

Heroínas de Tejucupapo: Processo de f(r)icção sob máscara ritual de si mesmo

Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

UNICAMP/SP

PALAVRAS-CHAVE : Teatro - Performance - Máscara ritual

O período de ocupação do Nordeste do Brasil, em particular, de Pernambuco, pelos holandeses, entre 1630 e 1654, foi um dos mais documentados da história do país. Apesar de vastas e diversificadas bibliografias e documentações visuais, parece contraditório que importantes episódios e personagens dessa etapa da história brasileira – como a *Batalha de Tejucupapo*, quando ocorreu, pela primeira vez no Brasil, a participação de um coletivo de mulheres em um conflito armado – ainda estejam desconhecidos, sejam pouco investigados ou carentes de registros precisos.

Passados mais de 300 anos da Restauração Pernambucana, pouca coisa mudou na Zona da Mata, onde se situa a cidade de Goiana e onde está, por sua vez, o vilarejo de *Tejucupapo*. De pequenos roçados de cana-de-açúcar e um manguezal, alguns séculos mais devastados do que o existente no Brasil Colônia, extrai-se a substância de algumas dezenas de famílias. A cata de mariscos corta as mãos, prejudica as colunas e corrói a beleza das mulheres descendentes daquelas históricas guerreiras.

Neste mesmo lugarejo marginal, em pleno século XX, Dona Luzia Maria da Silva, enfermeira do posto de saúde do lugar, repetia, constantemente, a expressão: “*sou uma heroína*”, desempenhando este papel em todos seus feitos até os 38 anos de idade, sem jamais ter ouvido falar da batalha ocorrida ali, quando suas antepassadas tiveram importante função na resistência aos invasores holandeses. Em 1984, porém, um inesperado problema de saúde surgiu para mudar sua vida, recuperar a história de *Tejucupapo*, a identidade de mulheres e elevar a auto-estima de seus conterrâneos. Acometida de um nódulo em um dos seios, aportou em Recife, onde recebeu o apoio dos médicos e de uma colega enfermeira, que passou a tranquilizá-la sobre seu estado, repetindo, constantemente que “*toda mulher de Tejucupapo é uma guerreira*”.

Foi a nova colega que lhe falou pela primeira vez das corajosas mulheres tejucupapenses, que haviam superado os invasores holandeses no longínquo século XVII, exatamente no local onde ela nascera, crescera, casara e tivera seus filhos. A descoberta de seu *fundamento* a fez estabelecer uma promessa a si mesma: a recuperação de sua saúde em troca da recuperação da história de *Tejucupapo*, da sua história.

Embora nunca tivesse assistido a um espetáculo cênico “oficial” em toda a sua vida, Dona Luzia arranjava tempo para escrever, dirigir e atuar, criando peças de teatro para propagar os ensinamentos bíblicos. Sua formação artística abraçava “apenas” as manifestações

“oficiosas” do povo, como o *coco*, o *pastoril* e o *bumba-meu-boi*, tão presentes e basilares na constituição das sociedades da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

O teatro, sem dúvida, foi a maneira mais material, que D. Luzia encontrara para transformar a peleja das mulheres numa realidade restaurada, que passou a acontecer no último domingo de abril, ano após ano, desde 1993 até os dias de hoje, com o nome de *A Batalha das Heroínas*. A peça tem como protagonistas as próprias mulheres do lugarejo, “atrizes” recrutadas entre donas-de-casa, servidoras públicas e pescadeiras – como são chamadas aquelas que vivem da maré, catando mariscos para a venda na sede do distrito. *No teatro, as mulheres trazem à tona as suas próprias vidas*¹.

Em 2001, na cidade do Recife, a artista *Luciana Lyra*, acometida por repetidas imagens oníricas, também trouxe à cena uma guerreira. Com formação “oficial” em teatro, corporificou o mito de *Joana d’Arc*, desdobrando-o em diversos arquétipos femininos, que deram origem a uma seqüência de movimentos/fragmentos de uma vivência cênica, que longe da *Joana Francesa*, viria dialogar profundamente com a cultura popular pernambucana. Entre os anos de 2003 e 2005, *Joana* serviu de mote à investigação de mestrado (LYRA, 2005) e defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas-SP.

Naquela pesquisa, onde foi destrinchada a *poética* de criação cênica, a partir de experiências na *linguagem da performance*² e no espetáculo de *Cavalo Marinho*³, defrontou-se com o trabalho sob a *máscara ritual*, enquanto procedimento de atuação comum ao *performer* e ao *brincante*, ambos *mediadores* destas expressões cênicas, respectivamente. Passou-se a compreender por meio da investigação, que trabalhar sob a *máscara ritual* significava cenicamente, que o *performer* ou o *brincante* ao atuarem, compunham algo que era diferente de sua pessoa do dia-a-dia, mas não vinha a representar algo, vinha simbolizar algo em si mesmo, rompendo com o advento da representação e se aproximando estreitamente da vida.

Foi sob a égide da *máscara ritual* de *Joana*, que se desenvolveu a *performance Joana In Cárcere*, descortinando um trajeto pessoal, na restauração de própria história da artista por meio do mito, desconhecendo que, antes e bem perto dela, em *Tejucupapo*, como que fazendo ecoar um imaginário comum, trincheiras tinham sido escavadas na proteção da identidade, do espaço e da história de outras mulheres. Na produção tejucupapense sobre as guerreiras, certamente herdeira das formas de teatro praticadas pelo povo⁴, a personificação das *personas*

¹ BEZERRA, 2004, p. 64.

² Visando *dessacralizar* a Arte, tirando-a de sua mera função estética, a linguagem de soma da *performance*, originada oficialmente com o advento da modernidade na Europa e nos Estados Unidos objetivava resgatar a característica ritual da Arte, levando-a, paradoxalmente, a um movimento de *reintegração* por meio da quebra de convenções.

³ De acordo com numerosos especialistas, *Cavalo Marinho* ou o *Bumba* de Pernambuco e da Paraíba, é a mais original, a mais complexa das manifestações do povo brasileiro, sendo encontrado em todo território nacional, com ênfase, porém, nas regiões Norte e Nordeste, em zona de pescadores e na faixa litorânea da cana-de-açúcar.

⁴ Teatro realizado por classes subalternas, às margens do teatro oficial.

também parece não equivaler à *encarnação* de uma máscara ficcional ou à representação de um personagem. Como atesta a pesquisadora Maria Angélica Freire:

As mulheres que caracterizam as figuras centrais e decisivas no combate contra o holandês, como Maria Camarão dizem que no momento de entrar em cena são envolvidas de tanta emoção que sentem como se fossem as figuras em pessoa, suas antepassadas. Sentem como se incorporassem⁵.

Na realidade, não há precisamente uma personificação, mas sucessivas mudanças, estando aberto às atuantes sair de sua máscara, reassumindo sua própria personalidade social e, levando, concomitantemente a máscara como impulso para vida cotidiana. Diz Freire:

A realidade de Tejucupapo, na vivência cotidiana, nos mostrou quanto a mulher, que no passado mereceu a visita e apreço do imperador D. Pedro II, em 07 de dezembro de 1859, continua a comandar os destinos da comunidade. Mesmo a baixa escolaridade, a pobreza extrema, a curta visão das oportunidades, não esmaecem o espírito de luta das mulheres locais que, segundo a fala de algumas, se deve ao fato de *correr nas veias o sangue de Maria Camarão, a grande heroína da batalha das Trincheiras*⁶.

O processo de atuação, desta perspectiva, está calcado na ritualização das idiosincrasias das atuantes, no desenvolvimento de suas habilidades pessoais e sociais, em detrimento da interpretação de qualquer papel. Como reafirma Carlos Carvalho, diretor de teatro de Pernambuco:

Ali se vê que o teatro desempenha um papel social e serve como elemento de educação. O teatro de *Tejucupapo* é fundamental para o auto-conhecimento daquela sociedade. Ali, eles estão falando das próprias vidas. É o cidadão-artista dramatizando sua própria história⁷.

Ao vivenciar uma guerreira antepassada em *A Batalha das Heroínas*, supõe-se que a atuante não é o personagem. Também não é ela mesma. É um corpo que se multiplica na subjetividade, tornando-se porto para diferentes estados, que o atravessam sem jamais cristalizar-se numa única representação. Nas frinchas entre atuantes e *personas*, os corpos adentram em constantes metamorfoses, gerando-se aí a possibilidade de uma ação social para a mudança, no *locus* alternado entre o *eu* e as *alteridades*.

O antropólogo Victor Turner⁸ enfatiza que em *performances culturais*, como no caso do espetáculo *A Batalha das Heroínas*, as experiências corporais são de liminaridade e podem suscitar estranhamento em relação ao cotidiano. As *performances culturais* sejam rituais ou estéticas, provocam mais do que um simples espelhamento do real, é instaurado um modo

⁵ FREIRE, 2000, p. 22.

⁶ Idem.

⁷ BEZERRA, 2004, p. 15.

⁸ TURNER, 1988.

subjuntivo de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – *f(r)iccionando*, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacabilidade e sublevando os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo. 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 suas vidas (TURNER apud DAWSEY, 2000).

Para Schechner (SCHECHNER apud DAWSEY, 2000), parceiro de Turner em seus estudos, a *performance* suscita o estranhamento de um “eu” que, no entanto, não se transforma em um “outro. A condição de ser outro, “não-eu”, requer um estranhamento de um “eu” vendo-se sendo visto de outro lugar pelo “outro”, como “outro”, “não não-eu”. O estado da *performance* é assim, a experiência *f(r)iccional* entre o “não eu” e o “não não-eu”. Partindo destas proposições, os *performers culturais*, a exemplo das *atrizes* de Tejucupapo, na atuação liminar sob a *máscara ritual* (Heroínas/Guerreiras) atuam sob um estado de *f(r)icção*, de atrito e desconstrução, que é dialeticamente inverso ao da *ficção*, *algo construído* (DAWSEY, 2000).

BIBLIOGRAFIA

BEZERRA, Cláudio(org). **Tejucupapo: história, teatro, cinema**. Recife. Editora Bagaço, 2004.

DAWSEY, John C. **Nossa Senhora Aparecida e a mulher-lobisomem: Benjamin, Brecht e o teatro dramático na antropologia**. São Paulo. Revista de Antropologia, 2(1):85-103, 2000.

_____. **Victor Turner e a antropologia da experiência**. São Paulo. Cadernos de Campo, 13:110-121, 2005.

FREIRE, Maria Angélica A. de Miranda. **Associação Heroínas de Tejucupapo**. 2000. Monografia (Especialização em Associativismo e Cooperativismo), UFRPE, Recife, 2000.

LYRA, Luciana F. R. P de. **Mito Rasgado; Performance e Cavalinho na cena in processo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), PPG em Artes, UNICAMP-SP, 2005.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York. PAJ, 1988.

