

# Construção e desconstrução de um mito: *performance* comunitária e auto-afirmação no embate cultural em torno de Santa Marciana do Planalto<sup>1</sup>

Edilberto da Silva Mendes<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo empreende uma reflexão sobre *performances* comunitárias que operam com mitos e seu lugar na esfera comunicacional comunitária. A partir do pressuposto de que a *performance* é um lugar privilegiado de enunciação de interesses comuns e de auto-afirmação cultural, realiza um estudo de caso do trabalho do grupo teatral PLARC (Planalto Arte e Cultura), na localidade de Planalto, município de Arneiroz, Ceará. Com base na análise do texto da peça teatral encenada pelo grupo e de um libreto de autoria do padre Neri Feitosa, investiga o embate religioso, político e social articulado em torno de Marciana do Planalto, tida como santa milagreira pela população local, que lhe atribui culto, porém não reconhecida como tal pela igreja Católica. Conclui que a *performance* articulada pelo grupo PLARC funciona como uma estratégia micro-política de delimitação do espaço identitário comunal, atuando na contramão do discurso oficial, e se vale do mito para efetuar uma crítica social.

**Palavras-chave:** comunicação comunitária; *performance*; mito.

Esse artigo é o primeiro esboço de uma teorização sobre um tipo de manifestação cênica que, apesar de encontrar ampla disseminação e de se constituir num significativo espaço de produção de subjetividade e enunciação de singularidades entre grupos minoritários, pouca ou nenhuma contemplação tem encontrado nos estudos em Comunicação e Cultura. Trata-se das *performances* comunitárias que operam com mitos.

Num primeiro momento, empreenderei uma conceituação, ainda que provisória, de *performance* comunitária. Em seguida, reflito sobre esse tipo de acontecimento cênico enquanto mecanismo popular de enunciação – comunicação comunitária. Finalmente, empreendo um breve estudo de caso do trabalho do grupo teatral PLARC, da localidade de Planalto, no município de Arneiroz, Ceará.

As problemáticas que investigo em minha pesquisa de mestrado são, entre outras: de que maneira o próprio mito e o sagrado são evocados e rasurados pela/na *performance*? De que maneira a comunidade, por meio da *performance* e do mito, instaura para si um novo lugar a partir do qual interage com o mundo? Como sujeição e insurreição à ordem tradicional são negociados pelo/no mito e pela/na *performance*?

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à IV Conferência Brasileira de Mídia Cidadã, em Recife, outubro de 2008.

<sup>2</sup> Aluno do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. [edilmendes@uol.com.br](mailto:edilmendes@uol.com.br)

Nosso trabalho se funda na hipótese de que, na dinâmica da *performance*, as narrativas do mito, de si e do outro (sociedade) se enlaçam, são erigidas e fraturadas, produzindo um sentido que vai além da mera reprodução de uma ordem tradicional. Mais do que rerepresentar uma história que confirma a inserção da comunidade (e a subjuga) num certo modo (religioso, moral, político) de compreensão do mundo, a *performance* parece instaurar uma forma própria de acessar, compreender e definir o mito e a si mesmo como ser social. A *performance* atua, assim, como uma estratégia micropolítica de “reterritorialização, reformulação e reapropriação de territórios existenciais e espaços públicos ou comunitários” (ELHAJJI, 2005. p. 189).

### **1. O cenário, os atores e a *performance***

O município de Arneiroz está localizado na microrregião do Sertão de Inhamuns, no Ceará, a 389,7 quilômetros da capital, Fortaleza. Arneiroz, conta-se, significa terreno estéril ou arenoso. São 941,90 km<sup>2</sup>, ocupados por uma população de 7.538 habitantes, contados no último censo demográfico, em 2000.

No site do município ([www.arneiroz.ce.gov.br](http://www.arneiroz.ce.gov.br)) consta, entre as atrações turísticas locais, a chamada Gruta da Marciana. Uma pequena foto da gruta é acompanhada do seguinte texto:

A Gruta fica localizada no Distrito de Vila Planalto. Nesse local, a escrava Marciana, que morreu vítima de castigos, foi enterrada. Ela é considerada pela fé do povo como “A Santa Marciana” na região dos Inhamuns. O santuário é uma homenagem da comunidade à “Santa”. O local é visitado por pessoas da região e de todo o Estado.

O mito de Santa Marciana – cuja origem se mistura com a própria gênese de Vila Planalto, localidade no município de Arneiroz – não é reconhecido oficialmente pela Igreja Católica. A padroeira da localidade é Sant’Ana. Mesmo assim, a fé nos milagres da escrava se disseminou pelo município e arredores. O mito de Marciana, até hoje, mantém-se vivo por meio de algumas práticas comunicativas. São ex-votos, uma única canção (que durante muito tempo foi repassada oralmente e recentemente foi gravada em fita-cassete), uma gravura exposta na igreja local, e desde 1996, uma peça teatral que narra seu drama.

