

REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS – A LIDE COM A MEMÓRIA E A INVENÇÃO EM A PISCINA DE VERÔNICA STIGGER

Isa Etel KOPELMAN¹

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre as possibilidades de (re) criação mítica em poéticas contemporâneas e examinar a ativação de tais possibilidades na estrutura do texto *A Piscina* de Verônica Stigger, obra na qual a autora expõe as risíveis fragilidades do corpo em suas tentativas de interação com outros corpos e com as coisas, diante da banalidade da violência e da fatalidade da morte.

Palavras-chave: *mito, memória, contemporaneidade, criação artística*

Abstract:

This article aims to reflect on the possibilities of mythic (re)creation on contemporary poetics and to examine the activation of such possibilities in the structure of Verônica Stigger's text "*The pool*", in which the author exposes the laughable weaknesses of the body in its attempts to interact with other bodies and things in the face of fatality and violence.

Key-words: *myth, memory, contemporaneity, artistic creation*

¹ Isa Etel Kopelman é professora e pesquisadora de dramaturgias contemporâneas da UNICAMP nos cursos de Graduação e Pós-graduação do Instituto de Artes Cênicas.

É preciso aprender a existir como se esse homem não existisse, pois o risco que corremos hoje é de deixar de existir empiricamente e ponto. Nós estamos nos suicidando como espécie. Na medida em que ela mostra a existência de outras formas de existir como ser humano, a antropologia permite perceber que o caminho que os ocidentais estão seguindo não é o único possível. E que, portanto, há esperança; se não no futuro, há esperança no passado. O que já é alguma coisa... (E. Viveiros de Castro).

Com a banalização da morte, a própria imortalidade, que dela emana, perde o sentido. A arte, esse desafio ao pó, passa a sobreviver de cacos, de incompletude, de auto ironia e na exaltação da tecnologia, o grande baal dos novos tempos.[...] Incapaz de engendrar no vácuo, o homem cai no tatibitate, vítima do esvaziamento da palavra. No princípio, era o Verbo. Após o fim, quem pode contar o que será? Ou o que será do "contar"? (George Steiner)

Na perspectiva da história, o testemunho memorial se realiza como "representação", encenação por meio de um rito que vincula as posições e as relações sociais com o modo como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais trazendo para cena as "exigências existenciais das comunidades para as quais a presença do passado no presente é um elemento essencial da construção de seu ser coletivo"(CHARTIER, 2017, p. 24).

Em tempos convulsivos como os nossos, em que a violência encontra-se quase em estado naturalizado, a cerimônia da rememoração é voltada aos traumas dos conflitos identitários e especialmente – em seu aspecto mais crítico – volta-se a uma reflexão sobre o fracasso da formação humanística no que refere a outras perspectivas de constituição do humano e de imaginar a relação entre o homem e o mundo, aproximando minimamente nossa metafísica das metafísicas [indígenas] que afirmam que a humanidade não está em descontinuidade ontológica com os demais existentes do universo (DELEUZE; GATTARI, 1997).

Numa direção que afirma a realidade como conjunto aberto de pontos de vista divergentes que coabitam e constituem o mundo, que afirma não haver um ponto de vista privilegiado, não existir nenhum lugar a partir do qual se possa totalizar a realidade, liberemos no campo do imaginário, da criação artística, promessas potentes de reformulação, de mudanças políticas. Os mitos pertencem às singularidades feitas de agenciamentos coletivos, sem sujeito enunciador, há

algo irreduzível às determinações culturais que residem nos mitos. (DELEUZE; GATTARI, 1997). No plano da criação artística e em múltiplas frentes de manifestações do humano, a percepção ritual e mítica, ainda que residualmente, instaura comunidades imaginárias, existentes ou extintas de ameríndios, negros e LGBTs; coloca em destaque as faces alternativas ao conceito de Estado-nação.

