

A Voz como Performance em Pedreira das Almas

Voice as a Performance in Pedreira das Almas

Rosemari Bendlin **CALZAVARA**

Doutora em Letras pela
Universidade Estadual de
Londrina (UEL). Professora
Titular da Universidade
Norte do Paraná–UNOPAR,
Londrina/PR.

rosecalzavara@hotmail.com

Artigo recebido em 5/4/2013
Artigo aprovado em 14/6/2013

Resumo

O artigo tem como intenção discutir a essência e a aparência em *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, através da *performance* da voz das personagens. Segundo Paul Zumthor, a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe.

Palavras-chave: *performance*; Zumthor; Pedreira das Almas

Abstract

The intention of this paper is to discuss the essence and the appearance in *Pedreira das Almas*, by Jorge Andrade, through the performance of the character's voices. According to Paul Zumthor, the performance is virtually a theatrical act where integrates visual, audition and tactile elements which constitute the presence of body and the circumstances in which it exists.

Keywords: performance; Zumthor; Pedreira das Almas

De todos os modos de expressão da literatura, o modo dramático é aquele em que se manifesta mais claramente a voz. O texto dramático tem como princípio a ação e, como tal, propicia um estudo dinâmico, questionador e motivador dos estudos literários. Através do estudo sistemático da evolução e história do teatro, da leitura de textos significativos dentro da literatura dramática universal é possível resgatar a história cultural do homem.

O texto dramático é escrito para ser representado no palco; caso contrário, ele exercerá somente sua função literária. O texto, a parte literária do drama, é fixo, porém cada encenação pode trazer algo diferente porque será representado por atores diferentes, com uma direção diferente e para um público diferente. Daí seu caráter permanente, atual e vivo.

Um dos gêneros literários tradicionais é, portanto, o dramático. Será um drama “toda obra dialogada em que atuem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (Rosenfeld, 2000, p.16). Isto porém, sob o chamado ponto de vista substantivo, pois sob o ponto de vista adjetivo, um texto terá características dramáticas sempre que se fundamentar no espírito da tensão, ou seja, na concentração de um conflito, que se aprofunde e intensifique sempre na expectativa de um desenlace (Staiger, 1975, p.129-139).

O drama é a mais social de todas as formas de arte. Ele é, por sua própria natureza, uma criação coletiva que presentifica o instinto do jogo na condição humana. A leitura do texto dramático pressupõe a leitura de vários tipos de linguagens, que propiciam uma aprendizagem por meio do simbólico repleta de significados. Não existe nenhum símbolo isento de significado.

O teatro é a arte dos conflitos, que se concretizam através de oposições: atração *versus* repulsão; sucesso *versus* insucesso; desejo *versus* temor. Enfim, conflitos psicológicos ou sociais. O choque entre duas ambições, duas concepções de vida ou dois temperamentos diversos leva a uma determinação, leva a uma ação. Entretanto, devemos entender “ação” não apenas como movimento físico. Certas atitudes passivas dentro de um contexto também indicam determinação. Por exemplo, o silêncio, a recusa a agir e a omissão têm a mesma força dramática que uma ação gerada por movimento físico ou especificamente pela palavra.

Na literatura, as personagens constituem a ficção, mas, no drama representado no palco, a personagem não só constitui a ficção, como também sustenta o próprio espetáculo, pois é representada por um ator e este ator é um ser humano. Essa diferença é fundamental entre o drama e as formas narrativas: o teatro como encenação e representação só existe se o ator no palco usar a fala, mesmo que seja um monólogo. Ao contrário das formas narrativas, no teatro, inexiste a mediação do narrador entre a personagem dramática e o público. A história não é contada, mas mostrada, levando o espectador a ter a sensação da realidade.

O conhecimento da personagem teatral é feito de forma mais direta, entretanto esse conhecimento fica num nível muito mais externo que interno. Para que essa personagem possa ser reconhecida pelo seu lado psicológico ou moral, o autor deverá passar tal informação por meio do diálogo e das atitudes da personagem em cena.

Isso nos leva a analisar a personagem através do papel ou papéis que ela desempenha na ação. Sendo o drama a representação de uma ação social, cabe-nos analisar essa questão comum ao teatro e à vida humana.

Podemos definir papel social como as normas que submetem a ação dos sujeitos que ocupam uma posição ou função específica dentro de um grupo social ou de uma coletividade. Para cada função específica, haverá a correspondência de condutas particulares, consequentemente, as especificidades de cada função ou de cada maneira de agir que determinará o papel social. Isso não significa que as particularidades de cada indivíduo sejam anuladas: cada um agirá dentro de seu papel sem deixar a sua individualidade de lado. Se o sujeito estiver exercendo o papel de chefe, é como chefe que ele se comportará. Portanto, o dever social orienta a ação do sujeito dentro do grupo. Além disso, o sujeito pode desempenhar vários papéis: ao mesmo tempo em que é chefe ou líder, pode ser pai, marido, etc. O modo e o grau com que uma pessoa se ajusta (ou não) a um ou mais papéis poderão determinar conflitos psicológicos e sociais. Essa diversidade será imitada artisticamente no drama.

O grupo que talvez mais se preste à análise dos papéis sociais é a família. Devido ao seu caráter de microcosmo social, é dentro dela que se percebe claramente a diferenciação das atribuições sociais tendo em vista que as funções são determinadas e inculcadas desde o nascimento do indivíduo.

O que se pretende neste estudo não é discutir a teoria do drama, mas sim refletir como, numa manifestação dramática, mais especificamente na peça *Pedreira das Almas*, do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, a voz assume tons variados como representação de índices culturais. Não a voz entendida como fala das personagens, mas a voz como *performance*. Segundo Paul Zumthor (2005, p. 69), a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias sob as quais ele existe, assim buscar na fala das personagens os traços culturais da oralidade, ou seja, diante de suas falas, perscrutar a manifestação de características típicas de uma classe social, seus valores e perspectivas.

A leitura de mundo de Jorge Andrade reverbera em suas peças, trazendo o seu mundo particular, assim como nos apresenta cenicamente uma parte da história brasileira. *Pedreira das Almas* é a forma trágica do ciclo da mineração, assim como *A moratória* é a forma potencialmente épica da crise da sociedade cafeeira.

O ciclo do ouro teve início quando da descoberta dos primeiros veios auríferos em Minas gerais por ocasião das bandeiras paulistas que partiam para o interior da colônia à cata de índios destinados ao cativeiro. Essas descobertas aconteceram no final do século XVII, onde atualmente se situa Ouro Preto. Os achados aumentaram significativamente até metade do século XVIII, quando a mineração atinge, no Brasil, seu maior nível de produtividade.

As cidades surgiam aleatoriamente por interesses exploratórios. Não havia a preocupação com a formação de núcleos urbanos, pois as cidades criadas junto aos centros mineradores praticamente só tinham vida útil enquanto as minas eram produtivas.

Sendo o Brasil um país de economia cíclica, a decadência da mineração no final do século XVIII e meados do século XIX vai encontrar um substituto no mercado: o café, que gerou uma nova sociedade, principalmente no Estado de São Paulo (e posteriormente no norte do Paraná). Essa sociedade imperou durante o seu crescimento e apogeu, influenciando decisivamente no desenvolvimento da nação.

A ação de *Pedreira das Almas* transcorre numa pequena cidade mineira, em 1842, durante a Revolução Liberal, no preciso momento da transição econômica do ciclo da mineração para o ciclo do café. Entrelaçando ficção e realidade, Jorge Andrade retrata tragicamente a decadência da classe dominante do ciclo do ouro, mas abre perspectiva de superação por meio de personagens jovens que, além de participarem daquela Revolução, se organizam na busca de um novo lugar para viver.

Os jovens liderados por Gabriel pretendem seguir para o Planalto (São Paulo), em busca de uma nova vida. Gabriel tem ao seu lado grande parte da população, tais como Mariana e Martiniano, filhos de Urbana, a matriarca da família que detinha o poder da cidade. Urbana não aceita essa saída, o abandono de Pedreira das Almas, pois está presa às tradições, presa aos mortos, aos morros e às pedras, como também não aceita o casamento de Mariana com Gabriel porque isto representa partir. Ainda, culpa Gabriel pelo envolvimento do filho Martiniano com os ideais liberais, os quais representam politicamente a subversão da ordem social e política tradicional.