É interessante notar que a força do mito se consolida apenas a partir dessas práticas comunicativas. Isso num contexto cultural “desfavorável” em vista não apenas do seu não reconhecimento oficial, como também da própria carga simbólica que porta: mulher, negra,

escrava, insurreta. Isso nos leva a refletir sobre a dinâmica dessa expressão religiosa, política, social e cultural. Esses nos parecem os eixos relevantes para procurar entender a dimensão do mito de Santa Marciana nessa localidade e o papel crucial dos mecanismos de comunicação comunitária em sua perpetuação. Particularmente nos interessa a *performance* que narra sua vida: a peça teatral A Vida de Marciana, escrita por Ivanildo Sales em 1996 e encenada, sob sua direção, em ocasiões festivas da comunidade do Planalto, inclusive durante a festa da padroeira, dentro do templo católico.

Ivanildo Sales dirige a Casa de Cultura Planalto Arneiroz. O cargo de animador cultural da localidade lhe garante uma pequena renda estatal. Visitei as instalações em julho de 2006. Uma estrutura modesta, composta, até onde recorde, de duas salas e uma cozinha. Alguns materiais cênicos (figurinos e adereços) e pouca mobília constituem o ambiente. Nas paredes, fotos dos trabalhos realizados. A um canto, uma estante de ferro com algumas dezenas de livros, a maioria didáticos, compõe a biblioteca local.

O grupo de teatro, do qual ele é diretor, chama-se PLARC (Planalto Arte e Cultura). Envolve moradores da comunidade, sobretudo os jovens. Tive notícia do trabalho do grupo por meio de uma amiga, Isabel Gurgel, que os conheceu por ocasião do Festival de Teatro dos Inhamuns, programado pela Secretaria de Cultura do Estado (Secult). “É uma pequena Grécia, Edilberto – disse-me ela, encantada – lá devem viver umas 100 pessoas, e o grupo de teatro tem 40 membros! 40% da cidade faz teatro!

Os componentes do PLARC não recebem remuneração financeira, atuam voluntariamente. Não cumprem temporadas com bilheteria aberta, nem freqüentam (exceto a convite) os palcos de templos teatrais. Sua ribalta, em geral, é o altar da igreja local, ou algum outro salão, ou a praça. Não encenam dramaturgia de outrem, quer dizer, não tomam textos dramáticos, consagrados ou não, e realizam uma montagem a partir dele, fazendo do acontecimento teatral um fim em si. Ao invés, compõem sua própria dramaturgia a partir das suas próprias inquietações, desejos, ressentimentos, sonhos, enfim, de suas próprias demandas identitárias, culturais.

Costuma-se usar as nomenclaturas teatro popular ou teatro comunitário para se referir a organizações como o PLARC. O termo comunitário aí tem relação ao fato de se tratar de organizações espontâneas de setores populares, normalmente circunscritos aos espaços da experiência cotidiana imediata como bairros, associações de moradores, grupos de igreja etc.

Essas nomenclaturas também estão estreitamente ligadas às práticas de utilização do teatro como instrumento de educação popular. Nesse sentido, o Teatro Comunitário seria uma

categoria do Teatro Popular conforme definido por Augusto Boal (2005), para quem o teatro para ser popular deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. O espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário.

A categoria preconizada nesta pesquisa, embora coadune com essa abordagem no que diz respeito à circunscrição nos setores ditos subalternos e na dimensão comunitária, não se enquadra estritamente na prática de teatro-educação.

Na verdade, o trabalho do PLARC difere daquele de um grupo de teatro convencional. Defendo que ela se aproxima muito mais da *performance*, do que do teatro convencional.

Segundo Patrice Pavis (2008, p. 7), no teatro convencional “o primeiro ato cultural consiste em traçar um círculo ao redor do evento cênico, e como conseqüência separar o jogo do não-jogo, a cultura da não-cultura, o interior do exterior, o observado do observador”. Na *performance*, ao contrário, as fronteiras entre o dentro e o fora da cena são propositalmente arrefecidas, e em muitos casos, desaparecem completamente.

Renato Cohen (2004) observa que *performance* é antes de tudo uma expressão cênica. E propõe como características da linguagem da arte de *performance*: 1) sua estrutura não se dá numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), mas numa *collage* que não implica necessariamente numa linearidade temática; 2) existe, na *performance* uma ambigüidade entre a figura do artista *performer* e um personagem que ele represente. O *performer* se polariza entre os papéis de ator e máscara; 3) os espetáculos de *performance* tem característica de evento, repetindo-se poucas vezes e realizando-se em espaços não habitualmente utilizáveis para encenações. Para ele, a *performance* se enquadra numa forma cênica ritual, na qual o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente.

O termo *performance* agrupa um conjunto variado de manifestações artísticas. Entre elas, existem as chamadas *Performances Comunitárias (Community-based performances)* que se referem a encenações elaboradas em processos de colaboração entre artistas e uma comunidade específica, tendo como um de seus pilares, o comprometimento com questões locais no sentido de atender a demandas (políticas, históricas, religiosas etc) urdidas na própria comunidade para a qual a *performance* está endereçada. Tobin Nelhaus e Susan C. Haedicke (2003) esclarecem que não se pode estabelecer um modelo definido e estanque para essa prática que vem emergindo em todo o mundo e, dependendo do contexto, foca em

diferentes questões e assume uma variedade de formatos cênicos. O que têm em comum, além do fato de serem elaboradas na/pela/ e para a comunidade, é que, em geral:

redefinem a noção de *texto*, implementando estratégias próprias de elaboração do script que desafiam as formas consagradas de dramaturgia; introduzem técnicas participativas de construção da cena que arrefecem os limites que separam atores e espectadores. Essa última é provavelmente sua dimensão mais significativa – talvez até seu traço distintivo. Esse tipo de trabalho em geral depende do diálogo entre a audiência e os artistas (às vezes dissolvendo inteiramente essa divisão), produzindo um processo de mão-dupla que não está circunscrito nos modelos tradicionais de teatro. (HAEDICK & NELLHAUS, 2004:3)

O trabalho do PLARC, em alguns aspectos, se encaixa perfeitamente nessa categoria. Primeiro porque se trata de um processo colaborativo entre um artista e uma comunidade – no caso Ivanildo Sales e a comunidade do Planalto. Segundo, porque atende a uma demanda, uma urgência de afirmação identitária, existencial, cultural da própria comunidade: a legitimação e perpetuação do mito de Santa Marciana. Terceiro, pelo seu próprio formato cênico, que não se encaixa de forma rígida nas prescrições do teatro convencional. O grupo não usa equipamentos cênicos fixos (cenário, iluminação, sonorização etc.) e construiu uma dinâmica de cena capaz de adaptar-se a diferentes espaços. Também não se pauta pelo rigor estético, pela busca na precisão formal nas atuações e uso dos elementos de cena.

Desde 1996, o PLARC vem encenando anualmente a peça A Vida de Marciana. Vi fotos de algumas apresentações. Esse não é, evidentemente, o único trabalho do grupo, mas é, digamos, seu “carro chefe”. Infelizmente, não tive a oportunidade de ver a *performance* durante minha primeira visita. Mas, conversei com alguns membros do grupo de teatro e outros moradores da localidade, visitei a gruta de Marciana e ouvi a canção que narra seu drama. Ganhei de presente de Ivanildo uma cópia do texto, que usarei como suporte de análise.

## **2. Um olhar sobre a comunicação popular**

*Mais do que uma essência, a comunicação é um acontecimento, que está sempre se modificando e se antecipando (...) ao nosso olhar e às nossas tentativas de aprisioná-lo e submetê-lo às prescrições teóricas e metodológicas.*

Tarcyane Cajueiro Santos

As abordagens sobre as formas como as classes subalternas engendram seus próprios mecanismos de enunciação (comunicação popular) têm privilegiado sistematicamente: 1) as

experiências que utilizam meios técnicos mecânico-eletrônicos de produção e difusão de mensagens, tais como jornais e rádios comunitárias, ou, mais recentemente, as mídias digitais, principalmente a Internet; 2) as experiências realizadas por movimentos sociais organizados (sindicatos, ONGs, associações de bairros, grupos representativos de minorias etc)<sup>3</sup>. A predominância desses suportes tem como pano de fundo uma questão epistemológica: a concepção que restringe o objeto de estudo da Comunicação enquanto campo de conhecimento aos processos midiáticos. Trata-se também de um olhar sobre as instâncias de resistência social que mira as militâncias autodeclaradas, que aparecem de forma mais imediata e explícita na paisagem sócio-política.

Não nos cabe fazer aqui uma revisão exaustiva da problemática do objeto da comunicação. Mas, na medida em que tomamos uma manifestação cênica popular como objeto de estudo em comunicação, faz-se necessário anunciar a que concepção de comunicação, e conseqüentemente de seu objeto, nos afiliamos.

