

A contadora de estórias de Curitiba: narração, velhice e a performance no trabalho de Efigênia Rolim

The Curitiba's storyteller: narration, oldness and Efigênia Rolim's performance

Nathany Andrea Wagenheimer Belmaia¹; Marta Dantas²

Resumo

Este texto tem como intuito pensar, sob olhares distintos, o trabalho de Efigênia Rolim, que, com setenta e sete anos, cria objetos e estórias a partir de sucatas. Para tanto, recorremos à teorias literárias, à teorias sociológicas e ao conceito de performance. O conceito de performance, advindo das artes cênicas, auxilia na compreensão e na possibilidade de classificação da criação da artista. Ampliando a discussão sobre a interface entre as transformações da velhice e do narrador tradicional (que se encontra em BELMAIA; DANTAS, 2007), abordaremos aspectos da narração e experiência (como definidos por W. Benjamin) vinculados a história da literatura oral do Brasil. Com o auxílio de teorias sociológicas, procuramos esboçar como a cultura do século XX marginalizou o velho, o destituiu do papel de narrador e o tornou um consumidor passivo. Por fim, situamos, na contramão das atuais correntes, a singularidade do trabalho de Efigênia Rolim, que pode se constituir na prova de que o narrador tradicional não desapareceu e que ainda pode ser um agente de transformação e construção de novos horizontes culturais.

Palavras-chave: Efigênia Rolim. Narração. Velhice. Performance.

Abstract

The purpose of this text is to analyze, based on different viewpoints, the work by Efigênia Rolim, a 70-year-old artist, who creates objects and stories from scrap. This work is based on literature and sociological theories as well as on the concept of performance which stems from the performing arts, helping with the understanding as well as with the possibility of classification of the artist's creation. As an extension of the debate on the interface between the old age transformations and the traditional narrator (BELMAIA; DANTAS; 2007), narrative and experience aspects will be dealt with (as defined by W. Benjamin), connected to the history of verbal narrative in Brazil. Based on sociological theories it is intended to outline how the 20th century culture marginalized the elderly, changing their role from a narrator to a passive consumer. Finally, the singularity of Efigênia Rolim's work, contrary to the current trends, is considered a proof that the traditional narrator has not disappeared and that he/she can still be considered an agent of transformation and construction of new cultural horizons.

Key words: Efigênia Rolim. Narrative. Old age. Performance.

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina desenvolveu sua pesquisa de Iniciação Científica vinculada ao projeto "Infame: casos de singularidade e histórica", com o apoio do CNPq. E-mail: nathy_bel@yahoo.com.br.

² Professora Doutora do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução:

como tudo começou
Será que ela é normal, será?
Ela vai vestindo a roupa, ela vai ficando
louca pra mostrar seu cultural
Será que ela é normal, será?

Essa e outras perguntas ocorrem ao depararmos com Efigênia Ramos Rolim, criadora dos versos acima. Dona de uma incomparável originalidade, esta jovem senhora de setenta e sete anos tem a capacidade de intrigar e encantar os que cruzam com seu caminho.

Muitos estudos versam sobre artistas já consagrados, contudo, muitas pessoas que permanecem no anonimato têm uma produção tão ou mais rica quanto àquelas que se tornaram conhecidas. Por este motivo, no ano de 2006, tínhamos, dentro do projeto multidisciplinar “Infames: casos de singularidade histórica” da Universidade Estadual de Londrina, a difícil tarefa de encontrar, entre sujeitos desconhecidos do grande público, criações (plásticas, escritas ou orais) que fugissem aos padrões vigentes. Neste momento, por intermédio da jornalista Patrícia Zanin, entramos em contato com o trabalho de Efigênia.

Aos domingos, a feira do Largo da Ordem, em Curitiba, servia como palco de suas intervenções. Sua barraca conotava o seu universo particular, inundado de animais, bonecos, roupas e sapatos feitos de papéis de bala e de bombons, plásticos e outras sucatas. Tudo fazia parte do espetáculo, seus objetos “ganhavam vida”, e, ora auxiliavam na narração de estórias³, ora eram personagens principais que falavam pela boca da artista.

Cada pormenores das peças que ela produz tem um significado. Por exemplo, um boneco montando um camelo (que lembraria mais um burrinho, não fossem as corcovas), com um recipiente na sua

traseira, ilustraria, numa das estórias, a invenção da panela; toda vez que o boneco tentava fazer pipocas, os piruás voavam para todo lado e ele não conseguia comer nenhum grão. Para resolver este problema, “inventou” a panela.

Efigênia explica como sua criação começou através de uma história lúdica, que, tal como suas intervenções, mescla fantasia e realidade. Em meados do ano de 1997, afirma ter tido um encontro com o “espírito da arte”. Neste dia viu algo brilhando na rua, e, quando resolveu se aproximar, decepcionou-se ao ver que se tratava somente de um papel de bala e não de uma jóia perdida. De qualquer maneira, guardou o papel consigo. Continuando a caminhar, encontrou um pé de chinelo e então teve a idéia de unir as duas coisas que encontrou na rua retirando um fio da sua própria roupa, que amarrou o papel de bala junto com um palito no chinelo.

Ficou emocionada, pois, para ela, estes acontecimentos sinalizavam uma “missão”, dar vida, amadrinhar papéis de bala, plásticos etc., jogados fora ou caídos pelas ruas e transformá-los em animais, roupas, sapatos, bonecos, bolsas e uma infinidade de outros objetos. Assim, ao ver-se deparada com esta nova “tarefa”, perguntou a si mesma: “como poderei sozinha salvar todos aqueles que perderam recheio, o sabor da vida?”. De acordo com ela, o “espírito de Deus”, ou o “espírito da arte” indicou o caminho: em um dia de muito vento, ela tentou pegar vários papéis de bala que estavam espalhados pela rua, conseguiu apanhar apenas dois, os outros caíram no bueiro. Efigênia ainda complementou que para ela, foi como se eles dissessem que não queriam ser pegos e transformados em outra coisa, que queriam ser papéis de bala que ficam no chão, pisados pelas pessoas. Só então a missão se tornou clara, dar vida e transformar àqueles que querem ter outra vida (não a todos), e, através das suas estórias, proporcionar-lhes uma nova história – de acordo

³ A palavra “história” refere-se a estórias fictícias, contos, fantasia etc., bem como eventos passados ou a ciência histórica. Contudo, optamos por manter a distinção original entre as palavras “história” e “estória”, onde esta última referir-se-á a estórias fictícias.

com suas próprias falas.

As duas histórias citadas a seguir (da autoria de Efigênia) foram contadas por ela no Largo da Ordem durante intervenção. “Dr. Penenem”, por exemplo, um tubo de plástico enrolado por panos e tampas de garrafas pet, foi transformado num médico guardião da floresta, que, quando assoprado sinaliza perigos como incêndios e faz com que os agentes da floresta entrem em ação. Outros bonecos também fazem parte da conscientização ambiental, e, ensinam, por exemplo, que o mosquito da dengue não deve ser combatido com veneno, que mataria também outros insetos inocentes.

“Borboleta”, uma boneca de asas com uma escova de dente nas costas, representa uma menina que queria ser uma borboleta para poder voar. Quando conseguiu, acabou ficando aprisionada

dentro de uma caverna devido a uma forte chuva que ocasionou uma avalanche e fechou a saída. A escova de dente significava uma lembrança de Deus que, ao transformá-la em borboleta, disse: “vai contente, e leva essa escova de dente, para lembrar do tempo que você era gente”.

Apesar dos preconceitos que sofre, Efigênia, no auge dos seus setenta e sete anos, além de criar coisas originais, ainda é ativa e disposta a intervir na realidade por meio de estórias, muitas vezes politizadas e cheias de mensagens. Por trás de narrativas engraçadas e aparentemente simples, estão mensagens e conselhos, de ordem pessoal ou moral, marcado por uma religiosidade latente, e ensinamentos, como a conscientização acerca de problemas variados, políticos, ambientais, sociais etc.



Figura 1. Efigênia Rolim em frente à sua barraca no Largo da Ordem. Curitiba –PR, março de 2006.

Na tentativa de compreender melhor o que é o trabalho de Efigênia e buscar uma nomenclatura mais adequada para designá-lo, recorreremos a conceitos advindos das Artes Cênicas. Desta forma, dando

continuidade a proposta da multidisciplinaridade, a primeira parte deste texto é uma comparação *pari passu* das apresentações de Efigênia com a Performance.

A segunda parte desta análise versará acerca da temática da velhice e da narração de estórias. Partindo de conceitos advindos das Letras, da Sociologia, alguns exemplos históricos no Brasil e do ensaio “*O Narrador: considerações...*” de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1994, p.197), tentaremos mostrar como outrora o velho⁴ desempenhava um importante papel social na qualidade de narrador, e que, quando a tradição oral começa a decair, ele é destituído desta função. A partir disto, num momento posterior, situaremos o trabalho de Efigênia, como um foco de resistência à conduta que retira do velho a possibilidade de intervir na realidade.

Performance

Pode-se arriscar afirmar que a linguagem cênica que mais se aproxima do que Efigênia faz é a performática, pois a Performance é uma linguagem híbrida, que combina elementos das artes plásticas, do teatro, da música, dança e outras multimídias.

A princípio, a Performance era ligada mais diretamente às artes visuais. No momento em que os pressupostos da arte moderna foram colocados em xeque, é que expressões mais dinâmicas, além dos limites estáticos da pintura, puderam despontar. Apesar de seus antecedentes cênicos futuristas e dadaístas, a Performance teve mais diretamente a *body art* como precursora. *Body art* é uma vertente da arte que toma o corpo do artista como meio de expressão e suporte para a realização de atos e intervenções. Ao invés de pintar ou esculpir algo, o artista se coloca como escultura viva, transformando-se, assim, na sua própria obra.

A live art, outro movimento ligado à ascendência

da Performance, é um tipo de manifestação que busca ser “viva” e “ao vivo”. A arte, quando retirada de seus espaços convencionais, como galerias e museus, e colocada nas ruas, praças, shoppings etc., não teria função meramente estético-elitista, mas uma posição mais “viva” e modificadora. (COHEN, 2002, p. 39)

De acordo com Glusberg (1987, p. 22) a palavra inglesa *Performance*, advinda do latim *performare* e do antigo francês do século XVI *parformare*, pode significar execução, desempenho, realização, atuação, ação, ato, explosão, habilidade. Ou então, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático. O termo é bastante abrangente, mas podemos ressaltar algumas características básicas em comum no que diz respeito às Performances.

Não há um texto fixo. A maioria dos atos é apenas premeditados, o “texto” pode variar conforme a recepção. Quem atua tem de prender a atenção do público sem estar pautado nas convenções do teatro ilusionista. Por esse motivo, as Performances foram fortemente vinculadas às noções de “improviso” e “espontaneidade”. Entretanto,

Na arte da Performance vão conviver desde “espetáculos” que tem grande espontaneidade e liberdade de execução (no sentido de não haver um final predeterminado para o espetáculo) até “espetáculos” altamente formalizados e deliberados (a execução segue todo um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado). (COHEN, 2002, p. 51).

⁴ A discussão sobre qual termo seria o mais apropriado para designar pessoas em idade avançada remonta à França do século XIX, onde a velhice “se impunha essencialmente para caracterizar as pessoas que não podiam assegurar seu futuro financeiramente [...]: designava-se mais correntemente como velho (*vieux*) ou velhote (*vieillard*) os indivíduos que não detinham estatuto social, enquanto os que o possuíam eram, em geral, designados como idosos (*personne âgée*)” (PEIXOTO, 1998, p. 73). Devido a isto, a noção de velho ficou fortemente associada à decadência e confundida com incapacidade para trabalhar. No Brasil, em meados da década de 60, os termos foram empregados mais ou menos da mesma forma que na França, embora sem o mesmo rigor. O termo idoso pode passar a impressão de maior respeito, mas muitos defendem que ele não deve ser empregado indistintamente porque, originalmente, só classificou os indivíduos mais favorecidos. Por isso, optamos pelo vocábulo “velho(a)”, ao invés de “idoso(a)”, e pedimos que o leitor descarte uma possível negatividade que este termo possa carregar.

A relação entre os elementos cênicos (atores, objetos, figurinos, iluminação etc.) não segue a mesma hierarquia do teatro. A cena não pertence necessariamente ao ator, que pode ser somente mais um elemento do espetáculo. Um objeto, por exemplo, pode protagonizar um quadro.

Na maior parte das vezes, os *performers* acumulam os papéis de autor e intérprete de sua obra. Como próprios autores, podem muitas vezes trabalhar com temas relacionados com sua vida, desejos, ansiedades e o que acreditam. Mediados por um contexto que não é o ficcional, mas sim o real, o contexto da vida, esse tipo de manifestação lida com o universo artístico, metafórico, do campo ficcional, e se reveste de significação através das interações corporais, psíquicas e intelectuais de quem atua e de quem assiste. (GUINSBURG, 1992, p. 248).

