



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS (PPGL)**

**TEATRALIDADE(S) DE *MAMA SOLOTKA*,  
A CARTOMANTE DA FESTA-RITUAL DE *IVANA KUPALA***

**TÉSSIO LEANDRO STELMATCHUK**

**Guarapuava**

**2023**

**TÉSSIO LEANDRO STELMATCHUK**

**TEATRALIDADE(S) DE *MAMA SOLOTKA*,  
A CARTOMANTE DA FESTA-RITUAL DE *IVANA KUPALA***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras, Curso De Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura da UNICENTRO.

Linha de pesquisa: Linguagens, Leitura, Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva

**Guarapuava - PR**

**2023**

Catálogo na Publicação  
Rede de Bibliotecas da Unicentro

S824t Stelmatchuk, Téoio Leandro  
Teatralidade(s) de Mama Solotka, a cartomante da festa-ritual de Ivana  
Kupala / Téoio Leandro Stelmatchuk. -- Guarapuava, 2023.  
xii, 183 f. : il. ; 28 cm

Dissertaçáo apresentada como requisito parcial à obtençáo de grau de  
Mestre em Letras. Curso de Pós-Graduaçáo em Letras. Área de concentraçáo:  
em Interfaces entre Língua e Literatura da UNICENTRO, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva  
Banca examinadora: Milan Puh, Cibele Krause-Lemke, Mariléia Gartner

Bibliografia

1. Teatralidade. 2. Semiologia. 3. Estudos Eslavos I. Título. II. Programa de  
Pós-Graduaçáo em Letras.

CDD 792



TERMO DE APROVAÇÃO

TESSIO LEANDRO STELMATCHUK

**TEATRALIDADE(S) DE *MAMA SOLOTKA*, A CARTOMANTE DA FESTA-RITUAL DE  
*IVANA KUPALA***

Dissertação aprovada em 19/12/2023 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, pela seguinte banca examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) \_\_\_\_\_  
Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva (PPGL/UNICENTRO) - Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) \_\_\_\_\_  
Prof.(a) Dr.(a) Milan Puh (UFBA) - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) \_\_\_\_\_  
Prof.(a) Dr.(a) Cibele Krause-Lemke (PPGL/UNICENTRO) - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) \_\_\_\_\_  
Prof.(a) Dr.(a) Mariléia Gartner (UNICENTRO) - Membro Titular

GUARAPUAVA-PR  
2023

Arquivo confere com o físico.



ePROTOCOLO

**Correspondência Interna 089/2023.**

Documento: **Atan182023TermoAprov.DefesadeTessioLeandroStelmachuk.pdf.**

Assinatura Simples realizada por: **Edson Santos Silva (XXX.766.875-XX)** em 19/12/2023 13:37 Local: CIDADAO, **Milan Puh (XXX.373.148-XX)** em 19/12/2023 13:47 Local: CIDADAO, **Cibele Krause Lemke (XXX.246.000-XX)** em 19/12/2023 17:32 Local: UNICE//DELE, **Marileia Gartner (XXX.579.139-XX)** em 11/01/2024 13:14 Local: CIDADAO.

Inserido ao documento **715.266** por: **Omar Ricieri Nunez Dalmaz** em: 19/12/2023 13:15.



Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021.

A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço:  
<https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código:  
33c36140f373fed9b61593a85c34c632.

*“Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida,  
tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo.”*

- Gaston Bachelard

## Agradecimentos

Ao professor Dr. Edson Santos Silva, orientador deste trabalho, responsável por me apresentar muito mais do que o universo da dramaturgia; sua confiança na minha pesquisa me permitiu uma verdadeira transformação de vida; graças aos seus ensinamentos e conselhos este trabalho se tornou possível.

À UNICENTRO – Universidade Estadual do Centro-Oeste, por oferecer o ensino público e de qualidade, e aos professores e funcionários que fizeram parte da minha trajetória, a minha eterna gratidão.

Aos professores componentes da banca: Dr. Milan Puh, Dra. Mariléia Gartner e Dra. Cibele Krause Lemke, bem como os professores convidados: Dr. Orlando Luiz de Araújo e Dra. Regina Chikoski, pelas preciosas contribuições na pesquisa e estrutura deste trabalho. Incluo, também, a professora Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, pelo apoio essencial acerca das questões semiológicas no SEDAN.

À amiga Wilma Rigolon, pelo carinho na revisão desta pesquisa.

Aos amigos do GEST - Grupo de Estudos Sobre o Teatro: Thatiane, Giovana, Sibebe, Carolina e Larissa, pela recepção no mestrado e pela paciência ao esclarecer minhas dúvidas. Com o apoio de vocês e a troca de experiências a caminhada foi mais feliz.

Aos meus amigos Marcos Leão, Claudio Cavalcante Júnior e Andreiv Choma, grandes conhecedores do folclore e da cultura ucraniana, pelas valiosas informações.

Às professoras Edina Smaha e Svitlana Kryvoruchko, pelo auxílio nas traduções em Língua Ucraniana.

Ao Grupo Folclórico Ucraniano *Spomen* pelo apoio no registro documental da *Ivana Kupala 2022*.

Aos meus pais, Romeu Stelmatchuk (*in memoriam*) e Tereza Dozorec Stelmatchuk, pelo precioso dom da vida, por proverem o pão mesmo nas dificuldades e por me ensinarem que é preciso lutar sempre.

Ao meu filho, Theodoro Stelmatchuk, a pessoa mais incrível e que mais mudou minha visão acerca do mundo. Obrigado por ser a luz da minha vida.

À minha querida esposa, Thayse Godoy, pelo apoio, paciência e confiança no meu potencial. Você faz parte deste trabalho, da minha história e é a razão pela qual procuro ser, todos os dias, uma pessoa melhor. Eu amo muito você.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar a teatralidade nas interações entre os espectadores e a personagem *Mama Solotka*, a cartomante da festa-ritual ucraniana de *Ivana Kupala* – uma festa do período junino exclusiva da cidade de Mallet, região sul do Paraná – Brasil. Apresentamos uma conceituação do termo festa-ritual e um percurso histórico desde suas origens até o formato presente na atualidade, mesclando os conceitos de sagrado e profano, conforme Eliade (1992). Ao considerar o evento como uma festa-ritual, fez-se necessário identificar elementos semiológicos – efeitos de real, hipotipose, pormenores inúteis e *Esto* – que atestam os elementos dramáticos presentes nele, bem como diferenciar de outros eventos semelhantes. Para tanto, selecionamos as semiologias de Barthes (1964; 1988; 2004; 2007) e Kowzan (2006) como principais aportes de análise no que concerne à Semiologia do Teatro. Além disso, consideramos os conceitos de teatralidade de Pavis (2000; 2015) e Fernandes (2013) a fim de analisar interações no evento dentro de tal perspectiva. Tendo como suporte de análise o documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, no qual aparecem as interações com a cartomante *Mama Solotka*, analisamos a presença em cena da personagem, evidenciando as teorias elencadas para este fim e identificando a teatralidade na atuação da atriz.

**Palavras-chave:** Teatralidade; Semiologia; festa-ritual; *Ivana Kupala*; estudos eslavos.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze theatricality in the interactions between spectators and the character *Mama Solotka*, the fortune teller of the Ukrainian ritual-festival *Ivana Kupala* - a midsummer festival exclusive to the city of Mallet, in the Southern region of Paraná – Brazil. We provide a conceptualization of the term ritual-festival and a historical overview from its origins to the current format, blending the concepts of sacred and profane by Eliade (1992). Considering the event as a ritual-festival, it was necessary to identify semiology elements – real effects, hypotyposis, useless details and *Esto* – that demonstrate the dramatic elements present in it and differentiate it from other similar events. To do so, we selected Barthes (1964; 1988; 2004; 2007) and Kowzan's (2006) semiology as the main analytical approaches regarding Theatre Semiology. Additionally, we considered Pavis (2000; 2015) and Fernandes' (2013) concepts of theatricality in order to analyze interactions in the event within this perspective. With the support of the analysis of the documentary "*Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*", in which the interactions with the fortune teller *Mama Solotka* are featured, we conducted an analysis of the character's presence on stage, highlighting the presented theories listed for this purpose and identifying theatricality in the actress' performance.

**Keywords:** Theatricality; Semiotics; ritual-festival; *Ivana Kupala*; Slavic studies.

## Анотація

Метою дисертації є проаналізувати театральність у взаємодії глядачів і героїні Мама Солотка, гадалки на ритуальному святі Івана Купала, яке відбувається в середині літа виключно в місті Мале на півдні штату Парана в Бразилії. Ми пропонуємо концептуалізацію терміну "ритуальне свято" і історичний огляд від його коренів до сучасної форми, поєднуючи поняття святості і світськості за Еліаде (1992). Вважаючи подію ритуальним святом, було важливо ідентифікувати семіологічні елементи - реальні ефекти, гіпотипозис, непотрібні деталі, та концепція/розуміння *Esto* Барта – що вказують на наявність у ньому драматичних елементів, а також відрізнити їх від інших. Для цього ми обрали семіологію Барта (1964; 1988; 2004; 2007) та Ковзана (2006), які є основними джерелами аналізу в контексті Семіології Театру. Крім того, ми долучили концепції театральності Павіса (2000; 2015) і Фернандеса (2013) щоб проаналізувати взаємодію в події в рамках такої перспективи. Використовуючи як основу для аналізу документальний фільм "*Театральність на Івана Купала - Мале, 9 липня 2022 року*", в якому показані взаємодії з ворожкою Мама Солотка, ми проаналізували присутність персонажа на сцені, виділяючи перераховані для цього теорії та виявивши театральність у виконанні актриси.

**Ключові слова:** театральність; семіологія; ритуальне свято; Івана Купала; славістика.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - A DANÇA AO REDOR DA FOGUEIRA NA FESTA DE IVANA KUPALA – ANDRY KHOMYKM (2011) .....	19
FIGURA 2 - VERBETE DE DICIONÁRIO ACERCA DO TERMO KUPALO .....	23
FIGURA 3 - THEODORO POTOTSKY, IMIGRANTE UCRANIANO QUE CHEGOU EM MALLET-PR EM 1895.....	27
FIGURA 4 - PADRE NICON ROZDOLSKY .....	28
FIGURA 5 - PRIMEIRA IGREJA UCRAÍNO-CATÓLICA DO BRASIL, COLÔNIA 5 - MALLET-PR (1897).....	29
FIGURA 6 - IGREJA SÃO MIGUEL ARCANJO, EM SERRA DO TIGRE (2022).....	29
FIGURA 7 - DANÇA CIRCULAR EM TORNO DA FOGUEIRA ESLAVA. AO FUNDO, <i>KUPALO</i> E <i>MARENA</i> .....	33
FIGURA 8 - DANÇARINAS REPRESENTANDO MAUKAS E RUSSAUKAS. AO FUNDO, <i>KUPALO</i> E <i>MARENA</i> (2015)	33
FIGURA 9 - COORDENADORA DO GRUPO FOLCLÓRICO SPOMEN A MOTIVAR OS BRINCANTES (2022) .....	64
FIGURA 10 - EXPRESSÃO DA CARTOMANTE AO EXPLICAR A LEITURA DAS CARTAS (2022) .....	66
FIGURA 11 - MOVIMENTO CÊNICO DA CARTOMANTE MAMA SOLOTKA DURANTE LEITURA DAS CARTAS (2022)	67
FIGURA 12 - ATRIZ INTERPRETANDO A BRUXA UCRANIANA (VIDMA) (2022).....	68
FIGURA 13 - MAMA SOLOTKA NA ABERTURA DA FESTA-RITUAL (2023) .....	68
FIGURA 14 - VIDMA E SUA ATERRORIZANTE MAQUIAGEM (2023) .....	69
FIGURA 15 - PENTEADO FEMININO (2023) .....	70
FIGURA 16 - ANDREIV CHOMA USANDO USHANKA (2015) .....	71
FIGURA 17 - SPOMEN COM TRAJES UCRANIANOS (2023).....	72
FIGURA 18 - DANÇA-RITUAL DE QUEIMA DAS GUIRLANDAS (VINÓTCHOKS) (2022) .....	73
FIGURA 19 - ALDEIA - CELÓ (2005) .....	74
FIGURA 20 - EFÍGIES DE KUPALO E MARENA, QUADRO DE S. JOÃO BATISTA AO CENTRO (2023) .....	74
FIGURA 21 – MESA DE ATENDIMENTO DE MAMA SOLOTKA (2023) .....	75
FIGURA 22 - CASA DA VIDMA (2015).....	76
FIGURA 23 - ILUMINAÇÃO DO FOGO NO PÁTIO DA IGREJA (2006).....	77
FIGURA 24 - PADRE CELEBRANDO E MEMBROS DO SPOMEN AO FUNDO (2022) .....	91
FIGURA 25 - FLUXOGRAMA ACERCA DA TEATRALIDADE NA FESTA-RITUAL DE <i>IVANA KUPALA</i> .....	108
FIGURA 26 - VERBETE COM A DEFINIÇÃO DE FORTUNA.....	111
FIGURA 27 - VERBETE COM A DEFINIÇÃO DE VOROJBIT .....	112
FIGURA 28 - PRIMEIRA MAMA SOLOTKA – SANDRA TROJAN (2005).....	112
FIGURA 29 - ATRIZ INTERPRETANDO A CARTOMANTE (MAMA SOLOTKA) (2022).....	114
FIGURA 30 - MAMA SOLOTKA (2009) .....	115
FIGURA 31 - ALMOFADA SOBRE O COLO DE MAMA SOLOTKA (2022) .....	117
FIGURA 32 - INTERAÇÃO DOS ATORES INTERPRETANDO CIGANOS COM OS ESPECTADORES (2022) .....	132
FIGURA 33 - PROMETEU LEVA O FOGO À HUMANIDADE, POR HEINRICH FRIEDRICH FÜGER (1817) .....	142
FIGURA 34 - CITAÇÃO ACERCA DA PRODUÇÃO DO FOGO NA FESTA DE KUPALO.....	144
FIGURA 35 - EFÍGIES DE KUPALO E MARENA, QUADRO DE SÃO JOÃO BATISTA AO CENTRO (2022).....	145
FIGURA 36 - CITAÇÃO ACERCA DA QUEIMA DE ANIMAIS NA FESTA DE KUPALO .....	146
FIGURA 37 - O FOGO DE KUPALO (2022) .....	147

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<i>Das motivações e objetivos</i> .....	13
<i>Ivana Kupala: o que é, como surgiu?</i> .....	17
<i>Ivana Kupala: como chegou em Mallet – PR?</i> .....	26
<b>1 IVANA KUPALA: FESTA OU FOLGUEDO?</b> .....	<b>37</b>
<b>2 ROLAND BARTHES E A SEMIOLOGIA DO TEATRO: UMA TEORIA PARA ILUMINAR A FESTA-RITUAL DE IVANA KUPALA</b> .....	<b>46</b>
<b>3 ASPECTOS DRAMÁTICOS DE IVANA KUPALA</b> .....	<b>57</b>
3.1 Kowzan: os signos do teatro e os elementos dramáticos em <i>Ivana Kupala</i> .....	64
<b>4 O RITUAL</b> .....	<b>80</b>
4.1 O reconhecimento do rito na compreensão dos jogos dramáticos.....	83
4.2 <i>Ivana Kupala</i> : entre o sagrado e o profano .....	89
<b>5 A TEATRALIDADE EM IVANA KUPALA</b> .....	<b>98</b>
5.1 Teatralidade em cena.....	100
<b>6 MAMA SOLOTKA, A CARTOMANTE</b> .....	<b>109</b>
6.1 Como atua <i>Mama Solotka</i> ? .....	115
6.1.1 Teatralidade consciente .....	118
6.1.2 (De)negação em jogo psicológico? .....	119
6.1.3 Afastamento do ritual, negação do mito .....	121
6.1.4 Teatralidade que atenua o real.....	122
6.1.5 Os riscos de se perder na intensificação da teatralidade .....	123
6.1.6 Teatralidade e choque de ficções.....	125
6.1.7 <i>Mama Solotka</i> : a contadora de histórias .....	126
6.2 O espectador que se transforma em espect(ator): para uma teoria do ver .....	129
<b>7 A FOGUEIRA DE KUPALO NÃO SE APAGA DOS SONHOS</b> .....	<b>141</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>156</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>160</b>
ANEXO 1 KUPALO EM VOLÍNIA ( <i>Lesya Ukrainka</i> ).....	161
ANEXO 2 A NOITE NA VÉSPERA DE <i>IVANA KUPALA</i> ( <i>Nikolai Gogol</i> ) .....	163
ANEXO 3 ATÉ HOJE SINTO O GOSTO DO PRIMEIRO PÃO ( <i>Ivan Pacevich</i> ).....	179
<b>QUEM SOU EU?</b> .....	<b>182</b>

## INTRODUÇÃO

### ***Das motivações e objetivos***

O presente trabalho teve sua origem em duas inquietações: a primeira, de caráter intelectual, voltada ao teatro – que mais tarde descobri ser bem mais específica dentro dos estudos da teatralidade; e a segunda, de caráter pessoal e afetivo, que me levou a definir que minha pesquisa precisaria envolver a comunidade de descendentes ucranianos, da qual faço parte, e uma festa ucraniana com características peculiares: a *Ivana Kupala*.

Na cidade de Mallet, região centro-sul do estado do Paraná, o Grupo Folclórico *Spomen*, juntamente com a comunidade de descendentes de imigrantes ucranianos e comunidade em geral, celebra, desde 2002, uma festa junina um pouco diferente do convencional. A já tradicional festa de *Ivana Kupala*<sup>1</sup> atrai cada vez mais pessoas para o evento, e começou a ganhar espaço de destaque nas notícias pela sua excentricidade<sup>2</sup>. Como brincante desde suas primeiras edições, pude acompanhar a evolução e inclusão gradativa de elementos e personagens, o que me levou a refletir acerca da minha primeira inquietação: por que as pessoas, no evento, se comportam como atores e atrizes?

Outro destaque importante que sempre me chama a atenção são os riquíssimos signos identificados no evento. A riqueza semiológica é tão grande que, para esta pesquisa, precisamos direcionar nossos olhares apenas àquilo que se refere ao teatro – do contrário, o trabalho se estenderia para outras veredas (e espero, ansioso, que estimule novas pesquisas e olhares). Refletimos, ainda, acerca de um detalhe em especial, que é o fato de uma festa pagã acontecer no pátio da igreja católica. Os rituais remontam a tempos anteriores ao Cristianismo; personagens

---

<sup>1</sup> Tive o privilégio de participar na primeira edição, em 2002, da então chamada “*Ivana Kupala Festivalh – Festa Ucraniana de São João*”, evento que foi muito comentado na comunidade ucraniana malletense na época, e visto com um certo receio pela população mais conservadora.

<sup>2</sup> A *Ivana Kupala* da cidade de Mallet – PR apareceu em diversas reportagens dos mais variados veículos de comunicação ao longo de sua história, sendo a mais importante a reportagem exibida pela RPC – afiliada da TV Rede Globo do Paraná no ano 2005. Outro destaque foi a menção à celebração ao deus *Kupalo* no seriado *Desalma* (streaming GloboPlay, 2020, duas temporadas, com direção de Ana Paula Maia), gerando um grande interesse pelo evento exclusivo da cidade de Mallet. Destacamos, ainda, a apresentação oral de Carolina Filipaki e Eleandro de Carvalho, intitulada *Festa de Ivana Kupala – uma tradição eslava católica com traços da cultura pagã*, na VII Semana de História e Seminário de Estudos Étnico Raciais (2011), UNICENTRO/Irati.

mitológicos, folclóricos e místicos se misturam aos espectadores, tudo animado por alegre música e dança ucranianas.

Ao verificar que poderia unir as duas inquietações apresentadas no início deste texto numa mesma análise, iniciei minhas pesquisas, contando com o suporte acadêmico de muitos estudiosos, destacando o meu professor orientador, Prof. Dr. Edson Santos Silva e os docentes e colaboradores do NEES<sup>3</sup> – Núcleo de Estudos Eslavos da Unicentro/Irati.

Uma das primeiras ideias que surgiram foi a elaboração de um documentário: uma tentativa de captar em vídeo uma grande quantidade de elementos que pudessem ser analisados. Assim, produzimos o documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*<sup>4</sup>.

Após a produção do documentário, entre os dias 21 e 24 de novembro de 2022, aconteceu o SEDAN (Seminário de Dissertações em Andamento) da Unicentro, evento no qual apresentei minhas ideias ainda em desenvolvimento. Os conselhos dos professores da banca e uma conversa posterior com o meu orientador foram decisivos para a determinação dos objetivos e metodologias que resultaram neste trabalho.

Dessa maneira, definimos o objetivo geral desta pesquisa:

- Analisar as interações da cartomante *Mama Solotka* e seus espectadores durante a festa-ritual de *Ivana Kupala* na cidade de Mallet - PR, partindo das noções de teatralidade e semiologia do teatro.

Definido o objetivo geral, coube a mim e ao meu orientador pensarmos de que modo os capítulos seriam organizados e quais assuntos contemplariam. Dessa forma, traçamos os objetivos específicos desta pesquisa:

- Elaborar pesquisa documental acerca das origens da *Ivana Kupala*, da história da imigração ucraniana em Mallet e da (re)invenção da *Ivana Kupala* em Mallet;
- Conceituar a *Ivana Kupala* da cidade de Mallet como festa-ritual, distinguindo-a de outros folguedos;

---

<sup>3</sup> O Núcleo de Estudos Eslavos – Nees – é um Programa de Extensão Permanente desenvolvido na Unicentro, Campus de Irati, por uma equipe interdisciplinar formada por professores e acadêmicos. O Núcleo de Estudos Eslavos (Nees) busca dar visibilidade à cultura eslava, fazendo levantamento dos aspectos culturais de povos eslavos que imigraram para a região centro-sul do Paraná. Disponível em: <https://www2.unicentro.br/nees/o-que-e/>. Acesso em: 30 out. 2023.

<sup>4</sup> Documentário disponível para visualização na plataforma *YouTube* por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

- Elaborar pesquisa bibliográfica acerca da semiologia de Barthes (1964; 1988; 2004; 2007) e Kowzan (2006), de modo a identificar, por meio de tais teorias, sua ocorrência em *Ivana Kupala*;
- Elaborar pesquisa de campo e entrevistas de modo a compreender a questão ritualística presente no evento, bem como elaborar pesquisa bibliográfica acerca de questões referentes ao sagrado e profano, baseados nas teorias de Eliade (1992);
- Elaborar pesquisa bibliográfica acerca de conceitos de teatralidade propostos por Pavis (2000; 2015) e Fernandes (2013);
- Elaborar pesquisa bibliográfica acerca das noções de espectador, propostas por Rancière (2012) e Boal (1991; 2002);
- Apresentar a personagem *Mama Solotka*, cartomante da festa-ritual de *Ivana Kupala*, bem como elaborar análise e estudo de caso com base no documentário produzido e pesquisa de campo, de modo a identificar os aspectos de teatralidade citados anteriormente.
- Provar que a atriz que interpreta a cartomante *Mama Solotka* na festa-ritual de *Ivana Kupala* se utiliza (ou pode se utilizar) da teatralidade e da semiologia do teatro para inserir o espectador no jogo dramático, bem como manipulá-lo.

Percebemos, de início, que teríamos um trabalho extenso, mas que seria necessário explicar todos os pontos detalhadamente até chegarmos num texto acessível para os leitores que, porventura, desconheçam o evento. Foi necessária, também, a utilização de vários métodos até chegarmos à versão final do trabalho, a saber: pesquisa qualitativa; estudo de caso; análise documental e de documentário produzido; pesquisa bibliográfica e de campo; mapeamento e registro.

Por meio deste trabalho, além de unir as minhas duas principais inquietações citadas no início do texto, outras motivações foram importantes, como:

- Desmistificar a questão das personagens mitológicas, folclóricas e místicas no pátio da igreja católica – principalmente a figura da cigana – bem como das noções de “profanação” do espaço sagrado;
- Melhorar a compreensão acerca dos rituais praticados no evento;
- Valorizar a identidade da comunidade ucraniana da cidade de Mallet;

- Estimular novas pesquisas referentes à semiologia e teatralidade presentes na festa-ritual de *Ivana Kupala*;
- Provar que as interações que acontecem dentro da tenda cigana de *Mama Solotka* são jogos dramáticos, ou seja, teatrais. Dessa forma, os espectadores podem optar em agir como atores e atrizes (ou não). Tal ponto, dentro dos estudos acerca da teatralidade, visa incentivar investigações em outros folguedos semelhantes à festa-ritual de *Ivana Kupala*, bem como outras possíveis identificações de teatralidades contemporâneas.

O percurso desta pesquisa, de início ao fim, promoverá a conclusão de que as motivações foram sanadas satisfatoriamente. Faz-se necessário, entretanto, uma leitura atenta de todo o texto, pois somente após as devidas análises e conceituações, entenderemos a(s) teatralidade(s) de *Mama Solotka*.

Iniciaremos as conceituações – ainda na introdução deste texto e para entendermos o que é e como surgiu a *Ivana Kupala* – que se referem a dois conceitos fundamentais para início de conversa: cultura e identidade.

### ***Ivana Kupala: o que é, como surgiu?***

Cultura e identidade<sup>5</sup> são elementos integrantes de toda comunidade. Para melhor compreender determinado povo, é necessário identificar quais são seus conceitos, de modo que a visão de mundo de uma comunidade pode ser explicitada em suas manifestações culturais.

Acerca do conceito de cultura, o filósofo Terry Eagleton afirma:

Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção “realista”, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão “construtivista”, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa (Eagleton, 2011, p. 11).

O cultivo daquilo que cresce naturalmente pressupõe um passado. Os novos dinamismos voltados à preservação da cultura estão intimamente ligados à preservação das lembranças do passado. Neste prisma, faz-se necessária uma reflexão acerca das manifestações culturais e sua influência na cultura e visão de mundo de um povo.

Verifica-se também, na visão de David Harvey, a interferência da cultura na identidade de um povo. Segundo Harvey, a compreensão da cultura própria é o que legitima os diversos grupos sociais, principalmente aqueles mais excluídos, pois estes falam por si mesmos, a partir da própria voz, e tal concepção permite e aprofunda a “compreensão da diferença e da alteridade, bem como o potencial libertatório que ele oferece a todo um conjunto de novos movimentos sociais” (Harvey, 2003, p. 52).

Ainda acerca dos conceitos de identidade e cultura, é premente pensar nas questões que envolvem o hibridismo cultural. Segundo Toledo e Costa (2021), identidades surgem de uma falta de completude que vai sendo preenchida pelo nosso exterior, muitas vezes pelas formas como imaginamos ser vistos pelos outros. Isso acontece por estarmos constantemente (re)construindo nossa identidade.

---

<sup>5</sup> O conceito de identidade que utilizaremos neste texto é considerado mediante um hibridismo. Seguindo as teorias de Bhabha (1998), em *O local da cultura*, a cultura não é entidade estática, não pode ser cristalizada no tempo e no espaço, o que nos leva a um olhar além das origens da cultura e a observar o que acontece quando há interação entre culturas diferentes. De acordo com Bhabha: “Esses ‘entre-lugares’ [...] dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 2007, p. 20). São nesses entremeios que poderemos identificar os aspectos que formam a identidade de uma nação ou comunidade.

Seguindo as considerações acerca do conceito de hibridismo, encontramos a definição apontada por Toledo e Costa:

O hibridismo aponta para a ideia de que todas as identidades são formadas pela interação com outras identidades – e identidades culturais são formadas pela interação de culturas entre si, interação essa que contesta as bases formadas anteriormente e traz mudanças constantes para ambas as identidades que interagem. Isso não se aplica apenas às identidades culturais que se constituíram depois ou durante o processo de colonização – todas as culturas são híbridas, formadas pela articulação de significados, pela interação entre indivíduos e grupos assim como por mudanças de tradições (Toledo; Costa, 2021, p. 204).

Dentre os inúmeros movimentos sociais existentes, podemos incluir algumas comunidades de imigrantes e seus descendentes que, vivendo num contexto pós-colonial, procuram manter suas tradições culturais vivas, mostrando que aquelas manifestações afetam diretamente sua concepção de mundo, sua História.

Seguindo as premissas apontadas por Eagleton, Harvey, Toledo e Costa, e ao analisarmos os inúmeros rituais e costumes presentes em algumas comunidades que se estendem, majoritariamente, pelo centro-sul do estado do Paraná e planalto norte de Santa Catarina, destaca-se a comunidade de descendentes ucranianos do Brasil<sup>6</sup>, da qual faço parte. Traços culturais como língua, artesanato, pratos típicos e danças folclóricas mantêm-se vivos nessas comunidades. Algumas das tradições<sup>7</sup> vão se modificando com o tempo, adaptando-se e mesclando-se com as culturas dos demais povos que habitam o Brasil. Contudo, uma tradição em especial cultivada numa dessas pequenas comunidades conserva aspectos de costumes milenares: a festa-ritual de *Ivana Kupala*<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Apresentaremos considerações históricas acerca da cidade de Mallet, local em que ocorre a tradicional festa-ritual de *Ivana Kupala*, e perceberemos que o constante processo de construção da identidade não foi/ não é nem um pouco simples. (Grifo nosso)

<sup>7</sup> Trataremos no Capítulo 1: *Ivana Kupala: Festa ou Folguedo*, com base nas considerações de Nahachevsky (2001), da questão do folclore assumindo a ideia de primeira e segunda existências. Tal reflexão se deve ao fato de analisarmos a evolução das tradições nos mais variados aspectos, o que interfere, diretamente, nas práticas culturais da comunidade.

<sup>8</sup> Analisaremos o vídeo *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, acerca de uma das edições da festa-ritual. As edições apresentam algumas pequenas diferenças entre si. A dinâmica do evento, contudo, é sempre a mesma. Disponível para visualização na plataforma *YouTube* por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

FIGURA 1 - A DANÇA AO REDOR DA FOGUEIRA NA FESTA DE IVANA KUPALA – ANDRY KHOMYKM (2011)



Fonte: Blog do Grupo Folclórico *Kalena*

Desde a sua primeira realização, no ano de 2002, minha ligação com a festividade de *Ivana Kupala*, celebrada pela comunidade ucraniana em Mallet, tem sido profundamente pessoal e enriquecedora. Por haver participado da primeira edição e de muitas outras dos anos seguintes, tenho testemunhado a evolução e transformação dessa festa ao longo de sua história. Essa jornada tem sido marcada por desafios, resistências e, acima de tudo, uma dedicação incansável em preservar e celebrar as tradições culturais<sup>9</sup> de nossos antepassados. Minha perspectiva, no entanto, sempre foi além do aspecto cultural, transcendendo para uma análise mais profunda do comportamento das pessoas durante essa celebração.

---

<sup>9</sup> As expressões tradição, cultura, identidade e comunidade, bem como “festa-ritual” que utilizamos para nos referirmos ao evento, serão analisadas e reanalisadas ao longo do texto.

É interessante observar como, durante a *Ivana Kupala*, a comunidade se transforma em uma espécie de elenco de uma peça teatral, em que cada um assume um papel único e desempenha-o com paixão. A festa transcende o mero entretenimento: ela se torna um ato de devoção à cultura e às tradições de nossos antepassados. A interpretação das personagens, as danças ao redor da fogueira e a celebração dos rituais simbolizam não apenas uma festa, mas também a continuidade de uma herança cultural que é valorizada e transmitida de geração em geração. A festa-ritual de *Ivana Kupala* se torna, assim, não apenas um evento cultural, mas um testemunho vivo da importância da cultura e da identidade na vida da comunidade, garantindo a preservação de suas tradições, mantendo-as vivas e relevantes, mesmo em um mundo em constante mudança.

Antes de apresentarmos as especificidades do evento, faz-se necessário abordar o contexto histórico-geográfico de seu surgimento, bem como a influência da igreja católica na região da Galícia, no oeste da Ucrânia – região da qual vieram para o Brasil as maiores levas de imigrantes a partir do fim do século XIX –, visto que as tradições e festas pré-cristãs foram gradualmente influenciadas e adaptadas pelo Cristianismo.

Outro aspecto relevante a ser abordado diz respeito à economia dos imigrantes que vieram da Ucrânia, predominantemente voltados para o setor agrícola<sup>10</sup>. As relações entre agricultura e as estações do ano foram muito importantes no estabelecimento de tradições (danças e canções), mitologias/religiosidade e festas ao longo da história. Observa-se, dessa forma, especificidades como a quantidade menor de festas no inverno em relação ao verão, e tradições que envolviam oferendas e provocações aos deuses, de modo a conseguir uma boa colheita, ou o derretimento rápido da neve para o plantio, por exemplo. Os rituais, portanto, estão intimamente ligados às origens de muitas festas ucranianas. É possível identificar celebrações relacionadas às fases da vida – nascimento (apresentação à comunidade), casamento

---

<sup>10</sup> Batista explica a condição econômica dos imigrantes ucranianos antes da Primeira Guerra Mundial. Segundo o autor: “No fim do século XIX e início do XX, com a Revolução Industrial, o continente europeu passou por transformações significativas, trazendo novas formas de relações sociais e econômicas. Para alguns países, como a Ucrânia, a mudança não se deu rapidamente, mesclando os sistemas feudal e industrial concomitantemente. O intenso parcelamento de terras após a proibição do sistema servil (feudal), em 1857, favoreceu a improdutividade da economia agrária: cada família trabalhava, em média, 14 hectares (ha) de terra, com tecnologia rudimentar e frágil situação sócio-econômica. Na maioria das vezes, quem cultivava a terra não era dono dela. Em 1880, com o crescimento descontrolado da população e uma grande crise agrícola, a fome atinge a Europa” (Batista, 2009, p. 28).

(variável conforme a região com danças específicas) e morte (celebrações voltadas à memória eterna do falecido).

Apesar de a maioria das tradições datarem de mais de três séculos, destaca-se o aspecto dos calendários religiosos surgidos posteriormente. Os calendários gregoriano e juliano são importantes no sentido de se compreender algumas divergências de data. Vale lembrar que a mudança do calendário juliano para o gregoriano no Ocidente, durante a Idade Média, não foi seguida pela igreja ortodoxa, fazendo com que fosse mantida tal divergência até os dias atuais. O nascimento de São João Batista, na Ucrânia, por exemplo, é comemorado no dia 24 de junho para os católicos e ortodoxos modernos, e no dia 7 de julho para os ortodoxos chamados “velho-calendaristas”<sup>11</sup>.

Com a chegada do Cristianismo à região que hoje compreende a Ucrânia (988 d.C.), suas tradições foram lentamente “adaptadas” aos novos costumes. Assim, algumas celebrações que antes eram pagãs<sup>12</sup> na Ucrânia passaram a ser relacionadas à tradição cristã, como a festa da chegada da primavera (*Vesná*), que passou a ser a Páscoa; a festa de outono (*Ócin*), a festa chamada *Kalytá* e a festa do fim das colheitas passaram a ser a festa de Santo André; a festa do deus mitológico eslavo *Khórs*<sup>13</sup>, que marcava o início do inverno (*Zemá*), passou a ser a festa do Natal, do Ano Novo e de Santa Melânia; e, por fim, a festa de chegada do verão (*Lito*), em homenagem ao deus do fogo e da fertilidade *Kupalo*, passou a ser a festa do nascimento de São João Batista.

Acerca das festas relacionadas aos fogos, Sir James George Frazer<sup>14</sup> afirma:

---

<sup>11</sup> De acordo com o site [ecclesia.org.br](https://www.ecclesia.org.br/biblioteca/igreja_ortodoxa/a_igreja_ortodoxa_historia15.html), o termo “velho-calendaristas” se refere àqueles que seguem a ortodoxia primitiva e independente das relações com o cristianismo. Disponível em [https://www.ecclesia.org.br/biblioteca/igreja\\_ortodoxa/a\\_igreja\\_ortodoxa\\_historia15.html](https://www.ecclesia.org.br/biblioteca/igreja_ortodoxa/a_igreja_ortodoxa_historia15.html) Acesso em: 02 ago. 2023.

<sup>12</sup> O termo “pagão”, encontrado diversas vezes neste trabalho e comumente utilizado dentro da comunidade ucraniana em questão, é abordado em uma perspectiva antiga, um sistema de crenças anterior ao Cristianismo, quando era comum a prática de politeísmos e mitologias. Podemos identificar, historicamente, a intencionalidade da igreja e uma espécie de decalque que incluiu elementos pré-cristãos, de modo a se aproximar mais das comunidades que ainda não conheciam o novo sistema de crenças.

<sup>13</sup> Uma importante observação é necessária acerca da transliteração de alguns vocábulos do alfabeto cirílico para o alfabeto latino. A exemplo de Guérios (2012, p. 15, nota de rodapé), também deixarei de utilizar as tabelas de transliteração do inglês. Optei, portanto, por fazer adaptações na transliteração aproximando a palavra de como ela seria escrita em português, de modo que o leitor possa ter uma noção aproximada de como determinado vocábulo soa em ucraniano. Assim sendo, uma personagem da festa como *баба яра* aparecerá aqui com a transliteração “*Baba Yahá*”, e não “*Baba lága*”, visto que tal transliteração a aproximaria mais da língua russa.

<sup>14</sup> Sir James George Frazer (1854-1941) foi um influente antropólogo escocês, pioneiro nos estudos simbólicos dentro da antropologia moderna. Frazer se dispôs a investigar símbolos comuns a vários povos para explicar, de modo imaginativo, traços psicológicos e sociais subjacentes a toda a

(...) a época em que geralmente essas festas dos fogos eram realizadas em toda a Europa é o solstício de verão, isto é, a véspera do solstício (23 de junho) ou o próprio dia do solstício (24 de junho). Um leve colorido cristão lhe foi dado atribuindo-se-lhe o nome de festa de São João Batista, mas não pode haver dúvidas de que a celebração data de uma época muito anterior ao início da nossa era. O solstício de verão é o grande momento na carreira do sol, quando, depois de ir subindo dia a dia, cada vez mais alto no céu, ele pára e, a partir de então, faz de volta o caminho celeste que havia trilhado. (...) Embora se possa considerar como certa a origem pagã do costume, a Igreja Católica lançou sobre ele um véu cristão, declarando ousadamente que as fogueiras eram acesas em sinal do regozijo geral pelo nascimento do Batista, que oportunamente veio ao mundo no solstício de verão, exatamente como fez seu grande sucessor, no solstício de inverno, de modo que se podia afirmar que todo o ano girava em torno desses dois eixos dourados dos dois grandes aniversários (Frazer, 1982, p. 218).

Em relação à festa objeto desta pesquisa, verifica-se que devido à influência do Cristianismo, a festa ao deus da fertilidade *Kupalo* incrementou elementos das celebrações do nascimento de São João Batista, ou *Ivan* (Іван), dando origem à festa de *Ivana Kupala*. Muitos apreciadores do evento no Brasil chegam à interpretação equivocada de que se trata de uma homenagem a uma divindade feminina. Em questionamento à professora de Língua Ucraniana, Ms. Edina Smaha<sup>15</sup>, ela nos esclareceu de forma bastante objetiva que a língua ucraniana é gerida por casos<sup>16</sup>. Os nomes *Ivan* e *Kupalo* estão no caso nominativo, ou seja, em seu estado original. Quando nos referimos a um dia santo, festividade ou celebração, os homenageados são mencionados no caso genitivo (alguma coisa é DE Ivan Kupalo), no qual os nomes próprios masculinos levam a terminação A. Por isso: *Ніч Івана Купала* – Noite de *Ivan Kupalo*".

---

humanidade (Frazer, 1982). A opção pelo uso de Frazer nesta pesquisa se justifica pelo caráter fantasioso e metafórico da escrita do autor, o que não deve ser visto como um projeto audacioso, mas como um tipo de linguagem que se encaixa perfeitamente bem em trechos do texto que se referem a elementos da antiguidade.

<sup>15</sup> Questionamentos realizados via e-mail, no dia 20 de julho de 2022. Edina Smaha é docente de Língua Ucraniana pela RCUB – Representação Central Ucrâino-brasileira, e dos projetos de Língua Ucraniana promovidos pelo Núcleo de Estudos Eslavos da UNICENTRO – NEES.

<sup>16</sup> O ucraniano utiliza os sete casos de declinação: nominativo, acusativo, dativo, genitivo, vocativo, genitivo e instrumental. Para cada um dos casos, há declinações específicas para os três gêneros (masculino, feminino e neutro), e tanto os adjetivos e pronomes quanto os substantivos contam com suas próprias declinações. Somando-se a isso o grande número de exceções existentes às regras de declinação, têm-se como resultado uma língua cujo aprendizado é um verdadeiro desafio.

FIGURA 2 - VERBETE DE DICIONÁRIO ACERCA DO TERMO KUPALO

**КУПАЛО**, Купайло, Купайла, Купала, Купалбог, Іван Купала — бог молодості, шлюбу, краси. У пору літнього сонцевороту, коли Сонце в небі найвище, предки відзначали свято Купала (з 23 на 24 червня) — великий шлюб бога літнього розквіту вогню-сонця Семирилла з життєдайною богинею води Даною. Вірили також, що в Іванів день (24 червня) богиня Сонце виїжджає назустріч своєму судженому Місяцю, танцює і розсипається по небу яскравим промінням.

У Купальську ніч, а це якраз середина літа, коли вся природа бує зеленню, бог Купало благословляє зрілість усього суцього, а серця молодих і юних скріплює любов'ю. На цьому святі Земля-Мати має найбільшу чародійну силу, яку віддає всім, а вогонь і вода — велику життєдайну, всеочишувальну й цілющу силу. Дівчата, святково одягнені, опоясані чорно-більником і духмяними травами, з вінками квітів на головах, разом з неодруженими хлопцями, похапавшись парами за руки, скачуть через вогонь і за тим скаканням ворожать про щастя і одруження. Потім пускають свої віночки за водою, приліпивши до них воскові свічки, і по цих вінках ворожать про свою долю. На Волині і Поділлі юнки приносять із собою прикрашену квітами вербу, ставлять її в землю і кругом цього деревця, яке називають Купайлом, водять хороводи і співають пісень.

Fonte: *Mitologia Ucrâniana* (2005)<sup>17</sup>, sem tradução para o português

É difícil precisar desde quando a festa é celebrada. De acordo com o livro *Mitologia Ucrâniana* (2005)<sup>18</sup>, o texto “Stohlav”, de 1551, já descrevia a adoração ao deus da mitologia ucraniana *Kupalo*. Em outro texto de 1670, “Crônica de Rusten”, há novamente a menção aos rituais.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> O livro *Українська міфологія* de Валерій Войтович não possui tradução para a Língua Portuguesa. Em tradução livre: “Kupalo é o deus da juventude, casamento e beleza. Na época do solstício de verão, quando o sol está mais alto no céu, os ancestrais celebram o feriado de Kupalo (de 23 a 24 de junho) uma grande união entre o sol do verão e a deusa da água, Dana. (...) Na noite de Kupalo, durante o verão, quando a natureza está repleta de verdura, o deus Kupalo abençoa a maturidade de todos os seres vivos e une os corações dos meninos e meninas jovens com o amor. Neste feriado, a Mãe Terra tem o maior poder mágico, que ela dá a todos, e fogo e água têm poderes vivificantes, purificadores e curadores. Meninas com roupas festivas e perfumadas usam coroas de flores na cabeça, e junto com meninos solteiros, de mãos dadas, aos pares, pulam sobre o fogo e, com esse salto, predizem felicidade e casamento. Em seguida, eles deixam suas guirlandas na água, colando velas de cera nelas, e essas guirlandas contam sobre seu destino. Em Volínia e Podília as jovens trazem, consigo, um salgueiro decorado com flores, colocam-no no chão e, ao redor dessa árvore, que se chama Kupalo, dançam e cantam canções” (Войтович, 2002, p. 260).

<sup>18</sup> O livro *Українська міфологія* de Валерій Войтович não possui tradução para a Língua Portuguesa. Em tradução livre: “Em *Stohlav* (1551), a adoração a *Kupalo* é descrita com detalhes suficientes. Na *Crônica de Rusten* (1690) é dito: ‘*Kupalo* era o deus da abundância, tal qual Ceres para os gregos (sic) a quem os que buscavam a prosperidade ofereciam graças antes das colheitas. Ao mesmo Kupalo ainda agora em alguns lugares os loucos lhe prestam homenagem a partir de 23 de junho, noite anterior ao nascimento de São João Batista, até a colheita, o povo comum, de ambos os sexos, se reúne, tece guirlandas de ervas perfumadas ou raízes, e, cingidos com um arreio, acendem uma fogueira com um galho verde ao centro e, de mãos dadas, correm ao redor da fogueira e cantam canções ao deus *Kupalo*. Depois, eles pulam aquele fogo, agradecendo à divindade” (Войтович, 2002, p. 261).

<sup>19</sup> Nos anexos, há o texto da consagrada escritora Lésya Ukrainka, que analisa a festa.

Em relação às origens pré-cristãs da festa, segundo o estudioso do folclore ucraniano Andreiv Choma<sup>20</sup>:

A festa de Kupalo está atrelada especialmente a um fenômeno natural que acontece em algumas regiões da Ucrânia, principalmente ao sul, mas também em algumas regiões banhadas por grandes rios, quando se tem a impressão, por conta da posição do sol e da Terra, que o sol se põe nas águas. As pessoas, então, viam isso e imaginavam que o deus do sol, *Khors*, estava se banhando. Criou-se então um novo deus, *Kupalo*, para significar essa data, para se entender o que acontecia. Há, também, um questionamento do que veio antes, se o nome do deus *Kupalo*, ou o verbo ucraniano *kupate*, que significa banhar-se. Enfim, as pessoas viam isso e acreditavam que dois elementos, o fogo, representado pelo sol, e as águas, onde as pessoas se banhavam. A festa está atrelada a esses dois elementos essencialmente: o fogo como símbolo masculino, e a água como símbolo feminino. O evento acontecia no solstício de verão na Europa, no calendário gregoriano no final de junho, coincidindo com o dia do nascimento de São João, e no calendário juliano no início de julho, época em que terminava o plantio e se aguardava pela colheita, e considerada a época ideal para encontrar alguém para namorar e depois casar.

A festa de *Kupalo* celebrava o encontro entre o fogo (masculino) e a água (feminino), dois elementos se tornando um só – o que aproxima os rituais dos conceitos de Platão e Rougemont acerca do amor<sup>21</sup>.

A festa acontecia ao ar livre, apresentando vários elementos muito importantes e comuns a várias regiões da Ucrânia. Um dos principais elementos é a fogueira

---

<sup>20</sup> Questionamentos realizados via e-mail no dia 20 de julho de 2022. Andreiv Choma é um dos maiores representantes em estudos acerca do folclore eslavo no Brasil.

<sup>21</sup> Aristófanês concebe o Amor como a incessante busca pela sua outra metade, visando restaurar o estado original e primordial de totalidade. Isso vai além da simples união sexual, representando um anseio profundo da alma de um indivíduo pela presença da alma do outro. A concepção de Aristófanês se aproxima da definição de Platão: “Se diante deles, deitados no mesmo leito, surgisse Hefesto e com seus instrumentos lhes perguntasse: Que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se, diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa, possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se é isso o vosso amor, e se vos contentais se conseguirdes isso. Depois de ouvir essas palavras, sabemos que nem um só diria que não, ou demonstraria querer outra coisa, mas simplesmente pensaria ter ouvido o que há muito estava desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor” (Platão, 1991, p. 61).

A intervenção de *Kupalo* na formação de casais se aproxima, também, das considerações de amor platônico propostas por Denis de Rougemont. Para o autor, o amor: “é uma inspiração inteiramente estranha, uma atração que age externamente, um arrebatamento, um rapto indefinido da razão e do sentido natural. Será chamado, a justo título, de *entusiasmo*, que significa ‘endeusamento’, pois esse delírio procede da divindade e nos impulsiona para Deus. Tal é o amor platônico: ‘delírio divino’, arrebatamento da alma, loucura e suprema razão. Por conseguinte, o amante está junto do ser amado ‘como no céu’, pois o amor é a vida que ascende por degraus de êxtase para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para além da infelicidade de ser o que se é e de ser dois no próprio amor” (Rougemont, 2003, p. 81-82).

(*vatra*), a simbologia da masculinidade. Jovens, em sua maioria solteiros, saíam escondidos à noite em direção a um riacho, construíam uma fogueira nas proximidades, e faziam brincadeiras e danças. As meninas produziam guirlandas de flores (*vinótchoks*), as quais eram usadas na cabeça durante a festa, e ao fim da festa eram atiradas ou no riacho, ou no fogo, numa espécie de oferenda ao deus *Kupalo*, pedindo casamento. De acordo com Andreiv Choma, a formação dos casais após os rituais era uma solução prática encontrada na antiguidade para a perpetuação da espécie. Em algumas regiões da Ucrânia há a presença de dois bonecos, geralmente de palha, representando *Kupalo* e *Marena* (deusa da primavera, segundo as lendas ucranianas, a esposa de *Kupalo*). Tais bonecos ficam ao lado da fogueira durante todo o ritual, e ao fim são atirados ou à fogueira ou ao riacho. A crença era de que as almas dos bonecos, após o sacrifício, se encontrariam e garantiriam a continuidade da espécie humana. Em algumas regiões, no entanto, a representação de *Marena* é uma árvore, enquanto *Kupalo* é a própria fogueira.

No Hemisfério Norte, durante o fim do mês de junho, acontece o período com as noites mais curtas do ano. As pessoas acreditavam que em tais noites seria o momento propício para realizar feitiços e simpatias, mas também propício para o aparecimento de criaturas mágicas. Na noite de *Kupalo* havia, outrossim, o florescer das samambaias<sup>22</sup> (*Paporot tsvit*), motivo pelo qual muitos jovens adentravam nas densas matas em busca da flor mágica, que traria para as mulheres que a encontrassem a beleza eterna, e, para os homens, a riqueza eterna. Por ser uma noite mágica, era perigoso andar sozinho nas florestas, pois seres como *maukas* e *russaukas* (ninfas ucranianas), *vidmas* e *vidmaks* (bruxas e bruxos ucranianos) estavam livres.

---

<sup>22</sup> São muitos os costumes encontrados na literatura que mostram as colheitas de flores “mágicas” na véspera do solstício de verão. Segundo Frazer, “A teoria e a prática dos *huzuls* dos montes Cárpatos são semelhantes: imaginam que as plantas colhidas naquela noite não só são medicinais, como possuem o poder de proteger contra as feitiçeras, e alguns deles acham que devem ser colhidas em doze canteiros ou em doze prados” (Frazer, 1982, p. 229).

### ***Ivana Kupala*: como chegou em Mallet – PR?**

A festa-ritual de *Ivana Kupala* acontece no Brasil desde 2002, exclusivamente na cidade de Mallet, um pequeno município na região centro-sul do estado do Paraná. Especificar que o evento é uma festa-ritual da cidade de Mallet é necessário no sentido de compreender os dinamismos históricos de relação intercultural. Para tanto, recorreremos a um breve histórico da imigração ucraniana na cidade de Mallet. De acordo com Andreiv Choma, por meio de conversa informal:

A imigração ucraniana no Brasil tem início a partir do ano de 1892, quando dez famílias de *Zolotiv* (região da *Haletchená* ou Galícia) vieram para a Colônia Rio Claro, atualmente região que abrange o distrito de Rio Claro do Sul, interior de Mallet, região mais próxima ao Rio Iguazu e que era para ser a sede do município. Os ucranianos se estabeleceram em várias regiões próximas ao distrito, em colônias – ou linhas – numeradas. Em seguida, milhares de famílias de ucranianos, a maioria camponeses e agricultores da região da Galícia, vieram para a mesma região e outras cidades pequenas em busca de terras no período pós-primeira guerra mundial. A região de origem era constituída, em sua maioria, por agricultores, visto que os programas de incentivo à imigração se deram, na Europa, de leste para oeste. Tivemos outras levas de imigração no pós-segunda guerra mundial, abrangendo centros urbanos maiores e uma população não só de agricultores, como também comerciantes. Nas primeiras levas de imigração, cada família recebia em torno de dez alqueires de terra. Dependendo da época, propaganda ou momento em que vinham, as terras eram doadas ou precisavam ser pagas, algumas vezes ao governo e outras, até mesmo, para propagandistas enganadores. A maioria dos imigrantes que vieram após 1900 trabalharam na construção da estrada de ferro Rio Grande do Sul – São Paulo para pagar pelas terras recebidas. A construção da estrada de ferro impulsionou o desenvolvimento das cidades mais próximas aos trilhos e estações. Dessa forma, a atual cidade de Mallet passou a receber muitos imigrantes que estavam ligados à construção da ferrovia.

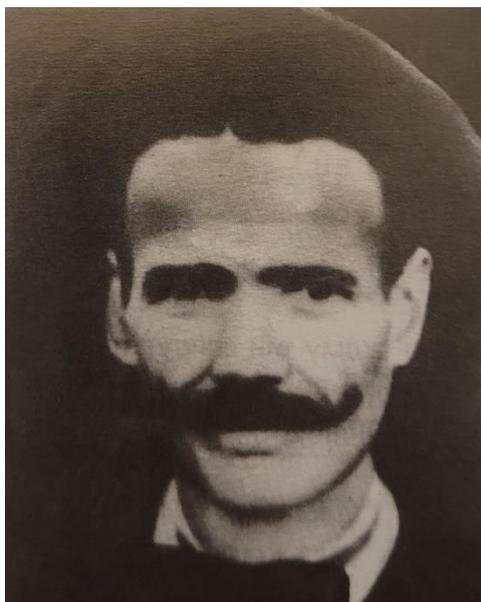
As observações de Choma são condizentes com a afirmação de Batista.

Segundo o autor:

Neste período a Ucrânia era dividida entre dois impérios: a parte ocidental era ocupada pelo Império Austro-Húngaro e a porção oriental pertencia à Rússia, sendo o povo ucraniano continuamente perseguido por motivos políticos e religiosos. Nesse cenário de instabilidade, as regiões de fronteira eram especialmente frágeis, caso da Galícia e da Bucovina, de onde veio a maioria dos imigrantes ucranianos que se instalaram no Brasil. A subjugação da população ucraniana, juntamente com as dificuldades do cultivo da terra, constituem as principais motivações para repulsão dessa população no fim do século XIX e início do XX. Podemos traduzir o desejo por um território próprio onde pudesse viver em paz pela expressão “fome de terra”. Essa busca, portanto, foi um dos principais motivos para o primeiro e maior movimento migratório de ucranianos para o Brasil, que compreende o período de 1895 até a primeira Guerra. O perfil do imigrante será, geralmente, de trabalhador agrário, trazendo, quase sempre, toda a família para o início de uma nova vida. (Batista, 2009, p. 28)

Como a história é feita também por pessoas, destacamos os nomes de alguns dos primeiros imigrantes ucranianos que chegaram em Mallet. No ano de 1892, noventa e sete pessoas se estabeleceram na Colônia Rio Claro, sendo os pioneiros Theodoro Pacevich<sup>23</sup> e Demétrio Korjan. Em 30 de junho de 1895, se estabeleceram nas colônias de Rio Claro e Colônia cinco novos imigrantes, dentre eles Theodoro Pototsky, Vasyl Pototsky, Tomko Barchynyi, Oleksa Narevach e Vasyl Vozny.

FIGURA 3 - THEODORO POTOTSKY, IMIGRANTE UCRANIANO QUE CHEGOU EM MALLET-PR EM 1895



Fonte: *Українці Бразилії* (Гримич, 2011, p. 112-113)

Outro personagem muito importante para a história da cidade de Mallet foi o ucraniano Padre Nicon Rozdolsky (1866-1906), que chegou ao Brasil em julho de 1896, inicialmente, na cidade de Prudentópolis e, logo na sequência, foi enviado para a colônia de Rio Claro. Como não havia casa paroquial, estabeleceu-se na casa de Theodoro Pototsky, na Colônia 5.

Padre Nicon Rozdolsky foi um dos nomes mais importantes da imigração ucraniana no Brasil. Juntamente com as comunidades formadas pelos primeiros

---

<sup>23</sup> Nos anexos disponibilizamos uma crônica atribuída ao filho de Theodoro Pacevich, Ivan, relatando as dificuldades dos imigrantes ucranianos ao chegarem na Colônia Rio Claro. É importante destacar a questão das memórias convergentes e divergentes entre os imigrantes ucranianos e seus descendentes, apontadas por Guérios (2012), de modo que algumas informações presentes na carta informal de Ivan Pacevich (1951) não coincidem com as apontadas por Haneiko (1985), que usou dados e registros oficiais em suas pesquisas.

imigrantes, foi o idealizador da primeira igreja ucráino-católica construída no Brasil, na Colônia 5<sup>24</sup>.

FIGURA 4 - PADRE NICON ROZDOLSKY



Fonte: *Uma centelha de luz* (Haneiko, 1985, p. 56)

A respeito de Rozdolsky, Haneiko afirma:

Desde o início se preocupou com a organização da vida religiosa, social e cultural de seus fiéis. (...) Já no início de 1897, convocada uma reunião de todos os lavradores da região, que compreendia 6 Colônias além dos Vicinais, foi planejada e decidida a construção de uma igreja, uma moradia para o sacerdote e de duas salas: uma para reuniões e outra para a biblioteca. Foi escolhida então a Colônia 5 como o ponto central da região e onde deveria ser edificada a igreja e a casa de residência sacerdotal. (...) No dia 11 de abril o Pe. Nicon fez a solene bênção da primeira Igreja Ucráino-Católica do Brasil e em seguida celebrou a Santa Missa (Haneiko, 1985, p. 56-57).

Em Mallet, Rozdolsky foi o responsável também pela organização da Primeira Associação Sócio-Cultural Ucrânia no Brasil (25 de julho de 1897), pela abertura da Primeira Escola Ucrânia no Brasil (agosto de 1897), sendo professor de religião, português, ucráino e contas para quarenta alunos, e pela construção da segunda igreja ucráino-católica do Brasil, em 1903, na Colônia Serra do Tigre, uma das igrejas mais belas e a mais antiga ainda preservada em sua arquitetura original (Haneiko, 1985, p. 58)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> A igreja construída na Colônia 5 foi demolida e reedificada no ano de 1975, perdendo, infelizmente, sua arquitetura original.

<sup>25</sup> Há, no Parque Tingui, em Curitiba, um Memorial Ucrâniano em homenagem ao centenário da imigração ucraniana. A atração principal é uma réplica da Igreja São Miguel Arcanjo, localizada na Serra do Tigre, cidade de Mallet, e é a igreja ucráino-católica mais antiga do Brasil.

FIGURA 5 - PRIMEIRA IGREJA UCRAÍNO-CATÓLICA DO BRASIL, COLÔNIA 5 - MALLET-PR (1897)



Fonte: Arquivo pessoal Vítório Sorotiuk

FIGURA 6 - IGREJA SÃO MIGUEL ARCANJO, EM SERRA DO TIGRE (2022)



Fonte: Grupo Reminiscências de Mallet

A origem do município de Mallet está intimamente ligada, portanto, a dois eventos principais – a imigração de poloneses e ucranianos para os entornos da Colônia Rio Claro, e depois o recebimento de outros imigrantes e seu deslocamento para as proximidades da ferrovia, onde está localizada, hoje, a sede do município. Foram os sonhos e as crenças desses imigrantes de uma vida melhor que fundaram a cidade.

Antes de discutirmos as especificidades das tradições ucranianas da cidade de Mallet, dentre as quais destacaremos a festa-ritual de *Ivana Kupala*, faz-se necessário explicar o termo “tradição”.

O Brasil é um país multiétnico e multicultural, que continua refletindo condições anteriores de existência do período colonial. Consideraremos três fatores, de acordo com as premissas de Stuart Hall (2003), para tratarmos acerca de tradição e questão “multicultural”.

O primeiro fator diz respeito ao fenômeno “pós-colonial”. Segundo Hall (2003), problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização persistem no pós-colonial com uma nova configuração. Um exemplo regional identificado refere-se ao apagamento de nomes de imigrantes nomeando cidades, como Mallet (Marechal e Engenheiro do exército), Paulo Frontin e Rebouças (Engenheiros). Outro exemplo foi a partir do "Estado Novo", durante o qual houve a proibição do uso de línguas estrangeiras, foram fechados os clubes literários e escolas de línguas estrangeiras<sup>26</sup>, o que contribuiu para fomentar tensões entre poloneses e ucranianos. A continuidade do ensino da língua ficou a cargo das famílias. Os livros das bibliotecas existentes foram distribuídos entre os seus sócios, para que se mantivessem bem protegidos contra possível confisco. A partir de 1946, lentamente, os padres e religiosos voltaram a orientar os colonos acerca do uso de línguas europeias, no sentido de preservar as línguas polonesa e ucraniana. Um terceiro fato curioso observado é que, até 1950, a administração do município de Mallet esteve no poder de líderes não pertencentes à comunidade local. Assim, com a única exceção de Bronislau Wronski (1935), os prefeitos da cidade foram José Pompeu, Ademar Sá, Elpídio Caetano da Silva, Osvaldo Lombardi Dias, Odilon Barros de Camargo, Aderbal Fortes, José Paul e Valdomiro França<sup>27</sup>.

O segundo fator, segundo Hall, refere-se ao fim da Guerra Fria e suas repercussões no âmbito mundial. Hall considera que “os problemas pendentes de desenvolvimento social têm se somado ao ressurgimento de traços de antigos

---

<sup>26</sup> Puh analisa a questão multicultural e a relação conflituosa entre ucranianos e poloneses em Mallet, separando o histórico da comunidade em uma era pré e pós-Vargas. De acordo com o autor: “Tal separação histórica teve efeitos muito graves para a vitalidade das comunidades que voltaram a atuar ativamente somente nos anos 90. Esse grande vácuo de informações sobre o local, entre 1950 e 1990, interpretamos como resultado das políticas anteriores, mas também está relacionado com as dinâmicas internas, isto é, com as tensões entre os dois grupos de imigrantes” (Puh, 2017, p. 65).

<sup>27</sup> Prefeitura Municipal de Mallet. Disponível em: [https://mallet.pr.gov.br/pagina/325\\_Historia-do-Municipio](https://mallet.pr.gov.br/pagina/325_Historia-do-Municipio). Acesso em: 01 nov. 2023.

nacionalismos étnicos e religiosos mal resolvidos, fazendo com que as tensões nessas sociedades ressurgam sob a forma multicultural” (Hall, 2003, p. 57)<sup>28</sup>. A tendência apontada por Hall é a combinação dos traços culturais antigos com novas e emergentes formas de etnicidade, interferidas pelo que Hall considera como um terceiro fator: a globalização, “que tenta, embora de forma incompleta, combinar tempos, espaços, histórias e mercados no centro de um cronotopo espaço-temporal ‘global’ homogêneo” (Hall, 2003, p. 58).

A percepção dos processos de “valorização da tradição” apontados nos coloca, novamente, diante da história de Mallet. Ao considerarmos as repercussões do fim da Guerra Fria e a dissolução da União Soviética, a partir de 1991, verificam-se na cidade de Mallet mobilizações de valorização da tradição dentro de um aspecto multicultural. No ano de 1993 são fundados o Grupo Folclórico Ucraniano *Spomen*<sup>29</sup> e o Grupo Folclórico Polonês *Mazury*. No dia 12 de setembro daquele ano, por iniciativa de Odenir Antunes dos Santos (curiosamente nem ucraniano, nem polonês), acontece a Festa das Nações, cujo “objetivo era aproximar as duas etnias por meio de uma festividade em que ambas participariam” (Puh, 2017, p. 65).

Ainda no fim da década de 1990, Andreiv Choma, quando membro do Grupo Folclórico Ucraniano *Spomen*, observou que os jovens realizavam, uma vez ao ano, a festa junina em louvor a São João Batista, com brincadeiras, dança da quadrilha e fogueira. Choma resolveu pesquisar como eram as festas juninas na Ucrânia. Com o acesso ainda restrito à internet, encontrou imagens interessantes em livros e perguntou como era a celebração para a sua avó<sup>30</sup> (*baba*). Ficou maravilhado com a

---

<sup>28</sup> O Grupo Folclórico *Spomen* tem iniciado um processo ainda mais amplo dentro do multiculturalismo, que são apresentações de grupos folclóricos ucranianos de outras cidades, e até mesmo de grupos folclóricos poloneses em algumas edições da *Ivana Kupala*, diminuindo a relação conflituosa existente entre as comunidades de imigrantes. Poloneses e ucranianos trouxeram desentendimentos anteriores à imigração que perduram, ainda, em algumas comunidades. Em Mallet não foi diferente, ainda mais pelo início da povoação da cidade, na Colônia Rio Claro, iniciado pelos poloneses anos antes. Os ucranianos, ao chegarem na Colônia Rio Claro, encontraram os poloneses já estabilizados, o que resultou na continuidade de uma espécie de rivalidade histórica. De acordo com Puh: “Pelos condições da imigração que se deram nesse período, a presença das duas etnias ficou em uma posição mais igualada, considerando-se ucraniana e polonesa, sem prevalência evidente de nenhuma e com todas as tensões que se criaram entre as duas comunidades” (Puh, 2017, p. 63).

<sup>29</sup> Fundado em 1993, na cidade de Mallet, por descendentes de imigrantes que vieram da Ucrânia para o Brasil nos séculos XIX e XX, o Grupo Folclórico Ucraniano *Spomen* (palavra que significa “Lembrança, Reminiscência”) trabalha pela preservação das tradições e da cultura ucraniana, através da dança, do canto, da língua, do artesanato e das festas típicas – como a tradicional *Ivana Kupala*. Conta com 82 componentes em palco, e atualmente é coordenado pela professora coreógrafa Lucia Parastchuk Oszust nas categorias infantil, juvenil e máster, e, na categoria adulto, pela professora Gabriele Camile Oszust.

<sup>30</sup> O folclorista Andreiv Choma, em questionamentos realizados via redes sociais, afirma que “Algumas tradições relacionadas à festa foram trazidas para o Brasil e são cultivadas até hoje por alguns

riqueza cultural e resolveu, aos poucos, adicionar elementos de *Ivana Kupala* na festa junina já celebrada<sup>31</sup>.

No início, houve uma certa resistência da comunidade ucraniana em assimilar a inclusão de elementos novos no formato da festa já realizada, mas com o passar dos anos, apoio e muita explicação das comunidades folclórica e eclesial<sup>32</sup>, foram aceitos e vistos como cultura a ser valorizada.

A *Ivana Kupala* da cidade de Mallet começa com um passeio pelas ruas da cidade, ocasião em que os membros do Grupo Folclórico *Spomen*, vestindo trajes típicos ucranianos, caminham com os bonecos representando o deus *Kupalo* e sua esposa *Marena*. Tem início a celebração da missa na Igreja Sagrado Coração de Jesus<sup>33</sup>, misturando as línguas portuguesa e ucraniana. Durante a celebração é possível identificar os membros do grupo folclórico, exceto os que na festa irão representar personagens mais específicos – como apresentaremos na sequência.

Após a celebração, a população se dirige ao pátio da igreja, em local aberto, no qual é possível identificar vários cenários, como uma carroça, algumas cabanas, moinho, um lago artificial, barracas de vendas de produtos e brincadeiras populares de festas juninas, uma fogueira em estilo eslavo (*vatra*) ainda apagada (as madeiras se juntam a um vértice no topo, diferentemente das tradicionais fogueiras das festas de São João, nas quais as madeiras são cruzadas e empilhadas). No pavilhão da igreja há um palco enfeitado para apresentações, venda de comidas e bebidas, mesas e bancos, e, de frente ao palco, um espaço vazio para as pessoas dançarem.

O celebrante da missa – padre ou bispo – abençoa a fogueira com uma oração e a pira é acesa. Os membros do grupo folclórico fazem danças circulares ao redor do fogaréu, e trazem os dois bonecos e um quadro de São João Batista, que são colocados próximos às chamas.

---

descendentes de imigrantes, como acender uma fogueira na parte mais alta do terreno ou benzer guirlandas/coroas de flores que seriam levadas ao cemitério no dia de *Corpus Christi*.”

<sup>31</sup> A tradicional festa-ritual de *Ivana Kupala* foi readaptada para uma nova realidade e se estabeleceu, sendo considerada hoje um evento tradicional. Andreiv Choma iniciou, ou melhor, (re)inventou uma tradição. De acordo com Hobsbawm e Ranger: “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual e simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (Hobsbawm; Ranger, 1984, p. 9). A tradição (re)inventada contempla, também, a definição de festa-ritual proposta neste trabalho.

<sup>32</sup> Explicaremos melhor as implicações dessa aceitação por parte da comunidade em 4.2 *Ivana Kupala*: entre o sagrado e o profano.

<sup>33</sup> A liturgia da missa é diferente da igreja latina, presente na maior parte das igrejas católicas do Brasil. A igreja ucraino-católica apostólica romana celebra a liturgia de São João Crisóstomo.

FIGURA 7 - DANÇA CIRCULAR EM TORNO DA FOGUEIRA ESLAVA. AO FUNDO, *KUPALO* E *MARENA*



Fonte: Arquivo próprio (2022)<sup>34</sup>.

Após acesa a fogueira, os participantes da festa visitam as barracas e interagem com os membros do grupo folclórico; muitas meninas estão vestidas de azul e branco, representando as ninfas e sereias ucranianas, *maukas* e *russaukas*.

FIGURA 8 - DANÇARINAS REPRESENTANDO *MAUKAS* E *RUSSAUKAS*. AO FUNDO, *KUPALO* E *MARENA* (2015)



Fonte: Acervo pessoal de Andreiv Choma (2015)

---

<sup>34</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet*, 09 de julho de 2022, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

Na tenda cigana é possível consultar a cartomante *Mama Solotka*<sup>35</sup>. Na casa da *Vidma*, uma bruxa recepciona os convidados e conta histórias de terror, explicando que está livre naquela noite. Há a representação da casa da famosa bruxa ucraniana *Baba Yahá*; a exposição dos ciganos, mostrando e vendendo suas artes; uma barraca para venda de guirlandas (*vinótchoks*), algumas depositadas na sequência no lago artificial, outras guardadas para serem queimadas na fogueira, com desejos de arrumar namorado – tais práticas serão explicadas ao longo do texto.

No pavilhão da igreja acontecem algumas apresentações de danças ucranianas e vendas de comidas e bebidas típicas. É comum, também, a apresentação de músicas tradicionais do Rio Grande do Sul (gaúchas), ocasião na qual muitas pessoas aproveitam para dançar. A observação da presença da música e dança gauchescas em uma festa-ritual que celebra um costume ucraniano evidencia Mallet dentro de um ambiente multicultural. Para tanto, consideramos as noções de “multiculturalismo” propostas por Stuart Hall:

Pode ser útil fazer aqui uma distinção entre o "multicultural" e o "multiculturalismo". Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade "original". Em contrapartida, o termo "multiculturalismo" é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais (Hall, 2003, p. 52).

A diversidade cultural e a coexistência das diferentes comunidades – gaúcha e de descendentes de ucranianos – são observadas frequentemente nas chamadas “festas de comunidade”<sup>36</sup>. A identificação da música e danças gaúchas evidenciadas em *Ivana Kupala*, ao mesmo tempo em que ocorrem interações que a caracterizam como festa-ritual, evidenciam o caráter multicultural do evento. O "multiculturalismo" se manifesta nas estratégias e políticas adotadas por parte do Grupo Folclórico *Spomen* – organizador do evento –, de modo a gerenciar essa diversidade e promover

<sup>35</sup> O foco de nossa pesquisa será a teatralidade da personagem *Mama Solotka*. Cabe destacar que muitos outros aspectos da festa-ritual urge investigação, com destaque para a teatralidade da *Vidma*, personagem que chama muito a atenção de todos os brincantes, principalmente das crianças.

<sup>36</sup> A grande maioria das “festas de comunidade” das igrejas ucraniano-católicas, com raríssimas exceções, seguem uma programação comum: missa, almoço com comidas típicas ucranianas e churrasco típico gaúcho, tarde recreativa com apresentações culturais e jogos, e finaliza com tarde dançante com músicas gaúchas e apenas algumas músicas tradicionais ucranianas.

a convivência harmoniosa entre as diferentes expressões culturais presentes, demonstrando como a comunidade abraça e celebra sua riqueza multicultural.

Por fim, as luzes se apagam e todos os participantes se encaminham até a fogueira, que está bem pequena. As dançarinas do grupo folclórico fazem a dança das guirlandas (*vinótchoks*), que são atiradas ao fogo. Os dançarinos se juntam à dança, trazendo os bonecos de *Kupalo* e *Marena*, que estiveram pendurados próximos à fogueira durante a festa, executam mais uma dança, na qual são atirados os bonecos ao fogo. Após a queima dos bonecos e das guirlandas, os participantes pulam a fogueira sozinhos, ou em casais de mãos dadas, tudo ao som de animada música ucraniana com temáticas voltadas à festividade.

Idealizada por Andreiv Choma, neto de imigrantes ucranianos, a festa-ritual entrou no calendário oficial do município de Mallet – PR no dia 12 de maio de 2022, com a implementação da Lei Municipal nº 1505/2022, de iniciativa da então coordenadora do Grupo Folclórico Ucraniano *Spomen*, Sra. Lúcia Parastchuk Oszust, em parceria com o vereador Sérjo Gryczak, com a celebração da festa no segundo sábado de julho.

Por se tratar de um evento com características peculiares e de uma tradição distinta, introduzimos este texto com uma perspectiva histórica e cultural, corroborando para as identificações, relações e reflexões presentes. A partir de análises *in situ*, e tendo principalmente como suporte de análise o documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível na plataforma de *streaming YouTube*, bem como entrevistas e conversas com conhecedores do evento, apresentaremos, neste texto, todo percurso que nos levará à análise da(s) teatralidade(s) nas interações entre espectadores e *Mama Solotka*, a cartomante da festa-ritual de *Ivana Kupala* de Mallet.

No primeiro capítulo, refletiremos acerca das definições de festa, folguedo e outros termos que possam estar relacionados a *Ivana Kupala*, a fim de justificar, a partir de um novo prisma, a escolha de um novo conceito. Com efeito, pode-se afirmar que a *Ivana Kupala* de Mallet é uma festa-ritual. A definição do novo conceito nos levará à reflexão acerca das teorias apresentadas nos capítulos seguintes, surgindo da necessidade de compreender a complexidade do evento.

Em seguida, no capítulo dois, por meio da semiologia de Barthes (1964; 1988; 2004; 2007), analisaremos a teoria dos signos, a fim de iluminar a festa-ritual de *Kupalo*. As reflexões acerca dos conceitos de efeitos do real, dos “pormenores

inúteis”, da hipotipose e da necessidade de um teatro criado pelo próprio espectador nos guiarão para os próximos capítulos; o terceiro versará acerca da Semiologia do teatro de Kowzan (2006), identificando os aspectos dramáticos da festa-ritual; e o quarto capítulo tratará do ritual, abordando a importância da compreensão do rito nos jogos dramáticos e a relação entre o sagrado e o profano com base nas teorias de Eliade (1992). No capítulo cinco, a festa-ritual de *Ivana Kupala* passará a ser apresentada e vinculada com o que há de mais primordial no teatro – a teatralidade, que se expressa durante uma sequência de rituais.

O referencial teórico e conceitos apresentados determinam a escolha metodológica de análise do evento a partir do viés da teatralidade. Após explicitarmos os conceitos de teatralidade propostos por Pavis (2000; 2015), Sarrazac (2012) e Fernandes (2013), no capítulo seis apresentaremos a personagem *Mama Solotka*, a cartomante da festa-ritual de *Ivana Kupala* da cidade de Mallet – PR, analisando, por meio de pesquisa qualitativa, aspectos de teatralidade observados em cena, tendo como suporte de análise o documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*<sup>37</sup>, no qual aparecem as interações com a cartomante *Mama Solotka*. A teatralidade será abordagem de pesquisa que visará à interpretação dos dados presentes no vídeo, bem como observações *in situ*. Dividiremos, na análise da atuação da personagem, categorias prévias como o uso da teatralidade consciente; a possibilidade de (de)negação do jogo psicológico; o afastamento do ritual e a negação do mito. Também exploraremos a teatralidade que atenua o real; os riscos de se perder na intensificação da teatralidade; a teatralidade e os possíveis choques de ficções; e a atuação que se aproxima de uma contadora de histórias.

A partir desses capítulos, refletiremos, ainda, acerca da importância do espectador perante a cartomante, visto que cada pessoa que se “consulta” com *Mama Solotka* é afetada de um modo diferente, conforme suas subjetividades e as maneiras como vislumbra a sequência de rituais e a teatralidade da atriz. Tal reflexão nos levará a pensar no evento em análise dentro de sua pluralidade. No capítulo sete, abordaremos uma reflexão acerca do elemento fogo e sua simbologia semiológica para a festa-ritual, de modo que, assim como todos os anos as chamas se renovam, também os participantes saem com espírito renovado após o evento.

---

<sup>37</sup> *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*. Disponível para visualização na plataforma *YouTube* por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

## 1 IVANA KUPALA: FESTA OU FOLGUEDO?

### *Em busca de uma definição*

A introdução desta dissertação buscou, a partir de um percurso histórico, explicar e conceituar a *Ivana Kupala* que acontece na cidade de Mallet – PR. À medida que outros pesquisadores tiveram acesso à investigação do evento, muitos foram os questionamentos acerca de sua classificação: é uma festa, um festival ou um folguedo? Incurremos, assim, numa complexa reflexão no que se refere à conceituação do evento, encontrando, ainda, a possibilidade de classificá-lo como dança dramática e teatro folclórico. Por fim, optamos pela criação de um novo conceito – o de festa-ritual<sup>38</sup>, ou seja, um evento que mescla teatro folclórico, danças dramáticas e rituais.

Dessa forma, seguimos o caminho inverso e passamos a analisar todos os possíveis conceitos para definir, primeiramente, o que a festa-ritual de *Ivana Kupala* não é.

Iniciamos com a definição mais comum, a de folguedo. De acordo com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), o termo folguedo pode ser definido como:

Atividade ritual que se expressa como manifestação coletiva composta de elementos dramático, musical e coreográfico. Em geral, organiza-se ao longo de reuniões periódicas para os ensaios dos integrantes, que são mais ou menos constantes. A divisão de trabalho e a hierarquia interna dos grupos exigem certa permanência, contribuindo para a manutenção de um padrão básico. O folguedo integra dimensões festivas, musicais, estéticas e dramáticas. O componente dramático, nem sempre explicitamente encenado, é sempre identificável nos trajes especiais, na organização de danças, cantorias, embaixadas, cortejos e na existência de personagens. As apresentações ocorrem em ruas e praças públicas, ou em terreiros e estádios, especialmente nos dias de festas do calendário litúrgico ou profano (Consulta ao site CNFCP<sup>39</sup>).

---

<sup>38</sup> Doravante, o termo festa-ritual será utilizado para conceituar o evento de *Ivana Kupala*, que acontece na cidade de Mallet – PR. A conceituação de *Ivana Kupala* como festa-ritual – um evento que mescla teatro, dança-dramática e rituais – se deu após conversa com o meu professor orientador, Prof. Dr. Edson Santos Silva, após concluirmos que se tratava de um evento com particularidades singulares. A reflexão deste capítulo nos levará a compreender a opção pelo conceito escolhido.

<sup>39</sup> Definição do termo Folguedo disponível no site <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000205.htm>. Acesso em: 02 ago. 2023.

Os folguedos são manifestações culturais populares que podem incluir danças, músicas, cantos, brincadeiras, encenações e outras atividades lúdicas que são realizadas em festas populares e outros eventos comunitários. Eles são, muitas vezes, transmitidos oralmente de geração em geração, e têm um forte vínculo com a cultura e a tradição de uma comunidade específica. Muitos dos elementos apresentados na definição de folguedo estão contemplados em *Ivana Kupala*, não o suficiente, entretanto, para classificá-la.

A classificação dos festejos de *Ivana Kupala* na cidade de Mallet – PR como uma espécie de folguedo implica uma reflexão acerca de outro conceito, o de folclore, uma vez que o folguedo é uma festa folclórica.

Segundo Câmara Cascudo, folclore “é a cultura popular, tornada normativa pela tradição” (Cascudo, 2002, p. 240). O folclore é uma expressão cultural que surge a partir da interação entre as pessoas em sociedade, englobando gestos, sinais, linguagens e formas de comunicação. Essa cultura se expande para diversas formas de manifestações artísticas, sendo a transmissão majoritariamente oral. O folclore abrange um amplo espectro de saberes, incluindo danças, cantos, diálogos, fábulas, culinária, artesanatos, dentre outros. Por manter a tradição dentro de uma coletividade, o folclore permite a participação de todos os envolvidos nas manifestações culturais de uma comunidade. Assim, o termo folclore se refere a uma parte da cultura popular que é produzida pelo povo, e não para o povo. Isso significa que não é uma cultura de massa ou uma arte que utiliza o folclore como base, mas o contrário.

Para além da elucidação de Cascudo – seminal nos estudos acerca do folclore no Brasil – é importante destacar as considerações de outro teórico, Andriy Nahachevsky<sup>40</sup> (2001), e suas teorias da “segunda natureza do folclore”, que analisam como as manifestações culturais de um povo – como música, dança, culinária – evoluem com o tempo. Ao pensarmos na *Ivana Kupala* que acontece na cidade de Mallet, precisamos separá-la de suas primeiras influências (ou, como analisa

---

<sup>40</sup> Andriy Nahachevsky é professor de Cultura ucraniana e Etnografia na Universidade de Alberta, com Ph.D. em Folclore ucraniano. Seus interesses de pesquisas e publicações envolvem dança ucraniana, identidade ucraniano-canadense, cultura material, representação étnica e teoria da dança. Disponível em: <https://ukrainian-studies.ca/2016/08/31/different-ways-of-being-ukrainian-ukrainian-folklore-studies-at-the-university-of-alberta-interview-with-andriy-nahachewsky/andrii-nahachevsky/>. Acesso em: 30 out. 2023.

Guérios<sup>41</sup> (2012), das lembranças convergentes e divergentes dessas influências) que vieram com os imigrantes ucranianos a partir do final do século XIX.

Ao analisar o folclore em novas condições, Nahachevsky se preocupou em analisar as danças folclóricas numa perspectiva histórica, considerando a ideia de primeira e segunda existências. Acerca dessas considerações, afirma Milan Puh:

O autor canadense, inspirando-se em Hoerburger, define a dança folclórica na primeira existência como parte integral da vida da comunidade, enquanto na segunda não está ligada a ela integralmente. Não é propriedade da comunidade inteira, mas de alguns indivíduos interessados. E, de fato, podemos concordar que o folclore ucraniano não faz mais parte integralmente da comunidade, porém existem elementos seus que continuam com uma presença constante e fundante na comunidade (nas procissões religiosas, comemorações de datas nacionais, eventos centrais como as Noites e Bailes ucranianos etc.) (Puh, 2017, p. 253-254).

A análise de Puh é fundamental para a distinção que apresentamos neste trabalho entre a *Ivana Kupala*, que ainda é encontrada na Ucrânia, e a festa-ritual de *Ivana Kupala* de Mallet. Prática preservada por aqueles que têm interesse nela, o Grupo Folclórico *Spomen*, a *Ivana Kupala* de Mallet perdeu parte de sua integração comum a toda comunidade, o que a classifica como “segunda existência” do folclore. As manifestações folclóricas “conservadas”, como a culinária, a língua, a arte e os rituais, permanecem nas vidas daqueles descendentes, mesmo que com intensidade diferenciada<sup>42</sup>.

Ao citarmos que a prática é preservada por aqueles que têm interesse nela, precisamos colocar o espectador do evento dentro das considerações acerca de multiculturalismo, de modo a perceber como a festa-ritual é recepcionada pelos brincantes<sup>43</sup>. Segundo Rancière:

---

<sup>41</sup> Paulo Renato Guérios analisa, em seu livro *A imigração ucraniana ao Paraná: memória, identidade e religião* (2012), as lembranças divergentes e convergentes dos imigrantes ucranianos, bem como de seus descendentes, baseado nas questões de memórias pensadas por Halbwachs (1925). De acordo com Guérios: “O passar do tempo implica então na geração de uma série de inflexões nas lembranças do passado – seja pela mudança dos modos de perceber o mundo, seja pelo apagamento de certos traços ou pela ênfase a outros devido a elementos da situação presente, seja pelo contato com versões diferentes acerca de um dado evento” (Guérios, 2012, p. 62).

<sup>42</sup> Puh não classifica as danças folclóricas integralmente como “segunda existência”. Para o autor: “as danças quase todas são ensinadas por professores de dança, ou melhor, por coreógrafos, mas existem indivíduos que fazem parte dos grupos folclóricos desde criança, assim sendo educados dentro do folclore do qual às vezes saem, mas ao qual voltam na idade adulta ou encaminhando seus filhos” (Puh, 2017, p. 254). A categorização da dança folclórica em primeira ou segunda existência é motivo de reflexão. Concordamos com a análise de Puh, de modo que mesmo que seja difícil a reprodução fiel de uma apresentação, por exemplo, a coreografia passada ao longo do tempo permanece padronizada.

<sup>43</sup> Exploraremos mais tal questão em 6.2: O espectador que se transforma em espect(ator): para uma teoria do ver.

Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir (Rancière, 2012, p. 8).

O folclore é mencionado como uma forma de expressão da tradição, na qual objetos e fórmulas populares ganham uma quarta dimensão sensível ao ambiente. Isso significa que o folclore não apenas conserva os padrões de entendimento e ação, mas também se adapta conforme as necessidades de uma comunidade. Elementos que perderam a relevância ou propósito são abandonados ou modificados para se adequarem às sequências e à presença grupal, ao mesmo tempo em que se ajustam às mudanças do ambiente.

Ao pensarmos na *Ivana Kupala* de Mallet - PR como manifestação folclórica, inserida num contexto coletivo peculiar, influenciado por uma vasta gama de aspectos de ordem histórica e geográfica, reitera-se a definição dada por Cascudo, o qual afirma que “qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico” (Cascudo, 2002, p. 240).

Passamos a considerar a festa-ritual em questão sob dois aspectos: o de teatro folclórico e de dança folclórica dramática, já que ambos os elementos estão intimamente ligados ao evento em estudo.

Segundo José Sérgio Gonçalves:

O teatro folclórico mantém-se enquanto tal na medida em que é espontâneo. Como afirma a Professora Niomar, os artistas de tais espetáculos não têm consciência da prática teatral. Ou, em outras palavras, o seu teatro não é um gênero literário formal. O seu espaço não é formalmente delimitado. Como foi lembrado antes, o teatro folclórico permanece no meio do povo. Mesmo porque o ator, nesse teatro, é motivado por necessidades que só serão satisfeitas na medida em que sua representação tenha a participação de sua plateia, que é a sua comunidade (Gonçalves, 1994, p. 3).

No nível primário, podemos chamar de "teatro folclórico" as danças e os folguedos dramáticos populares que se inserem na cultura popular, e são apresentados pelas comunidades como parte de suas festividades tradicionais. Tais manifestações não são consideradas como um teatro convencional, pois não há a presença de atores profissionais, diretores ou dramaturgos, e tudo acontece em um ambiente festivo e ritualístico. Faz-se necessário destacar que as apresentações das danças dramáticas e populares dentro do folclore ucraniano não seguem o mesmo

padrão dos festivais, visto que nas apresentações em festivais não há interação com os espectadores. Na festa-ritual de *Ivana Kupala*, os dançarinos integrantes do grupo folclórico dançam e dramatizam entre os espectadores, interagindo com eles, de modo que eles passam a se sentir parte da dança e das dramatizações.

Ao deixarmos em evidência a necessidade de considerar o evento de *Ivana Kupala* como uma festa-ritual com características de teatro folclórico e danças dramáticas, intenta-se entender quais são as diferenças que separam as noções de folguedo e teatro. Neves, em seu artigo relativo às diferenças entre folguedo e teatro, afirma que:

Niomar Souza e outros folcloristas, como Mário de Andrade (1982), explicam a origem e criação do “teatro folclórico” brasileiro a partir da transformação dos folguedos europeus de origens medievais à realidade tupiniquim, por meio da mistura de tradições africanas e indígenas, propiciando o surgimento de manifestações artístico-folclóricas inteiramente novas, diferentes das matrizes culturais que as originara (Neves, 2014, p. 31-32).

A citação de Neves aproxima as definições de teatro folclórico da segunda existência do folclore, proposta por Nahachevsky. É possível, portanto, apresentar uma principal distinção entre folguedo e teatro. O folguedo é uma forma de expressão artística que está profundamente enraizada na identidade das pessoas que a praticam, impulsionadas por motivações religiosas e identitárias. Dessa forma, durante a festa, os participantes não se separam da sua identidade, pois acreditam que são quem são à medida em que dançam ou brincam. No teatro, entretanto, o ator utiliza uma máscara para se transformar em outro personagem, ou seja, assume uma nova identidade. O teatro, como parte integrante da construção cultural de um povo, representa uma outra forma de contribuição, em que a arte se manifesta como um contraponto e, simultaneamente, uma afirmação cultural e artística. Abordaremos, ao longo do texto, a relação entre ritual e teatro, no intuito de explicitar melhor o conceito de festa-ritual.

Ainda com base na citação de Neves, outro objeto de investigação necessário é identificar a influência de outras culturas na festa-ritual de *Ivana Kupala*. São muitos os signos facilmente observados, como os movimentos de mãos das dançarinas – segundo Choma, em conversa informal, “o que não se evidencia na dança polonesa, por exemplo, e poderia ser explicado pela influência da cultura cigana” – bem como a “clarividência” da cartomante *Mama Solotka*. Há de se observar outras influências, como a gaúcha, por exemplo, visto que a cidade de Mallet - PR está inserida num país

multiétnico e de proporções continentais. Assim como acontecem em outros festejos tradicionais do Brasil, podem ser observados elementos de miscigenação que constituem o povo brasileiro, o que corrobora o conceito proposto por Hall (2003) acerca do multiculturalismo como “uma variedade de articulações, ideais e práticas sociais” multiculturais (Hall, 2003, p. 52)<sup>44</sup>.

A influência da religiosidade também é outro fator a se considerar. Assim como os autos, que possuíam por essência caráter catequizante, os rituais litúrgicos, que antes da Idade Média ocorriam exclusivamente dentro das igrejas, passaram a ser apresentados em praças públicas, ganhando um caráter teatral. É o que Neves (2014, p. 31) enfatiza como a origem dos teatros folclóricos, já que o teatro era predominantemente folclórico, uma vez que as peças de mistério e moralidade, quando apresentadas fora do ambiente sacro da igreja, incorporavam gradualmente elementos profanos, cômicos e cotidianos, seguindo o estilo das brincadeiras populares. Essas apresentações eram realizadas por toda a comunidade em espaços públicos, durante as grandes festas religiosas ou feiras.

Acerca do contexto histórico da Idade Média, Leite afirma:

Além da instabilidade política e social, resultado de um “choque de civilizações”, outros fatores, de ordem cultural e econômica, contribuíram para que o teatro “literário” europeu daquele período fosse eclipsado. Um deles tem a ver com fatores linguísticos, na medida em que a passagem da Alta para a Baixa Idade Média marca justamente a época de declínio do latim e da ascensão de novos idiomas, como o português, o castelhano, o francês e muitos outros. Ademais, o sistema feudal de produção, forjado nessa época, em razão de seu caráter disperso, ruralizado, também não se mostrava favorável ao desenvolvimento de uma arte comunitária como é o teatro. Com efeito, os antigos edifícios teatrais romanos acabaram abandonados.

Outro elemento de suma importância para a compreensão desse fenômeno relaciona-se, sem dúvida, ao adensamento do poder exercido pela Igreja Católica e à difusão do cristianismo por ela elaborado ao longo dos primeiros séculos de sua existência. Visto como uma herança do paganismo greco-romano, o teatro tornou-se alvo de um sistema de anátemas e foi proscrito pelos primeiros cristãos (Leite, 2020, p. 34-35).

O teatro “renasce” dentro do corpo litúrgico da própria Igreja Católica, sendo manifestado no *Tropo* (diálogo salmodiado em dois coros antifonais nas celebrações de Páscoa); nas *Moralidades* (*paternoster plays*, conflitos simbólicos entre os pecados

---

<sup>44</sup> De acordo com Hall: “As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) – e com crescente intensidade desde então – a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente ‘mistas’” (Hall, 2003, p. 55).

capitais e as virtudes teologais pela posse da alma do ser humano); no Teatro Medieval Italiano (*sacre rappresentazioni*); no Teatro Medieval Espanhol (*Auto de los Reyes e tropos* do mosteiro beneditino e igrejas de Toledo); no Teatro Medieval Português (não há muitas informações, porém, há influências encontradas na obra de Gil Vicente); no Teatro Medieval Inglês (a celebração de *Corpus Christi* tem origem em pequenas peças apresentadas fora das igrejas); e no Teatro Medieval Francês (encontramos artifícios do teatro grego, como *deus ex machina*<sup>45</sup>, por exemplo, no gênero dramático *Miracles de Notre Dame*) (Leite, 2020, p. 35-42).

Após a Idade Média, há um distanciamento entre os teatros populares, presentes nas festas em praças públicas, e o teatro tradicional. Segundo Neves, “Com o advento do Classicismo e a separação entre o teatro propriamente dito – com dramaturgos, atores, representado em teatros fechados – e os jogos teatrais da Idade Média, os folguedos continuaram a existir, na forma da tradição, da festa, do ritual, diferenciando-se e distanciando-se cada vez mais do teatro erudito” (Neves, 2014, p. 31). Os rituais, portanto, deram origem ao teatro; posteriormente, o teatro deu origem a novos rituais. O estabelecimento da relação estrita entre teatro e ritual observada durante a Idade Média, bem como o atrelamento de alguns teatros e rituais à influência da Igreja Católica são observados na festa-ritual de *Ivana Kupala* analisada.

Embora ambas as formas de expressão possam envolver performances e encenações, a principal diferença entre o novo conceito de festa-ritual e o teatro é que a primeira é mais espontânea e improvisada, enquanto o teatro é mais estruturado e ensaiado. O que não pode ser negado, no entanto, é o caráter teatral do festa-ritual, principalmente no que se refere à teatralidade dos atores e brincantes<sup>46</sup>.

Outro ponto a se destacar é a ação de determinados atores em cenários específicos. Observamos na festa-ritual de *Ivana Kupala* a presença não apenas de cenários naturais, mas também de alguns artificiais, montados e pensados especialmente para a ação dramática. Daremos ênfase, ao longo deste trabalho, às

---

<sup>45</sup> *Deus ex machina* é uma expressão latina que se poderia traduzir como “o deus que desce da máquina”, e se refere a qualquer solução dramática que não derive da própria ação da peça, em sua causalidade interna, mas que demonstre, pelo contrário, a interferência explícita de um agente externo (o próprio autor ou autora), ao intervir na trama em um determinado momento com a intenção de modificá-la. Nas peças denominadas *Miracles de Notre Dame* (Milagres de Nossa Senhora) acontecia intervenção providencial da Virgem no desfecho da peça, normalmente com a função de interceder em favor de alguma alma condenada ao inferno (Leite, 2020, p. 40).

<sup>46</sup> De acordo com o *Priberam Dicionário Online*, “brincante” é o participante de brincadeiras, folias tradicionais, folclóricas ou populares. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/brincante>. Acesso em: 02 ago. 2023.

interações na tenda da cigana, entre os espectadores e a cartomante *Mama Solotka*, de modo a constatar se há ou não espontaneidade por parte da atriz e o quanto o espectador interfere no jogo dramático.

Conceituamos, assim, a festa-ritual, como um evento que mistura teatro folclórico e danças dramáticas, possibilitando que atores e brincantes se misturem e interajam entre si, de modo que o objetivo vai além da performance artística, partindo de uma sequência de rituais<sup>47</sup>. Conseguimos, portanto, verificar as principais diferenças entre o conceito de festa-ritual proposto e analisado e os demais conceitos apresentados: a festa-ritual de *Ivana Kupala*, por toda a simbologia que carrega, faz sentido apenas dentro da comunidade que a cultiva, ou seja, uma quantidade ainda pequena de pessoas – membros (e ex-membros) do Grupo Folclórico *Spomen*, estudiosos e brincantes interessados pelo evento –, possuído caráter religioso e profano<sup>48</sup> ao mesmo tempo, e agindo como um modo de afirmação da identidade, de interação social e de mantenedor de aspectos da cultura tradicional/folclórica ucraniana.

Após a conceituação de *Ivana Kupala* como festa-ritual, mesclando teatro, dança-dramática e rituais, passaremos a analisar o evento sob a luz das teorias semiológicas de Roland Barthes, de modo a mergulhar na simbologia da *Ivana Kupala*, desvelando as camadas de significados que emergem dessa celebração. Sob a lente semiológica de Barthes, buscaremos elucidar de que modo os símbolos, mitos e performances teatrais se entrelaçam, criando uma teia de significados complexos que ressignificam o evento da cidade de Mallet – PR em relação às origens eslavas.

Ao concluirmos esta análise semiológica, almejamos não somente uma apreensão mais profunda da essência subjacente à festa-ritual de *Ivana Kupala*, mas também uma ampliação do nosso entendimento acerca dos rituais em relação ao

---

<sup>47</sup> Segundo Rancière: “O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses, dizia Brecht após Piscator. Artaud afirma que ele é o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias. Se o teatro encarna assim a coletividade viva em oposição à ilusão da mimese, não é de surpreender que a vontade de reconduzir o teatro à sua essência possa respaldar-se na própria crítica do espetáculo” (Rancière, 2012, p. 11-12). As considerações de Rancière iluminam a definição de festa-ritual proposta.

<sup>48</sup> Discutiremos o sagrado e o profano em 4.2 *Ivana Kupala*: entre o sagrado e o profano. Convém adiantar que tais conceitos serão utilizados considerando as premissas de Mircea Eliade (1957), em uma consciência moderna, isolada dos tabus da Igreja Católica – ainda seguidos por grande parte da comunidade ucraniana de Mallet. A intenção é quebrar o estereótipo de que sagrado é apenas aquilo que envolve o catolicismo (visto que existem inúmeras manifestações do sagrado) e que profano é apenas aquilo que vai de encontro ao catolicismo. É o que alerta Eliade: “O leitor não tardará a dar-se conta de que o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história” (Eliade, 1992, p. 20).

teatro, bem como da visão do próprio espectador acerca do evento. A celebração em foco revela-se como uma instância propícia para examinar a relação semiológica entre tradições ancestrais e práticas cênicas, as quais se entrelaçam de modo a perpetuar-se e reconfigurar-se, reflexo metafórico do ciclo perpétuo da natureza homenageado na própria festividade.

## 2 ROLAND BARTHES E A SEMIOLOGIA DO TEATRO: UMA TEORIA PARA ILUMINAR A FESTA-RITUAL DE *IVANA KUPALA*

No contexto teatral, a Semiologia é uma abordagem analítica que se concentra no texto e na representação, levando em consideração sua estrutura formal, dinâmica e a criação do processo de significação por meio dos atores e espectadores. Para além, utilizaremos a teoria barthesiana para iluminar a festa-ritual de *Ivana Kupala*. Faz-se necessário, portanto, situar Roland Barthes<sup>49</sup> dentro das teorias semiológicas, de modo a compreender a escolha de seu nome para o embasamento desta dissertação.

Segundo Michel Foucault, a Semiologia é o “conjunto de conhecimento e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento” (Foucault, 2002, p. 40). A origem dos estudos dos signos remonta a dois teóricos precursores, Peirce (*semiotics*) e Saussure (*sémiologie*). A diferença entre as duas teorias, segundo Pavis, está no fato de que “Saussure limita o signo à aliança de um significado e de um significante. Peirce acrescenta a esses termos (chamados *representação* e *interpretante*) a noção de *referente*, isto é, de realidade denotada” (Pavis, 2015, p. 350).

Nos anos (e pesquisas) que se seguiram, houve dois grandes pesquisadores que focaram nos estudos dos signos: Greimas e Barthes. O primeiro deles, o semioticista lituano-francês Algirdas Julien Greimas (1917-1992), é considerado um dos principais teóricos da Semiótica estrutural, também conhecida como Semântica estrutural ou Semiótica greimassiana. Greimas (1966) desenvolveu um modelo analítico chamado de “quadrado semiótico”, e propôs a teoria do “percurso gerativo do sentido”, que busca investigar como os significados são construídos nos textos. Sua abordagem semiótica vai além da linguagem verbal, e abrange a análise dos sistemas simbólicos presentes nas práticas sociais e culturais. O semioticista procurava identificar as estruturas subjacentes aos signos e estudar como eles interagem e constroem significados dentro de um determinado contexto cultural.

---

<sup>49</sup> Roland Barthes (1915-1980) foi escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Formado em Letras Clássicas em 1939 e Gramática e Filosofia em 1943, na Universidade de Paris, fez parte da escola estruturalista, influenciado pelo linguista Ferdinand de Saussure. Disponível em <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=3871> Acesso em: 02 ago. 2023.

Greimas foi influente na expansão da Semiótica como um campo de estudo autônomo e multidisciplinar. Seus trabalhos tiveram impacto não apenas na Linguística e na Teoria Literária, mas também na Antropologia, na Sociologia, na Comunicação e em outras áreas relacionadas ao estudo dos signos e da significação. Ao optarmos por utilizar conceitos referentes à Semiologia teatral, entretanto, precisamos distanciá-la da Semiótica greimasiana e, conseqüentemente, aproximá-la da Semiologia de Barthes. De acordo com Pavis:

A Semiologia postula, de maneira mais ou menos explícita, a mediação das línguas naturais no processo de leitura dos significados pertinentes às semióticas não linguísticas (imagem, pintura, arquitetura etc.), ao passo que a semiótica a recusa. Haveria muito a dizer desta desqualificação *a priori* da semiologia (teatral por exemplo) que não passaria de um estudo dos discursos sobre o teatro. Ela é, sem dúvida, inteiramente legítima dentro da perspectiva greimasiana que só se ocupa das estruturas (profundas) *semio-narrativas*, remetendo para mais tarde o exame das estruturas (de superfície) *discursivas*. GREIMAS quer constatar o surgimento e a elaboração de toda significação; ele se aplica a “destacar as formas semióticas mínimas (relação, unidades) comuns aos diferentes campos visuais. Por conseguinte, o teatro, enquanto manifestação discursiva exterior, não é o objeto de sua pesquisa. Pois bem, o teatrólogo não poderia deixar de descrever o que vê em cena; ele não renuncia a estabelecer o vínculo entre os signos e seu referente (sem, contudo, fazer do teatro uma imitação mais ou menos icônica da realidade, e da iconicidade o critério de apreciação dos signos teatrais) (Pavis, 2015, p. 350-351).

Abordaremos, dessa forma, a festa-ritual de *Ivana Kupala* sob a perspectiva da Semiologia de Barthes, e não da Semiótica de Greimas. Ao discutirmos a Semiologia teatral, estamos considerando um conceito que transcende as concepções tradicionais do teatro, o que nos leva a uma questão problemática. Nesse sentido, é crucial examinar o hibridismo presente na festa-ritual em estudo, levando em conta as diversas formas de linguagem e signos envolvidos. Para embasar essa análise semiológica em *Ivana Kupala*, recorreremos aos pressupostos de Roland Barthes, inicialmente com as considerações presentes na obra *Crítica e Verdade* (2007).

A visão barthesiana do signo se expande para além da simbologia convencional. Segundo Barthes:

Todo signo inclui ou implica três relações. Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem (Barthes, 2007, p. 41).

Considerar o signo além da relação significante-significado faz com que a abordagem de Barthes possa ser aplicada em diferentes contextos, e no que nos interessa nesta pesquisa, nos aspectos voltados ao teatro. Dessa forma, o signo analisado dentro de uma obra, unido à simbologia que assume no enredo e em conjunto com outros signos que o precedem ou lhe sucedem, nos levam a perceber a relação significante-significado, segundo Barthes, de três maneiras: “ora ‘vê-se’ o signo sob seu aspecto simbólico, ora sob seu aspecto sistemático, ora sob seu aspecto sintagmático” (Barthes, 2007, p. 42).

O que determina o modo pelo qual optamos em “ver” o signo depende da consciência simbólica. A conclusão de Barthes, que se estende para o teatro e que ilumina também o conceito de festa-ritual, é de que na criação intelectual, as obras de imaginação profunda<sup>50</sup> (simbólicas) afirmam a existência de um significado supremo, que é derivado tanto de uma interioridade, quanto de uma narrativa, ou seja, os eixos paradigmáticos e sintagmáticos. De acordo com Barthes:

A imaginação formal (ou paradigmática) implica uma atenção aguda à variação de alguns elementos recorrentes; ligaremos, pois, a esse tipo de imaginação o sonho e as narrativas oníricas, as obras fortemente temáticas ou aquelas cuja estética implica o jogo de certas comutações (...). A imaginação funcional (ou sintagmática) alimenta afinal todas as obras cuja fabricação, por arranjo de elementos descontínuos e móveis, constitui o próprio espetáculo: a poesia, o teatro épico, a música serial e as composições estruturais (Barthes, 2007, p. 47).

Todos os signos encontrados nas referidas obras de imaginação profunda, segundo Barthes, quando analisados segundo os cortes paradigmáticos e sintagmáticos, possuem valor simbólico. Dessa forma, passamos a considerar outra obra de Barthes, visando percorrer teorias mais específicas no que se refere à Semiologia do teatro. *O efeito do real* (1968), de Roland Barthes, apresenta uma teorização semiológica que pode iluminar a festa-ritual de *Ivana Kupala* e, dessa forma, aprofunda a importância das considerações acerca da teatralidade no evento.

A primeira noção apresentada por Barthes, em *O efeito do real*, é o que o teórico chama de “detalhes inúteis”, ao analisar a obra *Um coração simples* (*Un Coeur Simple*)(1877), de Gustave Flaubert. A análise do semiólogo identifica, ao longo da obra, alguns elementos que são citados por Flaubert durante a narrativa que, à primeira vista, não são necessários para a compreensão do texto. Barthes (2004, p.

---

<sup>50</sup> Ao contrário do que verificamos em Greimas, nas teorias de Barthes é possível englobar todos os tipos de arte, dentre as quais destacaremos o teatro.

35) cita o trecho “um velho piano suportava, sob um barômetro, uma quantidade piramidal de caixas e cartões”, como detalhes que poderiam ser simplesmente supérfluos, ou meramente periféricos para criar uma atmosfera narrativa. Após análise, Barthes identifica:

(...) na notação do piano um índice do standing burguês de sua proprietária, e na dos cartões um signo de desordem e como que de privação de uma herança, destinados a conotar a atmosfera da casa de Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto não é incongruente nem significante e não participa, à primeira vista, da ordem do *notável* (Barthes, 2004, p. 36).

Barthes argumenta que todos os signos presentes em um texto são relevantes, pois contribuem para a criação de sentidos e significados. Cada detalhe, seja um objeto descrito minuciosamente, uma referência cultural ou uma escolha de palavras, desempenha um papel na construção do mundo ficcional e na evocação de emoções e sensações no leitor. Tais detalhes, mesmo que aparentemente irrelevantes ou desnecessários para o desenvolvimento da trama principal, têm o poder de enriquecer a experiência de leitura. Eles trazem nuances, sutilezas e camadas adicionais de significado, tornando o texto mais complexo e proporcionando uma imersão mais profunda na obra. Barthes ainda acrescenta:

A notação insignificante (tomando esta palavra em sentido amplo: aparentemente subtraído da estrutura semiótica do discurso narrativo) aparenta-se à descrição, embora o objeto só pareça ser denotado por uma única palavra (...); desta forma é sublinhado o caráter enigmático de toda descrição, do qual é preciso dizer algumas palavras (Barthes, 2004, p. 36-37).

Assim, o autor destaca a importância de valorizar todos os signos presentes em um texto, incluindo aqueles que podem parecer "inúteis" em um primeiro momento, uma vez que eles contribuem para a construção do universo literário e enriquecem a experiência estética. A identificação de um signo, seja ele relevante ou não, implica reconhecimento de importância. Nesse sentido, a festa-ritual de *Ivana Kupala* precisa ser reanalisada, de modo que tudo o que faz parte do evento é significativo. Como conclui Barthes, “tudo, no discurso narrativo, é significativo, e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância?” (Barthes, 2004, p. 38).

Outro ponto a ser considerado na festa-ritual de *Ivana Kupala* é a questão da dança. Tratando-se de uma festa-ritual, na qual dança dramática e teatro folclórico se

unem na construção de um todo, pode-se afirmar que ambos os elementos caminham juntos para a construção de um sentido geral. As performances dos dançarinos, tanto no palco como nos múltiplos cenários naturais e artificiais presentes na festa contribuem para comunicar e ambientar o espectador.<sup>51</sup>

Em relação ao caráter descritivo da dança, Barthes destaca que “quando, sob a influência dos trabalhos de von Frisch, se puseram a imaginar que as abelhas podiam ter linguagem, foi preciso constatar que, se esses animais dispunham de um sistema preditivo de danças (para acumular alimento), nada nesse fato se aproxima de uma descrição” (Barthes, 2004, p. 37). O autor discute a ideia de que as abelhas possam ter linguagem, em particular, referindo-se ao trabalho do cientista austríaco Karl von Frisch acerca da comunicação das abelhas por meio de danças. Embora as abelhas possuam um sistema preditivo de danças para acumular alimento, Barthes afirma que isso não se assemelha a uma descrição linguística completa. Ele enfatiza que a comunicação das abelhas por meio de danças não pode ser equiparada a uma linguagem humana completa, com todos os seus elementos e características complexas, como a gramática, a sintaxe e a capacidade de expressar uma ampla variedade de intenções e emoções, nas quais incluímos os conceitos de folclore, cultura, ritual e tradição.

Ao mencionar que “nada nesse fato se aproxima de uma descrição”, Barthes ressalta que, embora as abelhas possam ter um sistema de comunicação sofisticado para transmitir informações específicas, isso não constitui uma forma completa de linguagem. Dessa forma, aponta para a diferença entre a comunicação animal e a linguagem humana, observando que a linguagem humana é muito mais complexa, simbólica e flexível em comparação com os sistemas de comunicação de outros animais, como no caso das abelhas. As danças na festa-ritual de *Ivana Kupala* são repletas de fatores semiológicos histórico-culturais importantes, descrevendo os rituais e ambientando o espectador dentro do evento, ou seja, não são apenas movimentos aleatórios para fins de entretenimento, mas carregam uma carga simbólica e comunicativa que reflete a tradição e o significado cultural da festividade.

---

<sup>51</sup> Convém lembrar as considerações de Puh (2017) acerca da dança folclórica, citadas anteriormente. A categorização da dança folclórica em primeira ou segunda existência é motivo de reflexão. As danças pertencentes aos momentos rituais, entretanto, podem inserir os brincantes na dança, o que diferencia a festa-ritual de *Ivana Kupala* das apresentações folclóricas tradicionais de palco.

As danças em *Ivana Kupala* desempenham múltiplas funções. Mais do que meras descrições, representam mitos, lendas ou eventos históricos relevantes para a comunidade em questão. Por meio de gestos, movimentos corporais e coreografias elaboradas, essas danças transmitem narrativas simbólicas e estabelecem uma conexão com o passado, reforçando a identidade cultural e preservando a memória coletiva. Elas criam uma atmosfera única e imersiva, transportando o público para um contexto ritualístico específico. Os gestos, ritmos e trajes tradicionais presentes nas danças contribuem, em conjunto com as interações dramáticas, para a criação de uma experiência sensorial completa, envolvendo o público de maneira emocional e estética. Por meio da dança são comunicados valores, crenças, emoções e relações sociais, estabelecendo uma conexão profunda entre os atores e o público. Por meio dessas expressões artísticas, a festa-ritual de *Ivana Kupala* se torna um evento enriquecido pela Semiologia teatral, em que os signos e símbolos são explorados para transmitir uma mensagem culturalmente relevante, e atribuir ao evento um sentido mais profundo.

Outro ponto que merece destaque é o que Barthes chama de hipotipose. Assim como há os “pormenores inúteis”, que precisam ser percebidos e sob os quais precisamos refletir acerca de sua significação, há outros elementos que se destacam notadamente perante os demais. Para Barthes:

(...) a retórica clássica tinha de alguma forma institucionalizado o fantasma sob o nome de uma figura particular, a hipotipose, incumbida de pôr as coisas sob os olhos do auditor, nunca de uma forma neutra, constativa, mas deixando à representação todo o esplendor do desejo (isto fazia parte do discurso vivamente iluminado, de círculos coloridos: a *illustris oratio*) (Barthes, 2004, p. 40-41).

Para Roland Barthes, hipotipose é uma figura de linguagem que cria uma imagem vívida na mente do leitor ou ouvinte, permitindo que ele visualize a cena descrita de forma intensa e detalhada. A hipotipose é uma espécie de “pintura de palavras”, que descreve uma cena ou situação de tal forma que ela parece ganhar vida diante dos nossos olhos. Em outras palavras, a hipotipose é um recurso retórico que usa a descrição detalhada e vívida para tornar uma ideia ou uma cena mais palpável e emocionalmente impactante para o leitor ou ouvinte. Dentro dos estudos do teatro, a hipotipose é um dos elementos que compõem a encenação teatral, podendo ser identificada na maneira como o diretor utiliza o espaço cênico, os objetos, os movimentos dos atores, a luz e o som para criar uma imagem ou uma cena vívida

que produza um efeito emocional no público. Assim, a hipotipose cria uma espécie de "imagem mental" que é construída pela encenação teatral, e que pode ter um impacto profundo no espectador, criando uma experiência estética e emocionalmente envolvente para o público, por meio da utilização de diversos elementos teatrais para produzir uma imagem viva e intensa.

Identificamos a hipotipose, na festa-ritual de *Ivana Kupala*, quando todas as pessoas se reúnem no momento em que se acende a fogueira, quando os bonecos que representam *Kupalo* e *Marena*, em determinado momento dos festejos, são colocados em evidência ao lado da fogo – bem como um quadro com a imagem de São João Batista entre os bonecos –, e em outros signos, como no baralho da consulta com a cartomante<sup>52</sup>, no caldeirão da *Vidma*, ou mesmo nas guirlandas que aparecem em vários lugares da festa, para serem jogadas ao fogo durante a dança das guirlandas, no encerramento.

A partir da conceituação de hipotipose de Barthes e da adição dos “pormenores inúteis” verifica-se a construção do espaço cênico, com todos os signos buscando remontar uma vila ucraniana medieval, uma tentativa de representação do real. Segundo Barthes:

Os resíduos irreduzíveis da análise funcional têm isso de comum, o de denotar o que se chama correntemente de real concreto (gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A representação pura ou simples do real, a relação nua do que é (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; esta resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou do vivente) e o inteligível (...) (Barthes, 2004, p. 41).

Essa oposição entre o vivido e o inteligível é frequentemente abordada no campo dos Estudos Literários e da Teoria da Literatura. Esses termos se referem a duas dimensões diferentes da experiência humana: o vivido diz respeito à experiência real e concreta que vivenciamos no mundo, enquanto o inteligível diz respeito à capacidade humana de entender e interpretar essa experiência por meio da linguagem, da cultura e da arte, como o teatro e a literatura<sup>53</sup>. Em outras palavras, Barthes sugere que os resíduos irreduzíveis da análise funcional representam elementos concretos da realidade, que são difíceis de serem totalmente compreendidos ou interpretados racionalmente. Esses elementos podem ser

<sup>52</sup> Trataremos da hipotipose no baralho cigano no Capítulo 6 *Mama Solotka*, a cartomante.

<sup>53</sup> É também necessário analisar o real e o inteligível, dentro da festa-ritual de *Ivana Kupala*, considerando o exposto na introdução deste texto, que é o caráter multicultural do evento, bem como a forma como se deu a imigração ucraniana e sua história, desde a Ucrânia até a cidade de Mallet.

pequenos gestos, ações passageiras, objetos sem importância aparente ou palavras repetitivas. A representação direta desses elementos cria uma resistência à sua interpretação e sentido, destacando a oposição entre a experiência concreta e a compreensão intelectual.

A literatura, nesse sentido, é uma forma de mediação entre essas duas dimensões, e permite representar e refletir a experiência vivida, transformando-a em algo inteligível e significativo. Ao mesmo tempo a literatura também pode apresentar uma visão distorcida ou imaginária do real, criando uma tensão entre o que é vivido e o que é inteligível. A tentativa de representação do real, na festa-ritual de *Ivana Kupala*, mistura o imaginário inteligível, a noção de como poderia ser uma vila ucraniana medieval, com o que é vivido por muitos frequentadores da festa-ritual e/ou conhecido por intermédio de outras literaturas semelhantes – lembrando que alguns brincantes desconhecem as motivações do evento, ou o frequentam por outras razões além dos rituais, como as danças gaúchas, por exemplo.

Essa oposição entre o vivido e o inteligível é também uma questão epistemológica, que tem sido abordada por diversos filósofos e teóricos da linguagem, como Hans-Georg Gadamer<sup>54</sup> (1986), que argumenta que a linguagem é a ferramenta fundamental para mediar essa relação entre o vivido e o inteligível, e a compreensão da realidade é sempre parcial e contingente, dependendo das nossas experiências, perspectivas e valores.

Barthes reflete, ainda, acerca da noção de “real” em oposição ao “verossímil”. De acordo com autor:

Desde a Antiguidade, o real estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à própria ordem do discurso narrativo (da imitação ou poesia). Toda a cultura clássica viveu durante séculos debaixo da idéia de que o real em nada podia contaminar o verossímil; primeiramente porque o verossímil nada mais é que o opinável: está inteiramente sujeito à opinião (do público); Nicole dizia: “É preciso não olhar as coisas tais como são em si mesmas, nem tais como as sabe quem fala ou escreve, mas em relação somente àquilo que delas sabem os que leem ou ouvem” (...) finalmente, porque, no verossímil, o contrário não é jamais impossível, uma vez que a notação aí funciona sobre uma opinião majoritária, mas não absoluta (Barthes, 2004, p. 42).

Em suma, a citação de Barthes destaca a distinção entre o verossímil – considerado um domínio narrativo opinável, influenciado pela perspectiva do

---

<sup>54</sup> Hans-Georg Gadamer discute acerca da oposição entre vivido e do inteligível no texto “Hermenêutica clássica e hermenêutica filosófica” (1968), presente do livro *Verdade e método II* (1986).

espectador/público – e o real, visto como algo separado desse domínio na cultura clássica. Além disso, a citação aponta que, no verossímil, o contrário nunca é impossível, uma vez que a sua representação é baseada em uma opinião majoritária, mas não absoluta. Isso implica que o verossímil permite uma margem de interpretação e variação, pois não se baseia em verdades absolutas, mas em opiniões e crenças predominantes.

A conclusão de Barthes é que “a grande palavra que está subentendida no limiar de todo o discurso clássico (submetido ao antigo verossímil) é: *Esto* (*Seja, Admitamos...*)” (Barthes, 2004, p. 42). A palavra “*Esto*”, de acordo com a Semiologia, pode ser entendida como uma espécie de convite ou concessão, uma abertura para a aceitação ou a suposição de algo. Barthes a associa ao verossímil, que é baseado em opiniões e crenças predominantes. O autor argumenta que o texto literário, ao adotar o verossímil como base, pressupõe a existência dessa palavra implícita, que se refere a uma aceitação compartilhada de uma realidade construída. A ideia de “*Esto*” está relacionada à criação de um mundo verossímil dentro de um enredo, no qual as coisas são apresentadas como sendo admitidas, aceitas ou presumidas como verdadeiras, desempenhando um papel importante na construção e na manutenção da coerência desse tipo de discurso.

Identificamos o “*Esto*” dentro do teatro folclórico que se identifica na festa-ritual de *Ivana Kupala* como a magia principal da festa. Os espectadores praticam o “*Esto*” quando se deixam levar pela intenção da festa-ritual, de modo a admitir que aquela é uma noite mágica, que os rituais aos deuses realmente atrairão sorte no amor, e as previsões de *Mama Solotka* são, realmente, possíveis. Quando entramos em contato com os brincantes e organizadores do evento, é possível constatar que tudo o que está acontecendo faz sentido e cria vida. É preciso perceber que há possibilidades de criar o “*Esto*”, seja por meio do real, do verossímil ou da representação.

O participante da festa-ritual de *Ivana Kupala* passa a ser visto como alguém que faz parte do jogo dramático, como escritor do seu próprio roteiro no evento, pois a principal significação do evento está atrelada ao “*Esto*”. Para tanto, Barthes afirma que “escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si mesmo, é fazer coincidir a ação e a afeição, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico, mas a título de agente da ação” (Barthes, 1988, p. 37).

A festa-ritual é um jogo dialógico, em que o texto é o espaço de interação e atuação. O autor, ao mesmo tempo em que escreve, assume também o papel de ator, encontrando na elaboração do próprio texto uma conexão com sua própria vivência. Assim, o autor influencia pensamentos, diálogos e ações das personagens, e, conseqüentemente, também o leitor/espectador. Isso significa que o espectador exerce um poder criativo e interpretativo acerca dos jogos dramáticos, moldando-os de acordo com sua visão e intenção. Essa influência do brincante sobre os personagens (em sua maioria, membros do grupo folclórico) pode moldar a interpretação e a compreensão da história. A partir da interação entre brincante e personagens a festa-ritual cria um ambiente de troca de significados e experiências.

As contribuições de Barthes acerca do caráter semiológico do teatro, presentes na obra *Escritos sobre teatro* (1984)<sup>55</sup>, iluminam as nossas considerações nas relações entre ator e espectador, principalmente ao levarmos em conta o conceito de festa-ritual. Segundo Barthes:

O bom teatro só pode ser aquele em que é o próprio espectador que faz o espetáculo. Geralmente, os atores não lhe deixam muito o poder de fazer isso: empenhados em adular o público sem o cansar, eles acusam as intenções do texto, apenas o suficiente para dispensar de refletir, não o suficiente, entretanto, para comprometer (Barthes, 2007, p. 89).

Barthes aborda a ideia de que o “teatro ideal” é aquele em que o espectador desempenha um papel ativo na criação do espetáculo. O semiólogo argumenta que, muitas vezes, os atores não permitem que o público tenha esse poder, pois estão mais preocupados em agradar e entreter do que desafiar e envolver intelectualmente o espectador. Os atores, segundo Barthes, muitas vezes interpretam os papéis de forma previsível, sem explorar plenamente as intenções e camadas de significados presentes no texto. Eles tendem a evitar reflexões mais profundas, que poderiam comprometer a narrativa ou desafiar a compreensão do público. Assim, o teatro acaba se tornando um entretenimento superficial, no qual o espectador é um mero receptor passivo.

O teatro verdadeiramente cativante é aquele que estimula o espectador a se envolver ativamente, a refletir, questionar e interpretar as nuances da peça – o que

---

<sup>55</sup> O livro *Escritos sobre teatro* (1984) reúne ensaios de Roland Barthes, tanto como crítico quanto como frequentador de teatro. Os textos foram escritos ao longo da década de 1950. O uso da citação acerca do “bom teatro” não visa distinguir o que é bom teatro do que é ruim. É possível relacionar, entretanto, a reflexão crítica de Barthes com o conceito de festa-ritual proposto.

retoma o conceito apresentado por Rancière (2012) acerca do espectador emancipado. Barthes sugere que os atores devem ir além do óbvio, explorando as intenções do texto de maneiras criativas e inesperadas, desafiando o público a participar da construção do significado do espetáculo. O “bom teatro” é aquele que capacita o espectador a se tornar um participante ativo, em vez de ser apenas um espectador passivo. Isso implica ir além do entretenimento superficial, e buscar uma experiência teatral que estimule a reflexão, o questionamento e a interpretação individual do público, visto que o público é a soma das interpretações subjetivas de cada espectador.

A possibilidade de escrever o próprio roteiro, de escolher o que será dito e a maneira como reagir aos jogos dramáticos propostos durante as ações do evento, motivados e instigados pelos atores e organizadores, tudo isso com que os espectadores da festa-ritual de *Ivana Kupala* participem do que Barthes consideraria um “bom teatro”. Ousamos afirmar que, na festa-ritual de *Ivana Kupala* – e com base nas teorias de Barthes – temos um evento até mesmo superior ao bom teatro, com aspectos semiológicos identificados e bem definidos, que possibilitam a emancipação do espectador.

De modo a aprofundar as teorias semiológicas de Barthes, passaremos, no próximo capítulo, a refletir acerca dos aspectos dramáticos e signos do teatro a partir dos estudos de Kowzan, para caracterizarmos a festa-ritual de *Ivana Kupala* como um grande espetáculo teatral.

### 3 ASPECTOS DRAMÁTICOS DE *IVANA KUPALA*

A reflexão deste capítulo se faz acerca da presença do elemento dramático na festa-ritual de *Ivana Kupala* da cidade de Mallet – uma das manifestações culturais mais importantes no folclore eslavo no Paraná. O termo dramático, neste caso, se amplia para além das questões relacionadas àquilo que se conhece como gênero literário. O recorte, ao se pensar nas manifestações folclóricas, se alarga e se encontra com elementos da Semiologia, em uma perspectiva barthesiana. Essa parte da Linguística está plenamente reconhecida nas especificidades cênicas. Cenário, iluminação, música, gestos, presença de objetos em cena, dentre outros, compõem o universo da Semiologia que, a nosso ver, estão presentes nessa festa-ritual.

É necessário enfatizar que a festa-ritual de *Ivana Kupala* é uma sequência de rituais dramatizados, que remontam às tradições anteriores ao Cristianismo. O teatro tem raízes antigas e está relacionado a diversos rituais e práticas culturais ao longo da história. Embora não seja possível apontar um único ritual como a origem exclusiva do teatro, há várias tradições e eventos que contribuíram para o desenvolvimento dessa forma de expressão artística, tais como rituais religiosos, de fertilidade e colheita, de passagem, e o teatro de sombras<sup>56</sup>. A festa-ritual passa a ser analisada sob o prisma dramático como um grandioso e complexo espetáculo teatral. Muitos brincantes que participam da festa-ritual, no entanto, julgam ser apenas uma festa “comum”, sem perceber que são atores do espetáculo – evidência já apontada, anteriormente, ao analisarmos o evento dentro dos conceitos de multiculturalismo.

O filósofo e ensaísta José Ortega y Gasset<sup>57</sup>, em sua obra *A ideia do teatro* (1946), explica a participação do ser humano em espetáculos:

O homem necessita periodicamente de evasão da cotidianidade em que se sente escravo, prisioneiro de obrigações, regras de conduta, trabalhos forçados, necessidades. O contrário disto é a orgia. A simples ideia de que a tribo ou várias tribos próximas vão reunir-se um dia, não para trabalhar, mas precisamente para viver algumas horas de outra vida que não é trabalho – em suma, a festa –, começa já a alcoolizá-lo. Depois a presença de outros, compaginados em multidão, produz o conhecido contágio e despersonalização – se a isto se acrescenta a dança, a bebida e a representação de ritos religiosos (a dança já o era por si mesma) que faz rebrotar do fundo das almas todas as emoções profundas, extraordinárias, transcendentais do patetismo místico –, dá um resultado de ilimitada

<sup>56</sup> Questões envolvendo rituais serão abordadas no Capítulo 4.

<sup>57</sup> José Ortega y Gasset (1883-1955) foi um filósofo espanhol, jornalista e ativista político. Sua obra mais famosa é *Rebelião das Massas* (1930). O texto citado, *A ideia do teatro*, é resultado de duas conferências em Lisboa e Madri a 13 de abril e 4 de maio de 1946, e foi publicado, pela primeira vez, na *Revista Nacional de Educación*, n. 62, Madri, 1946 (Ortega y Gasset, 2014, p. 9).

exaltação e faz dessas horas ou dias uma forma de vida que é como ultravida, como participação em outra existência superior e sublime. Isto é a festa (Ortega y Gasset, 2014, p. 75).

Ao considerarmos o aspecto festivo, é sob esse prisma que a festa-ritual de *Ivana Kupala* deve ser analisada. Diferentemente do teatro tradicional, no qual todas as personagens têm um papel e um roteiro bem definido a ser seguido, os teatros folclóricos possuem a peculiaridade de não possuírem atores com falas decoradas, diretores ou dramaturgos. Este expediente lembra uma modalidade do teatro italiano chamada *Commedia dell'arte*<sup>58</sup>, no qual a trama se desenvolvia em clima de festa, de ritual. Diferenciamos, porém, a festa-ritual de *Ivana Kupala* da *Commedia dell'arte* pela questão da origem, uma vez que o contexto histórico-geográfico da Ucrânia e Brasil, em relação à Itália, são distintos; bem como pelos conceitos de Hobsbawm e Ranger (1984) que analisam a invenção de tradições. O que as aproxima, no entanto, é o que podemos observar na interação entre atores e espectadores, visto que há improvisação em muitos jogos dramáticos estabelecidos, porém, as personagens em destaque possuem falas pré-determinadas<sup>59</sup>. Faz-se necessário destacar que na festa-ritual de *Ivana Kupala* há uma sequência de rituais a serem seguidos e representações folclóricas, contudo, de maneira improvisada, comum em tais manifestações culturais.

Luís Fernando Ramos, no artigo “Por uma teoria contemporânea do teatro: mimesis e desempenho espetacular”, considera ainda um ponto importante nessa análise. De acordo com o autor:

Não é a mesma coisa pensar a cena e sua dramaturgia implícita como uma operação dramática de concatenação e fortalecimento de uma narrativa anterior – literária ou oral, subjetiva ou coletiva – e pensá-la como *poiesis* de algo concreto, produção de visualidade e materialidade autônomas de qualquer referente anterior, ou, mesmo quando referencial, estruturada a partir de planta arquitetônica, mapa de um lócus a corporificar, contorno holográfico. Em geral essa diferença se oculta, subsumida na idéia da funcionalidade narrativa, que coloca a construção da visualidade cênica subordinada à construção do sentido (Ramos, 2009, p. 4).

<sup>58</sup> Forma de teatro popular que surgiu na Itália, em meados do século XV; tinha como certo padrão o uso de figurinos coloridos e máscaras, proibidas na época; as apresentações contavam com música, dança, acrobacias e diálogos. Para maiores informações indicamos o *site* da Escola de Teatro São Paulo: Você sabe o que é a *Commedia Dell'Arte*? <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-commedia-dellarte>. Acesso em: 06 jan. 2022.

<sup>59</sup> Discutiremos os diálogos e relações entre personagens e espectadores, bem como questões envolvendo a teatralidade no Capítulo 6 – *Mama Solotka*, a cartomante.

Ramos aborda a diferença entre pensar a cena teatral como uma operação dramática de fortalecimento de uma narrativa pré-existente, e pensar a cena como uma produção autônoma de visualidade e materialidade, o que nos levará para reflexões acerca da teatralidade denegada e consciente<sup>60</sup>. O autor argumenta que essa diferença muitas vezes é obscurecida, uma vez que se tende a subordinar a construção da visualidade cênica à construção do sentido narrativo.

O autor aponta que há duas abordagens distintas para conceber a cena teatral. A primeira envolve a ideia de que a cena é construída a partir de uma narrativa pré-existente, seja ela literária, oral, subjetiva ou coletiva. Nessa perspectiva, a cena teatral é como uma concatenação e fortalecimento dessa narrativa, e sua função principal é transmitir o sentido e a mensagem dessa história. A visualidade cênica é subordinada à narrativa, utilizada para reforçar e ilustrar o conteúdo previamente estabelecido. Em contrapartida, Ramos propõe uma abordagem diferente, na qual a cena teatral é pensada como uma produção autônoma de visualidade e materialidade, independente de referência anterior. Nesse viés, a cena não é uma mera ilustração da narrativa, mas um objeto concreto, com sua própria materialidade e presença cênica. A construção visual da cena é valorizada por si só, podendo ser referencial ou não, e estruturada a partir de elementos como a planta arquitetônica e o mapeamento do espaço cênico.

Ramos (2009) argumenta que a diferença entre essas duas abordagens é frequentemente negligenciada ou ocultada, uma vez que se tende a priorizar a construção do sentido narrativo em detrimento da construção da visualidade cênica. O autor sugere que é importante reconhecer a autonomia e o potencial expressivo da visualidade cênica, permitindo que ela seja uma força criativa por si só, capaz de transmitir significados e emoções, independentemente de uma narrativa prévia.

Apesar da festa-ritual de *Ivana Kupala* ser um espetáculo único e sem falas pré-definidas, no qual as cenas vão criando sentido a partir da atuação, as cenas continuam remetendo a um referencial. Os autores do processo de participação na festa-ritual podem até se esquecer de que estão no século XXI por alguns instantes, ou mesmo esquecer a ciência dessa realidade, tão forte é a capacidade mimética e de efeitos do real na *Ivana Kupala* de Mallet. A mimese está na história, no ritual, e cada participante assimila o evento da sua forma, conforme seus conhecimentos

---

<sup>60</sup> Tal assunto será aprofundado no Capítulo 5, A teatralidade em *Ivana Kupala*.

historicamente adquiridos e sua visão de mundo, lembrando que somos sujeitos sociais atravessados por formações discursivas diferentes, bem como somos afetados por questões envolvendo o multiculturalismo<sup>61</sup>.

Em análise breve, é possível afirmar que apesar de uma festa-ritual nos moldes de *Ivana Kupala* possuir suas características miméticas, tendo como referente um ambiente completamente ficcional e mágico, e as características diegéticas<sup>62</sup>, inerentes à narrativa e impossivelmente desvinculadas, quem faz a história acontecer é o próprio espectador/brincante<sup>63</sup>, a partir de sua interação com outros personagens, bem como demais brincantes que estão ali.

As interações entre espectadores durante a festa-ritual de *Ivana Kupala* possuem dimensão verbal e gestual espontâneas – não há falas e gestos pré-determinados, exceto nos cenários artificiais, como o da bruxa (*Vidma*) e da cartomante *Mama Solotka*. Criar diálogos e rubricas detalhadas, portanto, de modo a ter um mero texto escrito equivaleria a mutilar o verdadeiro significado do conceito de festa-ritual aqui proposto. As falas reproduzidas durante o evento, tanto pelos atores, quanto pelos espectadores, não podem ser cristalizadas verbalmente, dada a espontaneidade e liberdade características das expressões na festa-ritual.

A festa-ritual de *Ivana Kupala* que acontece na cidade de Mallet é um material aberto, com características e elementos do teatro, principalmente no que se refere à Semiologia do teatro, o que a aproxima em mais um aspecto à *Commedia Dell'arte*. O crítico teatral Roubine descreveria espetáculos desta natureza como “texto múltiplo, portanto, suscetível de infinitas modificações, inseparável da sua representação. E, por isso mesmo, impublicável” (Roubine, 1982, p. 69). Nessa apresentação, as personagens são responsáveis por isso, inserindo-se nos textos e “adaptando-os ao contexto político e social do momento e do lugar de representação”.

---

<sup>61</sup> O comportamento mimético dos brincantes da festa-ritual de *Ivana Kupala* pode ser associado ao que Puh classifica como uma homogeneização às avessas. Segundo Puh: “Às vezes é forçado um ‘multi’ que desterritorializa o todo de um conjunto de características culturais de um grupo étnico-social, planificando as suas características, equiparando a sua existência a uma variedade de outras culturas com as quais se parece e com as quais tem de se dialogar, mesmo quando as diferenças culturais são em determinados espaços muito mais profundos e, muitas vezes, incomensuráveis” (Puh, 2017, p. 120-121). Lembrando que precisamos pensar na festa-ritual de *Ivana Kupala* como cultura no plural, feita para e pelo povo.

<sup>62</sup> De acordo com Pavis: “A construção dramática, a instauração da ficção e da ilusão, são mais ou menos visíveis ou ocultas. Diremos que a diegese apresenta-se como ‘natural’ quando todos os procedimentos de ficcionalização e da encenação são escamoteados, quando a cena procura dar a impressão de que a ilusão é total e de que ela não precisa ser ‘fabricada’ por diversos procedimentos da enunciação” (Pavis, 2015, p. 97).

<sup>63</sup> Tal conceito será aprimorado no capítulo acerca da noção de espect(ator) proposta por Boal.

De acordo com a descrição do crítico teatral Roubine, essa festa-ritual pode ser considerada um "texto múltiplo", o que significa que possui diferentes camadas de significados e é suscetível a infinitas modificações. Além disso, Roubine afirma que esses espetáculos são inseparáveis de sua representação e, portanto, não podem ser publicados ou reproduzidos fielmente. Assim como na *Commedia Dell'arte*, na *Ivana Kupala* de Mallet as personagens desempenham um papel crucial na criação e adaptação dos textos ao contexto histórico, geográfico, político e social do momento e local de representação. Isso significa que os personagens têm a liberdade de interagir com o público, improvisar diálogos e adaptar as situações cênicas de acordo com as circunstâncias multiculturais específicas. Essa abordagem teatral permite que a festa-ritual seja flexível e responda às demandas e questões contemporâneas, tornando-a uma forma de expressão cultural plural, viva e atualizada. As personagens, portanto, desempenham um papel fundamental na adaptação dos textos e na interação com o contexto em que são apresentadas, proporcionando uma experiência dramática única e dinâmica.

Outro fator relevante a se considerar nos estudos acerca da festa-ritual é a questão semiológica. Ao reunir teatro, música e dança, todos os signos ganham mais evidência e precisam ser levados em consideração além de mera representação. Entenda-se a concepção saussuriana de signo como a associação de um conceito, chamado significado, a uma imagem acústica (ou ótica), chamada significante. Consideramos, também, as teorias semiológicas propostas por Barthes, principalmente no que se referem à importância do ritual no desenvolvimento dos jogos dramáticos, os detalhes inúteis e a hipotipose, conforme citado anteriormente.

Para além das concepções semiológicas acerca do teatro propostas por Barthes, consideraremos a Semiologia de Tadeusz Kowzan (1978), voltada aos signos dramáticos de um modo mais preciso e específico. Kowzan considera a questão semiológica como fator de maior relevância em apresentações teatrais. Para Kowzan:

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. (...) A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-la, dar-lhe uma nuance particular. Isto

não é tudo. Muita coisa depende da atitude corporal do ator e de sua posição em relação aos coadjuvantes (Kowzan, 2006, p. 97).

A arte do espetáculo é um meio altamente complexo de expressão, no qual múltiplos elementos, como palavras, expressões faciais, gestos, posturas corporais e interações com outros atores, trabalham juntos para transmitir uma mensagem e evocar uma experiência emocional e intelectual no público.

Na festa-ritual de *Ivana Kupala*, a Semiologia se encontra presente a partir de uma riqueza de signos que precisam ser explorados separadamente. A começar pela disposição das personagens no espaço cênico, por exemplo, que deixa a casa da cartomante (*Mama Solotka*) e da bruxa (*Vidma*) longe do palco principal das apresentações e da fogueira. Essa disposição espacial cria uma distância física e simbólica entre esses elementos, contendo significados específicos. Como proposto na denominação “festa-ritual”, o evento possui distinção entre os espaços cênicos artificiais e naturais. Os espaços cênicos artificiais são criados de forma consciente e intencional para representar a atmosfera ritualística, possibilitando uma experiência mais intensa e significativa para o público por meio das interações com as atrizes. Por outro lado, os espaços cênicos naturais tendem a mimetizar o caráter ritualístico. Isso significa que ambientes naturais são utilizados como cenários na festa-ritual, pois buscam estabelecer uma conexão mais orgânica com a natureza e a espiritualidade. Os espaços cênicos naturais tendem a mimetizar o caráter ritualístico.

Na festa-ritual, bem como no teatro, tudo significa. O próprio nome da festa é carregado de significação, mostrando a origem pagã, segundo a ideia da própria comunidade que a pratica, em *Kupalo* – deus da fertilidade – e *Ivana* – referente a João (*Ivan*, em ucraniano), seu equivalente cristianizado devido à época em que a festa era celebrada, próxima ao dia de São João Batista. Note-se que essas informações não precisam estar escritas num roteiro, nem explicadas para os apreciadores do evento. Elas podem ser percebidas e sentidas, no entanto, à medida em que o espetáculo se desenrola, dependendo, também, das intenções do brincante.

Relacionando os conceitos de cultura e identidade citados anteriormente com a Semiologia, pode-se inferir que a festa-ritual de *Ivana Kupala* compõe um conjunto amplo de significados, produzindo sentido a partir da representação do folclore ucraniano. Não é necessário, entretanto, saber falar a língua ucraniana ou ter um vasto conhecimento acerca daquele país para participar da festividade, devido ao

caráter multicultural – cabe ressaltar que a compreensão total dos rituais e história ainda é restrita a alguns participantes, sendo que muitos brincantes frequentam o evento apenas para cantar e dançar as músicas gaúchas apresentadas em determinados momentos no palco principal. O evento permite, com a participação no coletivo, que o sujeito produza sentidos acerca de suas ações e entendimento de si mesmo enquanto participante.

Ao considerarmos *Ivana Kupala* como uma festa-ritual, apresentamos, até aqui, a elaboração de seu perfil histórico-geográfico, distinguimos de outros conceitos e iluminamos com as concepções de Barthes dentro da Semiologia. Precisamos ainda, antes de analisarmos a teatralidade de cartomante *Mama Solotka*, identificar na Semiologia do teatro elementos que comprovem o caráter teatral de *Ivana Kupala*.

No artigo intitulado "Os signos no teatro - introdução à semiologia da arte do espetáculo", Kowzan (1978) explora o conceito de signo e como a análise semiológica pode ser aplicada no campo da arte, especialmente no teatro. O autor distingue signos naturais e artificiais, destacando que na arte teatral todos os signos são artificiais, criados de forma consciente e premeditada para comunicar durante a performance. De acordo com Kowzan, os signos teatrais são altamente funcionais, ou seja, possuem uma efetividade significativa quando utilizados em cena, superando seus significados originais. Ainda segundo o autor, a arte teatral é um domínio no qual o signo se manifesta com grande riqueza, variedade e densidade, sendo que tudo pode ser considerado como signo na representação teatral. Isso inclui não apenas a palavra, mas também sistemas de significação não linguística.

A partir dessas compreensões, Kowzan se dedica a estudar como os signos podem ser representados em uma peça teatral. Após participação em diferentes edições, observação e coletas de dados presencialmente, bem como tendo o documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*<sup>64</sup> como suporte de análise, poderemos (re)examinar a festa-ritual de *Ivana Kupala* sob a luz das teorias de Kowzan, identificando de modo mais específico os signos presentes nessa forma de expressão teatral.

---

<sup>64</sup> *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*. Disponível para visualização na plataforma *YouTube* por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JjaIEYWPWz4&t=25s>.

### 3.1 Kowzan: os signos do teatro e os elementos dramáticos em *Ivana Kupala*

No que se refere à noção semiológica, é possível analisar separadamente os signos que constituem uma representação dramática, considerando sua significação particular<sup>65</sup> e a participação na festa-ritual de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet-PR.

O texto de Kowzan (1988), “Os signos do teatro – introdução à Semiologia da arte do espetáculo”, presente na obra *Semiologia do teatro*, apresenta treze signos a serem considerados numa apresentação teatral, sendo necessário analisar cada um deles na perspectiva de que a festa-ritual de *Ivana Kupala* da cidade de Mallet, por se tratar de um grande espetáculo teatral, possui tais características.

FIGURA 9 - COORDENADORA DO GRUPO FOLCLÓRICO SPOMEN A MOTIVAR OS BRINCANTES (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>66</sup>

**A palavra:** são as palavras pronunciadas pelos atores durante a representação. Segundo Kowzan: “Pelo fato de a semiologia linguística estar bem mais desenvolvida do que a teoria de qualquer outro sistema de signos, é preciso referir-se aos inúmeros trabalhos dos especialistas (...) para elaborar as bases de uma semiologia da palavra, no espetáculo” (Kowzan, 2006, p. 103).

A palavra ganha uma dimensão individualizada e variável, conforme os interesses de cada participante da festa-ritual. Os organizadores do evento podem até

<sup>65</sup> Esta análise do evento, considerando proposta de Kowzan (2006, p. 103-115), se trata de uma análise livre, podendo receber outras interpretações dependendo das intenções do analista. Nosso objetivo é apenas identificar os elementos dramáticos no evento analisado. Reiteramos que a *Ivana Kupala* de Mallet deve ser pensada, também, dentro dos conceitos de multiculturalismo citados anteriormente.

<sup>66</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

elaborar um roteiro das ações que serão desenvolvidas – passeio com os bonecos pela cidade, missa, bênção e queima da fogueira, apresentações no palco e em outros cenários ao mesmo tempo, apresentações multiculturais, queima de guirlandas e pular fogueira – contudo, as interações com o uso da palavra são instantâneas, não há como prever quais palavras virão na sequência. Uma das dinâmicas da festa-ritual está justamente no uso da palavra como meio de inserção dos brincantes na trama, interagindo o tempo todo no plural, conforme visão particular de cada um, seguindo os rituais propostos.

**O tom:** para Kowzan: “A dicção do ator pode fazer ressaltar uma palavra, seja ela aparentemente neutra e indiferente, os efeitos mais sutis e mais despercebidos” (Kowzan, 2006, p. 105). Associado à palavra, o modo como ela é proferida assume uma semiologia própria. O tom depende da dicção da pessoa que fala, e compreende elementos como entonação, ritmo, velocidade e intensidade. Outro fator interessante é o sotaque (que poderia ser considerado um signo que fica entre a palavra e o tom).

Na festa-ritual de *Ivana Kupala*, a maioria das personagens assume um sotaque estrangeiro, muitas vezes misturando o português com o ucraniano, em estilo camponês – evidenciando o multiculturalismo também linguístico – exceto por algumas personagens que possuem fala diferenciada, como a cartomante *Mama Solotka*, conforme analisaremos adiante. A liberdade da festa-ritual permite que cada participante explore sua própria maneira de falar num espaço de coletividade, garantindo originalidade e autonomia.

**A mímica facial:** tão importante quanto a palavra e o tom, a expressão facial significa muito. Em alguns casos, a mímica substitui a palavra, conseguindo expressar a emoção e os sentimentos de forma não verbal. Segundo Kowzan, a mímica facial “é o sistema de signos cinésicos mais aproximados da expressão verbal. Neste nível é muito difícil precisar a fronteira entre a mímica espontânea e a mímica voluntária<sup>67</sup>, entre os signos naturais e os signos artificiais (2006, p. 106). Em *Ivana Kupala*, algumas personagens, como a cartomante (*Mama Solotka*), expressam a sabedoria e

---

<sup>67</sup> Tal fenômeno será abordado em nossa reflexão acerca da teatralidade consciente da cartomante *Mama Solotka*, em 6.1.1 – Teatralidade consciente.

o dom da premonição, a bruxa (*Vidma*) expressa a maldade, enquanto as ninfas (*Maukas* e *Russaukas*) expressam a bondade e o amor.

FIGURA 10 - EXPRESSÃO DA CARTOMANTE AO EXPLICAR A LEITURA DAS CARTAS (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>68</sup>

**O gesto:** após a palavra, é o meio mais rico de exprimir o pensamento. As linguagens de sinais são tão complexas quanto o próprio vocabulário verbalizado de uma língua. Os signos gestuais podem ser divididos em várias categorias, pois compreendem movimentos do corpo inteiro. Ainda há de se considerar a junção de partes diferentes do corpo gesticulando ao mesmo tempo. Segundo Kowzan: “Os signos gestuais compreendem várias categorias. Há aqueles que acompanham a palavra ou a substituem, que suprimem um elemento do cenário (...), um acessório (...), gestos que significam um sentimento, uma emoção, etc.” (Kowzan, 2006, p. 106-107).

Na festa-ritual de *Ivana Kupala* de Mallet o gesto ganha uma significação ampla, dada a infinidade de gestos presentes na dança ucraniana. É possível identificar várias categorias, utilizando o gesto como elemento que suprime algum elemento do cenário e acessórios, indicando sentimentos e emoções. O flerte representado em torno da fogueira, quando o dançarino faz gestos visando conquistar a donzela, é muito complexo, exigindo um estudo aprofundado para melhor compreensão. Destacamos, também, o que Barthes classifica como hipotipose durante as leituras de cartas (ou mãos, dependendo a edição) realizada pela

<sup>68</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

cartomante *Mama Solotka* na *Ivana Kupala* de Mallet, como uso do recurso gestual de modo a garantir a atenção de seu espectador durante a consulta<sup>69</sup>.

FIGURA 11 - MOVIMENTO CÊNICO DA CARTOMANTE MAMA SOLOTKA DURANTE LEITURA DAS CARTAS (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>70</sup>.

**O movimento cênico do ator:** o deslocamento do intérprete e suas posições no espaço cênico também são signos importantes. As diferentes maneiras de se deslocar, sua posição em relação ao cenário e aos espectadores, entradas e saídas, bem como os movimentos coletivos fazem parte desta classificação. Kowzan classifica o movimento cênico como:

(...) os deslocamentos do ator e suas posições no espaço cênico. É principalmente uma questão de:

- lugares sucessivos ocupados em relação aos outros atores, aos acessórios, aos elementos do cenário, aos espectadores;
- diferentes maneiras de se deslocar (andar lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, sobre um carro, uma carruagem, sobre uma padiola);
- entradas e saídas;
- movimentos coletivos (Kowzan, 2006, p. 107).

Em *Ivana Kupala*, verifica-se que os integrantes do grupo folclórico estão entre os espectadores, fazendo com que todos participem da encenação, compartilhando o teatro na coletividade. Os atores ficam entre os espectadores e interagem diretamente, construindo em conjunto o espetáculo. A dança também assume papel importante. Ao contrário do que acontece em apresentações folclóricas ucranianas em estilo de festival, nas quais o espectador apenas assiste aos dançarinos no palco,

<sup>69</sup> Tal fenômeno será retomado no Capítulo 6, *Mama Solotka*, a cartomante.

<sup>70</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet*, 09 de julho de 2022, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

na *Ivana Kupala* de Mallet ele é convidado a dançar, formando uma dança em grupo, com a soma das danças individuais.

FIGURA 12 - ATRIZ INTERPRETANDO A BRUXA UCRANIANA (VIDMA) (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>71</sup>

É importante destacar que a cartomante *Mama Solotka*, objeto principal de análise deste trabalho, participa do desfile com os bonecos pela cidade e das cenas de entrada e saída nos rituais de queima da fogueira no início da festa-ritual, e, posteriormente, nos rituais de queima das guirlandas (*vinótchoks*), únicos momentos de interação coletiva. No entremeio, suas atuações são somente dentro da tenda.

FIGURA 13 - MAMA SOLOTKA NA ABERTURA DA FESTA-RITUAL (2023)



Fonte: Acervo pessoal.

<sup>71</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet*, 09 de julho de 2022, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

**A maquiagem:** signo que assume relevante papel, considerando fatores como a iluminação, por exemplo; constitui, em conjunto com a mímica facial, a fisionomia da personagem. Pode ser aplicada em outras partes do corpo também. De acordo com Kowzan: “A maquiagem teatral está destinada a valorizar o rosto do ator que aparece em cena em certas condições de luz. Contribui, com a mímica, para constituir a fisionomia da personagem” (Kowzan, 2006, p. 108). Na festa-ritual de *Ivana Kupala*, a maquiagem é exclusivamente feminina. Nas personagens da cartomante (*Mama Solotka*) e da bruxa (*Vidma*), que atuam inseridas em cenários místicos e com iluminação diferenciada, a maquiagem se torna fundamental para constituir as suas principais características.

É possível, ainda, colocar as máscaras nesta seção, por estarem relacionadas à expressão facial, já que substituem a mímica facial. No entanto, a máscara também pode ser considerada parte do figurino. As máscaras<sup>72</sup> não são comumente utilizadas na festa-ritual de *Ivana Kupala*.

FIGURA 14 - VIDMA E SUA ATERRORIZANTE MAQUIAGEM (2023)



Fonte: Acervo pessoal.

**O penteado:** assim como a maquiagem, este signo está relacionado diretamente com a fisionomia. Em muitas peças, atores se utilizam de penteados e até mesmo perucas para caracterizar as personagens. A barba e o bigode pertencem também a

<sup>72</sup> Em algumas edições da *Ivana Kupala* havia um personagem masculino que representava uma espécie de monstro das florestas, o *Tchuhaister*. Tal personagem fazia uso de máscara. Na edição do documentário, do ano de 2022, esse personagem não aparece. Há a intenção, por parte do Grupo Folclórico *Spomen*, de inserir *Tchuhaister* no evento de Mallet nas próximas edições.

esse signo. Note-se que o penteado pode ter caráter semiológico de época, origem geográfica, cultura ou classe social. Segundo Kowzan:

O poder semiológico do penteado não está somente no estilo, nas variantes históricas e sociais, mas também no estado mais ou menos tratado em que se encontra. Falando-se do penteado, não se deve esquecer o papel semiológico que a barba e o bigode podem ter, como complementos indispensáveis do penteado ou como elementos autônomos (Kowzan, 2006, p. 109).

Na festa-ritual de *Ivana Kupala* tal signo é facilmente percebido, principalmente no público feminino, o qual se apresenta com cabelo preso em coque ou tranças. O trançado do cabelo feminino, no entanto, não é solto, como característica de muitos povos indígenas da América do Sul. As tranças femininas formam um tipo de coroa, e algumas vezes podem aparecer com fitas vermelhas entrelaçadas. Nos homens, alguns dançarinos apresentam-se com bigodes ou cabelos estilo cossaco, mas não é algo tão marcante quanto o penteado feminino.

FIGURA 15 - PENTEADO FEMININO (2023)



Fonte: Acervo Lúcia Parastchuk Oszust.

**O vestuário:** se no cotidiano as roupas são signos que falam muito acerca de quem a pessoa é, o que faz, o que pensa, como vive, no teatro, elas ganham um valor simbólico muito maior. De acordo com Kowzan:

O vestuário significa o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião; às vezes determina uma personalidade histórica contemporânea. Nos limites de cada uma destas categorias (e também fora delas), o vestuário pode significar todos os tipos de nuanças, como a situação

material da personagem, seus gostos e certos traços do seu caráter (Kowzan, 2006, p. 109-110).

O vestuário folclórico ucraniano usado pelos dançarinos na festa-ritual de *Ivana Kupala* impressiona pela sua variedade simbólica. A maioria dos trajes indica o tipo de ser mitológico que está sendo representado, ou a região geográfica de origem daquele traje, como podemos identificar em algumas figuras disponíveis neste trabalho<sup>73</sup>.

Os bordados tradicionais (*vyshyvankas*) sempre estão presentes, assim como os trajes de dança, comuns nas apresentações folclóricas ucranianas. No entanto, as pessoas que participam da festa podem ir com a roupa que quiserem (não precisam estar necessariamente trajadas como os membros do grupo folclórico), outra evidência do caráter multicultural do evento. Ao contrário do que se pode imaginar, não causa estranheza e, com o desenrolar da festa-ritual, as pessoas não percebem que estão dentro da apresentação, tão natural é a acolhida.

FIGURA 16 - ANDREIV CHOMA USANDO USHANKA (2015)



Fonte: Studio W-TV (YouTube<sup>74</sup>)

<sup>73</sup> A intenção deste texto não é fazer um tratado acerca dos trajes ucranianos; contudo, como o assunto pode interessar, recomendamos o link a seguir, de modo que a quantidade de informações é vasta. Sugestão: <https://estilosasefashionistas.blogspot.com/2023/06/o-traje-tipico-da-ucrania-ukrainian.html>. Acesso em: 03 nov. 2023.

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypyTYcl8m1Q>. Acesso em: 30 out. 2023.

Assim como os penteados são signos fundamentais para as dançarinas, o vestuário passa a ser importante para ambos os gêneros. É presença comum entre os dançarinos o uso de chapéus de pele (*ushankas*). Ambos usam botas vermelhas ou pretas, calças um pouco largas, que se assemelham às bombachas gaúchas; já as mulheres usam saias na altura dos joelhos.

FIGURA 17 - SPOMEN COM TRAJES UCRANIANOS (2023)



Fonte: Acervo Lúcia Parastchuk Oszust.

**O acessório:** este signo se situa entre o vestuário e o cenário. Pode significar o lugar, o momento, uma circunstância qualquer que se reporta aos personagens que se servem dessa função (profissão, gostos, intenção), e é sua significação em segundo grau. A Semiologia está presente no sentido de que algumas pessoas percebem o acessório como simbólico e necessário para o entendimento, e algumas não conseguem percebê-lo, passando a ser considerado, segundo as teorias de Barthes, “detalhes inúteis”. O caráter multicultural também pode influenciar nas falhas de percepção dos acessórios. Segundo Kowzan:

Os acessórios constituem, por vários motivos, um sistema autônomo de signos. Em nossa classificação, situam-se melhor entre o vestuário e o cenário porque numerosos casos limítrofes aproximam-nos de um ou de outro. Todo elemento do vestuário pode tornar-se acessório, desde que tenha um papel particular, independente das funções semiológicas da vestimenta (Kowzan, 2006, p. 110).

Na festa-ritual há vários acessórios pertencentes aos rituais, outros aos cenários, e muitos a ambos. Tais acessórios precisam ser reconhecidos de acordo com o contexto simbólico da festa-ritual. A guirlanda (*vinótchok*) é um dos principais acessórios, que pode ser levado para ser deixado em um rio de água corrente, no “lago” ou queimado na fogueira ao fim da festa. Possui o valor simbólico de pedir fertilidade ou para arranjar um companheiro. As cartas de tarô da cartomante e os

bonecos que são queimados na fogueira são elementos que precisam ser percebidos em evidência para que a festa faça mais sentido.

Os acessórios trazidos pelos participantes que não possuem relação com a festa não são importantes, porém, algumas pessoas gostam de fazer essa interação, levando, por exemplo, guirlandas, velas, cruzeiros e enfeites confeccionados em casa, fazendo com que esses detalhes tornem a festa mais rica visualmente.

FIGURA 18 - DANÇA-RITUAL DE QUEIMA DAS GUIRLANDAS (VINÓTCHOKS) (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>75</sup>.

**O cenário:** a intenção deste signo complexo é “a de representar o lugar: lugar geográfico, lugar social, ou os dois ao mesmo tempo. O cenário ou um de seus elementos pode também significar o tempo: época histórica, estações do ano, certa hora do dia” (Kowzan, 2006, p. 111). Há cenários ricos em detalhes, e a disposição e qualidade dependem das intenções do cenógrafo. O cenário possui signos que podem se relacionar com as mais variadas circunstâncias.

No evento em questão, o cenário representa uma pequena aldeia (*celó*), próxima a uma floresta. As características remontam a épocas medievais, no início do verão europeu. Dadas as circunstâncias estabelecidas pelo idealizador do evento, Andreiv Choma, o cenário<sup>76</sup> da festa foi adaptado para as características do início do inverno, devida a relação com os festejos do nascimento de São João Batista.

<sup>75</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

<sup>76</sup> É importante destacar dois pontos acerca dos cenários: o primeiro é a construção dos cenários no pátio da igreja, visto pelos mais conservadores como uma extensão da própria igreja, ao analisarmos

FIGURA 19 - ALDEIA - CELÓ (2005)



Fonte: Acervo Andreiv Choma.

Na festa-ritual ocorrida em Mallet - PR, encontramos como centro do cenário uma fogueira, em torno da qual a festa-ritual se inicia e se encerra oficialmente – uma vez que há outras ações que fazem parte do evento, como o passeio com bonecos pela cidade, na tarde precedente, e uma missa, à noite. Ao lado da fogueira são posicionados dois bonecos, simbolizando *Kupalo* e *Marena* – colocados como cenário, mas considerados personagens da festividade. Entre os dois bonecos, há um quadro de São João Batista.

FIGURA 20 - EFÍGIES DE KUPALO E MARENA, QUADRO DE S. JOÃO BATISTA AO CENTRO (2023)



Fonte: Acervo pessoal.

---

o evento considerando o sagrado e o profano (Capítulo 4.2 *Ivana Kupala*: entre o sagrado e o profano); o segundo, separaremos os ambientes naturais dos artificiais ao analisarmos a influência dos cenários na teatralidade (Capítulo 5, A teatralidade em *Ivana Kupala*).

A fogueira permanece acesa durante a festividade, e próximo de seu encerramento, quando está em menor tamanho, é feita a queima das guirlandas (*vinótchoks*) e dos bonecos. Após a queima, os participantes pulam a fogueira, com intenção de atrair sorte no amor.

No cenário, ainda é possível destacar outros pontos importantes. A cartomante *Mama Solotka* atende em uma das cabanas, ambientada de forma mística, sempre com a presença de cores vivas. A interação entre a cartomante e espectador dentro de sua tenda mística é muito interessante, sendo a teatralidade nesse ambiente o principal objeto de análise deste trabalho.

FIGURA 21 – MESA DE ATENDIMENTO DE MAMA SOLOTKA (2023)



Fonte: Acervo pessoal.

A casa da *Baba Yahá* é um ambiente sombrio, com uma caldeira e partes de bonecos pendurados pela casa – não possuindo os tradicionais pés parecidos com os de galinha, que locomovem a casa pelas florestas. A casa da bruxa (*Vidma*) é um ambiente que tenta retratar como seria a casa de uma feiticeira, e causa muita curiosidade nos espectadores da festa-ritual. Em algumas edições, a bruxa (*Vidma*) se apresenta como a própria *Baba Yahá*, e a representação se dá em apenas em único cenário.

FIGURA 22 - CASA DA VIDMA (2015)



Fonte: Studio W Tv (YouTube<sup>77</sup>)

O lago, geralmente uma piscina infantil, é o local destinado a deixar as guirlandas que não forem queimadas. Ainda é possível identificar carroças e moinhos de vento. Por se tratar de uma festa popular, em meio ao espaço cênico há cabanas com vendas de artesanato, de alimentos típicos e bebidas, e um palco interno, no pavilhão da igreja, para outras apresentações.

Cabe ressaltar a diferenciação entre os cenários naturais e os artificiais. A festa-ritual de *Ivana Kupala*, realizada em Mallet-PR possui os dois tipos de ambiente, de modo que seria impossível viver a sensação do fogo num teatro tradicional, em palco, bem como outros elementos. Tal diferença entre ambientes contribuem para a teatralidade dos atores e brincantes, fato que analisaremos mais adiante.

**A iluminação:** Para Kowzan, este importante signo:

É capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. A luz do projetor permite também o isolamento de um ator ou de um acessório. Ela o faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para pôr em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; ela se torna o signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado (Kowzan, 2006, p. 112).

<sup>77</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypyTYcl8m1Q>. Acesso em: 30 out. 2023.

Em suma, a iluminação na festa-ritual desempenha um papel crucial na criação de uma experiência visual envolvente, destacando elementos importantes, estabelecendo atmosfera e estética, transmitindo emoções e contribuindo para a narrativa geral. É uma ferramenta poderosa, que colabora para a qualidade e o impacto das apresentações artísticas.

Na festa-ritual de *Ivana Kupala* os principais rituais se concentram em torno do elemento fogo<sup>78</sup>, momento em que a iluminação artificial é reduzida. A questão da iluminação do espaço cênico apenas com a fogueira torna a experiência ritual mais viva, como explanado anteriormente, nas questões do cenário.

FIGURA 23 - ILUMINAÇÃO DO FOGO NO PÁTIO DA IGREJA (2006)



Fonte: Acervo de Andreiv Choma

A iluminação assume fontes naturais, principalmente à luz de velas, na cabana da cartomante *Mama Solotka*. Na casa da *Baba Yahá* e casa da bruxa *vidma* a iluminação é quase inexistente.

**A música:** este signo é um domínio autônomo dentro das artes, e no teatro ganha ainda mais significado, que vai além de ritmo, melodia e harmonia. A função semiológica que a música ocupa no espetáculo é muito mais profunda. A melodia e

---

<sup>78</sup> Trataremos, no Capítulo 7, A fogueira de *Kupalo* não se apaga dos sonhos, acerca da importância do elemento fogo nas festas de *Kupalo*.

até mesmo a escolha dos instrumentos evocam uma atmosfera, o lugar e a época em que acontece a ação. É também signo de meio social e de ambiente. De acordo com Kowzan:

No que concerne à música aplicada ao espetáculo, sua função semiológica é quase sempre indubitável. Os problemas específicos e muito difíceis colocam-se no caso em que ela é o ponto de partida de um espetáculo (ópera, balé). No caso em que ela é acrescentada ao espetáculo, seu papel é o de sublinhar, de ampliar, de desenvolver, às vezes de desmentir os signos dos outros sistemas, ou de substituí-los (Kowzan, 2006, p. 114).

Quando a música é o ponto de partida de um espetáculo, como ocorre em óperas e balés, seu papel semiológico é claro e essencial. Nesses casos, a música é uma parte intrínseca da narrativa e da expressão artística, transmitindo significados e emoções por si só. Ela possui um papel estrutural no espetáculo e guia as ações e a atmosfera geral. Quando a música é acrescentada a um espetáculo, sua função pode variar.

Ao considerarmos o termo festa-ritual, o papel principal da música é sublinhar, ampliar e desenvolver os signos dos outros sistemas presentes, como a palavra falada, a expressão corporal ou os cenários. A música pode intensificar as emoções transmitidas pelas palavras e ações dos atores, criar uma atmosfera específica, enfatizar momentos-chave ou até mesmo substituir outros sistemas de signos quando a palavra ou o gesto não são suficientes para transmitir determinada mensagem. É necessário considerar cuidadosamente como a música se relaciona com os outros elementos do espetáculo, como complementa ou altera os significados existentes e como contribui para a experiência geral dos espectadores.

Na festa-ritual de *Ivana Kupala* não ouvimos apenas músicas folclóricas ucranianas, mas também músicas tradicionais do Rio Grande do Sul, as gaúchas. As primeiras variam entre as apresentações ucranianas tradicionalmente de palco, comuns em festivais, e as apresentadas durante os rituais e danças dramáticas, ganhando caráter teatral mais sublime; já as segundas evidenciam o multiculturalismo do evento, de modo a assegurar entretenimento, também, à população que não compreende totalmente os rituais praticados, de modo a integrá-las à festa.

O ponto alto da *Ivana Kupala* de Mallet, no aspecto musical, é o ritual em que se acende a fogueira, quando são executadas melodias notavelmente ritualísticas em

determinados momentos, como vocalizações e cânticos sem instrumentos<sup>79</sup>. À medida em que o fogo vai crescendo em intensidade, a música também vai evoluindo, com o surgimento gradativo de instrumentos musicais tradicionais ucranianos. As músicas que seguem possuem forte intensidade e ritmo contagiante. As melodias são envolventes, de tal modo que os participantes conseguem sentir a ancestralidade ritualística através da evolução musical.

**O ruído:** são os sons que não pertencem nem à palavra, nem à música. Neste sentido, só interessam aqueles ruídos que possuem semiologia de acordo com os objetivos do espetáculo. Para Kowzan: “O campo semiológico do ruído é tão vasto, e talvez mais vasto ainda, quanto o universo dos ruídos da própria vida” (Kowzan, 2006, p. 115).

Na festa-ritual de *Ivana Kupala* são executados ruídos que simbolizam vento, sons de pássaros, água e outros elementos da natureza, o que garante aos espectadores uma sensação de realidade nos jogos dramáticos, inserindo-os em outro tempo.

Os signos apontados por Kowzan e identificados como elementos dramáticos garantem, à festa-ritual de *Ivana Kupala* da cidade de Mallet, características teatrais que poderiam ser analisadas separadamente, conforme o espaço cênico observado e a relação desses espaços com os rituais celebrados. A análise feita neste capítulo, ainda que insuficiente perante a magnitude do evento, teve a intenção de apenas provar o caráter dramático da festa-ritual. Outros elementos cênicos, entretanto, merecem um estudo aprofundado.

Passaremos a refletir, no próximo capítulo, acerca da questão ritualística da cultura ucraniana, a fim de compreendermos os rituais presentes em *Ivana Kupala* e situarmos a festa-ritual entre o sagrado e o profano.

---

<sup>79</sup> A música citada é *Ой, на Івана, та й на Купала* (Oy na Ivana, ta y na Kupala). A música conta a história de uma moça que colhe flores para fazer guirlandas em oferendas para São João (*Ivan*) e para *Kupalo* (*Kupala*). Ela coloca a guirlanda para nadar e, com a ajuda dos dois intercessores, o coração da moça irá se juntar ao coração do homem amado.

## 4 O RITUAL

Ao considerarmos a festa-ritual de *Ivana Kupala* como um conjunto de ações que envolvem danças dramáticas e teatro folclórico, constatamos a necessidade de conceituar os rituais envolvidos e, principalmente, relacioná-los com outros rituais e a própria história da comunidade de descendentes ucranianos da cidade de Mallet.

Para explicar as origens rituais de acordo com uma perspectiva teatral, recorreremos a Patrice Pavis. Segundo o autor:

Concorda-se em colocar, na origem do teatro, uma cerimônia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário ou de fertilidade, inventando roteiros nos quais um deus morreria para melhor reviver, um prisioneiro é condenado à morte, uma procissão, uma orgia ou um carnaval eram organizados. Entre os gregos, a tragédia proveria do culto dionisíaco e do ditirambo. Todos esses rituais já contêm elementos pré-teatrais: trajes dos oficiantes e vítimas humanas ou animais; a escolha de objetos simbólicos: o machado e a espada que serviram para consumir os assassinatos, e são julgados a seguir, e, depois, “eliminados”; simbolização de um espaço sagrado e de um tempo cósmico e mítico, de outra natureza, pois que os dos fiéis (Pavis, 2015, p. 345).

As palavras de Pavis descrevem exatamente o que podemos identificar como ritual na festa-ritual de *Ivana Kupala*. No evento, é possível identificar facilmente aquilo que é ritual – a queima de guirlandas (*vinótchoks*), para atrair sorte no amor; e das efígies representando os deuses pagãos *Kupalo* e *Marena*, para que suas almas se unam na eternidade; da procissão com os bonecos pela cidade; a carnavalização – pois ocorrem de forma dramatizada. Nos elementos utilizados nos rituais e em todo o espaço em que ocorre a festividade, verifica-se claramente a intencionalidade de reproduzir uma vila medieval carregada de misticismo e tempo distintos dos vividos pelos participantes, a fim de criar uma nova realidade facilmente assimilada – a hipotipose.

Identificamos, nos rituais acerca da festa-ritual de *Ivana Kupala*, uma duplicidade no que diz respeito tanto ao presente *versus* passado, quanto aos diálogos intertextuais e interculturais entre Ucrânia e Brasil, o que identificamos anteriormente como multiculturalismo, com a intenção de valorizar o *ethos* ucraniano sob novo aspecto, como uma categoria de tradição (re)inventada. Apesar de a cultura eslava ficar restrita a regiões isoladas que receberam os imigrantes ucranianos, ela pode ser observada por outros povos que também se estabeleceram naquelas regiões, sendo necessário, constantemente, explicar que alguns costumes não eram

o que pareciam ser. Tal fato é comum em regiões que receberam imigrantes/refugiados e que mantiveram contatos com outras culturas, sobretudo do novo país. Os costumes que iam de encontro à nova cultura precisavam (e ainda precisam) ser traduzidos como o modo de ver e ser daquele povo.

São diversos os rituais ucranianos ainda cultivados, mesmo que de maneira adaptada à realidade tupiniquim, pelos imigrantes ucranianos desde sua chegada ao Brasil. Faz-se importante destacar que apenas explicar a festa-ritual de *Ivana Kupala* isolada de todo o contexto histórico da imigração ucraniana na cidade de Mallet, bem como diferenciar que a *Ivana Kupala* é festa-ritual e não apenas uma festa comum, e ainda sem considerar os inúmeros rituais e a carga dramática e semiológica que eles representam, é incorrer no erro de não compreender o evento em sua totalidade.

Dentre os diversos rituais “preservados” pela comunidade de descendentes ucranianos destacam-se as celebrações religiosas, como a da divina liturgia no rito ucraniano católico apostólico romano (repleta de muitas simbologias), da oração do credo niceno-constantinopolitano, do recebimento do sacramento da crisma ainda bebê, das celebrações aos mortos como a *panaheda* e o *parastás* (celebração em torno dos pães), da celebração do casamento (há a coroação dos noivos com guirlandas – semelhantes às da festa-ritual de *Ivana Kupala* – simbolizando que a partir daquele momento ambos se tornam rei e rainha do lar). Destacam-se, também, os rituais festivos, como a *haílka* (festa com músicas específicas relacionadas ao namoro e que acontecem logo após a Páscoa); a dança do *korovai* (ocorre em casamentos, mas pode também ocorrer em formaturas e aniversários, quando os participantes dançam com diversos pães adornados com uma pequena árvore e fitas coloridas); as *koliadás* (cantos do período natalino realizados por grupos de cantores que visitam as casas a fim de anunciar o nascimento de Cristo)<sup>80</sup>; as *kolomeikas* (cantos folclóricos ucranianos cantados em ocasiões especiais); o famoso café da manhã de Páscoa (os alimentos são benzidos e deixados na noite anterior sobre a mesa, para que os falecidos também possam se alimentar) e a ceia de Natal (consumo de doze pratos típicos nesse dia).

Há muitos outros rituais que podem ser vistos como costumes comuns a toda a comunidade de descendentes ucranianos, como o sinal da cruz com apenas três dedos unidos, o *poklin/poklone* (genuflexão total, até encostar a cabeça no chão, em

---

<sup>80</sup> O Grupo Folclórico Ucraniano *Spomen* realiza o canto das *koliadás* na celebração do *Vertep*, ocasião em que visitam as casas anunciando o nascimento de Cristo, fantasiados de personagens do presépio.

sinal de humildade perante Deus), a sequência dos dias santos estabelecidos em calendários próprios, considerando que o calendário litúrgico ucraniano é diferente do latino – via de regra, todo ucraino-católico praticante possui um calendário com os dias santos em casa. São muitos os rituais e costumes que podem ser citados também nas danças, no artesanato, na arquitetura, nas artes, nos trajes folclóricos, nos instrumentos musicais<sup>81</sup>.

Por muitos anos (principalmente até a década de 1990, como apresentamos na Introdução deste trabalho), muitos desses rituais foram cultivados em comunidades isoladas na região Sul do Brasil, sendo de conhecimento restrito e no intuito de retomar os relacionamentos comunitários, uma estratégia que visava ao trato com as ambiguidades do sistema imposto, mas sempre agindo conforme suas ideologias e crenças. Convém lembrar a questão do multiculturalismo proposta por Hall (2003), citando os problemas do fenômeno “pós-colonial” (dependência, subdesenvolvimento e marginalização persistem no pós-colonial com uma nova configuração); o fim da Guerra Fria e suas repercussões a nível mundial; e as questões que envolvem a globalização.

As expressões ritualísticas preservadas por diversos povos, bem como a repressão acerca de tais manifestações, são comuns às mais variadas culturas. Segundo Pavis:

Esses ritos, que ainda hoje são encontrados, sob formas estranhamente parecidas, em certas regiões da África, da Austrália e da América do Sul, teatralizam o mito encarnado e recontado pelos oficiantes de acordo com um desenvolvimento imutável: ritos de entrada, que preparam o sacrifício, ritos de saída, que garantem a volta de todos à vida quotidiana. Os meios de expressão desses ritos são a dança, a mímica e a gestualidade muito codificadas, o canto e, depois, a palavra (Pavis, 2015, p. 346).

Quando Pavis cita que a expressão dos ritos se dá a partir da dança, mímica, gestualidade, canto e palavra, constatamos uma proximidade com os elementos semiológicos do teatro, identificados por Kowzan (2006), em seu texto “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”. Tal relação é evidenciada por

---

<sup>81</sup> A fim de evitar generalizações, ressaltamos as diversas áreas de interesse. A maioria dos costumes que envolvem religiosidade são preservados por pessoas de mais idade. Já as questões de danças folclóricas envolvem mais as crianças, havendo uma certa dificuldade em manter o vínculo de adolescentes nos grupos, segundo a coreógrafa Lúcia Parastchuk Oszust. Percebemos que os grupos folclóricos e a catequese da igreja ucraniana são fundamentais no processo de mantenedor dos costumes, muitas vezes de modo cíclico entre os dois. Alguns costumes e rituais, entretanto, estão perdendo espaço dentro dos processos multiculturais. O cineasta Guto Paszko consegue capturar parte desse processo, na cidade de Prudentópolis, em seu documentário *Entre nós, o estranho* (2017).

Pavis, ao afirmar que “a separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros, institucionalizam pouco a pouco o rito em acontecimento teatral” (Pavis, 2015, p. 346).

Baseados nessa premissa de Pavis, apresentaremos os rituais de encenação, para reconhecer a importância do rito nos jogos dramáticos e a sua sobrevivência no teatro folclórico presente na festa-ritual de *Ivana Kupala* da cidade de Mallet.

#### **4.1 O reconhecimento do rito na compreensão dos jogos dramáticos**

*Afinal, qual a relação entre ritual e teatro, em Ivana Kupala?*

Os principais rituais e costumes presentes na cultura dos descendentes de ucranianos, apontados anteriormente, remetem a uma ligação entre as práticas cotidianas e a fé daquele povo (majoritariamente católicos, na cidade de Mallet – PR). Para identificarmos a relação entre o rito e os jogos dramáticos na festa-ritual de *Ivana Kupala*, precisamos antes conceituar o rito, para, em seguida, reconhecer a sua presença significativa na expressão e na estrutura dos jogos dramáticos.

Segundo Bezerra de Menezes:

Seja mais ampla ou mais concreta a definição de ritual que utilizemos, o problema principal é o da interpretação do termo. Que significa ritual? Se se supõe que ato ritual quer dizer algo: como podemos descobrir o que significa? Evidentemente, a opinião do sujeito é insuficiente. Excetuando pequenas variações. O ritual da santa missa é o mesmo em toda a cristandade; porém, cada um dos cristãos explicará a cerimônia de acordo com a doutrina de sua seita. Tais doutrinas variam muito; o sociólogo que trata de compreender por que um determinado ritual possui o conteúdo e a forma que ele observa, não pode esperar grande ajuda das racionalizações do devoto, nem tampouco da intuição (Bezerra de Menezes, 1987, p. 37).

Os rituais são formas simbólicas de expressão e comunicação, cujo objetivo é conectar os participantes com o sagrado, com o transcendente, com a tradição ou com outros significados profundos. Eles podem ser realizados para diversas finalidades, como adoração, celebração, purificação, cura, transição de fases da vida, reafirmação de valores, dentre outras. A interpretação dos rituais, no entanto, pode variar de acordo com a perspectiva individual e o contexto cultural. Como mencionado por Bezerra de Menezes, a interpretação de um ato ritual pode ser influenciada pela

doutrina ou por crenças específicas de uma pessoa ou grupo – os chamados discursos ideológicos.

A compreensão do significado de um ritual pode ser um desafio, pois as racionalizações individuais podem ser subjetivas e as intuições podem variar. Para compreender o significado de um ritual é necessário um estudo mais aprofundado, que leve em consideração o contexto cultural, histórico e social no qual o ritual está inserido. De acordo com Bezerra de Menezes:

Sequer conhecemos com alguma certeza a etimologia do termo 'rito'. Talvez provenha do etrusco *eritu* que se lê nas *Tabulas Eugubinae* e se aproxima do grego 'IERACTEION, cujo significado é todavia preciso na latinidade como indicando não apenas determinada ação sacra, isto é, que estabelece uma comunicação com a divindade, mas também a norma dessa ação, a saber, o modo como deve ser conduzida para ser tal: trata-se sobretudo da eficácia da ação na direção do divino; trata-se também da dignidade da ação mesma. O valor normativo do rito, no conceito latino, e em geral na história das religiões, tem origem na tradição que lhe experimentou e consagrou a eficácia na direção do divino, e lhe deu dignidade de forma (Bezerra de Menezes, 1987, p. 42-43).

As duas possíveis etimologias para a palavra rito, no etrusco e no grego, são mencionadas pelo autor como ideias aproximadas, sendo ressaltado que o significado preciso do termo está presente na latinidade, indicando não apenas uma ação sacra, mas também a norma ou o modo como a ação deve ser conduzida para alcançar sua eficácia na direção do divino. Nesse contexto, o valor normativo do rito é associado à sua tradição, eficácia e dignidade como forma de comunicação com o divino. A associação entre rito e religiosidade se explica na intencionalidade. É o que Bezerra de Menezes observa ao explorar a origem do termo na latinidade:

(...) o campo semântico dentro do qual mergulha o termo 'rito' é vastíssimo: rito, ritual, ritualismo, ritualização, cerimônia, cerimonial, cerimonioso, uso, costume, norma, valor, prescrição, etiqueta, ordem, rubrica, liturgia, oração, sacrifício, culto, etc... Se nos detivermos apenas à variação semântica do termo rito, já teremos um leque amplo de significações: 1) conjunto das cerimônias do culto em uso numa comunidade religiosa; organização tradicional de tais cerimônias. 2) Na liturgia católica: grau de solenidade de uma festa. 3) Cerimônia regulada ou gesto particular prescrito pela liturgia de uma religião; cerimônia, prática, ritual. 4) Sociologicamente, prática regulada de caráter sagrado ou simbólico. 5) Conjunto de cerimônias religiosas diferentemente reguladas segundo as diversas comunhões ou as diversas Igrejas cristãs: o rito romano, o rito grego etc. 6) Ordem prescrita, ou conjunto de ordens, para a efetivação de quaisquer cerimônias; cerimonial. 7) Culto religioso, ritual, seita. 8) Figuradamente, prática regulada, invariável; maneira habitual de fazer; costume, uso, hábito. 9) Cada um dos sistemas de organização maçônica: o rito escocês, o rito francês, etc. (Bezerra de Menezes, 1987, p. 43-44).

A abrangente conceituação do rito pode assumir sentidos diferentes em seus contextos de emprego e pela formação cultural (e preconceitos) de quem a utiliza. Além do caráter religioso, como percebido por muitas pessoas, o rito também implica um conjunto de regras, usos, hábitos e costumes. Nesse aspecto, volta-se ao grego, para a *Poética* (c. 335 a.C.) de Aristóteles, a fim de identificarmos a relação entre rito e teatro.

De acordo com Eudoro de Sousa, no prefácio de sua tradução da *Poética*, de Aristóteles, a representação dramática se originou no “satírico” e no “ditirambo”. Em relação ao “satírico”, afirma Sousa, é desafiador determinar o momento exato ou a época em que a lenda e o culto aos heróis se entrelaçam com o mito e o culto a Dioniso. Os problemas fenomenológicos, e não apenas históricos e cronológicos, colocam o culto a Dioniso em duas teorias: “imigração de uma divindade estrangeira, que, oriunda da Trácia, passa pela Frígia e penetra na Grécia pela ponte Egeia, e instauração na *pólis* de um remoto culto agrário, comum a todo o Mediterrâneo Oriental” (Sousa, 1994, p. 82). Há nos cultos agrários instaurados na *pólis* a síntese do herói trágico. Segundo Sousa:

O herói não se determina a si mesmo como trágico, mas é por outrem determinado como tal, e esse “outrem” é o *deus-trágos*, ou interpretando os gramáticos citados (...) o *deus-sátyros*. Afirmamos, pois, que o herói trágico nasce por metamorfose do herói épico, no momento em que a lenda heroica começa a apresentar-se no lugar e no tempo em que sátiro “grotesco” entra no séquito de Dioniso.

O sátiro, além do natural acesso à literatura, que, pela própria natureza do gênero, lhe abriu o drama satírico, também, às vezes, por artifício de decadência, intervém naquele gênero de composição que os gregos cultivaram sob a designação de “mito”, e os latinos com o nome de “fábula” (Sousa, 1994, p. 83).

O herói trágico surge por meio de uma metamorfose do herói épico, ocorrendo quando a lenda heroica começa a se manifestar no contexto em que o sátiro “grotesco” passa a fazer parte do séquito de Dioniso. O sátiro, que é uma figura mitológica, com características híbridas entre humano e animal, está relacionado ao culto e às festividades em honra a Dioniso, o deus do vinho e da fertilidade. Sua presença no contexto da lenda heroica tende a representar o aspecto “grotesco” ou cômico, em contraste com a grandiosidade e seriedade dos heróis. A interação entre o sátiro e o herói trágico cria uma tensão dramática, e proporciona uma visão mais complexa das personagens e da história.

No que se refere ao ditirambo, Sousa explica:

Temístio, (317-88 d.C.), que bem conhecia a obra de Aristóteles, assevera num dos seus discursos (*Orat. XXVII*, pág. 337 *B*) que a tragédia fora inventada em Sícion, mas que os poetas de Ática a aperfeiçoaram. A notícia concorda, por um lado, com a opinião referida por Aristóteles: “os Dórios se consideram inventores da tragédia”, e, por outro lado, com uma parte da famosa passagem das *Histórias* (v. 67), em que Heródoto relata uma das acções revolucionárias de Clístenes, tirano de Sícion (600-565 a.C.): a proibição de exercerem os rapsodos a sua arte e a substituição do culto de Adrasto pelo de Dioniso e Melanipo: o culto de Adrasto teria sido dividido em duas partes: “os coros trágicos, Clístenes os restituiu (ou, simplesmente, atribuiu) a Dioniso, e o resto do cerimonial, dedicou-o a Melanipo”. (...) Ao princípio era costume cantar o ditirambo em louvor de Dioniso; mais tarde, porém, os poetas, transgredindo a ordem estabelecida, empreenderam a composição de *Ájaxes* e de *Centauros*, resultando daí que os espectadores reclamassem contra a impertinência do argumento em relação a Dioniso (Sousa, 1994, p. 61-62).

A origem da tragédia também é explicada na definição de Pavis, acerca do conceito do termo “ditirambo”, em seu *Dicionário de Teatro* (1996):

DITIRAMBO: Sendo em sua origem um canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, o ditirambo evoluiu, notadamente com SIMONIDES DE CÉOS (556-468) e LASOS D'HERMIONE, para um diálogo, resultando, segundo ARISTÓTELES, na tragédia (Pavis, 2015, p. 107).

No ditirambo, nota-se a execução de cantos por um coro de dançarinos e cantores, em tom ritualístico dedicado a Dioniso, deus grego do vinho e da fertilidade. O conteúdo dos cantos envolvia narrativas dos mitos e louvor ao deus. Na evolução dos ditirambos, foram incluídas as representações de acções e personagens, em vez do tradicional canto coral. Tal evolução dos ditirambos em apresentações teatrais desenvolveu-se na tragédia, ao incorporar elementos como enredo, personagens e imitação da acção humana. A incorporação desses elementos fez com que a tragédia despertasse emoções específicas, como medo e piedade, através da catarse. Segundo Aristóteles:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efectua não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Aristóteles, 1994, p. 110).

Encontramos em Pavis a seguinte definição de catarse:

ARISTÓTELES descreve na *Poética* a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico. Há catarse também quando é empregada a música no teatro.

A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia (...) Trata-se de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma "lavagem" e uma purificação por regeneração do ego que percebe (Pavis, 2015, p. 40).

A noção de catarse em Aristóteles se assemelha à função dos ritos na sociedade, como já mencionado. Assim como os ritos são cerimônias e práticas simbólicas que ajudam a purificar e renovar a comunidade, permitindo que os indivíduos expressem e processem suas emoções coletivamente, trazendo sensação de purificação e renovação para os participantes, o teatro trágico proporciona semelhante experiência emocional para os espectadores.

Embora Aristóteles não estabeleça uma conexão direta e explícita entre os termos teatro e rito em sua *Poética* (c. 335 a.C.), a ideia de catarse como uma purificação emocional se faz presente tanto nos ritos quanto no teatro trágico, despertando emoções, permitindo liberação emocional e compreensão mais profunda da condição humana aos participantes ou espectadores. A relação entre rito e teatro, dessa forma, evidencia a importância da arte como uma forma de expressão e transformação emocional.

A definição de Anatol Rosenfeld ilumina as considerações acerca do teatro:

Teatro é, antes de tudo, disfarce. O deus grego da máscara é Dionísio ou Baco. O culto de Dionísio é o núcleo do teatro grego ou ocidental. Há, sim, teatros mais antigos, de outros povos, mais populares e rudimentares, mas que não chegaram até nós. O teatro grego, de Sófocles, Aristófanes, Ésquilo, Eurípedes, era celebração a Dionísio. Originou-se no coro ritual, que cantava e dançava, homenageando Dionísio, também deus da fertilidade, do vinho, do homem entusiasmado pelo vinho ["entusiasmo" vem de *en-theos*, "deus dentro", "deus em nós"]. No ritual, o sentido era pedir a graça, convocar o deus para que participasse do círculo dos crentes. A máscara significava a presença do deus (Rosenfeld, 2009, p. 24).

Ao atestarmos a relação entre rito e teatro, observamos na festa-ritual de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet – PR, uma ligação muito mais íntima do que em outros folguedos e festas tradicionais. Os atores e espectadores interagem naturalmente nos jogos dramáticos, à medida em que participam dos rituais. É uma ligação com o que temos de mais primordial na história do teatro, ainda preservada em *Ivana Kupala*, assemelhada ao surgimento das tragédias gregas. A festa-ritual desempenha um

importante papel na expressão da fé e no fortalecimento dos laços sociais, oferecendo uma oportunidade para os participantes se conectarem com o sagrado<sup>82</sup>, participarem de um senso compartilhado de identidade e pertencimento comunitário.

Tanto no teatro, quanto na festa-ritual, a permissão de interação entre atores e espectadores exige o seguimento de regras, ou seja, o cumprimento de um rito. Ao considerar o rito no teatro, Pavis afirma:

Além da história, sempre problemática, de uma filiação da arte ao rito, é preciso observar que o ritual impõe “aos actantes” (aos atores) palavras, gestos, intervenções físicas cuja boa organização sintagmática adequada é o aval de uma representação bem-sucedida (Pavis, 2015, p. 346).

Ao considerar a performance teatral, Pavis cita que o ritual impõe certas ações e elementos aos atores, como palavras, gestos e intervenções físicas, que devem ser organizados de modo sintagmático coerente, para garantir uma representação bem-sucedida. O ritual, nesse sentido, estabelece um conjunto de regras e padrões que os atores devem seguir durante a performance. Tais regras podem incluir palavras específicas a serem pronunciadas, gestos codificados a serem realizados e ações físicas a serem executadas. A boa organização sintagmática refere-se à estrutura e à ordenação correta desses elementos na encenação, visando criar uma sequência lógica e coerente.

Considerando a dinâmica da festa-ritual de *Ivana Kupala*, cabe ressaltar que, embora o ritual possa desempenhar um papel significativo na prática teatral e na organização dos elementos da performance, ele não é a única influência ou fonte da arte teatral. Essas interpretações podem variar, dependendo do conhecimento cultural, histórico e subjetivo do espectador.

A interação entre atores e brincantes pode ser fator determinante na apreensão da dinâmica da festa-ritual, sendo necessário o reconhecimento do ritual para compreensão e elaboração dos diálogos. É o que afirma Foucault:

O ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção (Foucault, 1996, p. 39).

---

<sup>82</sup> Exploraremos, em 4.2 *Ivana Kupala*: entre o sagrado e o profano, a festa-ritual de *Ivana Kupala*, considerando as premissas de Mircea Eliade.

Foucault destaca o papel do ritual na definição das qualificações e dos comportamentos dos indivíduos envolvidos na comunicação verbal. As regras e normas estabelecidas pelo ritual determinam como os participantes devem se posicionar, falar e agir durante os jogos dramáticos, bem como os comportamentos e as circunstâncias que podem acompanhar o discurso. O ritual é, portanto, um conjunto de signos que acompanha o discurso, garantindo-lhe valor simbólico, orientando o comportamento dos participantes e estabelecendo interações padronizadas.

Ao analisarmos a festa-ritual de *Ivana Kupala*, colocamos o ritual como ponto alto da festa por dois motivos principais: primeiro, pela origem da festa estar centrada nos rituais ao deus da cultura ucraniana medieval, *Kupalo*, e, em segundo lugar, por aproximar as interações sociais no evento por meio da essência que deu origem ao teatro trágico – o próprio ritual.

*Ivana Kupala* de Mallet é, portanto, uma festa-ritual repleta de simbologias da cultura e do folclore ucranianos, transmitindo valores e crenças coletivas por meio dos ritos presentes nos jogos dramáticos. A estrutura ritualística confere à festa-ritual uma estrutura com ordens, regras e convenções bem estabelecidas, mesmo com a maior parte das interações ocorrendo de modo improvisado (ou não, aspecto o qual discutiremos Na perspectiva da teatralidade).

O reconhecimento dos rituais permite uma melhor compreensão da dinâmica e lógica dos jogos dramáticos. Como a festa é ritual, a busca é por uma transformação a partir de jornadas emocionais definidas em alternância – por vezes guiadas pelos atores, outras criadas pelo próprio espectador. A principal transformação da festa-ritual de *Ivana Kupala* é a transcendência e conexão com o sagrado por parte do espectador, seja por meio dos signos ou pelos jogos dramáticos que tocam as emoções, os anseios e as questões mais profundas da condição humana.

#### **4.2 *Ivana Kupala*: entre o sagrado e o profano**

Na Introdução deste trabalho, apresentamos como se deu a implantação da tradicional festa-ritual de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet – PR. Andreiv Choma, o idealizador do evento, ao conversar com sua avó (*baba*) e pesquisar acerca da *Ivana Kupala* na Ucrânia, ficou maravilhado com a riqueza cultural e resolveu, aos poucos, adicionar elementos de *Ivana Kupala* na festa junina já celebrada na cidade. No início, houve uma certa resistência por parte da comunidade ucraniana da matriz Sagrado

Coração de Jesus de Mallet, principalmente dos católicos mais conservadores, em assimilar a inclusão do que eles chamam de “elementos pagãos” numa festa tradicionalmente cristã. Com o passar dos anos, com muita explicação do Grupo Folclórico *Spomen* e apoio da comunidade eclesial, a inclusão de novos elementos foi aceita e vista como cultura a ser valorizada.

Destacamos, nesse trecho, a expressão “elementos pagãos”, de modo que a comunidade ucraniana de Mallet utiliza o termo “pagão”<sup>83</sup> para se referir, de maneira geral, a tudo aquilo que vai de encontro ao que prega o Catolicismo, uma espécie de heresia. A *Ivana Kupala* em sua configuração original é, realmente, uma celebração pagã, visto que celebra rituais politeístas. Entretanto, precisamos analisar o evento que acontece na cidade de Mallet sob nova perspectiva. Retomemos o conceito de “tradição inventada” proposto anteriormente. Segundo Hobsbawm e Ranger:

(por) “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual e simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (Hobsbawm; Ranger, 1984, p. 9).

A “tradição inventada” deve ser analisada em conjunto com os conceitos de multiculturalismo e as possíveis tensões que o processo ocasiona. É evidente que os imigrantes ucranianos que chegaram em Mallet trouxeram, em suas bagagens, crenças e discursos que estavam enraizados, e certamente foram afetados pelos conflitos entre a religião eslava original – e seus politeísmos – e a igreja católica, que também se modificou muito durante o processo. Um século depois da chegada dos primeiros imigrantes ucranianos, resquícios desses conflitos ainda eram muito evidentes, principalmente se levarmos em consideração, conforme Hall (2003), eventos como a questão pós-colonial, efeitos pós-Guerra Fria e a globalização.

Citamos, anteriormente, que o apoio da comunidade eclesial foi muito importante para a tradicionalização do evento. De fato, o processo de incorporação de elementos de uma cultura com a qual já não havia mais identificação necessitaria de tal incentivo. Ressaltamos, ainda, que a paróquia foi importante na fundação do

---

<sup>83</sup> Definição do verbete “pagão”: 1. Relativo ao paganismo ou a religião que crê em ou que adora vários deuses (ex.: divindade pagã; festa pagã; ídolos pagãos; templo pagão). 2. Que ou quem tem uma religião que crê em ou que adora vários deuses (ex.: povo pagão; rituais de pagãos). 3. Que ou quem não foi batizado ou não segue a religião cristã. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pagão>. Acesso em: 02 nov. 2023.

Grupo Folclórico *Spomen*, em 1993, bem como podemos identificar muitos membros do grupo durante a celebração da missa. Durante toda a trajetória do *Spomen*, membros do grupo estiveram envolvidos em temáticas além do folclore, como religião, educação e história. A maioria dos membros, inclusive, passaram pela catequese ucráino-católica, sendo apresentados ao folclore pela própria igreja. A união entre igreja e *Spomen*, portanto, foi responsável por uma (re)construção da identidade da comunidade ucraniana da região. Tal fato é de conhecimento daqueles que passaram pelo Grupo Folclórico *Spomen*, entretanto, não de conhecimento de algumas pessoas de mais idade da cidade de Mallet, conservadores que ainda não concordam com aquilo que eles chamam de “profanação do espaço sagrado”.

FIGURA 24 - PADRE CELEBRANDO E MEMBROS DO *SPOMEN* AO FUNDO (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>84</sup>.

A partir das considerações de Mircea Eliade<sup>85</sup>, em seu *O sagrado e o profano – A essência das religiões* (1957), traçaremos, a partir de agora, reflexões acerca das diferenças entre o sagrado e o profano na festa-ritual de *Ivana Kupala*. É necessário inicialmente deixar claro, conforme o historiador, que “o sagrado é o oposto do profano” (Eliade, 1992, p. 17).

Eliade explica que “o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” (Eliade, 1992, p. 16). A festa-ritual de *Ivana Kupala* apresenta vários elementos que se relacionam com o sagrado do

<sup>84</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

<sup>85</sup> Mircea Eliade (1907-1986), romeno naturalizado norte-americano, foi professor, filósofo, mitólogo, romancista e historiador especialista em questões religiosas. Disponível em: <https://www.infoescola.com/filosofia/o-pensamento-de-mircea-eliade/> Acesso em: 03 ago. 2023.

Catolicismo, como a celebração da divina liturgia e a bênção da fogueira realizadas pelo mesmo celebrante. O sagrado se manifesta, também, por meio de rituais relacionados a épocas pagãs, como os rituais do fogo de *Kupalo*, queimas de efígies representando divindades, dos rituais das guirlandas (*vinótchoks*), bem como na representação de seres mitológicos como as bruxas (*Vidma* e *Baba Yahá*), e as ninfas (*Maukas* e *Russaukas*), que apesar de remontarem tempos pré-cristãos, possuíam a intenção de se conectar com divindades, com o sagrado, principal noção que precisou (e ainda precisa) ser assimilada pela comunidade ucraniana de Mallet – PR e dos brincantes da festa-ritual.

Apesar de a maioria dos participantes fazer uso de símbolos sagrados relacionados ao Cristianismo, como a cruz e a água benta, por exemplo, há uma dificuldade em associar que os povos ancestrais também possuíam objetos com funções semelhantes. Eliade explica que a manifestação do sagrado – ou hierofania – está presente em vários símbolos:

(...) a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” (Eliade, 1992, p. 17).

A nossa relação com tais objetos é o que define sua importância. É relevante enfatizar esses objetos como “parte integrante do mundo natural, profano”, para reconhecermos o senso de representação neles contidos. Em outras palavras, podemos atribuir valor sagrado a elementos profanos. Ainda segundo Eliade:

Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania (Eliade, 1992, p. 18).

A festa-ritual de *Ivana Kupala* se revela como parte de um legado ancestral da identidade ucraniana, refletindo as profundas inquietações humanas contidas tanto no cristianismo, quanto nos politeísmos anteriores. Os rituais, portanto, desempenharam um papel fundamental na busca por significado e respostas às questões existenciais.

São expressões sagradas, com simbolismos que oferecem um sentido de pertencimento a algo maior, sendo encontrados, até mesmo nas civilizações mais remotas e antigas ao longo da história.

Ao avançarmos no tempo, entretanto, presenciamos a progressiva dessacralização do mundo e a perda das dimensões existenciais, que eram tão presentes no passado. Como resultado, aqueles que habitam as sociedades modernas enfrentam o desafio de reencontrar tal sentido espiritual que permeava as práticas rituais das sociedades antigas. É o que afirma Eliade:

É preciso dizer, desde já, que o mundo profano *na sua totalidade*, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano. (...) Para o nosso propósito basta constatar que a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não religioso das sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas (Eliade, 1992, p. 19).

A tendência apontada por Eliade é uma alternância na procura da dimensão espiritual. O ser humano moderno, não religioso, ao se deparar com crises existenciais, como a morte, calamidades e outras, tende a buscar novamente algum sentido para a sua vida. Por outro lado, quando não percebe uma necessidade espiritual de se conectar com o sagrado, o homem moderno tende a se afastar em direção ao profano. Segundo Eliade:

O "afastamento divino" traduz na realidade o interesse cada vez maior do homem por suas próprias descobertas religiosas, culturais e econômicas. Interessado pelas hierofanias da Vida, em descobrir o sagrado da fecundidade terrestre e sentir-se solicitado por experiências religiosas mais "concretas" (mais carnis, até mesmo orgiásticas), o homem primitivo afasta-se do Deus celeste e transcendente (Eliade, 1992, p. 106).

A busca pela dimensão espiritual, portanto, varia de acordo com as circunstâncias e necessidades individuais. O homem moderno (e percebemos a globalização afetando, no sentido espiritual, até mesmo comunidades pequenas e afastadas de grandes centros urbanos, como Mallet), pode não perceber a necessidade espiritual ou encontrar-se imerso em uma realidade predominantemente secular, tendendo ao profano. Há um afastamento do conceito de um Deus celeste e transcendente em favor de uma religiosidade mais terrena e imanente, voltada para a sacralidade da vida e a fertilidade da natureza. É o que Eliade chama de "hierofanias da vida", manifestações do sagrado na existência cotidiana e terrena, que despertam

impulsos em direção a experiências religiosas mais imediatas e palpáveis, resultando em experiências concretas, de modo a buscar a transcendência dentro da imanência, de encontrar a sacralidade e o sentido na própria vivência material.

Como citado anteriormente, a vida do homem moderno é marcada por um constante movimento entre o afastamento e o reencontro com o sagrado, à medida que as circunstâncias e as necessidades individuais se alteram. São vários os modos pelos quais o sentido da vida pode ser buscado, seja pela reflexão filosófica para os relutantes céticos, ou, para os mais sensíveis, em locais específicos, nos quais possam acontecer as hierofanias, como em espaços sagrados, templos e locais religiosos. Nesses espaços, majoritariamente organizados por orientadores e mediadores espirituais, o homem moderno busca um reencontro com uma conexão que fora perdida durante algum momento de sua vida. Quanto aos espaços sagrados, Eliade afirma que:

Vemos, portanto, em que medida a descoberta (...) do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode *fazer* sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo (Eliade, 1992, p. 26).

Apesar de a festa-ritual de *Ivana Kupala* possuir, no início de sua programação, a celebração da divina liturgia na Igreja Sagrado Coração de Jesus, seguindo os ritos da igreja ucráino-católica, é do lado de fora da igreja, nos cenários montados e por meio dos rituais, que encontraremos o espaço sagrado de destaque do evento. Ao analisarmos o local da festa-ritual de *Ivana Kupala*, o pátio da igreja matriz ucraniana Sagrado Coração de Jesus da cidade de Mallet, como um espaço sagrado, estabelecemos um ponto de referência estável, fixo, no qual é possível buscar a hierofania em meio ao caos homogêneo da vida profana. O ritual e o espaço sagrado, portanto, quebram a relatividade e a efemeridade da vida profana, sendo procurados conforme as necessidades individuais.

A funcionalidade da *Ivana Kupala* de Mallet como espaço sagrado é corroborada pelo fato de que a festa-ritual pode estabelecer uma conexão direta com o transcendente. Colocamos como uma possibilidade, pois o caráter multicultural e plural do evento permite que outras pessoas, não interessadas nas questões rituais, participem – é o caso dos apreciadores de música gaúcha, citados anteriormente, que podem frequentar a festa apenas para apreciar a dança gauchesca, por exemplo. Próximo a eles, nos espaços projetados para os rituais, o sagrado se manifesta de

maneira intensa, proporcionando uma abertura para a experiência do contato com o divino e com as esferas celestiais para aqueles que realmente possuem interesse.

É possível que o espaço sagrado se torne um portal para além do mundo profano, permitindo a vivência de uma conexão transcendental e uma imersão nas realidades cósmicas mais amplas. Essa abertura para o transcendente confirma a importância e a sacralidade do centro do espaço sagrado, sendo um elemento fundamental para a vivência de experiências espirituais profundas e significativas.

Um espaço sagrado fixo e a facilidade de encontrá-lo estabelecem a orientação e a fundação do mundo real. Quando um espaço é consagrado, ele se torna um ponto de referência estável e significativo, transcendendo a relatividade do espaço profano. O profano, por outro lado, mantém a conformidade e a relatividade do espaço:

(...) a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um "ponto fixo", possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a "fundação do mundo", o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma *verdadeira* orientação, porque o "ponto fixo" já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias (Eliade, 1992, p. 27).

O espaço sagrado não apenas oferece uma orientação estável, mas também propicia a "fundação do mundo", permitindo a conexão com o divino, com o cosmos e com uma ordem mais ampla, que supera as limitações da experiência profana. Essa procura pelo espaço sagrado e a experiência de um "ponto fixo" são expressões do anseio humano por um sentido mais profundo, em meio à fluidez e à relatividade do mundo moderno.

A profanação do espaço sagrado, apontada por parcela conservadora da população da cidade de Mallet como um dos principais problemas da festa-ritual de *Ivana Kupala*, seria, na visão de Eliade, participar do evento e se sentir num ambiente comum, sem perceber a conexão com o sagrado presente no espaço. Por outro lado, de acordo com Eliade, é possível estar até mesmo dentro da igreja, um espaço reconhecidamente sagrado, e não sentir conexão com o divino. O profano, na festa-ritual de *Ivana Kupala*, pode se manifestar tanto dentro, quanto no pátio da igreja.

Uma possível explicação para os comentários acerca da festa-ritual ser profana se refere à identificação do espaço sagrado. O que acontece no prédio físico da igreja, identificado e já cristalizado como espaço sagrado, não pode acontecer nos seus

arredores, segundo os mais conservadores, que consideram o pátio da igreja como extensão da igreja católica ao lado.

Apenas o espaço sagrado, portanto, não é suficiente para a busca por uma conexão com o divino. Voltamos, novamente, à questão ritual presente no espaço sagrado, a fim de empreendermos novas ideias acerca da festa-ritual de *Ivana Kupala*. O rito é o meio pelo qual se encontra outro mundo, o *transmundo*, no qual nossas dúvidas e anseios podem ser respondidos, e tudo aquilo que nos inquieta começa a fazer sentido. Tais ritos são encontrados desde os tempos mais remotos, o que denota a busca por uma conexão espiritual em toda a história, e até mesmo nas comunidades mais isoladas existentes. Em relação aos métodos que buscam tal conexão, Ortega y Gasset afirma:

Um aperfeiçoamento destes métodos e técnicas que revelam ao homem o transmundo são as cerimônias e ritos de que consistem as religiões antigas. Porque, diferentemente do islamismo e cristianismo, essas religiões não são *fé*, mas são substancialmente *culto*. Não se trata nelas de recolher-se dentro de si e ali, na solidão de si mesmo, na "solidão sonora" da alma (...) encontrar Deus que mana em nós como uma fonte despercebida, mas se trata, inversamente, de "pôr-se fora de si", de deixar-se absorver por uma extra-realidade, por *outro* mundo melhor que de súbito, no estado excepcional e visionário, se faz presente, logra sua epifania (Ortega y Gasset, 2014, p. 76).

Encontramos, nas tradições pagãs ucranianas, o foco no culto e nas cerimônias que permitiam aos indivíduos o "pôr-se fora de si", a transcendência da realidade cotidiana e a absorção de uma realidade exterior. Ao estabelecermos uma relação entre os conceitos antes apresentados por Eliade com a citação de Ortega y Gasset, percebemos que no profano o indivíduo se encontra "recolhido dentro de si", em uma "solidão sonora" da alma. Durante as práticas de rituais – dentre os quais destacamos a *Ivana Kupala* de Mallet – o indivíduo é convidado a "pôr-se fora de si", a abandonar sua individualidade e deixa-se ser levado pela experiência coletiva do culto, e nesse estado excepcional e visionário ocorre a hierofania, a manifestação divina.

Relacionamos, ainda, o conceito de "pôr-se fora de si" com a teatralidade existente nos rituais, pois, assim como no teatro, os rituais buscam criar uma experiência imersiva e transformadora. O indivíduo que participa da festa-ritual de *Ivana Kupala*, que busca pela hierofania e consegue perceber o espaço no qual a festa-ritual acontece como um espaço sagrado, deixa de ser apenas um espectador passivo de sua própria vida e se torna um participante ativo no jogo dramático, no qual a encenação, os gestos, as palavras e os símbolos se combinam para criar uma

atmosfera de transcendência. Ao "pôr-se fora de si" e identificar os efeitos de real, o espectador pode se entregar à teatralidade dos integrantes do grupo folclórico, permitindo-se ser transformado e envolvido pelo mundo simbólico e místico que se desenrola diante dele.

Na festa-ritual de *Ivana Kupala*, o profano pode ser temporariamente deixado de lado, em favor de uma conexão com o sagrado. Por meio da simbologia, busca por compreensão de identidade, sequência de rituais e teatralidade praticada pelos atores e espectadores do evento é criado um espaço propício para a hierofania – a manifestação do sagrado – e para a experiência de uma realidade além do cotidiano.

## 5 A TEATRALIDADE EM IVANA KUPALA

A teatralidade tem se mostrado um elemento fundamental para a compreensão do teatro contemporâneo, devido à proliferação de discursos cênicos que incorporam múltiplos enunciadores teatrais em suas produções. Explorar a ocorrência da teatralidade na festa-ritual de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet – PR, é uma necessidade de abordagem teórica do evento no que diz respeito aos estudos teatrais, embasados em conceitos de teóricos do teatro e da performance. Além disso, exploraremos a aplicação desses conceitos na análise da festa-ritual, evidenciando a perspectiva da teatralidade, e após empreendermos os conceitos de teatralidade propostos por Pavis (2000; 2015), Sarrazac (2012) e Fernandes (2013), apresentaremos a personagem *Mama Solotka*, a cartomante da festa-ritual de *Ivana Kupala* da cidade de Mallet – PR. Passaremos, por fim, a analisar aspectos de teatralidade observados em cena, por meio de pesquisa qualitativa, tendo como suporte de análise o documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*<sup>86</sup>, no qual aparecem as interações com a cartomante *Mama Solotka*, bem como observações *in situ*.

A teatralidade, como conceito, desempenha um papel central nas investigações teatrais contemporâneas. Ela engloba uma série de elementos que vão além da simples encenação teatral, até a forma como os discursos teatrais são produzidos e apresentados. A multiplicidade de enunciadores teatrais presentes nesses discursos é um aspecto marcante, pois envolve a participação de diversos agentes, como atores e espectadores, que influenciaram e contribuíram para a construção do conceito de festa-ritual proposto na *Ivana Kupala* de Mallet.

Jean-Pierre Sarrazac<sup>87</sup> explica, acerca do conceito de teatralidade:

O conceito de teatralidade permite articular o teatral e o não-teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico. Se a modernidade pôde, com o desabrochar da encenação, associar a teatralidade à representação, a literatura dramática continua a ser interrogada à luz desse conceito. O que estimula, num texto e não em outro, a realização teatral? Provavelmente uma linguagem, uma voz da escrita, suscitando a fala e o gesto. (Sarrazac, 2012, p. 178)

<sup>86</sup> *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*. Disponível para visualização na plataforma *YouTube* por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JjaIEYWPWz4&t=25s>.

<sup>87</sup> Jean-Pierre Sarrazac é ensaísta e dramaturgo, e um dos mais destacados nomes da teoria do teatro na atualidade. Professor no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle e no Centro de Estudos Teatrais da Universidade Católica de Louvain, publicou vários ensaios sobre a teoria do drama (Sarrazac, 2012, Orelha do livro).

Nos últimos anos, muitos teóricos do teatro e da performance, como Pavis, Sarrazac e Féral, se dedicaram a explorar e desvendar os diferentes aspectos da teatralidade. Esses estudos têm enriquecido a compreensão do teatro como uma prática artística complexa, capaz de envolver não apenas o palco e os atores, mas também o contexto social, político e cultural em que as produções teatrais estão inseridas. Uma das formas de aplicação desses conceitos é a análise da teatralidade, que transcende os limites tradicionais do palco. A festa-ritual de *Ivana Kupala* se apresenta, nesse sentido, como um exemplo fascinante. Ao observarmos a festividade pelo ângulo da teatralidade, é possível constatar como ela incorpora elementos cênicos em sua estrutura e execução.

A festa-ritual de *Ivana Kupala* é um evento cultural que combina elementos de teatralidade, performance e rituais ancestrais. Por meio da teatralidade, podemos analisar de que modo essa festividade utiliza recursos dramáticos, como figurinos, encenações simbólicas e gestos coreografados, para criar uma atmosfera de imersão e participação ativa por parte dos envolvidos. Precisamos levar em consideração, também, os aspectos antes observados, como a história da imigração ucraniana em Mallet, os conflitos ocasionados pelo multiculturalismo, a questão do sagrado e profano, bem como os elementos dramáticos e sua semiologia. Tais aspectos tendem a interferir diretamente na concepção que atores e espectadores possam ter do evento, assim como suas interações e intenções ao participar da festa-ritual.

Ao examinarmos a festa-ritual de *Ivana Kupala* pelo prisma da teatralidade, ampliaremos nossa compreensão acerca das práticas teatrais contemporâneas e sua relação com a cultura e a sociedade, o que poderá ajudar a melhorar, dentro da comunidade de imigrantes ucranianos, a percepção que eles têm acerca de sua própria identidade. Outro objetivo importante, além de valorizar o evento tradicional (re)inventado, diz respeito aos preconceitos em relação à festa-ritual, principalmente daquilo que é considerado (por alguns) como profanação, como os rituais e a representação de *Mama Solotka*, *Baba Yahá*, *Vidma*, *Maukas* e *Russaukas*.

A abordagem pela teatralidade nos permitirá observar o teatro não apenas como um espetáculo encenado em um espaço específico, mas como uma forma de expressão, que permeia diversas manifestações culturais, como rituais, festividades e celebrações. A teatralidade, portanto, revela-se como um conceito poderoso e urgente para a análise e interpretação do teatro e suas conexões com a vida.

## 5.1 Teatralidade em cena

Antes de explorarmos a teatralidade em si na construção da festa-ritual de *Ivana Kupala*, é preciso ampliar a definição do termo teatralidade. Segundo Roland Barthes:

Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (Barthes, 1964, p. 41-42).

Quando usamos o termo teatralidade, referimo-nos a tudo o que pode ser percebido pelos sentidos e que contribui para a criação de uma atmosfera teatral além do texto. Teatralidade é uma dimensão sensorial e estética, que permite ao espectador imergir na experiência teatral, sobrepondo-se ao texto, pois é constituída e transmitida por meio de elementos visuais, sonoros e corporais. Quando anteriormente nos referimos aos signos de teatro, baseados nas considerações de Kowzan (1988), em “Os signos do teatro – introdução à Semiologia da arte do espetáculo”, percebemos que é a partir da combinação de gestos, expressões faciais, movimentos corporais, figurinos, maquiagem, cenários, iluminação e outros elementos cênicos que se cria uma linguagem própria, que se amplia o conteúdo textual.

Na busca incessante pelo sentido de tudo aquilo que não é dito por palavras ou diálogos, Pavis considera a teatralidade um conceito não tão simples: “Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta. Mas o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista” (Pavis, 2015, p. 372). O autor destaca que, considerando a variedade de usos do termo, é possível apenas observar certas associações de ideias desencadeadas por ele.

Pavis nos aponta que o conceito de teatralidade em si envolve características diversas. Ao se referir ao lado mítico da teatralidade, o autor sugere que o termo pode carregar uma certa ambiguidade, tornando-se difícil defini-lo com precisão. A generalidade do conceito pode abranger, além disso, uma ampla gama de práticas e elementos teatrais, dificultando sua aplicação precisa em contextos específicos.

Ao apontar para uma perspectiva idealista e etnocentrista da teatralidade, o teórico enfatiza os aspectos estéticos e expressivos do teatro, que, muitas vezes, negligenciou as dimensões políticas, sociais e históricas. A teatralidade pode ser entendida, também, de forma diversa em diferentes culturas, e o conceito ocidentalizado pode não abranger plenamente as especificidades de outras tradições teatrais.

De fato, a definição de teatralidade pode ser complexa devido à sua natureza subjetiva e à diversidade cultural, podendo ser confundida com outros conceitos tradicionalmente bem definidos, como encenação, por exemplo. Sílvia Fernandes destaca a importância de separar os conceitos de teatralidade e encenação. Para Fernandes:

Não faria sentido debruçar-se sobre concepções de teatralidade quando a teoria da encenação já descreve, há cem anos, o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo espectador, o que marca a passagem da representação para a encenação. De acordo com Pavis, o sentido não é algo instituído apenas no processo criativo, mas uma prática significativa construída a partir do esforço conjunto de produtores e espectadores, representação e recepção (Fernandes, 2013, p. 114).

As reflexões acerca da teatralidade contemplam a constituição do sentido na relação entre representação e recepção, ou seja, como os elementos teatrais são interpretados e compreendidos pelo público. A encenação, dessa forma, se concentra em aspectos práticos e concretos da realização teatral, como a direção, a interpretação dos atores, a concepção de cenários e figurinos, a iluminação, entre outros elementos visíveis na performance. A teatralidade, por outro lado, abrange uma dimensão mais ampla e abstrata, envolvendo a expressão artística e a construção de significados através de recursos estéticos e expressivos.

Os conceitos de teatralidade e encenação são complementares, porém, distintos. O sentido, no teatro, não é algo estabelecido apenas no processo criativo, mas uma prática significativa construída a partir do esforço conjunto de produtores e espectadores. Isso destaca a importância da interação entre os elementos semiológicos identificados (ou não, lembremos dos pormenores inúteis de Barthes) e a percepção do público na construção do sentido teatral.

No processo de leitura e apreciação da festa-ritual de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet – PR, é possível dissociar a teatralidade de outros elementos, como a

encenação e performatividade, focando apenas nos aspectos cênicos e na materialidade espacial, visual e expressiva, visto que são campos complementares e podem ser analisados em suas peculiaridades.

A visão inicial de Pavis acerca do conceito de teatralidade referia-se ao lado mítico da teatralidade, e sugeria que o termo carregaria uma certa ambiguidade, tornando-se difícil defini-lo com precisão. Tal visão, no entanto, evoluiu, ao considerar a existência de teatralidades plurais. Segundo Fernandes:

(...) Pavis projeta vetores múltiplos de teatralidade, parecendo reconciliar-se, ou até mesmo liberar-se do conceito que considerava, em seu dicionário, algo mítico, excessivamente genérico e idealista. Na operação de leitura das teatralidades plurais de Avignon, mostra como é possível dissociar o termo de qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral, para trabalhá-lo a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares específicas (Fernandes, 2013, p. 101).

A nova análise proposta por Pavis, de que a teatralidade não é exclusiva do teatro, é também compartilhada por uma das maiores estudiosas da questão da teatralidade, Josette Féral<sup>88</sup>. É importante considerar, nesse sentido, a teatralidade para além do contexto teatral, estabelecendo conexões e interseções com outras formas de expressão artística e áreas do conhecimento. Pensar a teatralidade como um conceito operativo permite não apenas compreender as práticas contemporâneas no teatro, mas utilizá-lo também como um conceito que pode ser aplicado além dos limites desse estudo.

Essa perspectiva ampliada da teatralidade permite detectar as características teatrais em diferentes contextos, como na poesia, nos romances, nas artes visuais, na performance e em outras manifestações artísticas. A teatralidade se torna, assim, um conceito que transcende o teatro, possibilitando sua ocorrência e compreensão em diversos fenômenos artísticos.

De acordo com Fernandes:

Féral atenua a oposição estabelecida nesse ensaio inicial, sustentando que a performatividade é um dos elementos da teatralidade, e todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos. A ensaísta sublinha que enquanto a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa

---

<sup>88</sup> Josette Féral é crítica, teórica e professora emérita da Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, na França. Tem como tema de pesquisa: análise da performance teatral, cena performativa, artes e tecnologias. Disponível em: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/22/a-revista-brasileira-de-estudos-da-presenca-e-a-repercussao-no-mundo-francofano/>. Acesso em: 03 ago. 2023.

dentro de um quadro de referências e códigos. Não apenas o teatro, mas outras formas de arte como a dança, o circo, o ritual e a ópera procedem da combinação entre diferentes instâncias de performatividade e teatralidade, o que varia é exatamente o grau de preponderância de uma ou outra (Fernandes, 2013, p. 124-125).

Josette Féral também enfatiza o papel do olhar na produção dinâmica da teatralidade, argumentando que é criada por meio de um olhar consciente, que busca outros espaços e sujeitos. Essa perspectiva é compartilhada por Patrice Pavis, que relaciona a origem da palavra "teatro" com a noção de teatralidade. Segundo esse autor, a palavra grega *theatron* refere-se ao lugar de onde se vê, e o teatro é, de fato, um ponto de vista de um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem (Pavis, 2015, p. 372).

Essa ideia ressalta a importância da interação entre o espectador/leitor e o teatro/texto. A teatralidade, dessa forma, não é apenas produzida pelos elementos presentes no palco, mas também pelo olhar do espectador e pela forma como ele interpreta e atribui significado ao que está sendo apresentado. Questões histórico-geográficas e multiculturais afetam, diretamente, a maneira como pode acontecer a leitura de uma cena<sup>89</sup>. O olhar consciente do espectador desempenha um papel ativo na construção da teatralidade, pois é a partir dele que se estabelece uma relação dialógica entre a cena e o público.

De acordo com Fernandes:

(...) a ensaísta (Féral) sustenta que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça. Mas é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, ela é fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator). Tanto *ópsis* quanto *práxis* é um vir a ser que resulta dessa dupla polaridade (Fernandes, 2013, p. 123).

Tal perspectiva coloca a teatralidade como fenômeno que pode surgir tanto do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, como dos criadores desse espaço alternativo, que requerem um olhar que o reconheça. Em outras palavras, a teatralidade surge das operações combinadas de criação e recepção.

A manifestação da teatralidade ocorre na disjunção espacial, que pode ser criada por um ato performativo do espectador e do ator dos gêneros dramáticos, ou

---

<sup>89</sup> Abordaremos melhor esse assunto em 6.2 O espectador que se transforma em espect(ator): para uma teoria do ver.

ainda por uma operação cognitiva em textos literários dos mais variados gêneros. Isso significa que a teatralidade emerge quando há uma ruptura na percepção da realidade cotidiana, seja por meio da construção de um espaço fictício no palco, da representação de personagens, da utilização de convenções teatrais ou de outros elementos que criem uma atmosfera distinta.

Essa disjunção espacial, que ocorre tanto na mente do espectador quanto na atuação do ator, é fundamental para a criação da teatralidade. É por intermédio dessa ruptura que o espectador é convidado a entrar em um mundo ficcional, a suspender temporariamente sua descrença e se engajar na experiência teatral. Lembremo-nos do que afirma Barthes: “a grande palavra que está subentendida no limiar de todo o discurso clássico (submetido ao antigo verossímil) é: *Esto (Seja, Admitamos...)*” (Barthes, 2004, p. 42). A Semiologia coloca a necessidade de um aceite do espectador ao *Esto*, que pode ser entendido como um convite ou concessão, uma abertura para a aceitação ou a suposição de algo. A partir do momento em que há tal aceitação ou concessão, ocorre o que Fernandes coloca como disjunção espacial. Assim, atores e espectadores realizam, ao mesmo tempo, uma transformação performativa, assumindo papéis e criando um espaço de representação que se distingue do espaço real. Colocamos como principais espaços para a disjunção na festa-ritual de *Ivana Kupala* os ambientes artificiais, como a tenda da cartomante *Mama Solotka*, em que os olhares da atriz (criação) e dos espectadores (recepção) se cruzam.

Outro fator a se considerar quanto à teatralidade de *Ivana Kupala* é a questão do discernimento de teatralidades plurais e a ruptura com o mito. Fernandes sustenta que:

(...) para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético e erótico; ou um modo de sublinhar esse real em seu traçado obsessivo e repetitivo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos, mas igualmente potentes, que impede a cena de estabelecer uma enunciação estável, construída a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. A teatralidade pode ser também o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, ou o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, revelando campos extracênicos, culturais, antropológicos e éticos (Fernandes, 2013, p. 115).

A teatralidade se manifesta, portanto, como um embate entre regimes ficcionais distintos, que não permitem uma enunciação estável e única, o que cria uma multiplicidade de perspectivas e olhares em disputa, trazendo à tona a diversidade de interpretações possíveis sobre o mundo subjetivo de cada espectador, desafiando-o a questionar suas próprias perspectivas e assumir uma posição perante a realidade criada para ele.

A teatralidade pode ser entendida, também, segundo Fernandes, como o discurso linear de um narrador que intenta na desconstrução do mito como uma narrativa fixa e imutável, permitindo sua reinterpretação e abertura para novas possibilidades de significado, garantindo-lhe um grau de constante transformação e abertura a experimentações, refletindo assim a natureza viva e mutável do universo.

A reflexão acerca da multiplicidade de perspectivas e olhares em disputa, levando em consideração a emancipação do espectador, encontra luz na definição de teatralidade proposta por Sarrazac (2012). De acordo com o autor, a teatralidade é:

(...) advento, no âmago da representação, do próprio teatro, mas de um teatro emancipado do espetacular que associa o espectador à produção do simulacro cênico e seu processamento. O teatro indica então que leva em conta a percepção do espectador, e que ele é teatro – e somente teatro –, distinguindo-se da literatura dramática, como das outras artes do espetáculo, no momento da representação (Sarrazac, 2012, p. 179).

Colocar o espectador para definir os sentidos das teatralidades presentes na festa-ritual faz com que a carga de responsabilidade varie conforme as experiências subjetivas, tal como a apreciação de obras de arte em geral. A interpretação dos códigos apresentados em conjunto, tanto os naturais quanto os artificiais, depende do que Pavis chamaria de uma gigantesca partitura cênica. É o que afirma Fernandes:

Para Pavis, o texto cênico é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação de uma gigantesca partitura, em que espaço, ator, texto verbal, música e demais matérias teatrais traçam figuras, ritmos, organizações formais, cadeias de motivos e atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situação e de ritmo, na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores. Parece evidente que esse discurso constrói aquilo que é especificamente cênico, ou seja, a teatralidade (Fernandes, 2013, p. 116).

A multiplicidade de enunciadores na festa-ritual de *Ivana Kupala*, ou seja, as várias vozes e perspectivas envolvidas na criação do discurso teatral, cria a partitura. Diferente do teatro tradicional, os rituais contidos na *Ivana Kupala* da cidade de Mallet

– PR são construídos de modo a inserir o espectador na festa-ritual por meio de jogos dramáticos que vão além do verbal, a partir da mimese, criando efeitos de real.

O trabalho de análise da teatralidade na festa-ritual de *Ivana Kupala* se assemelha à análise feita por Pavis com que concerne aos espetáculos de Avignon<sup>90</sup>. Tal análise, de acordo com Fernandes, compreende as seguintes considerações:

A despeito da pluralidade semântica que abre a partir dos espetáculos de Avignon, Patrice Pavis não se furta a constituir dois principais vetores de leitura dos espetáculos da mostra. Em primeiro lugar, define a vertente da teatralidade denegada, que em geral funciona a partir da figuração naturalista e dos “efeitos de real”, da interpretação psicológica de vivência e autenticidade das emoções, da clareza e da linearidade fabulares, amparadas na construção verossímil da ação, das personagens e dos diálogos. No polo oposto coloca a teatralidade da convenção consciente, em geral sublinhada na atuação abstrata, na exibição dos modos de escritura teatral, no desvelar dos procedimentos criativos e no espaço cênico reinventado (Fernandes, 2013, p. 116).

A vertente de teatralidade denegada<sup>91</sup>, identificada por Pavis, se refere a uma abordagem teatral baseada na representação naturalista e nos “efeitos de real”, conceito apresentado por Barthes e citado anteriormente. O objetivo principal, neste prisma, é criar uma ilusão de que o que está acontecendo na representação é uma tentativa de reprodução da realidade, o que pode ser alcançado por meio da figuração realista, da interpretação psicológica das emoções, da clareza e linearidade da narrativa, e da construção de ações, personagens e diálogos verossímeis, ou seja, por meio da teatralidade e performatividade.

A teatralidade, portanto, visa à apresentação de imagens convincentes da realidade, buscando uma aproximação com a vida cotidiana e as subjetividades do espectador. Os elementos cênicos e a atuação dos atores são trabalhados para criar a sensação de que o que está sendo representado é verdadeiro e autêntico. A intenção é fazer com que o espectador se identifique com as situações e personagens, e se envolva emocionalmente nos rituais apresentados.

---

<sup>90</sup> Patrice Pavis estuda as teatralidades plurais no que chama de especificamente teatral a partir das práticas cênicas concretas, em geral divergentes, apresentadas no Festival de Avignon (1998). Em estudo posterior, “La Théâtralite en Avignon”, publicado na edição revista e ampliada de *Voix et images de la scène*, p. 317-337, o ensaísta retoma o conceito para operar a leitura a que nos referimos. Disponível em: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/22/a-revista-brasileira-de-estudos-da-presenca-e-a-repercussao-no-mundo-francofano/>. Acesso em: 03 ago. 2023.

<sup>91</sup> De acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Pavis, o termo Denegação “designa o processo que traz à consciência elementos reprimidos e que são ao mesmo tempo negados. A situação do espectador que experimenta a ilusão teatral, embora tendo a sensação de que aquilo que está vendo não existe realmente, constitui um caso de denegação” (Pavis, 2015, p. 89).

A abordagem por meio da exploração da teatralidade valoriza a linearidade da festa-ritual. A sequência dos ritos molda os diálogos e as interações entre os brincantes, tanto que mesmo os ambientes artificiais são moldados para parecerem naturais, criando um efeito de real das formas de comunicação cotidiana. O objetivo é a construção da ilusão de que os jogos dramáticos são reflexo direto da realidade, pois, no evento, as emoções se desenrolam de maneira lógica e plausível.

Cabe ressaltar que a teatralidade denegada não é a única abordagem existente, havendo outras formas de teatralidade que desafiam ou subvertem as convenções tradicionais. Na teatralidade consciente, por exemplo, o foco não está na imitação da realidade, mas na consciência da utilização deliberada das convenções dramáticas. Tal abordagem se manifesta de várias maneiras, como na atuação abstrata, em que o espectador incorpora os processos criativos e reinventa o espaço cênico. O espectador na festa-ritual de *Ivana Kupala* nem sempre busca criar uma ilusão de realidade, podendo explorar e desafiar as convenções existentes. Isso pode incluir uma atuação que não visa à representação, mas à expressão artística e à experimentação com movimentos não estilizados. Os brincantes podem se distanciar das personagens e assumir uma presença consciente de estar interpretando, rompendo com a ideia de uma identificação direta com os papéis desempenhados<sup>92</sup>.

Com base nos conceitos de teatralidade propostos por Pavis, após análise no Festival de Avignon, elaboramos um fluxograma da dinâmica da festa-ritual de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet – PR.

A teatralidade na festa-ritual, conforme o fluxograma cíclico, separa, inicialmente, as semiologias presentes nos ambientes naturais dos artificiais. Essa primeira divisão coloca a tendência à teatralidade denegada nos ambientes naturais do cenário, como em torno da fogueira, por exemplo. Nesses ambientes, a busca pela sequência dos ritos é muito mais forte, pois focaliza na mimese ritual e na performance artística. Nos ambientes artificiais, entretanto, como a tenda da cartomante *Mama Solotka*, há um afastamento do ritual proposto no conceito da festa-ritual. A hipotipose, como será apresentado no próximo capítulo, é fator determinante para o foco na

---

<sup>92</sup> O coreógrafo do Grupo Folclórico Spomen, em entrevista cedida ao documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*; disponível para visualização na plataforma *YouTube* por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s> aos 29m10s; afirma que: “Uma das questões mais interessantes da *Ivana Kupala* é como o público, em geral, interage com os nossos dançarinos. Muitas vezes são pessoas que se conhecem no dia-a-dia, que às vezes até trabalham junto, mas que nessa época de *Ivana Kupala* entram tanto no personagem que é como se fossem pessoas diferentes do que estão acostumados no dia a dia”.

teatralidade. As construções das teatralidades denegada e consciente podem acontecer em ambiente diferente do proposto, mas a tendência geral é o que identificamos no fluxograma. Analisaremos, no próximo capítulo, as questões de teatralidade apontadas anteriormente, observando a atuação da misteriosa cartomante *Mama Solotka* e o modo como os espectadores (re)agem diante dela.

FIGURA 25 - FLUXOGRAMA ACERCA DA TEATRALIDADE NA FESTA-RITUAL DE *IVANA KUPALA*



Fonte: Acervo pessoal.

## 6 MAMA SOLOTKA, A CARTOMANTE

*“Finalmente, depois de lamber os dedos, madama Carlota mandou-a cortar as cartas com a mão esquerda, ouviu minha adoradilha?”*

*Macabéa separou um monte com a mão trêmula: pela primeira vez ia ter um destino. Madama Carlota era um ponto alto na sua existência. Era o vórtice de sua vida e esta se afunilara toda para desembocar na grande dama cujo rugir brilhante dava-lhe à pele uma lisura de matéria plástica. A madama de repente arregalou os olhos.*

*- Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror!*

*Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim”.*

*A hora da estrela, Clarice Lispector*

Apresentaremos, neste capítulo, uma das personagens mais singulares da festa-ritual de *Ivana Kupala*: a cartomante *Mama Solotka*.

Uma das principais dúvidas dos espectadores da festa-ritual é se, de fato, há, na tradição da festa de *Kupalo*, uma personagem com tal nome, e a resposta é não. O que se sabe, segundo o folclorista Andreiv Choma<sup>93</sup>, é que as danças ucranianas foram fortemente influenciadas pela cultura cigana e que o povo cigano aparece em muitas lendas e histórias antigas ucranianas.

Dissemos anteriormente, ao refletirmos acerca das questões referentes ao sagrado e ao profano (sagrado como aquilo que nos conecta ao sublime, transcendência da alma; profano como o oposto, que não se preocupa em buscar tal conexão), que foi difícil para a comunidade ucraniana, principalmente os mais conservadores, assimilar a inclusão de elementos “pagãos” (que para eles é como um sinônimo de heresia) na festa junina. Uma das personagens do evento que ainda é motivo de discussão por parte dos brincantes é a cartomante. Percebemos que ainda se faz necessário desmistificar a visão de parte da comunidade ucraniana da cidade de Mallet acerca do que eles chamam de profanação do espaço sagrado e,

---

<sup>93</sup> Em conversa informal, Andreiv Choma explicou que há um detalhe interessante em relação aos movimentos de mãos das dançarinas ucranianas: em outros países próximos à Ucrânia não há movimentos semelhantes. Pessoas que desconhecem as diferenças entre as danças folclóricas ucranianas e polonesas, principalmente em Mallet, que possui grupos das duas etnias, sempre ouvem a explicação da comunidade de descendentes ucranianos: “olhe para as mãos das dançarinas: se estiverem fazendo muitos movimentos, é um grupo ucraniano”. Nos anexos, encontraremos uma novela escrita por Nikolai Gogol (1809 – 1852), em que aparecem duas menções aos povos ciganos na festa de *Ivana Kupala*.

principalmente, do que é a identidade cigana. Antes de entrarmos nas especificidades da cartomancia<sup>94</sup> de *Mama Solotka*, analisaremos um conceito. De acordo com Marcos Toyansk:

Os ciganos formam uma comunidade étnica heterogênea de origem indiana que migrou para o mundo ocidental há cerca de mil anos. Divididos em diversos grupos e subgrupos, com suas próprias características culturais e percepções identitárias, os ciganos são influenciados pelos contextos históricos e culturais resultantes das formações políticas, sociais e econômicas dos países onde vivem e das atitudes das sociedades com relação a eles. Os múltiplos impactos das sociedades mais amplas contribuem para moldar a estrutura multidimensional das identidades ciganas, de forma distinta e irregular (Toyansk, 2019, p. 15).

Falar do povo cigano, como se fosse apenas uma característica comum a todos eles, implica uma generalização. Ao tratarmos de identidades ciganas, entretanto, constatamos que seria necessário expandirmos o texto para a possibilidade de uma reflexão ampla em torno dessa comunidade étnica<sup>95</sup>. A intenção do nosso trabalho é analisar as teatralidades e interações da personagem *Mama Solotka*, a cartomante da festa-ritual de *Ivana Kupala*, com seus espectadores. É importante citar, também, que a cartomante do evento é uma atriz, na maioria das vezes membro do Grupo Folclórico *Spomen*.

Na visão da população mais conservadora entre os descendentes de ucranianos, na maioria idosos, alguns conceitos ainda são um tanto confusos. A luta empreendida pelo Grupo Folclórico *Spomen* desde a primeira edição da festa-ritual de *Ivana Kupala*, em 2002, foi esclarecer, para a população em geral, a assimilação dos rituais, da fogueira eslava (*vatra*), da queima de bonecos (*Kupalo* e *Marena*) e guirlandas (*vinótchoks*), da presença das bruxas (*Vidma* e *Baba Yahá*), tudo no pátio da igreja – para os conservadores uma extensão do espaço sagrado – o que já vimos que não foi nem um pouco fácil. Mas, como admitir a ideia de uma cigana/cartomante<sup>96</sup>? E de onde ela surgiu?

---

<sup>94</sup> Em algumas edições da festa-ritual de Mallet, a cartomante é quiromante, conforme identificamos em algumas imagens.

<sup>95</sup> Sugerimos, para compreensão da complexidade da comunidade cigana, a leitura da tese de doutorado de Toyansk, intitulada *O associativismo transnacional cigano: identidades, diásporas e territórios* (2013).

<sup>96</sup> Segundo Marcos Toyansk (2019), existem ciganos de quatro grupos diferentes: roma, sinti, romanichal e calon. Há grandes diferenças com relação à língua e à religião, e alguns acabam se adaptando à região em que vivem. Podemos perceber, portanto, que a identidade cigana é muito complexa e diversificada. Uma teoria nossa, entretanto, acerca de certa aversão dos conservadores ucranianos em relação aos ciganos, pode ser percebida etimologicamente. Toyansk (2019), em

FIGURA 26 - VERBETE COM A DEFINIÇÃO DE FORTUNA

**ФОРТУНА** — божество долі. Був звичай на Купальські свята з-поміж дівчат вибирати найвродливішу і найдобрішу. Цю дівчину називали «Купалочка-Фортуна». Дівчата прикрашали її квітами, зеленню, скроплювали водою і з магічними примовками урочисто опускали у приготовлену хлопцями в лісі яму. Очі «Купалочці-Фортуні» зав'язували. У ямі саджали її на «трон», біля якого розставлені численні вінки — і зів'ялі, і свіжі. При цьому співали:

...Вийди, вийди, Фортуно,  
 До нашого Лада — гай!  
 Подаруй віночки нам,  
 Подаруй віночки нам!  
 ...Купалочко-Фортуно, ти є там, —  
 Подай сюди вінець щастя нам...

Fonte: *Mitologia Ucrainiana* (2005)<sup>97</sup>, sem tradução para o português

Na tradição da festa de *Kupalo*, havia uma personagem chamada *Fortuna* (assim como a deusa romana Fortuna, do acaso, do destino – Tique, para os gregos – a quem era realizado um festival em homenagem, coincidentemente, no dia 24 de junho). Apesar de diferir da cartomante/cigana da festa-ritual de Mallet, algumas semelhanças podem ser observadas. A *Fortuna de Kupalo* ficava num trono no meio da floresta, e escolhia guirlandas de flores para quem a procurava. Dependendo da guirlanda, se fresca ou seca, assim seria a sorte no amor para aquela pessoa. Ela também recebia pedidos de leitura do futuro e pedidos para interferir no destino amoroso, mesmo as pessoas que a procuravam sabendo que o destino não poderia ser mudado<sup>98</sup>.

tradução livre de Mirga e Gheorghe (1997): “Essas diferenças através da Europa deram origem a estereótipos contrastantes dos roma: no contexto ocidental, “cigano” significa nômade, viajante, ou migrante, enquanto no contexto centro-oriental, os termos correspondentes, “Tsigani” ou “Cigany,” sugerem grupos socialmente subordinados, empobrecidos e marginais”(Toyansk, 2019, p. 18). A expressão russa para ciganos é цыгане (tsygane); em ucraniano, цигани (tsyhane).

<sup>97</sup> O livro *Українська міфологія*, de Валерій Войтович, não possui tradução para a Língua Portuguesa. Em tradução livre: “*Fortuna* – Divindade do destino. Era costume escolher a garota mais bonita e gentil durante o feriado de Kupalo. Essa garota era chamada ‘Fortuna de Kupalo’. As meninas a enfeitavam com flores e folhagens, borrifavam água e a colocavam solenemente em um buraco preparado pelos meninos na floresta, ao som de provérbios mágicos. Os olhos da ‘Fortuna de Kupalo’ eram vendados. Ela era posta em um trono envolto com guirlandas frescas ou secas. Todos cantavam ‘Venha, venha, Fortuna. Para a nossa Lada – floresta. Dai-nos coroas de flores, dai-nos coroas de flores, Fortuna de Kupalo, você está lá. Dai-nos uma coroa de sorte” (Войтович, 2002, p. 556).

<sup>98</sup> Nos anexos, encontraremos a novela *A noite na véspera de Ivana Kupala* (ano incerto), do escritor ucraniano Nikolai Gogol. A novela cita eventos ocorridos durante a véspera de *Ivana Kupala*, apresentando personagens comuns à festa-ritual de Mallet, inclusive a cigana. A única versão do texto

Outra figura que aparecia nas festas de *Kupalo*, desde tempos imemoriais, era a *Vorojbit* – um tipo de curandeira, que era capaz de adivinhar o futuro por meio de cartas, feijões, mãos, etc.

FIGURA 27 - VERBETE COM A DEFINIÇÃO DE VOROJBIT

"ВРОЖБИТ". (Холмская Русь). Ворожбит лечит болезни людей и животных. Он способен отгадывать будущее посредством карт, бобов, руки и т. п. Передача секретов между ними может быть только тогда действительной, когда ворожбит-новичок успеет, никем не видимый, среди глухой полночи, взобраться вверх ногами на крест и в таком же положении спуститься обратно на землю.

Fonte: *Sabedoria das eras* (1995)<sup>99</sup>, sem tradução para o português.

Inspirado na *Fortuna de Kupalo* e nas tradições ciganas das *Vorojbit*, o idealizador da festa, folclorista Andreiv Choma, criou a personagem mística. Em conversa realizada via redes sociais, Choma explica:

Foi tudo da minha cabeça mesmo. A gente queria colocar mais elementos na festa. Como se fala muito em sortistas (sic), adivinhos, ciganas e cartomantes na festa de *Kupalo*, pensamos num personagem que trouxesse isso para a festa. Então, em 2005 ela apareceu por aqui, foi na 4ª edição. O nome escolhido, *Mama Solotka*, que quer dizer Mamãe Doce, veio com o intuito de dar um ar mais amável à personagem. A ideia era que fosse a mesma pessoa sempre que possível, mas como muita gente não entendeu a brincadeira de primeira e achou que era sério o que ela falava, a gente viu a necessidade de trocar a atriz sempre.

FIGURA 28 - PRIMEIRA MAMA SOLOTKA – SANDRA TROJAN (2005)



Fonte: Rede Globo/ RPC

encontrada em português está disponível na belíssima dissertação de Maria Petrova, *A poética do romance gótico na coletânea Noites em uma granja perto de Dikanka de N. V. Gógol* (2016).

<sup>99</sup> O livro *Мудрість віків: українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського* de Павло Платонович Чубинський não possui tradução para a Língua Portuguesa. Em tradução livre: "Vorojbit [vɔrɔʒ'bit] – Adivinha que cura doenças de pessoas e animais. Ela é capaz de adivinhar o futuro por meio de cartas, feijões, mãos, etc. A transferência de segredos com ela só pode acontecer depois que ela passar pelo ritual de, com tempo, sem ser vista por ninguém, na calada da meia-noite, escalar de cabeça para baixo numa cruz e, na mesma posição, voltar ao chão" (Чубинський, 1995, p. 204).

*Mama Solotka*, a cartomante da festa-ritual de *Ivana Kupala*, da cidade de Mallet, é, portanto, a única personagem que existe. A consulta com a cartomante acontece apenas na noite de *Kupalo* e tornou-se tradição – o que remete ao exposto anteriormente por Hobsbawm e Ranger (1984), Andreiv Choma (re)inventou uma tradição.

No excerto abaixo, retirado do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível na plataforma digital YouTube, transcrevemos um breve relato de Maria Gabrieli Bahniuk, uma das várias atrizes que já interpretou a cartomante *Mama Solotka*:

A respeito do papel como atriz aqui na *Ivana Kupala*, que é como a gente chama no rito ucraniano *Mama Solotka*, não é cigana, literalmente falando, mas é na linguagem brasileira (sic) aqui, que a gente entende, é muito interessante esta questão de a gente atuar. Eu sou uma pessoa normal, né, eu sou uma profissional, trabalho em outra área, não é a minha especialidade, mas eu estudo as cartas para poder fazer este papel, e acho fascinante a ideia de as pessoas acreditarem no que a gente fala. Por mais que eu acredite nessa intuição, nessa ligação que as pessoas têm com o baralho, no caso, né, que elas que cortam, tiram as cartas e eu só falo o que as cartas dizem, as pessoas realmente acreditam em tudo o que eu acabo falando aqui pra elas, né, conversando com elas, dentro da consulta que a gente faz aqui dentro da minha tenda cigana na *Ivana Kupala*.

- Você acredita que quando as pessoas entram aqui interpretam um papel como se (...) fosse um ator ou uma atriz?

Sim, porque a partir do momento em que a pessoa senta aqui ela se sente em outro mundo, como se fosse assim. A pessoa se sente realmente numa tenda cigana, com um profissional cigano ali na frente dele, e tudo o que diz respeito a isso ele considera muito. Ele liga, intercala sua vida artística aqui dentro com a vida real, pessoal mesmo, no que eu falo e interpreto aqui com ele.

Teve uma vez – eu já fui a cigana algumas vezes, já interpretei este papel outras vezes – e em uma dessas vezes quando eu cheguei aqui e estava atendendo, teve um rapaz assim, com uma certa idade entre seus 20 e 30 anos, e ele realmente sentiu que aquilo era pra ele, que tudo o que eu falei pra ele nas cartas era real. Ele ficou, assim, assustado com tudo o que eu falei. Ele falou assim “meu Deus, é isso mesmo, aconteceu isso, eu tive uma perca (sic), eu conheci uma pessoa”. E aquilo tudo foi assim, que eu até fiquei surpresa, porque eu, como atriz, não imagino que faça tanto sentido pra pessoa, né? Porque eu falo conforme as cartas dizem, o significado que elas apresentam. E ele chegou a falar assim pra mim, quando eu falei que tinha acabado a consulta, né, ele falou “quanto que a senhora vai cobrar pela consulta?” E é claro que eu falei que nada, que é gratuita, que é uma brincadeira, que é uma questão da gente entrar na brincadeira mesmo, né? Atuar mesmo e fazer a diversão das pessoas pra que isso seja alegre, pra que as pessoas se entusiasmem e venham todos os anos por causa da cigana, ou por causa de outras atrações que a *Ivana Kupala* oferece.

Então eu fico muito admirada com esta questão, me sinto muito honrada em fazer parte, porque pra mim, também, é gratificante, ver nem que seja de uma maneira sonhadora a realidade das pessoas, deixando elas felizes, né, com isso que eu falo. Pra mim, também, é muito legal. Então, a gente fica aqui, a cada atendimento é uma surpresa diferente, uma reação diferente que a pessoa esboça, e a gente fica muito contente com isso. (Transcrição do depoimento da atriz que interpreta a cartomante, presente no documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>. Acesso em: 15 jun. 2023).

O excerto, que trata do modo como a atriz enxerga sua interpretação como cartomante na festa-ritual de *Ivana Kupala*, abre uma nova reflexão no que se refere ao modo pelo qual entendemos a teatralidade e a semiologia. Dessa forma, teatralidade e semiologia se cruzam nos jogos dramáticos criados durante os rituais.

FIGURA 29 - ATRIZ INTERPRETANDO A CARTOMANTE (MAMA SOLOTKA) (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>100</sup>.

Identificamos, anteriormente, a existência de dois tipos de ambientes importantes da semiologia da festa-ritual, os ambientes naturais e os artificiais. Apesar de, em determinados momentos do evento, encontrarmos a cartomante *Mama Solotka* em ambientes naturais, como no desfile com os bonecos pela cidade e nos rituais de início e fim do evento ao redor da fogueira, é dentro da tenda cigana, um ambiente artificial, em que os aspectos de teatralidade foram analisados para o presente trabalho. Dessa forma, a semiologia dos ambientes artificiais será apontada nesta seção para a construção da teatralidade consciente da personagem *Mama Solotka*, utilizando a hipotipose como principal artifício na construção de uma atuação exclusiva a cada atendimento, levando o espectador para longe do ritual que acontece nos demais ambientes naturais do evento.

---

<sup>100</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>. Acesso em: 03 ago. 2023.

FIGURA 30 - MAMA SOLOTKA (2009)



Fonte: Arquivo pessoal Andreiv Choma.

### 6.1 Como atua *Mama Solotka*?

Antes de aprofundarmos nossas reflexões na atuação da cartomante *Mama Solotka*, precisamos voltar à primeira noção expressa por Barthes, no que se refere à teatralidade:

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (Barthes, 1964, p. 41-42).

A teatralidade de *Mama Solotka* sempre chama a atenção dos espectadores da festa-ritual de *Ivana Kupala*. Mesmo com todas as discussões acerca da presença da atriz interpretando uma cigana no pátio da igreja, as filas buscando o atendimento são sempre extensas. Convém lembrar que a cartomante é interpretada por uma atriz, na maioria das vezes membra do Grupo Folclórico *Spomen* e conhecida da população local. O questionamento que pode ser feito é: o que atrai as pessoas para a consulta? E, mais profundamente, o que as prende dentro da tenda até o final do atendimento?

Após apresentarmos os conceitos de Semiologia e dos signos do teatro, consideramos como um tema que urge, dentro da teatralidade e da tradição do evento,

analisar e desmistificar essa personagem inventada especialmente para aquele contexto. São vários os aspectos que serão analisados na atuação da cartomante, porém, podemos destacar, como o ponto principal de sua atuação antes do texto, seus gestos e postura que conectam o espectador com o jogo dramático que será criado, indicando confiança, segurança, cautela e até mesmo uma certa sensualidade. O não verbal de *Mama Solotka* expressa tanto quanto o verbal.

Dos treze signos básicos do espetáculo teatral citados por Kowzan (1988), (a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música, e o ruído), apenas os dois primeiros se referem à linguagem verbal. A percepção das expressões através do não verbal nos demais signos coloca a interação com a cartomante *Mama Solotka* como teatralidade pura, conforme nossa análise.

A tenda cigana, local em que a cartomante realiza seus atendimentos, também precisa ser cuidadosamente considerada. Em contraste com os ambientes naturais e ritualísticos, como os arredores da fogueira, por exemplo, a tenda é um espaço preparado meticulosamente. A atmosfera mística criada pela iluminação reduzida, a entrada em formato de túnel feito de tecido, e o uso de cores vibrantes, com destaque para a vermelha, preta e tons de violeta<sup>101</sup> no interior da tenda, intensificam a experiência alegórica de forma exuberante.

No que podemos considerar como um “pormenor inútil” (em destaque, pois Barthes nos adverte de que, no teatro, nenhum pormenor é inútil), encontramos, no evento realizado em 2022, a simbologia da almofada sobre o colo da cartomante. O uso da almofada no colo pode ser uma forma de criar um espaço íntimo e tranquilo para se conectar com o eu interior. É um momento de introspecção e contemplação, em que se pode refletir acerca de pensamentos, sentimentos e necessidades pessoais. Tal hábito também está associado a uma prática espiritual, como a

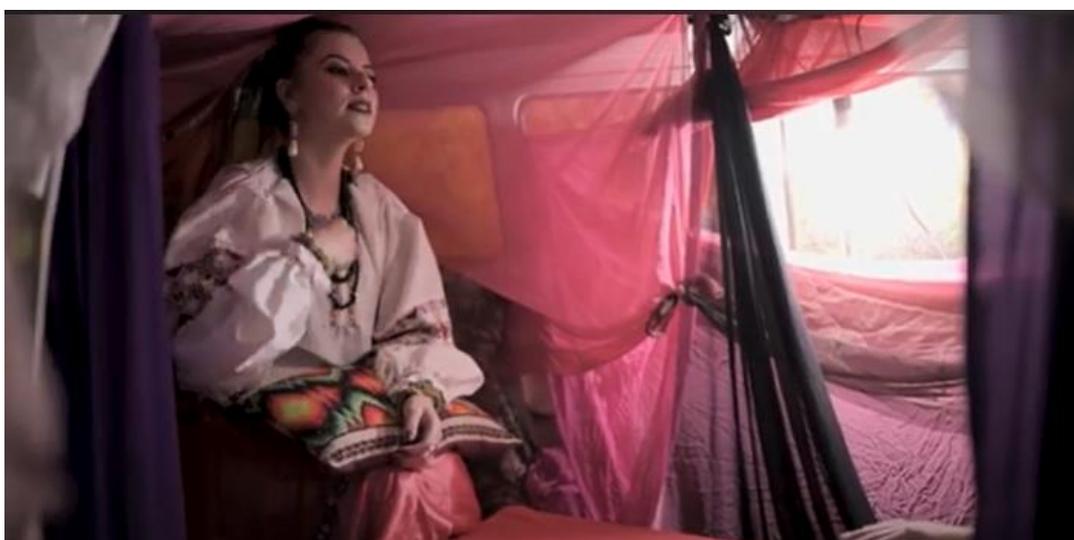
---

<sup>101</sup> De acordo com o *Dicionário de Símbolos*: “O primeiro caráter do simbolismo das cores é a sua universalidade, não só geográfica, mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento cosmológico, psicológico, místico etc. As interpretações podem variar. O vermelho, por exemplo, recebe diversas significações conforme as culturas. As cores permanecem, no entanto, sempre e sobretudo como fundamentos do pensamento simbólico” (Chevalier, 2022, p. 330). Dessa forma, podemos atribuir às cores citadas, de modo geral, alguma significação. Conforme Chevalier, a cor vermelha representa “o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho” (2022, p. 1029); a cor preta evoca “o nada, o caos, a obscuridade das origens (...) através da noite e do caos, começa a penetrar a luz e a criação (...) é principalmente à noite que podemos progredir, tirando proveito dos avisos dados pelos sonhos.” (2022, p. 820) e, por fim, a cor violeta representa a “cor da temperança (...) de lucidez e de ação refletida, de equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria” (Chevalier, 2022, p. 1046).

meditação ou a oração. A almofada pode servir como um objeto de foco ou apoio durante essas práticas, ajudando a alcançar um estado de calma e equilíbrio. Ficar com uma almofada no colo pode ser considerado um gesto de busca de conforto e segurança emocional, por meio de um objeto macio e reconfortante, que pode trazer sensações de proteção e acolhimento.

Outro signo importante são as cartas de baralho cigano, também conhecidas como *Lenormand*, que possuem origens incertas, frequentemente associadas à cultura cigana, que é uma cultura nômade e abrange várias regiões e países ao redor do mundo.

FIGURA 31 - ALMOFADA SOBRE O COLO DE MAMA SOLOTKA (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>102</sup>.

Um detalhe interessante em relação à consulta ao baralho cigano executada pela cartomante *Mama Solotka*, na festa-ritual de *Ivana Kupala*, em Mallet-PR, é o que se denomina hipotipose – ato de chamar a atenção do leitor/espectador para um aspecto ou signo em especial. Ao colocar as cartas<sup>103</sup> na mesa, cartas que foram primeiramente embaralhadas e depois cortadas pelo próprio espectador, elas são viradas e expostas de modo que se tornam o centro da ação.

<sup>102</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

<sup>103</sup> A leitura das cartas cigana geralmente envolve a interpretação simbólica das cartas que são dispostas na mesa, de acordo com um sistema específico de significados atribuídos a cada carta. A forma como as cartas são dispostas e interpretadas pode variar de acordo com o leitor e a tradição seguida. Tal conceito não se aplica à festa-ritual em questão, na qual uma atriz interpreta o papel de cigana, não sendo de origem/cultura propriamente cigana.

Dentro do que identificamos como teatralidade nas interações entre a cartomante *Mama Solotka* e seus espectadores, separamos, na análise da atuação da personagem, categorias prévias como o uso da teatralidade consciente; a possibilidade de (de)negação do jogo psicológico; o afastamento do ritual e a negação do mito. Exploraremos, também, a teatralidade que atenua o real; os riscos de se perder na intensificação da teatralidade; a teatralidade e os possíveis choques de ficções; e a atuação que se aproxima de uma contadora de histórias.

### 6.1.1 Teatralidade consciente

Em busca de uma análise de atuação da cartomante *Mama Solotka*, consideraremos um conceito muito mais amplo acerca da teatralidade, numa perspectiva atualizada formulada por Pavis, ao analisar os espetáculos no festival de Avignon:

A teatralidade é basicamente apenas uma invenção recente, pelo menos no seu significado atual: o cenário em vista do jogo, o elo e o tempo, as convenções necessárias para a representação dramática. Essa teatralidade conscientemente exibida também se opõe a uma representação que finge ser a própria realidade e esconde suas convenções e processos para dar ao espectador a ilusão de assistir a um evento verdadeiro, que não foi preparado com os meios do teatro (Pavis, 2000, p. 319).

Pavis discorre acerca do fato de que a teatralidade está relacionada à criação de um cenário, ao jogo dramático, à utilização de convenções e ao tempo dentro da representação dramática. A teatralidade, dessa forma, implica conscientemente exibir os elementos teatrais ao espectador, em contraste com uma representação que tenta parecer a própria realidade, escondendo as convenções e os processos teatrais, e assumindo abertamente a natureza encenada da performance, utilizando os elementos teatrais, como cenários, figurinos e convenções dramáticas, para criar um ambiente teatral. Uma representação que finge ser a própria realidade, mas que, por outro lado, esconde esses elementos teatrais, tentando convencer o público de que o que está sendo apresentado é espontâneo e autêntico, não preparado por meio dos artifícios do teatro.

Na análise da atuação da cartomante *Mama Solotka*, nota-se uma abordagem em relação à teatralidade, que Pavis (2000) chamaria de forma consciente. A cartomante pode escolher entre adotar uma postura que conscientemente exhibe as

convenções teatrais, evidenciando que o que está sendo apresentado é uma encenação, ou pode optar por criar a ilusão de que suas habilidades são genuínas e não fazem parte do mundo teatral.

*Mama Solotka* adota, de modo consciente, as duas abordagens: ela se utiliza de elementos teatrais, como figurino elaborado, cenário meticulosamente preparado e signos visuais para criar uma atmosfera teatral em torno de sua leitura das cartas. Ao explorar o não verbal, ela faz uso de gestos que enfatizam que sua atuação é um evento preparado com os meios do teatro, o que pode (ou não) ser percebido pelo espectador. Por outro lado, ela pode também tentar ocultar as convenções teatrais, agindo de forma mais natural e espontânea, fazendo parecer que suas habilidades de leitura de cartas são autênticas e que não há uma encenação por trás daquilo.

As escolhas da cartomante *Mama Solotka*, em ambos os casos, têm impacto na forma como o espectador percebe sua atuação. Se ela opta pela teatralidade ser conscientemente exibida, o espectador é convidado a apreciar o jogo teatral e a desfrutar da performance como um evento encenado. Caso a teatralidade seja denegada, o espectador pode ser levado a acreditar que está testemunhando uma experiência genuína e não encenada. Considerando alguns relatos como o de Andreiv Choma e da atriz Maria Gabrieli Bahniuk, que interpretou a personagem na edição apresentada no documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, identificamos que, mesmo com a opção pela teatralidade consciente, a maioria dos espectadores opta por participar do jogo dramático, se entregando ao teatro, ou, em alguns casos, chegam mesmo a acreditar que as leituras são premonições.

No que se refere à teatralidade consciente, a cartomante pode afetar a forma como sua atuação é percebida pelos espectadores, seja com a consciente exibição das convenções teatrais, ou ao tentar criar a ilusão de uma experiência autêntica e não encenada. O espectador também opta, durante a consulta, em seguir a teatralidade consciente ou denegada.

### **6.1.2 (De)negação em jogo psicológico?**

Se na festa-ritual de *Ivana Kupala* a teatralidade nos ambientes artificiais é consciente, é possível que a cartomante *Mama Solotka* opte pela teatralidade denegada conscientemente? Podemos afirmar que sim. De acordo com Pavis:

A teatralidade pode ser denegada, ou pelo menos obscurecida, por escrito, como na representação, dando ao espectador a ilusão de assistir a um evento real. Às vezes a teatralidade é sensível na representação (a cenografia, o texto, a fábula), mas a interpretação do ator faz com que um jogo psicológico pareça real, e provavelmente experimentado como tal pelo ator (Pavis, 2000, p. 321).

Apesar de, na maioria das ações, a atriz que interpreta a cartomante *Mama Solotka* optar pela teatralidade consciente, Pavis (2000) argumenta que a teatralidade pode ser denegada, ou seja, obscurecida, ocultada, de forma consciente na representação teatral.

O objetivo é dar ao espectador a ilusão de que está testemunhando um evento real, não encenado, numa espécie de mimese. Tal opção na atuação permite que ela possa escolher ocultar as convenções e os processos teatrais para criar a ilusão de que suas habilidades são autênticas e genuínas, e não resultado de uma encenação teatral. Isso significa que ela pode adotar uma abordagem em que suas ações, gestos, entonação vocal e interpretação sejam tão realistas que o espectador as perceba como reais e não encenadas. A teatralidade pode ser sensível na representação, ou seja, as convenções teatrais podem ser perceptíveis na cenografia, no texto ou na trama. A interpretação da atriz, no entanto, pode fazer com que o jogo dramático pareça real, criando um jogo psicológico que é experienciado como autêntico, tanto pela atriz, quanto pelo espectador.

A atriz que interpreta a cartomante *Mama Solotka* pode, conscientemente, escolher obscurecer ou ocultar os elementos teatrais em sua atuação. Essa abordagem, que foge do padrão geral da atuação dentro de ambientes e cenários artificiais, conforme proposto na Figura 25 – Fluxograma acerca da teatralidade na festa-ritual de *Ivana Kupala*- p.105, envolve uma teatralidade denegada, em que as convenções teatrais são minimizadas ou ocultadas para criar uma ilusão de autenticidade.

Pavis identificou fenômeno semelhante em Avignon, ao analisar a magnífica performance de Sônia Petrovna, em *La Voix humaine*, de Jean Cocteau, dirigida por Michaël Lonsdale. Ao tratar acerca da autenticidade da performance de Petrovna, Pavis considera:

A autenticidade é puramente emocional, é realizada e traduzida através de um conjunto de expressões corporais, faciais e vocais, cuja correção, externa e interna, garante uma linha de ações físicas e emocionais que dão a

impressão de comportamento autêntico (e não fictício-teatral) (Pavis, 2000, p. 322).

A atriz que interpreta a cartomante *Mama Solotka* pode optar por seguir conscientemente uma abordagem semelhante, para criar a ilusão de autenticidade em sua atuação. Ela pode se concentrar em transmitir emoções e comportamentos que pareçam genuínos e reais, por meio de variados recursos de teatralidade que sejam convincentes e verdadeiros para o espectador. Ela busca, assim, criar uma conexão emocional que dê a impressão de um efeito de real, desviando das convenções teatrais e gerando a ilusão de um evento verdadeiro.

A opção consciente pela teatralidade denegada, em que as convenções teatrais são minimizadas ou ocultadas para transmitir autenticidade, busca proporcionar ao espectador a sensação de estar testemunhando algo real e não encenado. A atuação da atriz, conseqüentemente, se concentra em transmitir emoções e comportamentos autênticos, criando uma experiência que transcende as fronteiras do teatro tradicional, proporcionando uma maior imersão e identificação por parte do espectador.

### **6.1.3 Afastamento do ritual, negação do mito**

Outra característica facilmente identificada na atuação da cartomante *Mama Solotka* é o afastamento do ritual. Enquanto a lógica em torno da festa-ritual de *Ivana Kupala* nos ambientes naturais estabelece uma ligação com o sagrado, os jogos dramáticos criados na tenda cigana se afastam em direção ao profano, como se fosse uma interação normal do cotidiano. Novamente a teatralidade denegada é opção consciente da atriz, de modo que suas escolhas determinarão os diálogos criados. Pavis considera que “a teatralidade é derrotada e, portanto, denegada, quando se pode contar uma história para a qual os leitores ou ouvintes irão se pendurar, sem perceber que as histórias lhes estão sendo contadas” (Pavis, 2000, p. 322).

Ao agir apenas para um espectador, dentro de uma tenda fechada e com possibilidades quase infinitas de interpretação e ordem das cartas de baralho cigano, a cartomante *Mama Solotka* consegue manter os diálogos extremamente organizados, evoluindo conscientemente para revelações e surpresas. A atenção do espectador, conquistada pela curiosidade em ouvir as interpretações acerca do seu próprio destino, poderia perdurar por muito mais tempo, conforme a necessidade e

intencionalidade da cartomante. O espectador, dessa forma, fica preso no enredo criado de maneira consciente por *Mama Solotka*, que sempre encerra sua interpretação expondo que espera que aquilo tenha feito sentido para o ouvinte.

#### 6.1.4 Teatralidade que atenua o real

A busca pelos efeitos do real é uma característica das mais marcantes identificadas em *Mama Solotka*. A partir da conceituação de hipotipose de Barthes e na adição dos “pormenores inúteis”, notamos na construção do espaço cênico, com todos os signos buscando remontar uma tenda cigana, como a tentativa de representação do real. Segundo Barthes:

Os resíduos irreduzíveis da análise funcional têm isso de comum, o de denotar o que se chama correntemente de real concreto (gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A representação pura ou simples do real, a relação nua do que é (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; esta resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou do vivente) e o inteligível (...) (Barthes, 2004, p. 41).

Além da aplicação de tudo aquilo que Barthes identificou como elementos que buscam os efeitos de real, podemos incluir ainda a própria teatralidade. Para Pavis, a teatralidade “não é para reduzir, mas para melhorar o real, para enfatizar o que ele tem de obsessivo, de rápido, repetitivo, inatingível e intenso” (Pavis, 2000, p. 324).

Ratificamos, ao leitor, uma dúvida que pode ter surgido em relação ao proposto na Figura 25: o fluxograma não está equivocado. O que identificamos como mimese e tentativa de efeito do real foi colocado, realmente, como constante dos ambientes naturais, com teatralidade denegada e proximidade aos rituais. Um dos fatos curiosos observados na teatralidade consciente é que ela pode influenciar na atenuação do real. Isso só acontece, entretanto, por opção do espectador, que por algum motivo opte por acreditar que o que *Mama Solotka* diz é realmente verdadeiro. Não podemos julgar caso alguém pense e aja de tal maneira: afinal, não é uma noite mágica?

O jogo dramático expõe as repetições, obsessões, formulações e processos, e é por meio da teatralidade, da performance e das atitudes internas do ator que esses elementos são transmitidos ao espectador. Quando o texto criado por *Mama Solotka* se encaixa com uma encenação que o energiza, há uma teatralidade intensificada. A combinação do texto criado com a encenação adequada resulta em uma experiência

teatral muito mais potente. A encenação amplifica e dá vida ao texto por meio da interpretação da atriz, dos movimentos cênicos e dos demais elementos semiológicos. A teatralidade intensificada transmite a tensão, o misticismo e os efeitos do real apoiados no texto criado, não apenas na aparência visual isolada.

### 6.1.5 Os riscos de se perder na intensificação da teatralidade

“Ao intensificar a teatralidade, seja a fúria de contar ou a persuasão, sempre se corre o risco de se perder ou de girar em círculos” (Pavis, 2000, p. 324). A citação de Pavis, analisada dentro das análises da teatralidade de *Mama Solotka*, na qual pode haver a intenção de causar efeitos de real, indica que a ênfase exagerada nas emoções pode distrair ou ofuscar o objetivo central do jogo dramático. Caso a atriz esteja demasiado imersa em sua própria ânsia, pode perder a conexão com o espectador, fazendo com que o impacto da performance possa ser prejudicado. Apesar das surpresas com as mais diversas reações advindas dos espectadores, a cartomante *Mama Solotka* precisa encontrar um equilíbrio entre a intensidade emocional e a mensagem atribuída à clarividência.

É perceptível, nas consultas da cartomante *Mama Solotka*, que o foco não é a persuasão excessiva. O baralho é responsável pela mensagem, ou seja, não são necessários mais argumentos para o desenvolvimento do convencimento. A tentativa de persuasão por outros meios, como tentar forçar algo diferente do já estipulado, poderia gerar um conteúdo repetitivo e desgastado. A atribuição de uma mensagem às cartas do baralho em conjunto com a teatralidade possibilita uma mensagem com estrutura coerente para o espectador.

Ainda em relação aos riscos da intensificação da teatralidade, Pavis afirma:

Seja atenuada ou intensificada, a teatralidade enfatizada pela convenção consciente é sempre dada para ver claramente como tal. Às vezes é manifestada por uma mudança no regime de ficção: o espectador deve então esforçar-se em todos os momentos para saber em qual plano ficcional a ação é mostrada: ela se dá como real, como uma primeira realidade ou como uma realidade de referência? Ou está localizada em um universo ficcional que enfatiza a dimensão imaginária? (Pavis, 2000, p. 325).

O autor aproxima a intensificação da teatralidade da mimese, o que seria característica dos ambientes naturais, não dos artificiais, de modo que cabe ao espectador decidir se aquela experiência se assemelha ao real ou é mera

representação de uma realidade de referência<sup>104</sup>. Por se tratar de algo incomum para a maioria das pessoas que frequentam a festa-ritual de *Ivana Kupala* (os moradores de Mallet e outras cidades vizinhas), a consulta com a cartomante *Mama Solotka* tende a ser interpretada pela maioria dos espectadores como uma experiência real, uma vez que eles não possuem tal prática em sua realidade de referência. A própria atriz que interpreta a cartomante demonstra admiração em seus comentários acerca das consultas, afirmando<sup>105</sup> que “as pessoas realmente acreditam em tudo o que eu acabo falando aqui pra elas, né, conversando com elas, dentro da consulta que a gente faz aqui dentro da minha tenda cigana na *Ivana Kupala*”.

Apesar de não fazer parte da realidade de referência dos espectadores, é de senso comum o trabalho desenvolvido nas consultas com cartomantes, como observado em filmes e exemplos da literatura, como a epígrafe do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. A teatralidade consciente da atriz que interpreta *Mama Solotka*, portanto, consegue se aproximar dos efeitos de real desejados, visto que alguns espectadores sequer possuem domínio pleno daquela realidade.

A intensidade da teatralidade da cartomante da festa-ritual de *Ivana Kupala* pode ser resumida nas palavras de Pavis, ao afirmar que:

Qualquer representação mental ou ideológica é teatral, no sentido de que já é uma representação da representação e que já não sabemos qual é a realidade de referência e qual é a sua refração teatral. Toda representação, mental ou teatral, conflita com outra, desloca as anteriores: não há grau zero, primeiro e neutro, de imagem teatral e teatralidade (Pavis, 2000, p. 325).

Podemos constatar um exercício semiótico, de modo que o espectador, após o atendimento com *Mama Solotka*, irá tirar suas próprias conclusões acerca da realidade de referência ou do misticismo envolvido. A teatralidade torna-se, então, um ato de transformação do real e das noções de real. Nas palavras de Féral, a noção de “teatralidade ultrapassa o fenômeno estritamente teatral e pode ser identificada tanto em outras formas artísticas [...] quanto no cotidiano<sup>106</sup>”, dependendo daquele que olha, enquadra e semiotiza a realidade” (Féral, 2011, p. 102).

<sup>104</sup> De acordo com Pavis, “a realidade de referência (...) representa nossas vidas diárias, o nosso hábito de consumir o mundo em imagens, tudo pronto, para zapear sem trégua de um conflito para outro” (Pavis, 2000, p. 325).

<sup>105</sup> Disponível em *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>, 15:22.

<sup>106</sup> Tradução da Prof. Dra. Sílvia Fernandes: « la théâtralité déborde le phénomène strictement théâtral et peut être repérée dans d'autres formes artistiques [...] tout comme dans le quotidien »

### 6.1.6 Teatralidade e choque de ficções

Ao encenar de modo que a teatralidade consciente estabeleça efeitos de real, a atriz que interpreta *Mama Solotka* coloca uma dúvida importante ao espectador: o que estou experimentando é real ou teatro? Encontramos justificativa para tal choque entre ficção e realidade nas considerações de Pavis:

(...) não podemos mais estabelecer um regime de ficção estável a partir de um ponto de vista fixo a partir do qual observamos o mundo. A tendência obsessiva do ser humano - pelo menos até nossa era pós-moderna de simulação - é tentar distinguir o verdadeiro do falso, o real do teatral. Mas essa tarefa se torna cada vez mais exaustiva (Pavis, 2000, p. 325).

A quebra da distinção entre realidade e ficção no teatro sugere uma reflexão referente aos limites da percepção. *Mama Solotka*, ao estabelecer efeitos de real, cria uma experiência teatral que provoca indagações no espectador quanto à natureza daquilo que está vivenciando. Em sua atuação, a atriz procura criar um ambiente no qual o espectador é imerso na teatralidade consciente dela, o que cria dúvidas acerca do que é autêntico e do que é construído, se aquela experiência é real ou puramente teatral, ou seja, a encenação da personagem *Mama Solotka* confronta o espectador com a reflexão acerca do que é real e o que é encenado, desafiando as fronteiras da representação.

Outro choque de ficções identificado no atendimento na tenda cigana é o que há entre o real e o sobrenatural. Algumas pessoas percebem que o atendimento é convencional e puramente teatral. Outras, no entanto, acreditam que realmente pode haver uma possível magia, principalmente pelo contato com os rituais que acontecem em outros ambientes da festa-ritual. O fato curioso é que, até mesmo alguns espectadores que conhecem a atriz que interpreta a cartomante *Mama Solotka* conseguem identificar lógica nas previsões e associações com suas realidades de referência. Segundo Pavis:

A dificuldade é permanecer no maravilhoso e no teatral, enquanto muitos efeitos da realidade são rapidamente introduzidos no mundo teatral. A teatralidade, portanto, tem um inimigo e um duplo: o princípio da realidade, a realidade prosaica, a razão adulta, o mundo externo. Existe um desvio para essa intrusão de realidade e razão? Seria preciso uma teatralidade da teatralidade (Pavis, 2000, p. 326).

*Mama Solotka*, dessa forma, cria um elo entre a realidade e o maravilhoso. A teatralidade consciente estabelecida pela cartomante faz com que a razão adulta seja

evadida, pelo menos por alguns instantes, para que uma fantasia se estabeleça. Retomamos, assim, as ideias de José Ortega y Gasset, em sua obra *A ideia do teatro*:

Parece, pois, ineludível e constitutivo da condição humana duplicar o mundo e opor a este um *outro* que goza de atributos contrários. Mas é claro que não encontra dentro de si mais que a simples postulação desse *transmundo*. Agora se trata de descobri-lo, de tomar contato com ele, de vê-lo. Como? Por quais procedimentos, meios, métodos, técnicas?

O caráter geral com que este mundo se apresenta ao homem é a habitualidade. O mundo em que vivemos por certo e no qual nos encontramos é o “mundo habitual”, o “ordinário”. Paralelamente o *outro* mundo fica, por simples repercussão, caracterizado por ser o “excepcional”, o “extraordinário”. E tudo o que se oferece com esta fisionomia adquire *ipso facto* o grau de Ultramundo e divino.

Daí que desde os tempos mais primitivos tenha o homem considerado que os sonhos e os estados visionários eram, por sua relativa excepcionalidade e viés extraordinário, o que lhe revelavam esse mundo que é outro, e por ser outro, é superior (Ortega y Gasset, 2014, p. 68).

A interessante a perspectiva trazida por Ortega y Gasset, relacionando a fuga da realidade e a busca pelo extraordinário evocado no teatro, o que se assemelha ao que encontramos no choque de ficções causado pela teatralidade de *Mama Solotka*. Isso acontece porque a tendência de duplicar o mundo é inerente ao ser humano.

*Mama Solotka*, ao estabelecer uma teatralidade consciente, que mistura o real e a fantasia, estabelece uma ligação com um mundo extraordinário, desejo do espectador. Por meio da performance da cartomante, a razão adulta é momentaneamente evadida, permitindo aos espectadores o mergulho em uma realidade alternativa. A cartomante *Mama Solotka* oferece, assim, um espaço no qual o mundo comum é transcendido, e o extraordinário se manifesta, despertando uma sensação de estar em contato com algo além da realidade cotidiana.

### 6.1.7 *Mama Solotka*: a contadora de histórias

*“- Macabéa, tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir! Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança”.*

*A hora da estrela*, Clarice Lispector

Após explorarmos os modos como age a atriz que interpreta a cartomante *Mama Solotka* na festa-ritual de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet – PR, algumas pessoas podem se perguntar: seria *Mama Solotka* apenas uma contadora de histórias? Tal questionamento pode ser explicado como um resumo dos tópicos anteriores. De certa forma, a cartomante se assemelha muito a uma contadora de histórias e causos, com a diferença de se utilizar do baralho cigano para formular, instantaneamente, seu texto. Consideremos os questionamentos acerca da teatralidade consciente do contador de histórias proposto por Pavis: “o contador de histórias pertence ao mundo do teatro? Existe algum tipo particular de teatralidade?” (Pavis, 2000, p. 329). Ao contrário do teatro tradicional, *Mama Solotka* se utiliza do gesto e da voz, num ambiente artificial especialmente pensado para sua ação, apoiada nas cartas do baralho cigano, para manter uma íntima ligação com o espectador. A tenda cigana se assemelha ao leito de Sherazade, das *Mil e uma noites*<sup>107</sup>, na qual a cartomante *Mama Solotka* tem a total atenção do ouvinte, que se deixa levar pela narrativa.

A resposta encontrada por Pavis a esses questionamentos é a seguinte:

Ao oposto da representação dramática e objetiva, a teatralidade do contador de histórias é a capacidade de falar com o "olho da mente", não forma abrangente e mimética, como uma matriz de cena, mas o fio de uma história bem encadeada, de acordo com a linearidade da voz e sem nunca deixar a atenção relaxar. Através de sua presença física, o contador de histórias relaciona, *in extremis*, a arte do contador de histórias com a teatralidade de seu personagem, mesmo que seja especialmente sua narração que conta (Pavis, 2000, p. 329-330).

À luz das considerações de Pavis, a teatralidade de *Mama Solotka* não se manifesta de modo mimético, mas a partir do fio condutor de uma história bem construída, seguindo a linearidade da voz e mantendo constantemente a atenção do ouvinte. Assim, a cartomante estabelece, por meio de sua presença física e da

---

<sup>107</sup> De acordo com Ana Lucia Santana, “*As Mil e Uma Noites* – originalmente *Alf Lailah Oua Lailah* – é um clássico da literatura árabe, especificamente da Pérsia. Uma das obras literárias mais sedutoras e mágicas já produzidas pela Humanidade, ela reúne em si vários contos de procedência oriental, coletados possivelmente entre os séculos XIII e XVI.

Estas histórias foram organizadas de tal forma que cada uma delas é concluída com um elo que a liga à narrativa seguinte, o que envolve o leitor em uma teia sem fim, e o leva do começo ao fim da obra até que o suspense que paira no ar se esgote. Neste momento quem o lê já se encontra irremediavelmente seduzido pela narradora, Sherazade, a engenhosa tecelã de palavras, da mesma forma como se sentiu Schahriar, o Califa de Bagdá, ao se aproximar a milésima primeira noite de narração dos contos que o libertam de sua obsessão mortífera”. Disponível em: <https://www.infoescola.com/livros/as-mil-e-uma-noites/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

interpretação do baralho cigano, uma relação entre a arte do contador de histórias e a teatralidade de sua personagem. *Mama Solotka* evidencia, com suas habilidades narrativas e com o modo pelo qual mantém o espectador imerso na história, a teatralidade peculiar de uma contadora de histórias, mesmo que o elemento central de sua performance seja a narração.

Retomemos o conceito de teatralidade apresentado por Fernandes:

A teatralidade pode ser também o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, ou o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, revelando campos extracêntricos, culturais, antropológicos e éticos (Fernandes 2013, p. 115).

Ao relacionar a teatralidade com um discurso linear de um narrador tencionado para o fim do mito, verificamos no conceito de Fernandes algo que pode ser percebido também nos contadores de história. A teatralidade observada na contação de histórias, bem como em *Mama Solotka*, a cartomante, encontra-se exatamente no meio de uma linha que possui como lados opostos a representação e a encenação. É o que identifica Pavis:

A teatralidade está na intersecção de um segundo par de oposições, entre representação e encenação. A representação é o objeto empírico, o espetáculo ou uma "*mise en scène*" (entre aspas) que não encontra nem sua coerência nem seu sistema. A encenação (sem aspas) é precisamente este sistema que a consistência que dá ao objeto empírico uma determinada organização, um sistema, uma estrutura significativa (que não tem nada a ver com intencionalidade) (Pavis, 2000, p. 330).

*Mama Solotka* não busca uma reprodução mimética da realidade, mas a construção de uma narrativa envolvente e cativante, utilizando-se do baralho cigano como signo propulsor de suas histórias. Sua teatralidade, portanto, se revela na habilidade de conduzir a narrativa de modo linear, mantendo a atenção do ouvinte e conduzindo-o em direção à concordância de que suas previsões fazem sentido.

A intérprete de *Mama Solotka* atua, por fim, como uma excelente contadora de histórias, exemplificando a teatralidade presente entre a representação e a encenação, na qual sua arte de contar histórias e a teatralidade de sua personagem se entrelaçam, estabelecendo uma profunda conexão com seu espectador.

O sucesso da atuação de *Mama Solotka* depende do engajamento do espectador. Analisamos que a teatralidade da atriz é consciente; nega o jogo psicológico, afasta o espectador do ritual de *Ivana Kupala*, atenua o real pela hipotipose e pelos efeitos de real, quebrando as distinções entre realidade e ficção;

cuida para não se perder na intensificação da própria teatralidade; e, ainda, se utiliza das habilidades de contadora de história para prender a atenção do espectador durante o seu “atendimento”. Faz-se necessário, dessa forma, enfatizar a importância do olhar do espectador e sua interação no jogo dramático com a cartomante, pois o espectador não apenas assiste passivamente, mas participa ativamente do jogo, imerso na trama e no universo criado pela contadora de histórias. Nessa perspectiva, surge a necessidade de uma teoria do “ver”, que explore a transformação do espectador em um participante ativo e engajado, capaz de interpretar e vivenciar a teatralidade de *Mama Solotka* de forma profunda e significativa.

## 6.2 O espectador que se transforma em espect(ator): para uma teoria do ver

Como abordamos anteriormente, a teatralidade é a marca registrada da personagem cartomante *Mama Solotka*, na festa-ritual de *Ivana Kupala*. Retomando a entrevista da atriz que interpretou a cartomante na edição de 2022, lembramos também de que ela considera “fascinante a ideia de as pessoas acreditarem no que a ela fala”. Dessa maneira, faz-se imprescindível observar como o espectador se comporta diante da teatralidade de *Mama Solotka*.

Iniciamos com as considerações de Féral. Para a autora:

A teatralidade, como a mimese, tem a ver fundamentalmente com o olhar do espectador. Esse olhar identifica, reconhece, cria o espaço potencial no qual a teatralidade poderá ser identificada. Ele reconhece esse espaço outro, espaço do outro onde a ficção pode emergir. Esse olhar é sempre duplo. Ele vê o real e a ficção, o produto e o processo. Como dissemos anteriormente, a teatralidade pertence, sobretudo e antes de tudo, ao espectador<sup>108</sup> (Féral, 2011, p. 102).

A teatralidade da atriz precisa ser somada à percepção da teatralidade por parte de quem assiste à cena. A principal diferença que encontramos entre a atuação de *Mama Solotka* em sua tenda cigana e um teatro tradicional é que a atuação ocorre apenas para um espectador. No entanto, o que é o espectador? De acordo com Pavis:

Por muito tempo esquecido ou considerado quantitativamente negligenciável, o espectador é, no momento, o objeto de estudo favorito da *semiologia* ou da

<sup>108</sup> Tradução da Prof. Dra. Silvia Fernandes: «La théâtralité, comme la mimesis, a à voir fondamentalement avec le regard du spectateur. Ce regard repère, identifie, crée l'espace potentiel dans lequel la théâtralité va pouvoir être repérée. Il reconnaît cet espace autre, espace de l'autre où la fiction peut émerger. Ce regard est toujours double. Il voit le réel et la fiction, le produit et le processus. Comme nous le disions précédemment, la théâtralité appartient d'abord et avant tout au spectateur».

estética da *recepção*. Falta, todavia, uma perspectiva homogênea que possa integrar as diversas abordagens do espectador: sociologia, *sociocrítica*, psicologia, semiologia, *antropologia* etc. Não é fácil apreender todas as implicações pelo fato de que não se poderia separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo. No espectador-indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco (Pavis, 2015, p. 140).

A compreensão do espectador como indivíduo se torna fundamental para uma análise aprofundada da relação entre a teatralidade da cartomante e a percepção dessa teatralidade pelo espectador. A interação entre a teatralidade da atriz e a percepção da teatralidade pelo espectador é um fenômeno variável e complexo, pois somente quando as emoções e os significados expressados são recebidos e interpretados pelo espectador é que a verdadeira essência da performance teatral se manifesta.

Encontramos, entretanto, um ponto contraditório acerca dos conceitos de teatralidade, na interação entre a cartomante *Mama Solotka* e seu espectador: o diálogo. Kowzan (1988) já identificava a fala como um dos principais signos do teatro. Barthes (1964) afirma, em seus primeiros conceitos, que a teatralidade é “o teatro menos o texto”. Esse autor, entretanto, coloca o espectador como chave para o que chama de “bom teatro”, pois “o bom teatro só pode ser aquele em que é o próprio espectador que faz o espetáculo (Barthes, 2007, p. 89). Cabe, portanto, uma reflexão acerca dos conceitos de diálogo, considerando tanto o aspecto linguístico, quanto o que se refere ao diálogo teatral.

A primeira definição que trazemos do termo diálogo é de ordem linguística. De acordo com o linguista e crítico literário Jan Mukařovský:

O que é diálogo? Do ponto de vista linguístico é um dos dois padrões básicos da elocução, o oposto do monólogo. Por monólogo não queremos dizer, é claro, o monólogo dramático, mas uma proferição que, embora dirigida a um ouvinte, encontra-se em sua continuação em grande parte livre de uma consideração pela reação imediata deste e de um estreito vínculo com a situação espacial e temporal efetiva em que se acham os participantes da proferição (Mukarovsky, 2006, p. 210).

A segunda definição, abordada na obra *Teatro épico*, de Anatol Rosenfeld (2004), envolve a concepção do diálogo como um elemento essencial da Dramática, e um recurso literário empregado para estabelecer conflitos, desencadeando o desenvolvimento da ação. De acordo com Rosenfeld:

É com efeito o diálogo que constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado (...). Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. (...) O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções. (...) Sem dúvida, também as funções expressiva e comunicativa estão presentes – particularmente com relação ao público – mas com relação aos outros personagens prepondera o apelo, o desejo de influir, convencer, dissuadir (Rosenfeld, 2004, p. 34-35).

Para o autor, embora o diálogo possua funções expressivas e comunicativas, é principalmente por meio do apelo às outras personagens que os atores buscam a persuasão. O diálogo, dessa forma, não apenas revela a psique<sup>109</sup> e as motivações das personagens, mas também impulsiona a progressão da trama na peça teatral.

Em ambas as definições apresentadas revela-se a importância do diálogo no teatro. Considerando a dinâmica apresentada na interação entre a cartomante *Mama Solotka* e seu espectador, segundo Mukařovský:

(...) o diálogo está estreitamente ligado ao “aqui” e “agora” válido para os partícipes da conversa, e o locutor leva em conta a reação espontânea do ouvinte. Como resultado, por uma prestidigitação, o ouvinte torna-se o locutor, e a função do portador da proferição pulsa constantemente de participante para participante. Isto é, por certo, válido também para o diálogo cênico, que apresenta ainda outro fator: a audiência. Isto significa que a todos os participantes diretos do diálogo acrescenta-se outro partícipe, silencioso, mas importante, pois tudo o que é dito em um diálogo dramático se orienta para ele, no sentido de afetar sua consciência (Mukarovsky, 2006, p. 210-211).

A citação, apesar de se referir ao teatro tradicional, ganha muita potência dentro do conceito da festa-ritual de *Ivana Kupala* e, principalmente, nos jogos dramáticos criados na tenda cigana. Em todos os ambientes da festa-ritual é possível a interação entre atores e espectadores, mas a possibilidade de proferição do espectador para *Mama Solotka* torna a experiência muito mais viva.

Ainda em relação ao diálogo e às interações entre espectador e a cartomante *Mama Solotka* está a adequação, levando em conta as subjetividades de cada

---

<sup>109</sup> O termo “psique” tem origem no grego *psykhé* e é usado para descrever a alma ou espírito. Também é uma palavra relacionada com a psicologia, e começou a ser usada com a conotação de mente ou ego por psicólogos contemporâneos para evitar ligações com a religião e espiritualidade. No contexto da festa-ritual de *Ivana Kupala*, o termo pode ser considerado em ambos os sentidos.

espectador. A cartomante direciona sua interpretação das cartas conforme percebe as necessidades de cada espectador, usando suas habilidades de contar histórias para buscar a catarse. A teatralidade expressa por intermédio das palavras é evidente, atingindo o objetivo catártico em todos os espectadores, que se deixam levar pelos efeitos de real e hipotipose propostos. O texto, no entanto, não teria o mesmo efeito se fosse igual para todos os espectadores. Segundo Rosenfeld:

O teatro vivo tem direitos em face do texto. Deve respeitá-lo, principalmente quando é um texto importante, mas precisa também interpretá-lo e assimilá-lo, para atingir a devida comunicação com o público. O teatro é feito, ainda, para um público determinado: para a pequena burguesia, ou para a classe média, ou para estudantes, ou para operários, ou para a plateia do interior. Precisa ajustar-se a cada público quanto à forma de representação (Rosenfeld, 2009, p. 22).

No contexto das interações entre a cartomante *Mama Solotka* e seu espectador, a adequação do diálogo deve levar em consideração as subjetividades. A habilidade da cartomante em adaptar sua interpretação das cartas às necessidades percebidas em cada espectador demonstra a importância da consideração das particularidades de cada um. Desse modo, ao fazer uso de suas habilidades narrativas em busca da catarse, *Mama Solotka* se utiliza da teatralidade expressa por meio das palavras, visando proporcionar uma experiência catártica para todos os espectadores que se deixam envolver pelos efeitos de realidade e hipotipose propostos.

FIGURA 32 - INTERAÇÃO DOS ATORES INTERPRETANDO CIGANOS COM OS ESPECTADORES (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>110</sup>.

<sup>110</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet*, 09 de julho de 2022, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

É imprescindível, portanto, que as interpretações da cartomante se adequem cuidadosamente à forma de apresentação mais apropriada para cada espectador, levando em consideração suas características individuais e expectativas – expectativas que invariavelmente são de âmbito positivo, uma vez que as pessoas anseiam por conhecer somente um futuro promissor. O uso da palavra em conjunto com a teatralidade molda o espectador, de modo que ele sai da tenda cigana satisfeito com o que ouve da cartomante. É nesse momento que acontece a maior identificação da teatralidade. Para Pavis:

A teatralidade é o resultado da manipulação para criar o mundo a partir dos objetos mais insignificantes e das palavras mais simples. A linguagem poética às vezes tem uma carga teatral, que é a faculdade de se transmutar, na cabeça do ouvinte ou do leitor, em um objeto provável. (...) "A voz projeta visões", diz Bachelard (Pavis, 2000, p. 335).

Outra consideração a ser feita é a diferença entre atriz e espectador quanto à atuação/observação. A cartomante busca, a partir da teatralidade consciente, efeitos de real e a hipotipose, e a tendência do espectador, que acabou de participar dos rituais nos ambientes naturais, é a mimese. Conforme a própria atriz que interpreta a cartomante, quando questionada se ela consegue identificar um comportamento diferente no espectador, ela responde que “a pessoa se sente realmente numa tenda cigana, com um profissional cigano ali na frente dele, e tudo o que diz respeito a isso ele considera muito”.

A relação entre personagem e seu espectador, como analisada anteriormente, precisa levar sempre em consideração a mensagem e o referente no diálogo, bem como a teatralidade e o modo como o espectador reage. Segundo Anne Ubersfeld:

Pode-se considerar a personagem como metonímia e/ou metáfora de um referente e, mais precisamente, de um referente histórico-social (...) a personagem como metonímia desse referente é construída também a partir de elementos textuais e extratextuais que podemos inventariar. Essa construção depende não só do inventário textual, mas também de como a história é conhecida ou construída pelo encenador ou o ator, e de como a história passada e presente é conhecida ou vivenciada pelo espectador (Ubersfeld, 2005, p. 78-79).

A construção da personagem *Mama Solotka* como metonímia de uma cartomante é influenciada por elementos presentes na história, tradição e identidade,

bem como por fatores externos da festa-ritual de *Ivana Kupala*, que podem ser identificados pelo espectador – ou não, como o multiculturalismo. Toda cartomante *Mama Solotka* é construída dependendo da teatralidade da atriz e dos conhecimentos e vivências históricas do espectador. Elementos exteriores desempenham um papel significativo na maneira como a personagem é concebida e percebida pelo espectador.

Afinal de contas, quem é o espectador diante de *Mama Solotka*? Segundo Pavis:

O teatro é, à primeira vista, o lugar da exterioridade, onde se contempla impunemente uma cena, mantendo-se a si mesmo à distância. É, segundo Hegel, o lugar da objetividade e também aquele do confronto entre palco e plateia; logo, aparentemente, é um espaço exterior, visível e objetivo. Mas o teatro é também o local no qual o espectador deve projetar-se (catarse, identificação). A partir de então, como que por osmose, o teatro se torna espaço interior para “extensão do ego com todas as suas possibilidades”. Para que haja teatro, é preciso que haja um início de identificação e de catarse: “A verdadeira fruição da obra poética provém da liberação de tensões com nossa alma”. Encontramos na personagem uma parte do nosso ego recalcado e “talvez mesmo o fato de que o criador nos coloca em condições de fruir doravante sem censura e desavergonhadamente nossas próprias fantasias contribua grandemente para este sucesso”. Assim, o espaço cênico adota a forma e a coloração do ego espectador: ele é, aliás, com muita frequência, muito pouco caracterizado (dentro do estilo atual) e só toma corpo realmente graças à projeção de um ego exterior (Pavis, 2015, p. 136).

O autor argumenta que o teatro também é um lugar no qual o espectador é convidado a se projetar, experimentando catarse e identificação com as personagens e a história apresentada. A partir desse momento de conexão emocional, o teatro se transforma em um espaço interno, uma extensão do ego do espectador, com todas as suas possibilidades.

Ao contrário do teatro tradicional, no qual há uma certa distância entre atores e plateia, dentro da tenda cigana de *Mama Solotka* há muita proximidade em relação a um único espectador por “atendimento”. A experiência se torna mais vívida, à medida em que o ambiente e a teatralidade consciente da atriz estão ao alcance físico do espectador. Ratifica-se a importância do modo como o espectador vive aquela cena. Faz-se necessária, também, uma teoria além do diálogo, uma teoria do ver. Para Rosenfeld:

O teatro participa, ainda, de atributos das artes plásticas: a cena é visual. Também atua o tempo, que não pertence à esfera das artes plásticas. O

termo "teatro", aliás, vem do grego *theatron*, [que vem do termo para] "ver" [quer dizer, é o "mirante" o "instrumento ou lugar de ver"]. A palavra "espectador", da mesma forma, chama a atenção para o fato de ver. A Antiguidade nos traz o conceito do teatro mais como visual do que literário. Teatro é arte espaciotemporal e audiovisual (Rosenfeld, 2009, p. 14).

Espectador é aquele que vê. O ato de observar a cena teatral permite ao espectador mergulhar na narrativa, na personagem e nas emoções que estão sendo encenadas. O olhar atento do espectador, portanto, é essencial para apreender os detalhes visuais, interpretar os gestos dos atores e se envolver emocionalmente com a sua performance. Com base no olhar daquele que vê a cena, passamos às considerações de Augusto Boal, para iluminar o conceito de espectador:

O teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se *em situação*. Ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é, e imagina o que pode vir a ser. Percebe onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: EU observador, Eu em situação, e o Não-EU, isto é, o OUTRO. O ser humano é o único animal capaz de se observar num espelho imaginário (antes deste, talvez tenha utilizado outro – o espelho dos olhos da mãe ou o da superfície das águas – porém pode agora ver-se na imaginação, sem esses auxílios). O espaço estético (...) fornece esse espelho imaginário (Boal, 2002, p. 27).

A tríade apresentada por Boal, composta pelo "eu observador", o "eu em situação" e o "não-eu" é a síntese do que a teatralidade proporciona ao espectador, uma oportunidade única de autoconhecimento e imaginação.

O espaço estético do teatro desempenha o papel de "espelho imaginário", por meio do qual é possibilitado ao espectador se ver, refletir acerca de sua própria existência e explorar possibilidades além do seu estado atual. Tal reflexão permite ao espectador a expansão de sua compreensão a respeito de si mesmo, suas relações com os outros e o mundo ao seu redor. Dessa forma, o teatro se torna um instrumento de descoberta e criação, oferecendo um espaço de transformação pessoal.

Outra consideração importante acerca da importância do espectador diante da cena é o que Rancière (2012) identifica como paradoxo do espectador, pois “não há teatro sem espectador” (Rancière, 2012, p. 8). Mais complexo do que isso, a sociedade modelou as relações dentro do teatro à sua imagem. Rancière conclui:

Portanto, precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a

relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o drama. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar. Estes últimos podem ter renunciado a seu poder. Mas esse poder é retomado, reativado na performance dos primeiros, na inteligência que constrói essa performance, na energia que ela produz. É sobre esse poder ativo que cabe construir um teatro novo, ou melhor, um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua essência verdadeira, de que os espetáculos assim denominados oferecem apenas numa versão degenerada. É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos (Rancière, 2012, p. 9).

Boal e Rancière, ao colocarem o foco de reflexão no espectador, voltam às origens do próprio teatro, quando ainda era um ritual a Dionísio. O que acontece na festa-ritual de *Ivana Kupala*, quando o espectador está diante da cartomante *Mama Solotka*, é uma espécie de catarse – diferente do teatro convencional, pois é um espectador único –, e mesmo percebendo a cartomante com sua teatralidade consciente, a tendência do espectador é entrar no jogo dramático, numa espécie de mimese. Ainda de acordo com Boal:

Teatro – ou teatralidade – é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser *sujeito* (aquele que observa) de um *outro sujeito* (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando (Boal, 2002, p. 27).

Apesar de saber que a cartomante é apenas uma atriz, o espectador tende a se envolver no jogo dramático, imergindo na experiência cênica. Tal imersão se dá pela observação de encenação da cartomante, bem como pela sua auto-observação – fim da teatralidade. Essa auto-observação proporciona um autoconhecimento que possibilita ao espectador ser o sujeito que observa um outro sujeito em ação, além de permitir a imaginação de diferentes formas de agir e a exploração de alternativas (tanto em cena, quanto em sua própria vida).

Na tenda cigana, o espectador pode se conectar com suas próprias emoções e pensamentos, refletindo a respeito de si mesmo como ser que sente e pensa. Boal enfatiza que o teatro e a teatralidade têm o poder de possibilitar ao espectador um autoexame, permitindo-lhe ser consciente de sua própria subjetividade e explorar suas capacidades criativas e reflexivas. Ao observar as ações e experiências encenadas,

o espectador é estimulado a refletir suas próprias percepções, ampliando seu entendimento de si mesmo e do mundo ao seu redor.

Assim como vimos anteriormente, ao falarmos da questão ritual, os jogos dramáticos entre *Mama Solotka* e seu espectador na festa-ritual de *Ivana Kupala* se aproximam das origens do próprio teatro. Segundo Boal:

“Teatro” era o povo cantando ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar de “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo (Boal, 1991, p. 14).

Ao relacionarmos a reflexão de Boal com a festa-ritual de *Ivana Kupala*, podemos inferir que o resgate das raízes teatrais proporciona uma oportunidade de libertação para o espectador. Tal libertação ocorre, pois são rompidas as barreiras que separam atores e espectadores, permitindo a participação plena de todos que se permitirem experimentar o jogo dramático.

Durante a festa-ritual, o espectador deixa de ser um mero observador passivo, para ser um participante ativo da experiência teatral. Ele é, dessa forma, convidado a se envolver tanto nos rituais praticados nos ambientes naturais, quanto nos propostos pela cartomante *Mama Solotka*. Assim, o espectador liberto passa a interagir e a vivenciar uma imersão sensorial e emocional, promovendo uma libertação de suas amarras cotidianas e uma conexão mais profunda com o mundo teatral, espiritual e consigo mesmo.

Podemos afirmar que, na interação com *Mama Solotka*, o espectador se transforma no que Boal chama de *Spect-Ator*:

Um gato caça um rato, um leão persegue sua presa, porém nem um nem outro são capazes de se auto-observarem. Quando, porém, um ser humano caça um bisonte, ele se vê caçando, e é por isso que pode pintar, no teto da caverna onde vive, a imagem de um caçador – ele mesmo – no ato de caçar o bisonte. Ele inventa a pintura porque antes inventou o teatro: viu-se vendo. Aprendeu a ser espectador de si mesmo, embora continuando ator, continuando a atuar. E este espectador (*Spect-Ator*) é sujeito e não apenas objeto porque também atua sobre o ator (é o ator, pode guiá-lo, modificá-lo). *Spect-Ator*: agente sobre o ator que atua (Boal, 2002, p. 27-28).

O *Spect-Ator* descrito por Boal é o espectador transformado em agente ativo dentro do contexto teatral, resultado da capacidade do ser humano de se auto-observar, de se ver enquanto estão envolvidos em determinadas atividades (como a

caça ao bisonte). Tal capacidade levou o ser humano a representar as ações por meio da arte, como as pinturas rupestres. O argumento de Boal é que, muito antes da pintura, o teatro já havia sido inventado, pois os seres humanos já eram espectadores de si mesmos, no momento em que atuavam. A capacidade de se auto-observar e atuar ao mesmo tempo é o que caracteriza o *Spect-Ator*.

O *Spect-Ator*, portanto, é um sujeito ativo e não apenas um objeto passivo da ação teatral. Ele não se limita a observar o ator, mas também age sobre ele. O *Spect-Ator* possui a habilidade de influenciar e modificar a atuação do ator, tornando-se um agente ativo na experiência teatral.

Nas interações entre a cartomante *Mama Solotka* e seus espectadores podemos constatar a influência do conceito de *Spect-Ator*, sobretudo por verificarmos na teatralidade consciente da cartomante uma tendência em buscar a catarse com suas revelações, porém, sempre preocupada com as reações daquele à sua frente, que fala e (inter)age o tempo todo, com proximidade e individualidade que facilitam a percepção de suas reais necessidades.

Tal interação, conforme Boal, é exclusivamente humana. Para o autor:

Só o *ser humano* triadiza (Eu que observo, Eu em situação e o não-Eu) porque só ele é capaz de se dicotomizar (ver-se vendo). E como ele se coloca dentro e fora da situação, em ato ali e, aqui, em potência, necessita simbolizar essa distância que separa o espaço e que divide o tempo, distância que vai do ser ao poder e do presente ao futuro – necessita simbolizar a potência, criar símbolos que ocupem o espaço daquilo que é, mas não existe, que é possível e poderá vir a existir. Cria, pois, linguagens simbólicas: a pintura, a música, a palavra (...) O ser torna-se humano *quando inventa o teatro* (Boal, 2002, p. 28).

A interação entre *Spect-Ator* e *Mama Solotka* é teatro puro. Assim como cada brincante da festa-ritual de *Ivana Kupala* escolhe os trajetos pelos quais irá explorar o evento, assim também cada *Spect-Ator* define como irá reagir perante a cartomante. *Mama Solotka*, por fim, irá reagir de modos diferentes, exclusivos a cada novo atendimento. O fato é que, a cada novo atendimento, um novo *Spect-Ator* irá entrar na tenda cigana e se comportar como se estivesse sendo atendido por uma cartomante real. É por meio do teatro que ambos simbolizam e expressam suas experiências, desejos, possibilidades e transformações. Como afirma Boal, “a profissão teatral, que pertence a poucos, não deve jamais esconder a existência e permanência da *vocação teatral*, que pertence a todos. O teatro é uma atividade vocacional de todos os seres humanos” (Boal, 2002, p. 28).

Finalmente, encontramos o pensamento central proposto neste capítulo, no qual o espectador passa a fazer parte da ação, tornando-se espect(ator). É o que propõe, em duas fórmulas, Rancière:

Segundo a primeira, é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas. Ou então lhe será proposto um dilema exemplar, semelhante aos propostos às pessoas empenhadas nas decisões da ação. Desse modo, precisará aguçar seu próprio senso de avaliação das razões, da discussão e da escolha decisiva. (...)

De acordo com a segunda fórmula, é essa própria distância reflexiva que deve ser abolida. O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais (Rancière, 2012, p. 10).

A partir do momento em que o atendimento se encerra, o espectador “emancipado” volta para a coletividade, formando um corpo que reage em conjunto. Retomamos a citação de Rancière:

“O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses, dizia Brecht após Piscator. Artaud afirma que ele é o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias. Se o teatro encarna assim a coletividade viva em oposição à ilusão da mimese, não é de surpreender que a vontade de reconduzir o teatro à sua essência possa respaldar-se na própria crítica do espetáculo” (Rancière, 2012, p. 11-12).

Nos jogos dramáticos estabelecidos com *Mama Solotka* cada espectador, de forma individualizada, traz consigo seus próprios códigos ideológicos e psicológicos, oriundos dos mais diversos grupos aos quais possa pertencer. A soma desses espectadores e suas subjetividades é o que caracteriza a festa-ritual de *Ivana Kupala* como um evento que acontece dentro da coletividade<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> O ato de compartilhar o teatro na coletividade se aproxima dos depoimentos de José Celso Martinez Corrêa, em seu livro *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ao relatar sua trajetória e ligação com o teatro, Zé Celso fala acerca do poder de subversão da forma, por meio do qual o espectador consciente tende a se transformar num público consciente. De acordo com o autor: Vamos falar do melhor público até agora, O público que procura pelo menos uma ideologia na cultura e não simplesmente uma badalação. Entretanto, hoje, com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e classe dominante, esse público mais avançado não está muito à frente do outro. Eles fazem um bloco único, sempre na mesma expectativa de uma mistificação (em níveis diferentes, não importa). E, tomado no conjunto, a única possibilidade de eficácia política que pode sofrer será a da desmistificação, a da destruição de suas defesas, de suas

Ao se despedir do misterioso atendimento dentro da tenda cigana de *Mama Solotka*, o *Spect-Ator* volta a ouvir as músicas ucranianas da festa-ritual de *Ivana Kupala*, e já consegue observar o brilho no rosto de outros espectadores em torno da fogueira, ansioso por ver as próximas apresentações, porém, sem perder o teatro ao qual possui natural vocação. A história narrada pela cartomante irá ecoar de modo enigmático por muito tempo em suas memórias, bem como a lembrança daquele momento singular diante de *Mama Solotka*.

---

justificativas maniqueístas e historicistas (mesmo apoiadas nos Gramscis e nos Lukács). É a sua reposição no seu “devido lugar”; no seu marco zero. Essa prateia representa a ala mais ou menos privilegiada deste país, ala que vem beneficiando-se ainda que mediocrementemente, de toda a falta de história e da estagnação do gigante adormecido.

O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. (...)

O teatro, como único lugar fora da comunicação de massa, sem os entraves dos produtores e sem a necessidade de encarar o espectador como simples cifra de consumo, tem que se encaminhar no sentido de despertar essa iniciativa individual. Isso pode parecer escoteiro, mas é a única solução para um país onde tudo tem que ser inventado, criado; onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que somente revelam um supercomodismo e uma absoluta falta de criatividade tem sido a nota mais importante (Martinez Corrêa, 1998, p. 96).

## 7 A FOGUEIRA DE KUPALO NÃO SE APAGA DOS SONHOS

*Não me posso calar, nem protestar contra a sorte que me esmaga.  
Ai de mim! Os benefícios que fiz aos mortais atraíram-me este rigor.  
Apoderei-me do fogo, em sua fonte primitiva;  
Ocultei-o no cabo de uma férula, e ele tornou-se para os homens  
a fonte de todas as artes e um recurso fecundo...  
Eis o crime para cuja expiação fui acorrentado a este penedo,  
onde estou exposto a todas as injúrias!  
Oh! Ai de mim!*

*Prometeu Acorrentado, Ésquilo*

A peça *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C.), nos apresenta o mito do domínio do fogo pelos homens. Se não fosse Prometeu, a festa-ritual de *Ivana Kupala* seria impossível – pelo menos no formato como a analisamos, em torno da fogueira eslava. Não apenas em torno do fogo, entretanto, que o mito de Prometeu é construído. Ainda estamos entre o sagrado e o profano. É o que explica Chevalier:

O sentido do mito se esclarece pelo próprio sentido do nome de Prometeu, que significa o *pensamento que prevê*. Descendente dos titãs, ele carregaria dentro de si uma tendência à revolta. Mas não é a revolta dos sentidos que ele simboliza, é a do espírito, do espírito que quer se igualar à inteligência divina, ou pelo menos tirar dela algumas centelhas de luz. Não é buscar o espírito por si mesmo, com vistas a uma espiritualização progressiva de si, mas é utilizar o espírito com fins de satisfação pessoal. O fogo roubado simboliza o intelecto reduzido a não ser senão o meio de satisfação dos desejos multiplicados, cuja exaltação é contrária ao sentido evolutivo da vida. O intelecto revoltado preferiu a terra ao espírito: ele desacorrentou os desejos terrestres e essa libertação não passa de um acorrentamento à terra. A divinização final de Prometeu seguiu-se à sua libertação por Hércules, isto é, o rompimento das correntes e a morte da águia devoradora; ela estaria também condicionada à morte do Centauro, isto é, à sublimação do desejo; esse será o triunfo do espírito, no final de uma nova fase da evolução criadora, que se inclinará no sentido do ser, e não mais no sentido do poder (Chevalier, 2022, p. 823).

O mito de Prometeu apresenta o anseio do espírito humano em buscar a transcendência e a iluminação sagradas, mas alerta para os perigos da busca egoísta de satisfação pessoal, que pode aprisionar o indivíduo às limitações profanas terrenas. A libertação e a divinização de Prometeu estão vinculadas à superação dos desejos terrenos e à sublimação do espírito, indicando um caminho de evolução em direção ao ser e ao sentido mais profundo da existência.

A partir do mito, Gaston Bachelard (2008) propõe a designação de "complexo de Prometeu", para abarcar todas as tendências que nos impulsionam a adquirir conhecimento, além daquele transmitido por nossos pais e mestres. Por meio da

manipulação dos objetos e do aperfeiçoamento de nosso conhecimento objetivo, buscamos nos equiparar intelectualmente aos nossos modelos. Essa busca por supremacia por meio de instintos mais poderosos atrai um número considerável de indivíduos.

FIGURA 33 - PROMETEU LEVA O FOGO À HUMANIDADE, POR HEINRICH FRIEDRICH FÜGER (1817)



Fonte: Neue Galerie, Kassel: Alemanha.

Embora a pureza intelectual seja uma característica excepcional, ela é distintivamente representativa de uma evolução específica da condição humana. E é justamente pelo fogo que essa evolução se inicia. Segundo Bachelard:

Eis, então, a verdadeira base do respeito diante da chama: se a criança aproxima sua mão do fogo, seu pai lhe dá um tapa nos dedos. O fogo castiga sem necessidade de queimar. Seja esse fogo chama ou calor, lâmpada ou fogão, a vigilância dos pais é a mesma. Inicialmente, portanto, o fogo é objeto de uma *interdição geral*; donde a seguinte conclusão: a interdição social é nosso primeiro *conhecimento geral* sobre o fogo. O que se conhece primeiramente do fogo é que não se deve tocá-lo. À medida que a criança cresce, as interdições se espiritualizam: o tapa é substituído pela voz colérica; a voz colérica, pelo relato sobre os perigos de incêndio, pelas lendas sobre o fogo do céu. Assim, o fenômeno natural é rapidamente associado a conhecimentos sociais, complexos e confusos, que não dão muita oportunidade ao conhecimento ingênuo (Bachelard, 2008, p. 16-17).

O modo como Bachelard explica a evolução a partir do fogo é primoroso. O fogo, entretanto, visto como fundador e perpetuador da evolução, é um paradoxo:

como algo que queima pode fundar algo? A ideia de fogo destrutivo, ao invés de construtivo, foi propagada por algumas religiões ao longo da história, como afirma Chevalier:

O aspecto destruidor do fogo implica também, evidentemente, um lado negativo; e o *domínio do fogo* é igualmente uma função diabólica. A propósito da forja, deve-se observar que seu fogo é a um só tempo celeste e subterrâneo, instrumento de demiurgo e de demônio. A queda de nível é representada por Lúcifer, *portador da luz* celeste, no momento em que é precipitado nas chamas do inferno: fogo que queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração (Chevalier, 2022, p. 503).

Precisamos observar o fogo da festa-ritual de *Ivana Kupala* conforme a concepção medieval, afastada das interferências do Cristianismo. Reiteramos que a festa de *Kupalo* tinha o intuito de celebrar a fertilidade, sendo a maioria dos rituais voltados à busca pela pessoa amada. O ato de produzir o fogo, na visão medieval, já denotava uma simbologia orgástica, sexual, visto que tal produção era dada pela fricção entre dois corpos. De acordo com Bachelard:

Um signo de festa associou-se para sempre à produção do fogo pela fricção. Nas festas do fogo, tão célebres na Idade Média, tão universalmente difundidas entre os povos primitivos, regressa-se às vezes ao costume inicial, o que parece provar que o *nascimento* do fogo é o princípio de sua adoração. Na Germânia, diz-nos A. Mauty, o *nothfeuer* ou *nodfyr* deve ser aceso esfregando-se dois pedaços de madeira um contra o outro. Chateaubriand descreve-nos longamente a festa do *fogo novo* entre os *natchez*. Na véspera, deixou-se extinguir o fogo que ardia havia um ano. Antes do amanhecer, o sacerdote esfrega dois paus secos, pronunciando em voz baixa palavras mágicas. Quando surge o sol, o sacerdote acelera o movimento. “No instante em que o Grão-Sacerdote emite o *oah* sagrado, o fogo brota da madeira aquecida pela fricção, a mecha preparada se acende... o prestidigitador transmite o fogo aos círculos de caniço; a chama serpenteia seguindo sua espiral. Cascas de carvalho são acesas no altar, e esse fogo novo produz, em seguida, uma nova semente para os fogos extintos da aldeia”. Assim essa festa dos *natchez*, que reúne a festa do sol e a festa da colheita, é, sobretudo, uma festa da *semente* do fogo. Para que essa semente tenha toda a sua virtude, é preciso colhê-la em sua vivacidade primeira, quando brota do esfregar ignífero. O método da fricção aparece, pois, como o método *natural*. Uma vez mais é natural porque o homem chega a ele *por sua própria natureza*. Em verdade, o fogo foi surpreendido em nós antes de ser roubado do Céu (Bachelard, 2008, p. 48-49).

No trecho citado, a forma como Bachelard explora a relação simbólica no ato do ritual de acendimento do fogo nas festas medievais se assemelha ao ato sexual. Tais festas remontam a um momento primordial, em que o fogo era associado ao nascimento e à adoração, e o método da fricção para produzir fogo é destacado como natural, pois o homem o descobriu em si mesmo antes de roubá-lo do céu, uma alusão

ao mito de Prometeu. A associação entre o fogo e a sexualidade é sugerida a partir das descrições das festas, em que o acendimento do fogo é comparado ao despertar do desejo sexual. As palavras mágicas pronunciadas pelo sacerdote, o aumento na intensidade dos movimentos, a emissão do *oah* orgástico e a alusão à "nova semente" que o fogo produz reforçam a conexão entre o fogo, a fertilidade e a sexualidade. A situação descrita na citação estabelece uma relação simbólica entre o ato de acender o fogo e o ato sexual, destacando a importância dessas experiências na vida humana.

O modo como o fogo era produzido para os rituais ao deus *Kupalo* também fica evidente, conforme podemos identificar na citação abaixo:

FIGURA 34 - CITAÇÃO ACERCA DA PRODUÇÃO DO FOGO NA FESTA DE KUPALO

Запалене колесо на святі Купала — це символ повороту Сонця на зиму. Те саме значення надається і скочуванню запаленого колеса в річку: після свого повороту літнє Сонце починає спускатися з вершини небесної гори, і палюче проміння гаситься в дощових потоках осені, яка скоро настане. Вогонь в Іванову ніч нерідко добувався тертям сухого дерева об старе колесо. Кострища завжди запалювалися *живим вогнем*; пошановані старші люди добували його тертям і поки продовжували цю роботу, всі, хто зібрався навкруги, стояли у благоговійній тиші, але щойно вогонь спалахував — одразу ж юрба збуджувалася і починала співати радісних пісень.

Fonte: *Mitologia Ucrainiana* (2005)<sup>112</sup>, sem tradução para o português

A festa-ritual de *Ivana Kupala* celebrada em Mallet possui um ritual que a aproxima das festas dos fogos da Europa: a queima de bonecos, que representa a personificação/materialização de algum deus ou evento da vida humana. O fato de festejar em torno das fogueiras é comum a muitas sociedades medievais, mas a queima de bonecos – e até mesmo animais – como oferenda aos deuses é algo

<sup>112</sup> O livro *Українська міфологія* de Валерій Войтович não possui tradução para a Língua Portuguesa. Em tradução livre: “A roda ao redor da fogueira no feriado de Kupalo é um símbolo da virada do Sol para o inverno. O mesmo significado é dado ao ato de colocar círculos com fogo no rio: após sua volta, o sol de verão começa a descer do topo da montanha celeste, e o raio ardente se extingue na corrente das chuvas do outono que está por vir. O fogo da noite de São João costumava ser feito esfregando madeira seca contra um tipo de roda velha. As fogueiras eram acesas com fogo vivo; os veneráveis anciãos o esfregavam e, enquanto continuavam este trabalho, todos os que se reuniam ao redor permaneciam em silêncio reverente. Assim que o fogo aumentava, a multidão imediatamente se entusiasmava e começava a cantar canções alegres” (Войтович, 2002, p. 261).

recorrente em muitas culturas. Tal fato é motivo de reflexão de Sir James George Frazer, no livro *O ramo de ouro* (1982):

Em toda a Europa os camponeses têm, desde tempos imemoriais, o costume de acender fogueiras em certos dias do ano e dançar e saltar à volta delas. Costumes desse tipo podem remontar, segundo as evidências históricas, à Idade Média, e sua analogia com costumes semelhantes observados na Antiguidade contribui, com forte coerência interna, para provar que sua origem deve ser procurada num período muito anterior à difusão do cristianismo. Na verdade, a mais antiga prova de sua ocorrência no norte da Europa nos é proporcionada pelas tentativas feitas pelos sínodos cristãos, no século VIII, para acabar com esses costumes, sob a alegação de que eram ritos pagãos. Não é raro que sejam queimadas efígies nessas fogueiras, ou que se finja nelas queimar uma pessoa viva; há razões para acreditarmos que, antigamente, seres humanos eram realmente queimados nessas ocasiões (Frazer, 1982, p. 214).

FIGURA 35 - EFÍGIES DE KUPALO E MARENA, QUADRO DE SÃO JOÃO BATISTA AO CENTRO (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>113</sup>.

A tradição aparentemente estranha de queimar os bonecos, celebrada na festividade de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet-PR, é relatada desde as celebrações da festa ao deus *Kupalo* na Idade Média, assim como apontado por Frazer em outras regiões da Europa. A tradição inicial, contudo, era até mais assustadora, como a queima de animais vivos.

Independentemente do que era queimado, se efígies ou animais (e acredita-se que até mesmo seres humanos, em algumas culturas), Frazer e Voitovich apontam que a queima de efígies pode assumir diferentes significados e simbolismos,

<sup>113</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

dependendo do contexto cultural em que ocorre. Em alguns rituais, a queima de bonecos era realizada como uma forma de purificação, expulsando ou simbolicamente destruindo males ou energias negativas. Os bonecos, muitas vezes representando entidades ou símbolos negativos, eram queimados como uma maneira de afastar o mal e renovar as energias positivas da comunidade.

FIGURA 36 - CITAÇÃO ACERCA DA QUEIMA DE ANIMAIS NA FESTA DE KUPALO

З історичних джерел відомо, що богу Купалу приносили в жертву хліб — головний плід землі. Також на купальському вогнищі спалювали навіть коней, а також інших тварин, які символізували Сонце. З пом'якшенням культу офірували кішку або лисицю, про що співається в купальських піснях:

Горішняни, долішняни,  
Сходьтеся до нас на суботку,  
Спечемо вам сліпу кішку.

Fonte: *Mitologia Ucraniã* (2005)<sup>114</sup>, sem tradução para o português

Outra teoria, apontada pelos pesquisadores, é a de que a queima de efígies pode ter uma conotação mais simbólica e ritualística, representando a passagem do tempo, o fim de um ciclo ou o encerramento de um evento importante. Tal prática pode estar associada a celebrações festivas, como festivais tradicionais ou comemorações religiosas. Em outras culturas, a queima de bonecos pode estar relacionada a rituais agrícolas, sendo realizada como uma forma de pedir por boas colheitas e bênçãos para a terra e para os agricultores.

O folclorista Andreiv Choma, como mencionamos na Introdução deste texto, aponta que a festa-ritual de *Ivana Kupala* envolve o amor e a busca pela alma gêmea. É com essa teoria que vemos o fogo e a queima das efígies que representam a materialização de *Kupalo* e *Marena*. Choma escreve, em suas redes sociais, que “os bonecos de *Marena* e *Kupalo* eram atirados na fogueira ou no rio. Acreditava-se que

<sup>114</sup> O livro *Українська міфологія* de Валерій Войтович não possui tradução para a Língua Portuguesa. Em tradução livre: “Sabe-se de fontes históricas que o pão – o principal fruto da terra – foi sacrificado ao deus *Kupalo*. Até cavalos e outros animais que simbolizavam o Sol eram queimados na pira de *Kupalo*. Com o abrandamento do culto, ofereciam um gato ou uma raposa, sobre o qual se canta nas canções de *Kupalo*: Povo de Horishnya, Povo de Dolishnya, venha até nós no sábado, assaremos um gato cego para vocês” (Войтович, 2002, p. 261).

dessa maneira suas almas se encontrariam no outro mundo, garantindo assim a perpetuação da espécie humana”.

Assim, tudo na festa-ritual de *Kupalo* está relacionado ao elemento: o formato da fogueira, o ato de fazer o fogo, a bênção, as danças circulares ao redor das chamas, a queima das guirlandas e das efígies de *Kupalo* e *Marena*, as dramatizações e saltos sobre a fogueira ao final da festa. Da mesma forma, tudo o que acontece na festa-ritual ao deus *Kupalo* está relacionado ao amor. É com esse sentimento que finalizamos esta reflexão com duas citações de Gaston Bachelard.

FIGURA 37 - O FOGO DE KUPALO (2022)



Fonte: Acervo pessoal<sup>115</sup>.

A primeira é acerca do que Bachelard chama de Complexo de Novalis: “O calor é um bem, uma posse. É preciso conservá-lo ciosamente e só doá-lo a um ser eleito que mereça uma comunhão, uma fusão recíproca. A luz brinca e ri na superfície das coisas, mas só o calor *penetra*” (Bachelard, 2008, p. 61).

A segunda é o que podemos associar ao título deste capítulo, que antecede as Considerações Finais: uma síntese da relação entre o fogo e o sonho. Segundo Bachelard:

Sob uma poesia, por sinal estranha, que não sensibiliza diretamente o gosto clássico, há nesta página o traço profundo de uma meditação sexual do fogo. Após o desejo, é preciso que a chama conclua, é preciso que o fogo se realize e que os destinos se cumpram. Para tanto, o alquimista e o poeta interrompem e acalmam o jogo ardente da luz. Separam o céu da terra, a

<sup>115</sup> Imagem retirada do documentário *Teatralidade em Ivana Kupala – Mallet, 09 de julho de 2022*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjalEYWPWz4&t=25s>.

cinza do sublimado, o exterior do interior. (...) Assim, o *fogo sexualizado* é, por excelência, o traço de união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas, materializa os conhecimentos idealistas. É o princípio de uma ambiguidade essencial não desprovida de encanto, mas que é preciso a todo momento confessar, a todo momento psicanalisar em duas utilizações contrárias: contra os materialistas e contra os idealistas: “Eu manipulo, diz o Alquimista. – Não, tu sonhas. – Eu sonho, diz Novalis. – Não, tu manipulas.” A razão de uma dualidade tão profunda é que o fogo está em nós e fora de nós, invisível e brilhante, espírito e fumaça (Bachelard, 2008, p. 82-83).

A semiologia do fogo na festa-ritual de *Ivana Kupala*, com um sentido romântico, idealizado e sonhador, combinada à teatralidade das previsões da cartomante *Mama Solotka*, que produzem em seus espectadores sentimentos semelhantes, sintetizam o principal objetivo dos rituais desenvolvidos. O estabelecimento da relação entre todos os signos presentes na noite de *Ivana Kupala* é o que constrói a unidade mágica da festa-ritual.

A metáfora do fogo de *Kupalo* que não se apaga dos sonhos está relacionada, intimamente, com os conceitos de cultura e identidade ucranianas, “conservadas” de um jeito malletense, numa festa-ritual que já é tradição, que desafia barreiras históricas, que procura quebrar estereótipos, e que emancipa o espectador teatral, principalmente ao possibilitar o contato com a(s) teatralidade(s) com aquela que previu que eu escreveria este texto, minha personagem favorita, *Mama Solotka*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Do longo sono secreto  
na entranha escura da terra  
o carbono acorda diamante*

- Helena Kolody

Traçaremos, a partir de agora, considerações acerca da pesquisa desenvolvida. Para tanto, revisaremos os principais pontos discutidos no presente estudo, de modo a facilitar, mediante a sequência dos capítulos e conceitos abordados, a compreensão global do texto, bem como dos objetivos propostos.

Inicialmente, nosso principal objetivo nesta pesquisa consistiu em analisar as interações entre os espectadores e a personagem *Mama Solotka*, a cartomante da festa de *Ivana Kupala*, na cidade de Mallet – PR. Durante as fases iniciais da investigação, identificamos a necessidade de aprofundar certos conceitos que poderiam suscitar perplexidade em leitores não familiarizados com o referido evento, assim como com as características históricas associadas, notadamente no que tange à imigração ucraniana. Dessa forma, a introdução precisou ser dividida em três partes – a primeira explicando os objetivos, motivações e metodologias; a segunda explicando o que é a *Ivana Kupala* e suas origens; e a terceira traçando um histórico da imigração e das origens da cidade de Mallet.

Ao identificarmos as particularidades do evento, consideramos que a definição de *Ivana Kupala* como “festa” era muito superficial: optamos pela criação do conceito “festa-ritual” – um evento que mistura teatro folclórico e danças dramáticas, partindo dos rituais como referência. A explicação gerou a necessidade de novas conceituações: ritual, memória, tradição, folclore, cultura, multiculturalismo, sagrado, profano, pagão... Os teóricos Nahachevsky, Hall, Guérios, Puh e Eagleton foram importantes para esse desmembramento conceitual da festa-ritual. À luz dessas concepções, nosso estudo buscou problematizar de que modo *Ivana Kupala* poderia se encaixar dentro da dramaturgia.

Um fato necessita, antes, de uma breve explicação: como espectador brincante na primeira edição e em outros anos, tive a felicidade de ser orientado por um também apaixonado pela *Ivana Kupala* de Mallet, o Prof. Dr. Edson Santos Silva. Surgiu, então,

a ideia de registrar, em formato de vídeo-documentário, a festa-ritual na edição de 2022, de modo que tivéssemos mais um suporte de análise. Mesmo sabendo que a visão do cinegrafista não seria suficiente para contemplar a magnitude do evento, ficamos satisfeitos com o resultado das gravações e passamos às análises do material, bem como à coleta de entrevistas, depoimentos e imagens de edições anteriores. O apoio de Andreiv Choma, Marcos Leão e dos membros do Grupo Folclórico *Spomen*, destacando a coordenadora Lúcia Parastchuk Oszust, foi de extrema importância nessa etapa, pois são profundos conhecedores das tradições ucranianas e possuem um vasto acervo para consulta.

Por nossa pesquisa se tratar de análise de imagens, investigamos qual seria a melhor abordagem: ao pretermos a Semiótica de Peirce, imergimos na Semiologia de Barthes, e os conceitos de efeitos do real, de notação insignificante, de representação, de real e verossímil e da hipotipose corroboraram para a compreensão da festa-ritual. O ápice das considerações de Barthes é o “*Esto*” (*Seja! Admitamos*), isso pode ser real – consideração que contribuiu para legitimar as visões acerca do espectador, conforme analisamos em Rancière.

Ainda dentro da Semiologia de Barthes constatamos mais uma necessidade: a de analisar mais a fundo a questão dos signos dentro do teatro. Traçamos um percurso de acordo com os treze signos do teatro propostos por Kowzan. Infelizmente, não pudemos nos aprofundar na amplitude de cada um dos signos analisados, de modo que teríamos que escrever uma enciclopédia. Os elementos principais, contudo, foram contemplados e visualizados, em parte, com algumas imagens. Um dos objetivos específicos de nossa pesquisa consistia em, além de divulgar a festa-ritual, levar os espectadores a (re)pensar o evento como um espetáculo teatral a partir desta pesquisa, o que se tornou possível após análise.

Abordados os signos do teatro, o leitor pode ter se perguntado onde entrariam os rituais e sua relação com o conceito de festa-ritual proposto. Destarte, buscamos explicar a questão ritual – mais uma conceituação complexa que nos levou aos primórdios do próprio teatro, que se origina dos ditirambos nos rituais ao deus Dioniso, assim como *Ivana Kupala* se origina nos rituais ao deus *Kupalo*.

Assim como apresentamos com o termo “ritual”, constatamos a necessidade de esclarecer o que é o sagrado e o profano, seguindo as premissas de Eliade. Uma das preocupações desta pesquisa era explicar os motivos de um certo receio, pela população mais conservadora da cidade de Mallet, em relação à *Ivana Kupala*. Ao

retomarmos as origens das festas ao deus *Kupalo* e a vinda dos imigrantes ucranianos para a cidade de Mallet (bem como sua religião, seu perfil e os conflitos que vieram na bagagem – e, muitos dos quais, aqui permaneceram), concluímos que as noções acerca do que é sagrado e profano entre a população ainda são confusas. Entender que o sagrado pode se manifestar além das visões cristãs ainda é um desafio, mas verificamos que a comunidade tem evoluído bastante nesse sentido. O espaço em que ocorre o evento é um espaço sagrado, que busca a hierofania, a conexão com aquilo que é sagrado. O conceito de profano, agora afastado de um possível sinônimo de heresia, passa a ser considerado como aquilo que é comum, que não é sagrado.

Havia uma dificuldade, antes do início das pesquisas, de explicar que muitas pessoas frequentavam o evento sem compreender a sua real intenção. Muitos brincantes apenas participam, sem atentar para os detalhes rituais, nem para as representações mitológicas e folclóricas. Assim como nas famosas “festas de comunidade”, nas quais as pessoas participam da missa em ucraniano e, depois de uma tarde dançante animada por músicas gaúchas e ucranianas, grande parte dos frequentadores da *Ivana Kupala* de Mallet fazem o mesmo, ficando alheios aos rituais, mesmo sendo considerados com estranhamento. Ao abordarmos o evento segundo os conceitos de multiculturalismo de Hall, entretanto, balizamos que tal situação é muito comum.

Outro conceito a ser desmistificado envolve o termo “pagão”. O conceito de pagão tem a ver com o politeísmo, uma época pré-cristã – não é uma afronta. A festa original era, realmente, uma festa pagã. Contudo, notamos um afastamento significativo da *Ivana Kupala* antiga, da Ucrânia, em relação à festa-ritual de *Ivana Kupala* de Mallet. A explicação é simples: assim que a tradição passa a acontecer longe de sua origem, o evento já não é o mesmo. Encontramos em Nahachevky a questão do folclore assumindo a ideia de primeira e segunda existências. Tal reflexão se deve ao fato de analisarmos a evolução das tradições nos mais variados aspectos, o que interfere, diretamente, nas práticas culturais da comunidade. Outro detalhe importante está relacionado ao próprio conceito de tradição, pois assim que o evento começa a fazer parte da história de Mallet, com novas características derivadas de hibridismos culturais e multiculturalismo, temos aquilo que Hobsbawm e Ranger chamariam de tradição inventada.

As considerações empreendidas até então colocaram a festa-ritual de *Ivana Kupala* em uma singularidade que, apesar de possuir como referencial os rituais

pagãos, passa a ter como principal objetivo mostrar como eram as tradições no passado, sem imposições de crença. Tivemos que deixar, entretanto, a singular cigana/cartomante para análise posterior, pois mesmo sendo uma tradição (re)inventada por Choma, ainda suscitaria questionamentos por parte conservadora da comunidade ucraniana da cidade de Mallet, pelo que eles consideram “profanação” do espaço sagrado, ou até mesmo um certo preconceito, segundo Toyansk, enraizado na história e na própria etimologia da palavra, que sugere ao termo em ucraniano цигани (tshane) o sentido de “grupo socialmente subordinado, empobrecidos e marginais”.

Assim, verificamos que os pilares do nosso trabalho já estavam sólidos e partimos para duas linhas coincidentes: a teatralidade e a cartomante *Mama Solotka*.

Encontramos, primeiramente, nas concepções propostas acerca da teatralidade por Pavis, Féral, Sarrazac e Fernandes, a possibilidade de identificar características do que é teatral em diversos gêneros textuais, dissociando o termo de qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno do teatro em si. Refletir acerca da teatralidade na festa-ritual de *Ivana Kupala* aumentou a necessidade de análise mais específica de várias personagens – o que poderá ser desenvolvido em pesquisas posteriores –, bem como demandou foco na performance, materialidade espacial, visual, textual e expressiva tanto dos membros do Grupo Folclórico *Spomen*, quanto dos espectadores do evento. Consideramos importante, ainda, criar um fluxograma acerca da teatralidade na festa-ritual de *Ivana Kupala* de Mallet, identificando, conforme as teorias apresentadas, os padrões gerais de teatralidade, assumidos tanto por atores quanto brincantes: nos ambientes naturais, a tendência é a teatralidade denegada, com busca pelo ritual, a mimese e foco na performance; já nos ambientes artificiais, a teatralidade tende a ser consciente, com afastamento do ritual e hipotipose. O que pode unir ou separar as tendências, além da própria teatralidade, são as intenções de se aproximar do sagrado, ou permanecer no profano, ou seja, mesmo sendo um evento que acontece no coletivo, no plural, a compreensão e a experiência subjetivas de cada espectador contribuem para a experiência.

Em seguida, apresentamos a cartomante *Mama Solotka*. Contamos a sua história, identificamos personagens semelhantes nas origens pagãs do evento, as inspirações de Choma e a criação da personagem. Aprofundamos, principalmente sob a luz da Semiologia de Barthes, a análise de alguns signos de destaque, como roupas,

maquiagem, mímicas faciais e acessórios, numa abordagem semiológica voltada para a hipotipose, efeitos do real, pormenores inúteis do cenário e a possibilidade do *Esto* barthesiano. Tal abordagem possibilitou a convergência entre a semiologia e a teatralidade. Dessa forma, considerando os estudos de Pavis, destacamos as habilidades de teatralidade utilizadas por *Mama Solotka* na interação com seus espectadores dentro da tenda cigana.

A hipótese inicial, conforme mencionado anteriormente, consistia em provar que a cartomante *Mama Solotka* se utiliza de vários recursos de teatralidade para conduzir sua consulta dentro da tenda. Conseguimos identificar os recursos listados abaixo:

1. Teatralidade consciente: a atriz tem total consciência de que pode manipular a narrativa e fazer com que a consulta pareça real, por meio dos recursos semiológicos como os efeitos de real ou apenas uma brincadeira.
2. (De)negação em jogo psicológico: mesmo se tratando de um ambiente artificial, no qual a tendência geral é o afastamento do ritual e a teatralidade consciente, a cartomante pode negar o jogo psicológico e fugir da tendência geral, aproximando-se da denegação. Tal atitude tende a colocar o espectador mais próximo aos rituais, o que, em alguns casos, surte efeitos de real mais profundos, sobretudo em espectadores que aceitam se entregar ao jogo dramático.
3. Afastamento do ritual, negação do mito: consiste em deixar evidente que os ambientes naturais servem para a hierofania. Como a tenda é um ambiente artificial, a cartomante pode evidenciar que aquilo é uma encenação e que o espectador participa de uma brincadeira, a real intenção da “consulta”.
4. Teatralidade que atenua o real: é o uso dos efeitos de real e principalmente da mimese para a experiência genuína do espectador. Se a teatralidade é consciente, a atriz pode imitar uma cartomante, o que pode aproximar o espectador dos rituais vivenciados nos ambientes naturais.
5. Os riscos de se perder na intensificação da teatralidade: como a cartomante possui muitas cartas na manga (literal e dramaticamente), pode explorar várias teatralidades com seus espectadores. No entanto, a intensificação do uso desses recursos tende a desagradar o espectador, que muitas vezes quer ouvir as previsões (boas) de modo sério, mesmo que tenha noção de

que se trata de uma brincadeira. Outra observação importante: *Mama Solotka* nunca força a persuasão.

6. Teatralidade e choque de ficções: como ressaltamos inúmeras vezes nesta pesquisa, apesar de o evento acontecer na coletividade, as percepções são subjetivas. São dois pontos a se destacar: o primeiro, é que a teatralidade consciente da atriz pode levar o espectador a acreditar que a experiência é real; o segundo tem a ver com as percepções de crença, visto que alguns espectadores entram na tenda cigana acreditando que tudo o que será dito será verdade, que a noite é realmente mágica e que, mesmo conhecendo a atriz no cotidiano, naquela noite ela recebe dons premonitórios.
7. *Mama Solotka*: a contadora de histórias: abordamos, por fim, as infinitas possibilidades de interpretação das cartas, somadas ao uso de diversos recursos de teatralidade para prender a atenção do espectador. Ao aguçar a curiosidade, tal qual Sherazade, a cartomante consegue criar narrativas que podem gerar novas narrativas, estendendo a consulta pelo tempo que quiser, manipulando o espectador.

Dando sequência ao texto, verificamos a necessidade de analisar o espectador da festa-ritual de *Ivana Kupala*. O comportamento dos espectadores no evento sempre foi um motivo de curiosidade minha, e os membros do Grupo Folclórico *Spomen* compartilham as mesmas dúvidas: o que motiva o espectador da *Ivana Kupala* de Mallet a entrar no jogo dramático e agir como se fosse um ator?

Após considerarmos premissas de Rosenfeld, Ubersfeld, Rancière e Boal, constatamos que as subjetividades do espectador precisam ser levadas em consideração, mesmo se tratando de um evento plural. Tais subjetividades são afetadas pelos fatores que foram apontados desde o início desta pesquisa, como os históricos, de imigração, de multiculturalismo, de memória, bem como pelas concepções que cada pessoa tem de tradição, cultura, fé, folclore, sagrado e profano. O espectador é atravessado e afetado por discursos o tempo todo, o que interfere diretamente no modo como ele percebe o mundo. A opção por participar ou não dos rituais e jogos dramáticos propostos na festa-ritual de *Ivana Kupala* cabe, inteiramente, ao próprio espectador, visto que, nas considerações de Féral, a teatralidade pertence, sobretudo e antes de tudo, ao espectador (Féral, 2011, p. 102). Nesse pertencimento da teatralidade, podemos apontar caminhos para o espectador escolher como agir, como o de Rancière, que propõe a emancipação do espectador,

e a proposta de Boal, que sugere a não passividade do espectador diante de um ator, mas sim uma ação, com o objetivo de se tornar um *Spect(ator)*.

No último capítulo, estabelecemos uma ligação entre a epígrafe que inicia este texto, acerca do fogo, de Gaston Bachelard<sup>116</sup>, com outros aspectos, como a origem do fogo, a queima de efígies, o amor, o sexo, a perpetuação da espécie e, sobretudo, a perpetuação da tradição. A iniciativa do Grupo Folclórico *Spomen* de manter viva tal tradição – que já não é exatamente a mesma da Ucrânia do passado – é o que mantém vivo o fogo de *Kupalo*.

Se a tradição mudou rapidamente como o fogo, talvez as percepções acerca da *Ivana Kupala* de Mallet não sigam a mesma velocidade. Espero, contudo, ter contribuído para uma mudança de pensamento em relação aos vários aspectos abordados, principalmente em relação à cartomante *Mama Solotka*. Afinal, depois que o fogo se apaga, o que resta é a vida e suas lentas mudanças.

---

<sup>116</sup> “Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo”. (Bachelard, 2008, p. 11)

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964
- BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.
- BATISTA, Fábio Domingos. **Igrejas ucranianas: Arquitetura da imigração no Paraná**. Curitiba: Instituto Arquibrasil / Petrobrás Cultural, 2009.
- BEZERRA DE MENEZES, Eduardo Diatahy. Rito, festa e romaria. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 18/19, n.1/2, 1987/1988, p. 37-61.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- CNFCP. **Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira: Definição do verbete folguedo**. Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000205.htm>, Acesso em: 15 maio 2023.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de Mário da Gama Kury. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta - USP**, São Paulo, v. 9, p. 197 – 210, abril, 2009.

FÉRAL, Josette. **Théorie et pratique du théâtre**. Au-delà des limites. Paris: L'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. L. A. Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRAZER, James George; DOUGLAS, Mary. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

GONÇALVES, José Sérgio. Apresentação. *In*: **Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore**, nº 12. São Paulo, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **A imigração ucraniana ao Paraná**: memória, identidade e religião. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANEIKO, Valdemiro. **Uma centelha de luz**. Curitiba: Editora Kindra, 1985.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

KOLODY, Helena. **Viagem no espelho**: e vinte e um poemas inéditos. Curitiba: Criar, 2001.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. *In*: GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEITE, Rodrigo Moraes. **História do teatro ocidental**: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês. V. 1. Salvador: UFBA, Escola de Teatro, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro, Rocco: 2020.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUKAROVSKI, Jan. Sobre o diálogo cênico. *In*: GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NAHACHEVSKY, Andriy. On the Concept of "Second Existence Folk Dance". **Year-book for Traditional Music**. v. 33, p. 17-28, 2001.

NEVES, Larissa de Oliveira. Folguedo e teatro: onde termina um e começa o outro? Publicado em **Cadernos Letra e Ato**. V. 4. Unicamp, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Ideia de Teatro**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **La Théâtralité em Avignon** in *Voix et Images de la scène - Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. P.317-337.

PETROVA, Maria. **A poética do romance gótico na coletânea 'Noites em uma granja perto de Dikanka' de N. V. Gógol**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

PLATÃO. **O banquete** (Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PUH, Milan. **Folclore como ação educativa na constituição de políticas linguísticas em e para comunidades rurais de origem ucraniana na Croácia e no Brasil**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. Por uma teoria contemporânea do teatro: mimesis e desempenho espetacular. *In*: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). **Texto e Imagem: Estudos de Teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOUSA, Eudoro. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre Teorias e Práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309 – 330, maio / agosto, 2016.

TOLEDO, Aureo; COSTA, Karla. Hibridismo, Resistência, Povo: um diálogo entre Ernesto Laclau e Homi Bhabha. **Revista Sul-Americana de Ciência Política**, v. 6, n. 2, p. 201-218, 8 nov. 2021.

TOYANSK, Marcos. Identidades ciganas: origens, grupos e contextos. In: GOLDFARB, Maria Patrícia Lopes; TOYANSK, Marcos; OLIVEIRA, Luciana de (org.). **Ciganos: olhares e perspectivas**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ВОЙТОВИЧ, Валерій. **Українська міфологія**. Київ: Сюжетна Графіка, 2002.

ЧУБИНСЬКИЙ, Павло Платонович. **Мудрість віків**: українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського. у 2 кн. Київ: Мистецтво, 1995.

ГРИМИЧ, Марина. **Українці Бразилії / Os Ucrainianos do Brasil / Ukrainians in Brazil**; історико-етнологічне дослідження [гол. наук.ред. М. Гримич та ін.] — К.: Дуліби, 2011.

УКРАЇНКА, Леся. **Купала на Волині**. Київ, Наукова думка, 1977.

## ANEXOS

Após finalizarmos nossas reflexões acerca da festa-ritual de *Ivana Kupala* na cidade de Mallet, constatamos a necessidade de apresentar três textos de importância ímpar para melhorarmos o entendimento do evento, bem como contextualizarmos.

O primeiro texto, um artigo escrito pela consagrada escritora ucraniana Lesya Ukrainka (1871-1913), em tradução livre, que analisa uma celebração de *Ivana Kupala* em Kovel – Volínia, em 1893. Consideramos importante, principalmente por se tratar da mesma época de início da imigração ucraniana para o Brasil.

O segundo texto foi escrito pelo proeminente escritor Nicolai Gogol (1809-1852). A novela *A noite na véspera de Ivana Kupala* (ano incerto), que trazemos, cita eventos ocorridos durante uma celebração de *Ivana Kupala*, apresentando personagens comuns à festa-ritual de Mallet. A única versão encontrada em português está disponível na belíssima dissertação de Maria Petrova, *A poética do romance gótico na coletânea Noites em uma granja perto de Dikanka de N. V. Gógol* (2016). Pela nacionalidade de Gogol ser reivindicada por Ucrânia e Rússia, podemos perceber muitas palavras em ucraniano. Dessa forma, tomamos a liberdade de “(re)traduzir” algumas palavras que estão próximas do russo para o ucraniano, de modo que tais termos farão mais sentido dentro da comunidade ucraniana.

Faz-se necessário, ainda, citar considerações acerca da tradução e da obra de Gogol feitas por Maria Petrova:

Há, na obra gogoliana, muitas metáforas, epítetos e expressões idiomáticas, para as quais não foi sempre fácil achar uma tradução adequada na língua portuguesa. Foi seguido o princípio de localizar a expressão idiomática quando possível, ou então, tentar procurar a expressão parecida com o mesmo sentido, ou, quando incompatível com o texto de Gógol, inventar uma tradução própria, seguida por uma explicação em nota de rodapé. A presente tradução tentou manter a complexidade da estrutura da frase gogoliana, com seus longos períodos, com suas comparações e desvios explicativos, quando possível (Petrova, 2016, p. 182).

O terceiro e último texto é uma emocionante carta escrita por Ivan Pacevich, filho do pioneiro Theodoro Pacevich, primeiro imigrante a chegar na Colônia Rio Claro, relatando a dura realidade e as dificuldades enfrentadas pelos primeiros imigrantes ucranianos no Brasil.

Boa leitura!

## ANEXO 1 KUPALO EM VOLÍNIA (Lesya Ukrainka)

Em muitos lugares na Volínia o costume de celebrar o antigo feriado de *Kupalo* persiste.

No distrito de Kovel, *Kupala* é celebrada assim: à noite, os meninos roubam algum velho espantalho de algum lugar – eles roubam, pois não é bom pedir. Esse velho espantalho é chamado *kozobom*. Os meninos arrastam aquele espantalho pelas ruas da aldeia, correndo o mais rápido possível, e cantando. As pessoas saem ao seu encontro colocando lascas de madeira, troncos, cestos velhos e outras coisas na rua – tudo o que é necessário para a fogueira de *Kupalo*. Os meninos juntam tudo numa cesta. São tantas as contribuições que os meninos dificilmente conseguem juntar todo o combustível.

Os materiais são levados para o pasto, fora da aldeia. Todo o grupo de pessoas se reúne ali, a maioria jovens, mas também mulheres mais jovens, e às vezes algumas até mais velhas. Apenas as meninas cantam, mas às vezes os meninos também respondem seus cantos. Elas começam com alguma música, geralmente “Oh, mocinha, mocinha<sup>117</sup>”. Enquanto isso, os meninos acendem o braseiro, enfiando gravetos compridos para que o fogo fique cada vez mais alto.

As pessoas que vêm ver *Kupala* também devem trazer consigo diferentes gravetos. Dizem que antigamente os meninos batiam em quem chegava de mãos vazias, por isso ainda existe o provérbio: “Quem vem sem tronco, sairá sem joelho<sup>118</sup>”.

Enquanto o fogo queima, as meninas cantam enquanto encostam nos meninos; então, os meninos conversam entre eles, às vezes com canções, mais frequentemente com piadas, muitas não vezes não tão educadas e gentis. Geralmente, ocorrem brincadeiras entre meninos e meninas. Assim, por exemplo, às vezes os meninos pegam palitos de palha com fogo da fogueira e correm com eles entre as meninas, cutucando o rosto das meninas e perseguindo-as pelo campo, mas as meninas voltam e novamente agradecem aos meninos com canções ousadas.

Quando o braseiro queima até a metade e o fogo diminui um pouco, os meninos começam a pular sobre ele. Então, quando o fogo começa a apagar, todos vão para casa cantando.

---

<sup>117</sup> Canto folclórico popular: ой молодая молодежи.

<sup>118</sup> No original: “Хто прийде без поліна, той піде без коліна.”

O fogo de *Kupalo* não se apaga, mas é deixado a apagar-se por conta.

No distrito de Zvyahel, os meninos acendem uma fogueira e as meninas pegam uma árvore, uma bétula. Eles a enfeitam com guirlandas, bandagens e velas acesas. A árvore é chamada *Kupalo*. As meninas usam grandes guirlandas feitas de várias poções e flores e carregam outra guirlanda com elas. Eles formam um círculo perto da árvore e cantam, enquanto os meninos pulam sobre o fogo. Às vezes os meninos correm para agarrar a árvore, depois as meninas a defendem e cantam várias músicas irritantes para os meninos. No final, os meninos agarram uma árvore e queimam-na ou jogam-na no rio, e as meninas, que tentam defender a árvore o banho, são banhadas no mesmo rio.

Depois de cantar a *Kupalo*, às vezes as meninas fazem leituras da sorte nas guirlandas. A menina joga duas guirlandas na água, uma para ela e outra para qual rapaz: quando elas se juntam na água significa que a menina vai fazer par com o namorado. Ou assim: a menina baixa sua guirlanda até o fundo do rio com uma vara; quando flutuar até o topo, a garota se casará naquele ano.

Lesya Ukrainka (1893)

## ANEXO 2 A NOITE NA VÉSPERA DE *IVANA KUPALA* (Nikolai Gogol)<sup>119</sup>

*Um caso narrado pelo diácono da igreja de \*\*\**

Fomá Grigórievitch tinha uma peculiaridade bem singular: ele detestava repetir a mesma coisa. Por vezes, se alguém lhe implorasse para narrar alguma história novamente – veja só – já metia algo novo ou a modificava tanto que nem dava para reconhecê-la. Uma vez um senhor arrancou esta mesma história de Fomá Grigórievitch, da qual nem se lembrava mais. Para nós, gente simples, fica até complicado nomear esses senhores, pois escribas não são, mas são como revendedores nas nossas feiras: apanham, mendigam, furtam de montão, e publicam todos os meses ou todas as semanas livrinhos não mais grossos do que uma cartilha. Um dia chega de Poltava o mesmo polonês de caftan cor de ervilha-verde<sup>120</sup>, do qual eu falava antes e de quem vocês, creio eu, já leram uma novela<sup>121</sup>, traz consigo um livrinho, abre-o na metade e o mostra para nós. Fomá Grigórievitch já estava pronto para acavalar os óculos sobre o seu nariz, mas, como lembrou que se esquecera de consertá-los com fio e cera, passou o livro para mim. Eu, visto que conheço um pouco a gramática e não uso óculos, pus-me a ler em voz alta. Mal acabara de virar duas páginas quando ele, de repente, me agarrou pela mão.

- Espere! Primeiro me diga, o que o senhor está lendo?

Admito que fiquei um pouco estupefato com uma pergunta dessas.

- Como “o quê”, Fomá Grigórievitch? O seu caso, as suas próprias palavras.

- Quem disse ao senhor que estas são as minhas palavras?

- Mas que melhor prova o senhor quer, aqui está impresso: “narrado pelo diácono tal”.

---

<sup>119</sup> A presente novela é uma versão de *A noite na véspera do dia de Ivan Kupala* (ano incerto), escrito por Gogol. O texto que trazemos cita eventos ocorridos durante uma celebração de *Ivana Kupala*, apresentando personagens comuns à festa-ritual de Mallet. A única versão encontrada em português está disponível na belíssima dissertação de Maria Petrova, *A poética do romance gótico na coletânea Noites em uma granja perto de Dikanka de N. V. Gógol* (2016). Pela nacionalidade de Gogol ser reivindicada por Ucrânia e Rússia, podemos perceber muitas palavras em ucraniano. Dessa forma, tomamos a liberdade de “(re)traduzir” algumas palavras que estão próximas do russo para o ucraniano, de modo que tais termos farão mais sentido dentro da comunidade ucraniana. Os grifos não identificados pertencem à Maria Petrova, com uma alteração identificando os termos no alfabeto cirílico, em ucraniano.

<sup>120</sup> Uma alusão à expressão popular russa *chut gorókhovyi*, literalmente – “palhaço de ervilha”, que significa uma pessoa vazia, que não presta para nada.

<sup>121</sup> Gógol fala sobre a “*Sorótchinskaia iármaka*” (A feira de Sorótchintsy), que foi publicada em 1831 na primeira parte de *Noites em uma Granja*, cujo narrador é o polonês.

- Cusпам, então, na cabeça daquele que imprimiu isso! Está mentindo, moscal<sup>122</sup> filho da mãe! Não foi assim que eu contei. Parece que alguém tem um parafuso a menos na cabeça! Escutem, vou contar tudo agora.

Nós nos aproximamos da mesa e ele começou.

O meu avô – que Deus o tenha! Que no outro mundo coma somente pães de trigo e pães de mel com sementes de papoula! – era um contador de histórias maravilhoso. Às vezes, começava a falar e a gente tinha vontade de ficar o dia inteiro no mesmo lugar, só escutando. Nem se compara a um bufão qualquer de hoje, que logo começa a falar patranhas, como algum moscal, com a língua como se não comesse há três dias, assim é melhor pegar o chapéu e sair de casa. Lembro como se fosse hoje (a velha, minha finada mãe, era ainda viva) que numa longa noite de inverno, quando no quintal o frio estava de rachar e tapava densamente a vidraça estreita da nossa casa, a mãe estava sentada em frente à penteadeira, esticando com as mãos um fio comprido, balançando o berço com o pé e cantando uma canção que até parece que estou ouvindo agora. A luminária, tremendo e se inflamando, como se estivesse assustada com algo, iluminava a casa para nós. O fuso de fiar zumbia e todos nós, as crianças, reunidas em grupinho, escutávamos o avô que, de tão velho, não descia do leito na sua *pítch*<sup>123</sup> fazia cinco anos. