundados da obra freyriana, do contexto histórico que o autor analisa e os relatos das memórias coletivas dos atores, usados tanto para a criação de corpos e figuras como para a constituição de uma encenação original da obra de Nelson Rodrigues, desgastada ao longo de mais de quarenta anos que se passaram desde sua estréia. Esses estudos foram essenciais para a concepção do espetáculo, porque puderam inaugurar um novo ponto de vista e abrir um espaço de risco e exposição para os artistas. *Memória da Cana* é potente porque seu processo criativo foi feito de misturas arriscadas, que se refletiram em aspectos formais do espetáculo, deixando a obra em aberto e permitindo que o espectador pudesse fruir de inúmeras possibilidades de recepção da obra.