A tentativa de tentar aproximar as apresentações de Efigênia com a performance, e não uma outra linguagem cênica, advém do fato de que ambas as linguagens mantêm uma estrutura mínima em comum. O mesmo motivo que nos leva a arrolar a performance entre as artes cênicas, também se aplica ao trabalho de Efigênia: ambas apresentam uma das principais matrizes dessa linguagem, que é a existência da tríade, público, atuante (que não precisa necessariamente ser humano, pode ser um objeto, um boneco) e texto (entendendo-se por texto signos verbais, imagéticos, sonoros, de caráter icônico, simbólico, ou indiciais - ruídos, fumaça etc.).

As apresentações de Efigênia e as performances também apresentam idênticas rupturas com as convenções teatrais. A performance caracteriza-se por ser um espetáculo (de *spectaculum*, no sentido de ser algo para ser visto, um ‘espetáculo de arte’), realizado em situações definidas, nas quais o performer age sem estar pautado na representação ilusionista. Assim,

...pode-se considerar a performance como

uma linguagem antiteatral, na medida em que procura escapar de toda uma vertente teatral (e que é mais aceita enquanto teatro) que se apóia numa dramaturgia, num espaço-tempo ilusionista e numa forma de atuação em que prepondera a interpretação (na medida que se caminha em cima de um personagem). (COHEN, 2002, p. 57).

Na forma clássica do teatro, a intermediação entre atuante e público se dá por meio do texto, que é encenado ao vivo, num espaço que passa a ser definido como espaço cênico, que remete a um tempo e espaço ficcional, criando, assim, uma ilusão cênica suportada nas convenções teatrais (GUINSBURG, 1992, p. 234). O teatro alicerçado no aristotelismo (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), tem por intuito remeter a uma ilusão naturalista através da representação, diferente das apresentações de Efigênia e da performance, que não visam representar uma ficção.

Assim como nas performances, Efigênia trabalha em tempo real, representando algo (em nível simbólico) em cima de si mesma, não pretende que o espectador pense que está no mundo de seus personagens, como no teatro, pois deixa claro de que é ela quem está ali narrando a estória.

Quando um *performer* está compondo algo, trabalha em cima de sua “máscara ritual”, que é diferente da pessoa que ele é durante o dia-a-dia. Mas, em linhas gerais, não caminha sobre um personagem e, na maior parte das vezes, não tem uma “história” para representar.

Ocorre que, segundo a milenar tradição da arte, os autores procediam por delegação, reduzindo e atenuando os dados que compunham seu trabalho, o que fazia supor um filtro de ilusionismo, algo equivalente a uma farsa admitida. Dessa forma, o dramaturgo é representado por atores e atrizes e o coreógrafo por bailarinos e bailarinas, em um espaço e um tempo igualmente virtuais, fictícios. Assim, o compositor também é mediado por músicos, salvo o caso incomum em que o compositor criasse e executasse

sua melodia, instantaneamente, diante do público. Também o pintor e o escultor transpõem sua mensagem para uma materialização determinada; e o poeta e o romancista recorrem a suas imagens verbais, escrevendo-as. Nesse sentido, a arte da performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo. (GLUSBERG, 1987, p. 43-44).

A performance se aproxima mais da vida na medida em que toma para si o elemento do inesperado, como a Performance de Cris Burden, que recebeu uma descarga elétrica em uma piscina, ou a de Joseph Beyus, que permaneceu vários dias trancado com um coio selvagem [GUINSBURG, 1992, p.230).

Uma das grandes diferenças das apresentações de Efigênia com as performances é que ela não pratica experimentações corporais, como os dois exemplos citados acima. Entretanto, como semelhança, temos que, suas apresentações tinham uma deliberação prévia da realização do ato, localizando-a num espaço e tempo, por exemplo, domingo na Praça do Largo da Ordem, em Curitiba. Devido ao fato de lidar com o imprevisto, essas cenas se afastam quase completamente da representação ilusionista e se aproximam muito mais de fatos que poderiam ocorrer durante o cotidiano de uma pessoa.

Narração e velhice

Um narrador de histórias raramente é imparcial. Norteando as diversas reações e opiniões do ouvinte, ele deixa um pouco de si e suas impressões naquilo que está sendo contado. Talvez, por este motivo, Walter Benjamin em “*O Narrador: considerações...*”, elegeu o narrador como o indivíduo detentor de experiência e o responsável por transmiti-la. Experiência, para Benjamin, é um conhecimento resultado de séculos, passado de geração para geração, elaborado e re-elaborado a cada transmissão.

Um exemplo de experiência é ilustrado por este

autor pela lenda de um velho vinhateiro que, no seu leito de morte, fala a seus filhos de um tesouro escondido no vinhedo. Os filhos se põem a cavar, mas nada encontram. No outono, suas vindimas florescem e se tornam as mais abundantes da região. Só então os filhos entendem que o “tesouro” que o pai havia deixado era sua experiência; tudo aquilo que ele transmitiu não era fruto de uma vivência individual, mas de uma memória coletiva, algo que ele também recebeu, aprimorou e transmitiu.

Segundo Benjamin, é a essa experiência coletiva que os grandes narradores recorrem para enriquecer suas histórias, e, com isso, transmitem também experiência. As histórias trazem consigo sempre uma mensagem, uma norma de conduta social etc., que

[...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1994, p. 200).

O arquivo oral brasileiro que era transmitido entre as pessoas não foi formado por uma única vertente, mas várias. Entre elas, podemos destacar os elementos trazidos pelos indígenas, africanos e portugueses. Cada povo já trouxe uma bagagem própria, com seus cantos, danças, histórias, lembranças guerreiras, mitos e poetas, antes de pisar em solo brasileiro. Embora o Brasil tenha sofrido influências de muitas outras culturas, nas três versões básicas que deram origem ao amalgama de concepções heterogêneas do cenário oral brasileiro (portuguesa, indígena e africana), podemos ver presente a ativa participação do velho como narrador.

Durante muito tempo o narrador foi usado para educar, ensinar e conscientizar. No Brasil das primeiras décadas do século XVI, a oralidade como forma de transmissão de experiência era bastante presente. Naquele momento, o velho, aquele que possuía mais anos de vida, detinha um arquivo maior de memória para comunicar, e, por isto, tinha

importância fundamental.

Segundo Cascudo (1984, p. 15), nas fazendas do Brasil – colônia, os livros eram raros e era hábito contar estórias. Juntavam-se depois da ceia o dono da casa, os filhos maiores, amigos e vizinhos para trocarem narrativas, que falavam de aventuras, recordações, vinganças, anedotas, crueldades e alegrias. Este costume veio em parte do povo português, que, depois de séculos vivendo no continente africano, foi influenciado por povos orientais, chineses e árabes, que são grandes contadores de estórias. Bernardim Ribeiro (1968 apud CASCUDO, 1984, p. 168) evoca o quadro familiar, no século XVI, onde pela noite, as mulheres velhas da casa contavam estórias de batalhas entre cavaleiros e dragões, bruxas e princesas enquanto fiavam ou rezavam.

Ainda seguindo o raciocínio de Cascudo (1984, p. 78), alguns seringueiros e viajantes rememoram a mesma cena em quase todas as aldeias indígenas que visitaram (no Amazonas, Pará, Mato Grosso ou Goiás): Em volta de uma fogueira, depois do jantar, os índios mais velhos reuniam-se com os estrangeiros para fumar e contar-lhes estórias de caçadas, de pescarias, de costumes, mistérios da mata, casos engraçados e assombros.

Outrora, os chefes indígenas reuniam-se à noite para discutir a vida da tribo e ensinar aos mais jovens os segredos da guerra e outros segredos que orgulhavam a memória dos narradores. A tradição oral indígena não resguardava somente os feitos ilustres da tribo, mas também suas fábulas, seus cantos e suas danças. Os velhos eram responsáveis por conservar os costumes na figura do pajé (que se reservava, como direito sagrado, à ciência medicamentosa e aos ritos) e na figura dos velhos guerreiros (aqueles que testemunharam parte do arquivo comum oral). O velho tinha a sua função na tribo, ele era o narrador, a memória viva do conhecimento e o responsável por transmiti-lo.

A etnia africana também deu valiosas contribuições para a narração no Brasil. Os africanos

possuíam os seus contadores de estórias, pessoas que andavam de lugar em lugar recitando contos e fazendo disto uma profissão.

[...] O akpalô é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos. José Lins do Rego, no seu *Menino de Engenho*, fala das velhas estranhas que apareciam pelos bangüês da Paraíba; contavam histórias e iam-se embora. Viviam disso. Exatamente a função e o gênero de vida do akpalô. (CASCUDO, 1984, p. 152).

Neste período, o velho continuou tendo importância vital na figura das velhas amas de leite. A indígena pouco podia competir com a negra africana nas funções de mucama e mãe-de-leite das crianças brancas.

No Brasil depressa a velha indígena foi substituída pela velha negra, talvez mais resignada a ver entregue ao seu cuidado a ninhada branca do colonizador. Fazia deitar as crianças, aproximando-as do sono com as estórias simples, transformada pelo seu pavor, aumentadas na admiração dos heróis míticos da terra negra que não mais havia de ver. (CASCUDO, 1984, p. 153).

Por intermédio das velhas negras e das amas, acrescentaram-se estórias africanas às estórias portuguesas, de madrastas, príncipes, gigantes, pequenos-polegares, mouras encantadas e outros entes. De acordo com Freyre (Freyre, 1933 apud CASCUDO, 1984, p. 154), “As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das velhas negras ou amas de leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias.”

De um modo bastante geral, este panorama nos dá uma idéia de como as três raças que unificaram idéias e doutrinas diversificadas em terras do Brasil,

portugueses, indígenas e africanos, eram guiadas pela veia oral e da importância central do velho neste processo.

A narração gradativamente diminuiu. Voltando mais uma vez a Walter Benjamin, o surgimento da burguesia e das forças produtivas que com ela se desenvolveram influenciaram para o fim do narrador tradicional porque a partilha de experiências, fundamental para as trocas orais, entrou em declínio. A Guerra foi o acontecimento que colocou isto em evidência: “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994, p. 114-115).

O romance e a imprensa de informação, de acordo com este autor, foram os grandes responsáveis por este fato, pois nenhum dos dois visa à transmissão de experiência. O romance não nasce da tradição oral e das experiências partilhadas pela interação do narrador com aquele que o ouve, mas é fruto de uma atividade individual, isolada da experiência comum.

A imprensa de informação, por sua vez, contribuiu para a diminuição da narrativa na medida em que busca um tipo de objetividade e verdade que a narração não busca. Ela aspira a uma verificação imediata, enquanto as narrativas “(...) recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.” (BENJAMIN, 1994, p. 202-203). A narração foi substituída pela informação impressa, do rádio, da televisão ou da internet.

A maior parte das causas que Walter Benjamin propôs para a morte do narrador é válida e pode ser transposta para nossa época, com algumas atualizações. Entretanto, a desvalorização da velhice, um elemento que não foi tratado por este pensador, pode ser uma das chaves para compreender

a decadência da narração.

Velhice na sociedade

É fato indiscutível que o velho, antes um dos principais narradores, não tem a mesma importância. Na sociedade indígena, africana e posteriormente na sociedade patriarcal brasileira, o velho tinha importância vital na tradição oral, era ouvido e respeitado. Na qualidade de narrador, ele era o responsável por resguardar histórias, tradições e comunicá-las para as novas gerações.

Hoje em dia, o conhecimento de pessoas de idade mais avançada, considerado obsoleto por gerações que tiveram mais contato com uma tecnologia, que ele, se experimentou, foi sob formas mais antigas e consideradas ultrapassadas, não é mais narrado. O quadro que retrata a velhice brasileira é bem distinto do anterior: o idoso é marginalizado.

Na nossa cultura, cada faixa etária tem sua função e seu lugar. Muitas vezes, a função do “velho” é não ter função, se aposentar, viver uma vida calma e descansar. Qualquer manifestação de criatividade muito diferente do tradicional, que é bordado, tricô, pintura etc, pode ser considerada “loucura” ou “caduquice” de uma cabeça que já não funciona tão bem. Deste tipo de preconceito advém a ideia da velhice associada à diminuição da capacidade produtiva.

Outro aspecto que acarreta a desvalorização da velhice é a falta de experiência. Hoje as pessoas não acumulam experiência transmissível no mundo do trabalho (no sentido benjaminiano do termo), e saem alienadas deste processo. Sem experiência, o narrador gradativamente desaparece, e, assim, o velho é destituído de sua função social, que era a de transmiti-la. O ancião não é mais a figura do sábio, mas um indivíduo cujas características mais salientes são a defasagem e a decadência do corpo.

Muitas vezes, o preconceito que advém da negação do velho, esconde a ideia da conservação do corpo obtida graças à tecnologia da indústria da

beleza e da juventude. Hoje, a lendária “fonte do rejuvenescimento”, está na ginástica, ioga, cremes, hidromassagem, plásticas e demais intervenções estéticas, para que o corpo fique com o aspecto de “belo” e de “jovem”.

As imagens do corpo são influenciadas pelo contexto social que a produz. O corpo envelhecido não corresponde aos ideais e aspirações de uma sociedade que primazia o consumo de bens que visam à manutenção de uma forma produzida e modelada sob padrões. A perfeição da beleza é um valor máximo.

Para angariar mais adeptos para consumir estes produtos, tenta-se mudar a imagem da velhice e associá-la a um período de “liberdade” de escolha, realização de sonhos, atividades prazerosas e não um período de monotonia ou decadência.

Debert (1999, p. 210), realizou uma análise sobre as imagens da velhice transmitidas nas revistas brasileiras antes e após os anos 80. Até os anos 80, a aposentadoria era apresentada como uma fase monótona, uma chance de descansar e adquirir *hobbies* tradicionais. Os idosos eram visados como consumidores, basicamente nos anúncios de remédios ou fraldas geriátricas. O fracasso, não dos produtos, mas talvez da estratégia de marketing que vinha sendo utilizada, fez com que nos vinte anos seguintes, a fase da velhice fosse apresentada como mais prazerosa, uma oportunidade de realização de sonhos, e, acima de tudo, uma fase de batalha contra as marcas do tempo que poderiam conotar à antiga imagem de enfraquecimento. O ideal de busca pela eterna juventude retorna. Assim, nos últimos anos, estas revistas estavam criando um novo estereótipo, do velho “conservado”, que, diferente do velho associado à decadência, é uma pessoa que batalha contra esses sintomas da natureza e não se deixa derrotar. É como se este velho fosse um bravo lutador que não se deixasse derrotar pela deterioração imposta pelo tempo.

A esses bravos lutadores são oferecidas as armas: a indústria da beleza com suas promessas,

e o comércio, que vende “realização de sonhos” e lazer. Este novo estilo de vida indica regras e comportamentos específicos que indicam como aqueles que não se sentem velhos devem proceder.

Isso não implica, necessariamente, numa revalorização da velhice, mas que esta faixa etária é visada como consumidor. Em muitos lugares, a cada ano, a esperança de vida sobe, e, para que desperdiçar um mercado em franco crescimento apenas para manter um arcaico preconceito? A opção mais lucrativa é infundir outras imagens para conquistar o consumidor. Agora a aposentadoria não sinaliza o fim, mas o começo de uma vida tranquila e de realização. A partir do momento que se perde a tradição e a oralidade, o velho fica sem função social e passa a ser apenas um consumidor passivo, sem voz e sem o poder de intervenção na construção de novos cenários culturais.

Situando a narradora Efigênia, considerações finais

O mesmo modo de produção que mata a experiência, conseqüentemente, mata o narrador tradicional, o velho, a figura que transmitia oralmente tradições e histórias. Sem experiência não há o que narrar.

O antigo cargo do narrador tradicional, situado no campo e no meio artesão, era transmitir oralmente ensinamentos e mensagens através de histórias. Com seu trabalho, Efigênia, num contexto urbano no auge da digitalização, permite a sobrevivência desta prática.

As narrativas estão sujeitas, a cada nova reprodução, a apropriações diversas e contínuas re-elaborações de seus significados. Se uma história abre a possibilidade de atualização, onde cada um pode colocar um pouco de seu próprio tom naquilo que está sendo contado, é mais provável que esta história perdure por meio da repetição e recriação ao longo de tempos.

Neste caso, a história de Borboleta, a “menina”

que se tornou uma borboleta (citada na Introdução), alcança o cerne da narrativa tradicional. A interpretação da fábula pode sugerir o dito popular “quem tudo quer, tudo perde”. O ato de voar poderia significar o desejo de liberdade total, que culminou no contrário absoluto, a eterna prisão. Ou então, pode sugerir que “se queres ser o que não és, acabarás mal”, pois a menina quis ser algo diverso de sua própria natureza para voar livremente, mas o destino não quis assim. Essas mensagens que dão margem a diversas interpretações é que criam a possibilidade da continuidade da narrativa. Assim, cada um pode deixar um pouco de si naquilo que é narrado, característica da narrativa tradicional. Um bom narrador, segundo Benjamin (1994, p. 200), “é um homem que sabe dar conselhos”, alguém capaz de “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. (BENJAMIN, 1986, p. 200).