Conferindo autenticidade ao gênero trágico, a peça trata as questões familiares em público e a repercussão do público no privado. As cenas transcorrem no largo da igreja de Pedreira das Almas, onde só se avistam pedras, casarios velhos e desgastados. Como que representando uma saída no meio disso tudo, há uma árvore retorcida e severa, mas é a presença de algo mais vivo, que intui a resistência da vida naquela cidade. A população de Pedreira, dividida com a ideia de nova vida, forma dois grupos distintos: um celebra a volta de Gabriel, que vem da guerra e chefia a partida projetada; o outro critica o abandono da cidade.

Há uma mistura contraditória de vozes na peça que, segundo rubrica do próprio autor, representa o povo como personagem coletiva que aponta para o conflito. Nessa participação do coro (lembrando a tragédia), verifica-se a discussão de questões particulares no espaço público, junto à ideia da partida, discute-se também o casamento de Mariana e Gabriel. A decisão coletiva depende das individuais na família que sempre dominou a cidade. Mesmo os que desejam partir preocupam-se com a construção de um novo cemitério, demonstrando o valor que a população dá aos mortos, portanto ao passado.

O retorno de Gabriel lança um elemento novo à ação. Ele e Urbana centralizam as tensões, no final do primeiro quadro. Enquanto Gabriel representa o novo, o ideal de uma outra sociedade, o espírito pioneiro, Urbana representa o velho, o apego às tradições, aos ossos, à sociedade decadente. Urbana não aceita o meio termo. É tudo ou nada. Coloca-se contra os liberais e contra as idéias novas. Combate a ideia de partir e construir uma nova cidade com outra estrutura econômica.

Mariana fica dividida entre o respeito à mãe e o amor ao noivo, portanto entre os valores opostos que os dois representam. Neste clima de tensão, surge um fato novo que vai intensificar a dramaticidade da peça: é a chegada do delegado de polícia, Vasconcelos, a Pedreira das Almas, trazendo preso Martiniano, filho de Urbana, que participava da Revolução ao lado dos liberais.

É preciso salvar o líder dos liberais: por isso, Gabriel esconde-se na gruta, mas Urbana também presencia o fato. O delegado Vasconcelos somente soltará Martiniano se as mulheres contarem o paradeiro de Gabriel. Nesse ponto, há uma espécie de duelo entre mãe e filha. A tendência de Urbana é a delação, pois quer ver seu filho solto. Mariana e Martiniano, entretanto, impedem que Urbana faça isso.

Urbana assume harmonicamente o papel de mãe, que vê seu filho preso e subjugado e a possibilidade de soltá-lo. Além do papel de matriarca guardiã da ordem social tradicional, que deve delatar à autoridade o infrator da lei, Gabriel. Mariana e Martiniano não pensam neste momento como filhos, mas como revolucionários: não deixam que Urbana faça a delação.

No auge desse embate, Martiniano escapa dos guardas gritando a Gabriel que não se entregue e, num golpe trágico, é morto com um tiro gratuito e precipitado de um fiel servidor da lei. Diante das pessoas estarrecidas, a dramaticidade da ação crescerá até o desfecho trágico, afinal catártico, quando as tensões sofrerão um abrandamento.

Martiniano, em agonia, exalta o valor da nova terra e pede à sua mãe que não conte aos guardas o paradeiro de Gabriel. Então, Urbana escolhe o papel de mãe em oposição ao de autoridade, pois o filho morreu por lutar contra a ordem estabelecida. Isso irá significar, ainda, a sua morte. Morto o seu único filho homem, não há mais perspectivas de continuidade para a família e a cidade.

A partir desse momento, Urbana detém, em seu silêncio, o destino de Pedreira das Almas. O delegado Vasconcelos não permite que se desça ao vale para buscar terra e enterrar Martiniano, enquanto as mulheres não revelarem o paradeiro de Gabriel. Três dias após o incidente, Urbana e Mariana velam o corpo de Martiniano. Lá fora, as mulheres revezam-se na guarda do segredo e, ao mesmo tempo, procuram minar o ânimo dos soldados e do delegado com uma espécie de ladainha. As repetições das frases desconexas e incisivas incomodam o delegado e assustam os soldados que acreditam em almas “penadas” quando insepultas.

Diante dos fatos, Mariana envelhece, sua semelhança com Urbana se torna visível no porte e no andar. Ao deixar a igreja, Mariana, de luto, traz, no rosto, todo o horror que presenciou lá dentro.

A tragédia suscita o horror e a piedade. Esta mudança em Mariana, ao mesmo tempo que aterroriza, causa pena à população. A tragicidade de sua figura é ponto chave para o desfecho.

O delegado Vasconcelos tenta prender Mariana como forma de pressionar Gabriel a se entregar, mas a grande arma desta contra o delegado é a cena de horror guardada dentro da igreja. Urbana, não suportando a dor de ver o filho decompondo-se em seus braços, também morre.

Com a promessa de entregar Gabriel, Mariana consegue que o delegado entre na igreja, porém o que ele presencia é tão monstruoso que ele não resiste e abandona definitivamente Pedreira das Almas.

A saída de Vasconcelos provoca uma catarse na ação dramática. Esse alívio das tensões, contudo, pressupõe o caráter trágico da peça. Não terá final feliz porque Mariana recusa-se a partir com Gabriel. Fica para substituir Urbana como guardiã dos túmulos e dos ossos dos antepassados, portanto da máxima fidelidade aos valores da sociedade que está desaparecendo. Nisso, Mariana acaba por se configurar também como personagem trágica:

ao renunciar ao amor de Gabriel e à esperança de uma nova sociedade e optar pela fidelidade ao passado, enquanto solidão e morte. Ela, que antes lutava contra os valores da mãe, a partir do momento que assume a dor trágica, passa a conhecê-los. A isso, poderíamos chamar de mutação do sucesso ao contrário. O sucesso pela liberdade de Gabriel representa a prisão de Mariana aos mortos.

Nessa perspectiva, constatamos que Mariana assume os valores da mãe e, consequentemente, os valores da aristocracia mineira. Partem com Gabriel apenas aqueles que não se apegaram ao passado a ponto de desistirem da ida para o Planalto.

A decisão de Mariana por ficar configura, de certa forma, uma vitória de Urbana. Indiretamente, ela é a causadora da separação de Mariana e Gabriel.

Urbana, a matriarca de Pedreira das Almas, consegue transmitir à filha jovem os valores tradicionais e a importância de rememorar o passado. Depois da morte da mãe, Mariana opta por permanecer na cidade e guardá-la, acreditando também que os mortos merecem respeito e que não se pode fugir do passado. Incorpora os valores da mãe e passa a apregoar de modo contundente que não vale mais a pena a partida. Uma vez presa às raízes, dificilmente mudaria de atitude e veria, outra vez, um novo sentido para a vida. A voz de Urbana vai permanecer na de Mariana.

A presença da voz como existência de uma sociedade com seus valores e marcas culturais manifesta-se não apenas na vocalidade da matriarca, a palavra coletiva também se posicionava dividida: ora era a voz dos valores de Urbana ora era a voz dos valores da partida e da esperança. Quando da chegada do delegado Vasconcelos, também se presencia uma dualidade de vozes: a da lei, a da obediência, a da desobediência dos soldados que desertaram, a da credence e do medo provocada pela “voz das almas penadas”.

Há, na voz das personagens de Pedreira das Almas, a *performance* do grupo a que pertencem. A de Urbana é a voz de uma classe, a aristocracia mineira. A vocalidade de Gabriel é a da liberdade, da busca por um novo lugar, a voz do “coro” (das mulheres e homens de Pedreira das Almas), que confere força, paixão e ânimo às ações particulares, mas que representa o coletivo. Daí que, nos momentos de tensão, essa voz coletiva imprimia caráter decisivo nas ações das personagens.

A voz de Vasconcelos sobrepõe-se à de Urbana em um primeiro momento e a ausência da voz de Urbana e de Mariana, após a morte de Martiniano, também configuram uma *performance* que levará ao desfecho.

Como dramaturgo consciente do seu papel social dentro da moderna dramaturgia brasileira, Jorge Andrade, em suas peças, e aqui em particular *Pedreira das Almas*, coloca a voz à serviço da denúncia dos mandos e desmandos. Corroborando essa afirmativa podemos afirmar que as vozes de *Pedreira das Almas* representam ecos de um passado histórico e cultural que se tornam presentes e se atualizam a partir da sua leitura ou representação cênica.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 200-270.

GONÇALVES, Delmiro. Introdução. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 10-15.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro/São Paulo: Imago/Fapesp, 1995.

ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita*. Campinas: Papirus, 1998, p. 13-24.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 81-101.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 9-49.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Teatro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 559-617.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 35-116.

_____. Presença da Voz. In: *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p.61-102.