Como nos esclarece Lucia Santaella (2001, p. 16) vários autores “têm colocado ênfase na pluralidade dos fenômenos que podem ser chamado de comunicacionais e na conseqüente polissemia do termo ‘comunicação’”. A autora defende que a ampliação do conceito de comunicação se tornou hoje imperativa, e propõe uma definição ampla e geral segundo a qual a comunicação é

A transmissão de qualquer influência de uma parte de um sistema vivo ou maquinal para uma outra parte, de modo a produzir mudança. O que é transmitido para produzir influência são mensagens, de modo que a comunicação está basicamente na capacidade de gerar e consumir mensagens. (SANTAELLA, 2001, p. 22)

Assumir essa definição significa admitir objetos de investigação que vão muito além das práticas midiáticas. Muniz Sodré (2002, p. 223) concorda com Santaella ao afirmar que, diante do caráter fragmentado dessa disciplina, é impossível identificar “um” objeto. Para ele, o que existe é um “núcleo objetivável” do qual a teoria da Comunicação se ocupa, e esse núcleo é “a vinculação entre o eu e o outro”.

O deslocamento do foco de análise da comunicação dos meios foi proposto por diferentes pensadores. Jesus Martín-Barbero (1997, p. 258) chama a atenção para as mediações, ou seja, as “articulações entre práticas de comunicação e de movimentos sociais, [...] as diferentes temporalidades e [...] a pluralidade de matrizes culturais”.

---

<sup>3</sup> Ver PERUZZO, C. M. K, 1998; OLIVEIRA, C.T.F.de, 2007; NUNES, M. V., 2005.

Esse deslocamento teórico-metodológico, segundo o autor, se justifica na medida em que a análise dos meios de comunicação vinha sendo conduzida basicamente sob duas rubricas: a relação dos meios com a estrutura econômica ou o seu conteúdo ideológico. Ambas as abordagens, defende Martin-Barbero (1997, p. 228), negligenciavam as “mediações através das quais os meios adquiriram materialidade institucional e densidade cultural”. Nesse sentido, os meios de comunicação devem ser entendidos “a partir dos processos culturais enquanto articuladores das práticas de comunicação – hegemônicas e subalternas – com os movimentos sociais”. Ou seja, é preciso considerar as maneiras como os sujeitos de apropriam dos meios (modos de apropriação).

Essa perspectiva abre caminho não só para perceber melhor a complexidade da relação que os receptores estabelecem com os meios de comunicação de massa e as mensagens por eles veiculadas, como também para perceber a diversidade de mecanismos de enunciação articulados pelos próprios setores populares. Pensar em práticas de comunicação subalternas ou populares permite incluir uma grande diversidade de manifestações, muitas das quais não utilizam nem se veiculam por meios técnicos mecânicos, eletrônicos e digitais. Como explica Cicilia Peruzzo (1998, p. 148) os movimentos sociais populares, ao forjarem sua própria comunicação, não apenas articulam “conteúdos específicos que os grandes meios massivos não conseguem satisfazer”, como se apropria de uma grande diversidade de canais para veiculá-los. E enumera:

*Festas, celebrações religiosas, teatro popular, música, poesia, jornalzinho, boletim, mural, panfleto, cartilha, folheto, cartaz, faixas, camisetas, fotografias, filmes, vídeos, cassete-fórums, seqüências sonorizadas de slides, discos, alto-falantes, carros de som, programas radiofônicos, troças carnavalescas etc. (PERUZZO, 1998, p. 148. Grifos meus).*

Observa-se que a autora inclui, entre os canais de comunicação popular, algumas práticas culturais que vão muito além da difusão de informações por meios mecânico-eletrônicos e digitais. As festas, celebrações religiosas, troças carnavalescas e o teatro popular são acontecimentos sociais espetaculares largamente abordados em disciplinas como a sociologia, a antropologia e, a partir dos anos 1970, ganham ainda mais vigor no processo de emergência de áreas disciplinares especialmente dedicadas à relação corpo/cultura (*embodiment*): *performance studies*, na academia anglo-saxã, e etnocenologia, na academia francesa.