A estória de Penenem, o guardião das matas (idem à Introdução), também está dentro da proposta do ensaio de Walter Benjamin, (BENJAMIN, 1994, p. 202). A “sugestão prática” e a utilidade desta estória estão pautadas nas normas de conduta de nossa sociedade. Buscar a preservação da vida e manter a higiene são pressupostos sociais, que, para serem cumpridos, exigem um conhecimento que vem sendo passado há gerações, como causas, efeitos e doenças (como a dengue, por exemplo, que também é um dos principais alvos das estórias da nossa dama da sucata).

Assim, podemos ver que apesar de todo o pessimismo benjaminiano em considerar a narrativa em vias de extinção, ela ainda persiste, mesmo que em raros lampejos, como em Efigênia. Na visão de Gagnebin (2004, p.32), o ensaio sobre o narrador

...formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a idéia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas [...] O narrador também seria a figura do trapeiro,

do Lumpensammler ou do chiffonnier (figura de Baudelaire), do catador de sucata e de lixo, este personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada ser esquecido. (GAGNEBIN, 2004).

Efigênia poderia ser considerada representante deste narrador trapeiro que Gagnebin (2004, p.32) se refere, um resquício de resistência à morte da narração. Literalmente recolhendo cacos nas ruas, se apropriando e os transformando em algo diverso, ela é uma figura deslocada, uma artista de um picadeiro que já fechou as cortinas para este tipo de espetáculo.

Os limites impostos pelos próprios conhecimentos de Efigênia e o papel reservado aos velhos em nossa sociedade não a impediram de criar seus objetos e suas estórias. Não se conformando com o fato de não ter papel social ou se transformar numa consumidora resignada, reinventa a sua velhice através da criação, que se constitui num meio de não deixar de intervir socialmente.

Com os atuais preceitos e preconceitos, o velho é colocado à margem da sociedade como improdutivo (para o mercado de trabalho) e defasado (no que se refere ao seu conhecimento). Uma pessoa de idade tão avançada, sem formação acadêmica e destituída de poder econômico, não conseguiria ser ouvida se não se utilizasse de algum tipo de artifício, que, neste caso, é arte, criação e sensibilidade. O figurino e os objetos feitos de papel de bala servem também como chamariz para prender a atenção das pessoas para as mensagens que estão sendo ditas através das estórias. “Estou salvando o mundo”, diz Efigênia.

Devido ao fato de configurar-se numa transgressão, entendida, aqui, como rompimento com determinada ordem social, suas intervenções públicas podem, muitas vezes, ser confundidas com loucura. Não se espera que uma pessoa de setenta e sete anos saia vestida com papéis de bala, dando cambalhotas, recitando poesias e contando estórias.

Atualmente criar é tarefa dos jovens. Assim, diferente do estereótipo do velho cansado e torpe, ou daquele que quer esconder a sua velhice a qualquer custo, Efigênia, além de inventar seus próprios objetos, utiliza-os juntamente com seu corpo, gestos e voz, para contar e transmitir suas mensagens.

Expressões semelhantes a esta, estão presentes desde os primórdios da história, nos ritos tribais, nas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, nos menestréis, e inúmeros outros gêneros calcados numa interpretação extrovertida. É como se houvesse um tipo de “estrutura mínima” comum, que deságua em diferentes vertentes, guardando, entretanto, um elo entre si. Assim, podemos dizer que o trabalho de Efigênia, e também as Performances tem elementos em comum com outros tipos de manifestações.

Por estes motivos, chamar Efigênia de *performer* não estaria errado, pois demonstramos que a maior parte de seu trabalho cabe dentro desta designação. No entanto, é importante salientar que ela não tem o “conhecimento” de estar realizando uma performance, ou seja, suas apresentações não provêm da mesma consciência e intenção críticas em relação ao sistema da arte que as performances. Por isto, preferimos nos referir às suas narrações de história como apresentações ou intervenções, embora não seja incorreto designar seu trabalho como uma *performance*.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASCUDO, Luis da Câmara. Literatura Oral no Brasil. São Paulo, SP: Edusp, 1984.
- COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002.
- DEBERT, Guita Grin. A reinvenção da velhice. São Paulo, SP: Edusp, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004. p. 31-53.
- GLUNSBURG, Jorge. A arte da Performance. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987.
- GUINSBURG, Jacó. Diálogos sobre teatro. São Paulo, SP: Edusp, 1992.
- PEIXOTO, Clarice. Entre o estigma e a compaixão e os termos classificatórios: velho, velhote, idoso, terceira idade... In: BARROS, Myriam Moraes Lins (org). Velhice ou terceira idade? Rio de Janeiro: FGV, 1998.