Nas instâncias do ser-no-mundo, a própria ideia de criação artística e invenção atravessa os discursos das artes, da teologia e filosofia relacionando as questões mais básicas – quem somos? De onde viemos? Há um plano para a existência? – com os desafios políticos do nosso tempo. Será possível na atualidade se falar em criação sem que se envolva em algum momento a esfera mítica? A ideia de “um centro oculto de forças” em torno do qual circula fórmulas da temporalidade liberando um tempo sem tempo, como crê George Steiner (2003), parece indicar uma perspectiva estética/ética inexoravelmente relacionada à mobilização (recriação) memorial:

Há um sentido genuíno no qual todo uso humano do tempo futuro o verbo “ser” representa uma negação, por mais limitada que seja, da própria fatalidade da mortalidade terrena; da mesma forma como todo uso de uma sentença condicional estabelece a refutação da inevitabilidade bruta e despótica do fatural. Fórmulas que envolvam tudo o que “deverá ser”, o que “será” e o que “poderia ser”, circulando em campos intrincados de força semântica ao redor de um centro oculto ou de um núcleo de potencialidades, são as senhas da esperança (STEINER, 2003, p. 15).

No entanto, se a essência de uma instrução clássica era criar contra o tempo, qual será a capacidade potencial do perspectivismo, do pensamento simbólico enquanto correspondente cosmológico de uma política de resistência à separação de uma instância transcendente e unificadora?

A questão é você saber o que é feito com essa capacidade em cada parte do vasto mundo humano, na história e na geografia [,,,] Para nós ele tem

mais a ver com a arte ainda que se possa dizer, por exemplo, que a teoria da relatividade de Einstein é uma variação, um versão científica do tema mítico do perspectivismo, na medida em que ela formula matematicamente as condições de passagem de um referencial (um ponto de vista) para outro, assim como os índios estão preocupados em como se converte o ponto de vista da onça no ponto de vista do sujeito que a encontra no mato e vice-versa, para evitar ser devorado por ela. (CASTRO, 2014, p. 170)

Para Eduardo Viveiros de Castro, a capacidade perspectivista – presente na tradição intelectual ocidental, na literatura, na filosofia de Leibniz e Nietzsche – relaciona-se à fundação de uma alteridade que resiste radicalmente ao aparelho de captura do Estado. No decorrer da história, a partir das vanguardas estéticas do início do século XX, as relações entre arte, mito e rito presentes nas criações estéticas se estabelecem menos por meio das figurações do repertório dessa tradição e mais pelas *formas* que instauram outras realidades, como examina Verônica Stigger:

[...]o mito resultava, ao contrário da ciência, numa totalidade indivisa (o *Quadrado negro* de Malevitch impõe-se, para citar um caso, como o exemplo máximo dessa abordagem). Ao tentar apreender e reelaborar a realidade, o mito fundava uma outra realidade, uma realidade alternativa àquela que chamamos de real. E os mitos, como formas alternativas de conhecimento, se instituem de modo bastante singular, calcados em determinados elementos que poderíamos resumir numa tendência à auto-referencialidade e à repetição e numa busca por uma espécie de transcendência. (STIGGER, 2006, p.531)

Vale destacar ainda, nessa formulação, que “uma ilusão de extensão infinita de tempo” é liberada (STIGGER, 2006, p.531) pela ocorrência de uma fratura na continuidade narrativa da criação.

Algumas dessas questões, especialmente as referentes ao tema do

perspectivismo, as que se referem aos desdobramentos da utilização do mito na estruturação da obra, podem ser observadas no texto de “A piscina”, de Verônica Stigger, de seu livro mais recente: *Sombrio Ermo Turvo* (2019).

“A piscina” pertence à seção III do livro que reúne um conjunto variado de textos, organizados em quatro seções, equivalentes aos movimentos musicais de uma sinfonia, com cadência e musicalidade próprias: I. *Allegro ma non troppo, um poco majestoso*, com nove contos; II. *Scherzo grazioso*, com cinco contos; III, *Adagio molto semplice e cantábile*, com um conto; IV. *Andantino con flocchi di neve e sabbia dela spiaggia*, com nove contos.

A parte III é constituída pelo movimento intitulado de *Adagio molto semplice e cantábile*, o da *Sonata para piano n. 32* de Beethoven, a *Arietta*, que marca não somente o andamento musical/composicional da obra em seu conjunto de contos, como também indicia o texto “A piscina”, o único dessa parte, com uma atmosfera dramaticamente intensa, de grandes contrastes provocados por significativas variações de tons e temas².

O enredo de “A piscina” fala de uma mulher que mata sua amiga num acidente de carro e toma a filha órfã como agregada da família. Nesse texto, a autora configura uma escrita dramaturgica com seis vozes numeradas de 0 a 5 que se inicia com cada uma das cinco vozes (1 a 5) se apresentando sequencialmente e introduzem uma espécie de narrativa especular sobre cada uma das cinco personagens observadas em torno da piscina de uma casa de veraneio. Essas vozes referem-se lasciva e obscenamente a cada uma das cinco personagens avistadas, situando inclusive, por meio desse estranho prólogo, o grau de envolvimento de cada uma delas com o acidente fatal relatado. Os comentários referem-se à mãe, Consuelo, às filhas Pilar e Milagros, a Paco, de quem não se sabe ser filho ou não de Consuelo, e finalmente à Lucía, a menina adotada pela família. Todos envolvidos direta ou indiretamente com a morte de Carmen. Embora não figuradas, as vozes exploram os limites do diálogo, dirigindo-se a um interlocutor,

² De maneira muito resumida, importa observar que a estrutura formal da sonata apresenta três grandes partes: exposição, desenvolvimento e reexposição. A exposição é repetida com a indicação de um ritornelo. Nessa parte, dois temas – A e B – contrastantes são expostos. Assim se o tema A for rítmico, o tema B será mais melódico e lírico, por exemplo. Outro elemento dessa forma é o de transição e retransição, especialmente importantes na forma sonata. Entre os temas A e B haverá uma parte de transição que pode variar muito em tamanho. O tema de fechamento é caracterizado pela adaptação do tema A à nova tonalidade desenvolvida no decorrer da sonata. Após o tema de fechamento, existe a indicação de um ritornelo e a exposição é repetida. (OLIVEIRA, 2012)

em tom de cumplicidade.

A estrutura desse texto tem como referência o ritual cristão da Liturgia das Horas e mescla técnicas de relato (narração) com formas dramáticas³. Trata-se de uma escrita predominantemente performativa, atravessada por referências e imbricações de elementos extratextuais (da forma musical da sonata, do ritual da Liturgia das Horas e do mito da morte e renascimento de Cristo), numa evolução híbrida de ações e gestos, diálogos e enunciados, numa organização de eventos ficcionais calcados em sugestivas indicações, ritual e litúrgica.

A Liturgia cristã das Horas volta-se aos momentos consagrados à lembrança da morte e do renascimento de Cristo. O ritual das Horas é formulado na ordenação linear das 24 horas de um dia, de modo a sacralizar o tempo corrente do fiel para viver a Páscoa cristã no ritmo diário, semanal e anual do tempo. Pela oração das horas, o cristão é lançado no mistério da morte e ressurreição de Cristo. Em "A piscina", esses momentos perfazem um ciclo completo segundo a ordenação linear da tradição litúrgica e intitulam cada episódio do texto ficcional.

Assim, o 1º episódio, corresponde às *COMPLETAS* da liturgia noturna, quando se deve rezar antes do repouso da noite. Nesse momento, faz-se um ato penitencial pelas faltas cometidas no dia e o sono da noite, lembrando o sono da morte, leva o cristão a se entregar e se abandonar ao Senhor. Nesse episódio as vozes, num clima onírico ou de pesadelo, que não se revelam incorporadas, relatam por cinco vezes o desastre causado por Consuelo, com foco em cada um dos cinco envolvidos.

Segue-se *LAUDES*, que intitula do 2º episódio. Após as trevas da noite, renasce um novo dia lembrando a ressurreição de Cristo, "luz verdadeira que ilumina todo homem" (João 1:9); quando a liturgia preconiza a consagração da ressurreição com a primeira oração da manhã. Nesta hora canônica, uma das tônicas é a glorificação do Senhor que obteve a vitória sobre a morte. A cena textual indica uma coreografia de dança-teatro, com início, meio e fim, na qual Consuelo e suas duas filhas, Pilar e Milagros "*caminham em direção à piscina, carregando, cada uma delas, uma cadeira de praia de alumínio com encosto*"

³ A Nota, no final do livro (STIGGER, 2019, p. 142), que consta no índice, informa que "A piscina" tem origem em um texto escrito a partir das improvisações dos atores, para a peça !Salta!, do Coletivo Teatro Dodecafônico, que estreou em São Paulo, em janeiro de 2014". Factual ou imaginária, a informação, de todo modo, reforça a ideia de uma elaboração teatralizada na gênese do texto.

(STIGGER, 2019, p.93). As três mulheres, buscando obsessivamente o banho de sol, executam uma movimentação com suas cadeiras de modo a integrar esses objetos aos seus corpos. A escrita cênica desse episódio expõe uma marcação explícita de corpos que se coisificam e/ou de coisas que se personalizam, quase que integrando as cadeiras aos seus corpos. A movimentação de cada uma das personagens constitui-se numa partitura de ações que operam na tessitura coreográfica da cena em evoluções e interações repetitivas.

O próximo episódio é intitulado de *HORA TERÇA*, que no mito religioso corresponde à descida do Espírito Santo; quando Deus se manifesta aos homens e se estabelece uma espécie de diálogo. A Hora Terça é o horário intermediário da manhã e corresponde no texto ficcional a um episódio que se passa no interior na sala da casa, com todos os cinco personagens ocupados com atividades frenéticas, jogando-se um por cima do outro, recolhendo e enfileirando pequenos objetos de uso cotidiano, com atividades interrompidas por silêncios, com tentativas de escuta recíproca e brincadeiras. A cena termina na impossibilidade das personagens brincarem de “notícia alarmante”.

Na *HORA SEXTA*, a hora do meio dia, conforme Mateus 27:45, é a hora da crucificação. Na cena correspondente ao título, ouve-se, de um radinho de pilha, a voz de um locutor que discorre sobre como será a vida no futuro, com o avanço da escassez dos recursos naturais. Enquanto isso, as cinco personagens dormem nas redes e nos sofás da varanda com vista para a piscina.

Segue-se o episódio da *HORA NONA* que, na liturgia, lembra a oração de Pedro e João no Templo, onde Pedro curou o paralítico, conforme Atos 3:1; lembra também a morte de Jesus na Cruz, segundo Mateus 27:46. Na cena com esse título, Consuelo, irritada com as movimentações (manobras) das outras personagens, mais a presença insistente de um cão, irrompe num surto de histeria, finalizando com a encomenda por telefone de duas pizzas.

Na sequência, a liturgia das Vésperas intitula o próximo episódio. As Vésperas acontece no encontro do dia com a noite, ao entardecer. O pôr-do-sol remete à imagem da fragilidade humana e, muito distintamente da doutrina cristã, ao conceito de impermanência da doutrina budista, quanto à constante mutação de todas as coisas. O episódio do texto intitulado de *VÉSPERAS* se constitui numa cena intimista de conversação que envolve as irmãs, Pilar e Milagros, Paco e Lucia,

a menina órfã. O assunto é sobre alguém que quase morreu na piscina do clube:

MILAGROS (Sem tirar os olhos do livro) Afogado?

PILAR Não, antes fosse. Sabe aquele troço que suga a água?

MILAGROS (Distraída) Sei. É gostoso colocar a mão lá.

A conversa é sobre um “homem que enfiou o pau no ralo da piscina [...] que estuprou a piscina e acabou castrado” no hospital (STTIGER, 2019, p.108-09).

Pela sequência da tradição litúrgica, depois das Vésperas segue as Completas, fechando o ciclo para uma nova retomada em Laudes. No entanto, no texto ficcional, esse trajeto sofre um irônico desvio quando a cena a seguir é referida como *HORA GRANDE*. A Hora Grande refere-se à consagração umbandista do meio dia ou da meia noite⁴, nos horários de pico do dia e da noite. Nesse episódio, Milagros fala com uma amiga, ao telefone, contando o relato de Consuelo sobre a aparição da morta acidentada por ela.