No campo específico da comunicação, a investigação dessas práticas espetaculares encontra desenvolvimento mais sistemático nos recentes estudos de John D. H. Downing

(2002), que as inclui entre aquilo que denomina como mídia radical alternativa. Por mídia radical alternativa entenda-se práticas comunicativas das culturas populares e de oposição, não necessariamente mediadas por aparelhos. Ao atrelar a noção de mídia radical à cultura popular, e não à cultura de massa, Downing revisa e amplia a concepção segundo a qual a gênese da comunicação popular está no confronto dos setores subalternos com os conteúdos veiculados pelos meios de comunicação de massa. Essa é, para citar um exemplo, a posição defendida por Raquel Paiva (2003, p. 138), para quem “a análise da produção veiculada pelos *mass media*, é uma das etapas necessárias para a implantação de canais de comunicação alternativa”. Segundo a autora, é ao perceber, por meio de uma leitura crítica, a falta de relação entre o que é diariamente divulgado pelos *mass media* e a sua vida cotidiana, que os setores populares engendram seus próprios sistemas comunicacionais. Assim, “o processo de comunicação popular começa quando os grupos de mais baixo *status* deixam de fazer esforços para se comunicarem através da hierarquia das elites intermediárias ou dos meios públicos ordinários e estabelecem seu próprio sistema de comunicação horizontal”. (WHITE, *apud* OSSADON, F., *apud* PAIVA, 2003. p. 138-139).

Uma perspectiva similar se apresenta na gênese da disciplina Folkcomunicação, conforme elaborada por Luiz Beltrão. Para esse autor, esclarece José Marques de Melo (2008, p. 17) a folkcomunicação “caracteriza-se pela utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural”.

No entanto, Melo observa que essa vinculação dos fenômenos folkcomunicacionais aos processos de decodificação popular das mensagens provenientes da cultura massiva, foi revisada pelos estudos subseqüentes, realizados por discípulos de Beltrão, que se interessaram também pelo processo inverso, ou seja, a apropriação de bens da cultura popular pela indústria cultural.

Mas, é importante observar que, mesmo atrelando inicialmente os fenômenos folkcomunicacionais aos processos midiáticos, Beltrão já preconizava uma revisão do objeto de estudo da comunicação, como fica evidente num artigo sobre o “ex-voto”:

Pois é tempo de não continuarmos a apreciar nessas manifestações apenas os seus aspectos artísticos, a sua finalidade diversionista, mas procurarmos entendê-las como a linguagem do povo, a expressão do seu pensar e do seu sentir tantas e tantas vezes discordante e mesmo oposta ao pensar e sentir das classes oficiais e dirigentes. Esse sentido camuflado, que não raro escapa ao próprio estudiosos dos fenômenos sociológicos, é, contudo, perfeitamente compreendido por quantos tenham com os comunicadores aquela experiência sociocultural comum, condição essencial a que se complete o circuito de qualquer processo comunicativo. (BELTRÃO, 1965 *apud* MELO, 2008, P. 19)



Essa perspectiva coaduna com os pressupostos de Downing (2002, P. 39) para quem o processo de comunicação popular começa na própria relação corpo/cultura. Isso abre um amplo espectro para o entendimento do que seja mídia, que, passa a incluir “uma vasta gama de atividades, desde o teatro de rua e os murais até a dança e a música, e não apenas os usos radicais das tecnologias de rádio, vídeo, imprensa e internet”.

Cicília Peruzzo (2006, p. 9), ao empreender uma revisão dos conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária, comumente tomados como sinônimos, propõe uma conceituação segundo a qual:

a comunicação comunitária se caracteriza por *processos de comunicação* baseados em princípios públicos, tais como não ter fins lucrativos, propiciar a participação ativa da população, ter propriedade coletiva e, difundir conteúdos com a finalidade de educação, cultura e ampliação da cidadania. Engloba os meios tecnológicos e outras modalidades de canais de expressão sob controle dos movimentos e organizações sociais sem fins lucrativos. (PERUZZO, 2006, p. 9) Grifos meus.

Para ela, o importante de considerar quando se fala em comunicação popular ou comunitária é que ela “denota uma comunicação que tem o “povo” (as iniciativas coletivas ou os movimentos e organizações populares) como protagonista principal e como destinatário” (PERUZZO, 2006, p. 9), ou seja, o fato dela se constituir numa instância de enunciação. Embora seja possível estabelecer diferenciações entre comunicação alternativa, popular e comunitária, o sentido político dessas manifestações é o mesmo: “o fato de tratar-se de uma forma de expressão de segmentos excluídos da população, mas em processo de mobilização visando atingir seus interesses e suprir necessidades de sobrevivência e de participação política”. (PERUZZO, 2006, p. 2)

Compreender pequenas práticas comunicativas populares ou comunitárias como estratégias micro-políticas de rebeldia contra o *status quo*, requer outra anatomia do olhar, outra espessura do cristalino, delgada o bastante para focar no mais escondido nos capilares da sociedade e aí perceber resistências veladas, implícitas, bordadas muitas vezes no silêncio, na aparente aquiescência, no ostracismo à que a cultura hegemônica relega boa parte dos sujeitos.

É nesse “subterrâneo” que, acredito, atuam as *performances comunitárias* que operam com mitos. Particularmente no que diz respeito à *performance comunitária* elaborada em processo colaborativo entre Ivanildo Sales e alguns moradores do Planalto, defendo que ela

opera como uma mídia radical, na medida em que constrói um texto cultural que se contrapõe à ordem hegemônica (religiosa, política, social).

### **3. Construindo e desconstruindo Marciana**

Como afirmei anteriormente, tomarei o texto da peça de Ivanildo Sales como suporte de minha reflexão. Downing (2002, p. 39) nos adverte que toda mídia radical “é parte da cultura popular e da malha social como um todo e não se encontra isolada, de modo ordeiro, em um território político reservado e radical”. Nesse sentido, é importante destacar que as mídias radicais dialogam, se colidem ou se fundem parcialmente com outros textos culturais, inclusive os que expressam a ordem hegemônica.

Considerando essa questão, selecionamos, para nossa análise, outro suporte, que se mostra representativo dos embates culturais que o mito de Santa Marciana tem que encarar, na medida em que corporifica o discurso dominante com o qual a peça de Ivanildo dialoga. Trata-se de um livreto de autoria do Padre Neri Feitosa intitulado, a Cruz de Marciana e vendido durante as festas religiosas.

Padre Neri Feitosa, como o próprio nome deixa claro, é descendente dos Feitosa, personagens centrais no drama de Marciana. Ao colocar-se como narrador autorizado da história de Marciana, ele evoca sua ancestralidade, legitimando-a como núcleo inicial do município de Arneiroz e fiéis católicos, bem como detentora da memória escrita do lugar por meio das obras “Tratado Genealógico”, de autoria de Leonardo Feitosa, e dos escritos de um “ilustrado parente” José Leopoldo Feitosa. Seguem os trechos:

Ao poente da cidade de Arneiroz e do boqueirão grande do Jaguaribe, estão erguidos – primeiro a fazenda Santana, antiga propriedade do fundador do Arneiroz, Coronel Eufrásio Alves Feitosa; depois um planalto que ficou sem nome até 1978, por só ter um único ponto de referência, a Cruz da Marciana. (FEITOSA, p. 1)

Nossos ancestrais seguiam os costumes bíblicos: 1º. – chamavam “Casa” a fazenda que dava procedência a uma linhagem (Casa do Papagaio, Casa do Cococá, Casa de São Bento, etc.) (cf. Salmo 117 e LC 1, 27). Este costume de distinguir o ramo familiar por “Casa” é exclusivo dos Feitosas, nas famílias do Brasil; (FEITOSA, p. 1)

Consultei os livros de – Leonardo Feitosa (Tratado Genealógico) – Dr. Vinícius Barros Leal (O tenente-general Simão Barbosa Cordeiro) – e Manoel Oliveira Paiva (Guidinha do Poço). (FEITOSA, p. 2)

Outra versão chega-me escrita pela pena do ilustrado parente Zeca Leopoldo (José Leopoldo Feitosa). (FEITOSA, p. 3)

Observa-se que o padre evoca diferentes instâncias de legitimação: a autoridade de sua condição de clérigo, portanto portador não apenas do conhecimento sobre os regimentos da Igreja Católica e dos “mistérios” da fé, como também dos poderes específicos (sacramentos) de que são revestidos os padres, a partir de sua unção; autoridade de descendente dos fundadores do lugar; a autoridade moral de seus ancestrais como seguidores dos “costumes bíblicos” (Se o oitavo mandamento do Cristianismo diz: “Não levantarás falso testemunho”, eles mentiriam a respeito da história de Marciana?); a autoridade testemunhal dos memorialistas da família Feitosa; e, por fim, a autoridade científica de sua narrativa, que se baseou em pesquisa bibliográfica.

Respalhado pelas diversas camadas de autoridade evocadas explícita ou implicitamente, padre Neri promove, em seu livreto, uma paulatina desconstrução do mito de Santa Marciana. Ao apresentar Marciana, diz o padre Neri Feitosa:

Em meus tempos de menino (1934-1940), ouvia a versão seguinte: era uma escrava rebelde que a patroa peiou e mandou soltar no mato, para morrer de fome. Esta versão não resiste a uma crítica histórica, porque um escravo valia de quarenta a cinquenta vacas. Ninguém iria prender e soltar um escravo amarrado para morrer sem movimento: seria um prejuízo muito grande (FEITOSA, p. 2).

Para abalizar seu ponto de vista, o padre recorre a uma argumentação racionalista. Por meio da consulta a diferentes autores, que apresentam inventários de famílias abastadas do mundo rural sertanejo, ele chega a uma avaliação da média de valor de um escravo em relação ao valor de cabeças de gado, concluindo que uma escrava de 60 anos valeria o correspondente a quase quatro bois. Segundo ele, se “o prejuízo de um boi seria lamentável; muito, muito mais seria perder um escravo” (FEITOSA, p. 3).

A seguir, o padre põe em dúvida a possibilidade de Tereza Alves Feitosa, da fazenda de Santana, ter sido, de fato, a dona de Marciana, como afirma a tradição oral. Novamente a argumentação é racional, baseada nos registros familiares. Segundo padre Neri, não há registros de que Tereza Alves Feitosa morasse em Santana, e os registros que existem a seu respeito o fazem duvidar que ela tivesse condições financeiras de possuir escrava. O padre recorre ainda à topografia das fazendas, para colocar em dúvida a rota de fuga de Marciana. Esse dado é importante, porque, segundo a tradição, no local da morte foi colocada uma cruz, em torno qual se formou a povoação do Planalto.

Baseado em sua lógica racionalista, o padre conclui que Marciana pode ter sido escrava de outra Tereza Alves Feitosa, moradora das Favelas, local que viabilizaria a rota de fuga explicitada na tradição.

Essa conclusão é seguida do tópico número 4 do livreto, no qual ele discorre mais explicitamente sobre a historicidade do caso Marciana. Ali ele enfatiza que não existem fontes escritas que confirmem o caso e que existem muitas lendas em torno dos Feitosa. Para reforçar o teor lendário do caso Marciana, o padre o compara a outras lendas envolvendo escravos como a do Negrinho do Pastoreio e a de Mariama, da Bahia.

Nos tópicos 7 e 8 de seu folheto, padre Neri Feitosa apresenta uma Santa Marciana devidamente catalogada na hagiografia cristã. Era, segundo ele, uma moça natural de Mauritânia, no norte da África. Cedo, e ainda virgem, ela teria se recolhido para a vida religiosa. Mas, revoltada com a crescente idolatria que se alastrava pela África, quebra, em praça pública uma estátua da deusa Diana. Presa e torturada, Marciana é mandada à arena para ser morta pelas feras. Em 303 é considerada mártir, sendo a ela dedicada festa a cada 9 de janeiro.

Padre Neri chega a defender a adoção da Marciana africana como padroeira secundária do Planalto, juntamente com Sant'Ana:

Se os fiéis do Planalto têm sabido a tempo que há uma santa com o nome de Marciana, talvez a tivessem escolhido para padroeira. Nada obsta que se mude ou se aumente uma padroeira: é constante haver dois padroeiros, um principal e outro secundário. (FEITOSA, p. 8)

Observa-se que a Marciana apresentada pelo padre tem todos os ingredientes necessários a uma santa característica do panteão católico: virgem, consagrada a Deus, cujo martírio se deu pela defesa do cristianismo. Ao contrário, a Santa Marciana da tradição do Planalto não tem virgindade afirmada. Ao invés, se lança aos perigos para viver plenamente seu amor e desejo por um homem, sendo esse o motivo de seu martírio.

O padre encerra seu livreto apresentando a novena da Santa Marciana oficialmente reconhecida.

Na contramão do discurso engendrado pelo padre, a peça A vida de Marciana promove uma afirmação do mito. Ao apresentar-se como narrador, Ivanildo Sales evoca, na introdução de seu texto, a autoridade da tradição oral e, no caso específico da referência ao local onde Marciana faleceu, a dos escritos do padre Neri Feitosa.

Pouco se sabe sobre a vida de Marciana. Não há relatos históricos que comprovem a sua existência, nem dados que situem num determinado lugar ou período histórico. Tudo que se sabe até agora é baseado em relatos que foram repassados oralmente através de pessoas contemporâneas ou ligeiramente posteriores a sua época. (SALES, p. 1)

Não se sabe ao certo o local exato em que Marciana morreu, o que se tem conhecimento, através dos relatos que pode ouvir de algumas pessoas mais idosas da região é baseado no livro do Padre Neri Feitosa. (SALES, p. 1)

Ao contrário do padre, Ivanildo não busca sustentar-se na historicidade ou na cientificidade. Seu discurso é autorizado apenas pela tradição oral e assume a santidade de Marciana como legítima, na medida em que se sustenta na fé popular expressa nos atos de devoção como a frequência à gruta e as promessas pagas com a confecção de ex-votos:

No entanto, é intensa a fé que se tem nessa filha de Deus (...). Não só as pessoas de nosso lugar, mas também de outros municípios e até de outros estados, vêm em Marciana uma santa. (SALES, p. 1)

Hoje Marciana ainda existe no coração daqueles que tem fé e a procuram na simples capela em Planalto Santana. Seus milagres existem e como prova disso estão as esculturas de madeira que muitos depositam em agradecimento a cura de suas doenças. (SALES, p. 11)

No entanto, é interessante observar que Ivanildo põe em cena um terceiro narrador: a personagem Narradora. O narrador é um recurso estilístico característico do gênero épico, que se caracteriza pela objetividade. Segundo Anatol Rosenfeld (2000), o gênero épico, ao contrário do lírico, não exprime os próprios estados de alma do autor, mas narra os de outros seres. Ele descreve objetivamente o que aconteceu a outrem:

Isso cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado. Mesmo quando o narrador usa o pronome “eu” para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico. (ROSENFELD, 2000, P. 25)

Na obra dramática o personagem narrador geralmente é um elemento que estabelece uma relação direta entre o espectador e o palco. Ele se situa na fronteira entre o “dentro” e o “fora” da cena. Tem a liberdade de se deslocar no espaço e no tempo vivido pelos demais personagens (e extrapolá-los, se for o caso), interferir ou não na ação, comentar os acontecimentos, o caráter dos personagens, introduzir informações novas, contar eventos que não são representados na cena etc. Em geral, o narrador na obra dramática é um elemento crítico, que pode estimular o espectador a olhar criticamente a ação que se desenrola no palco.

Na peça A Vida de Marciana, a personagem Narradora exerce praticamente todas essas funções. Vale destacar, aqui, a função de comentador das ações e do caráter dos personagens. Ao exprimir-se como autor da peça, na introdução, Ivanildo não se refere diretamente aos Feitosa, família à qual teria pertencido a escrava Marciana, mas apenas a “uma elite que dominava a nossa região, naquela época”. (Mídia 2, p. 1). No entanto, a crítica explícita e contundente aos Feitosa aparece nas falas da personagem Narradora:

Numa época distante habitava nesta região uma família cujo sobrenome ‘FEITOSA’ os tornavam ditadores, donos das situações. (SALES, p. 2)

D. Tereza Feitosa, a patroa da jovem Marciana, tinha uma personalidade fria, calculista e vivia perseguindo a jovem escrava, sempre procurando motivos para desprezá-la. (SALES, p. 3)

Por meio da voz da narradora, Ivanildo apresenta o mito como um elemento simbólico de resistência e crítica à dominação dos Feitosa na localidade. Observa-se que a questão da afirmação de Marciana como santa, no discurso da peça, extrapola o âmbito religioso e adquire uma dimensão social e política inexistente no discurso do padre, que o isola numa configuração histórico-religiosa.

### **Considerações finais**

A análise do conteúdo da peça A Vida de Santa Marciana, de Ivanildo Sales, e do folheto A Cruz de Marciana, do padre Neri Feitosa, é bastante elucidativa do embate cultural em torno do mito de Santa Marciana do Planalto.

Observa-se, de um lado, no discurso engendrado pelo padre, um percurso discursivo que, apoiado numa argumentação racionalista, e recorrendo a diversas vozes autorizadas (fontes documentais, Igreja Católica etc.), acaba por desqualificar o mito de Santa Marciana conforme tecido pela tradição popular.

O texto dramático de Ivanildo, ao contrário, apoiado na tradição popular, promove não apenas uma afirmação do mito, como uma crítica ao domínio histórico dos Feitosa na região.

A performance, desse modo, funciona como um elemento de autoafirmação cultural, uma estratégia micro-política de delimitação do espaço identitário comunal, que atua na contramão do discurso oficial e se vale do mito para efetuar uma crítica social.

## Referências bibliográficas

- BARBALHO, A. e PAIVA, R. **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 7ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DOWNING, J. D. H. **Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: SENAC, 2002.
- FEITOSA, Neri. **A Cruz da Marciana**. Canindé/CE: Arquivo da família Feitosa, 2002.
- HAEDICKE, S. C. and NELLHAUS, T. (editors). **Performing Democracy: international perspectives on urban community-based performance**. Michigan: University of Michigan Press, 2004.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro; UFRJ, 1997.
- PAIVA, Raquel. **O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.
- MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária**. In: In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. Anais Eletrônicos. São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/19806>, acesso em 15 jun. 2008.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SALES, Invanildo. **A Vida de Marciana**. Arneiroz/CE: Inédito, 1996.
- SANTAELLA, Lucia. **Comunicação & Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.