Após a cena referida acima, segue-se outra, cujo título retoma a sequência do ciclo da liturgia cristã. Em *COMPLETAS*, a situação erótica que se delinea entre Pilar e Paco desliza para o pânico de Pilar com a percepção da possibilidade de morrer.

LAUDES, é o título da curtíssima cena que se passa a seguir, no interior da sala da casa, onde as personagens se entretêm individualmente com algum objeto. Nessa saudação de mais um dia, Milagros acompanha um áudio do “*programa de tevê que ensina a se exercitar com toalhas*” (STTIGER, 2019, p. 114).

4 À meia noite, quando sol está do outro lado do planeta, surgem vultos, visões de causar arrepios, sensações físicas; surgem os mortos, os espíritos que atraem as características obsessivas do ser humano. E, ao meio dia, no momento de maior exposição solar, energética e magnética, as vibrações crísticas e solares estão mais fortes, puras e elevada. Esse momento também marca uma transição energética, pois é a partir daí que o sol começa a perder sua força sobre determinada região. A esse portal chamamos o Portal de Oxalá. In. FRATERNAL, Cals. “As horas grandes e pequenas, velas e trabalhos na Umbanda” Disponível em: <<http://lendasdearuanda.com/umbanda/?p=492>> Acesso em: 31/10/2019.

Em *VÉSPERAS*, na moldura do entardecer sugerida pelo título da liturgia, ocorre um evento fatal, um assassinato quase aleatório. E sem que as pessoas envolvidas deem atenção ao acontecido, a cena segue e finaliza quando Paco retira da piscina o corpo de Lucía para acomodá-lo sobre a bunda de Consuelo “*que parece dormir*” (STTIGER, 2019, p. 115).

A liturgia retorna com a liturgia de *COMPLETAS*. O episódio em *COMPLETAS*, repete o fechamento de mais um ciclo. A imagem dessa cena é coreografada e revela uma paisagem em que as personagens são flagradas no momento do banho e da higiene. Aí, a voz 0 retoma com variações os comentários implacáveis das cinco vozes no início do texto. A voz 0, na realidade, marca esse último episódio com um *looping* narrativo. Para além do caráter especular das cinco vozes iniciais e da única voz 0 do final, sugerindo talvez um retorno misterioso e terrível, anterior mesmo ao nominado 1.

Como observações finais, verifica-se no cerne mesmo dessa estrutura textual/performativa uma instauração ritual e mítica que tematiza a morte e o olhar da alteridade. Valendo-se de uma narrativa banal, sintética e repetitiva, Verônica Stigger sugere que n’ “A piscina”, o olhar satírico, a crueldade gratuita entre os personagens, é mais do que um comentário social sobre o desacerto contemporâneo; é a exposição da fuga do enfrentamento inexorável da morte e da culpa, em meio a um sistema cada vez mais ameaçador e que não pode mais ser ignorado.

Referências:

CASTRO, E. “Contra-Antropologia, Contra o Estado: uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro”. Revista *Habitus/IFCS*. Vol. 12. N. 2, 2014, p. 158-176.

----- “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. In *Cadernos de Campo*, São Paulo, 1991. p. 319-338.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FRATERNAL, Cals. "As horas grandes e pequenas, velas e trabalhos na Umbanda" Disponível em: <<http://lendasdearuanda.com/umbanda/?p=492>> Acesso em: 31/10/2019.

DELEUZE, Gilles; GATTARI. Felix Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia-Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012

OLIVEIRA, R. C. "Forma e Estrutura na Música Ocidental. Revista Modus, Belo Horizonte- MG, Ano VII. n. 10., p. 43-57, mai., 2012.

STEINER, George. Gramáticas da Criação. São Paulo: Globo, 2003.

STIGGER, Verônica. "Arte, mito e rito na Modernidade in II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - IFCH / UNICAMP 2006. p. 530-36

----- . Sombrio Ermo Turvo. São Paulo: Todavia, 2019.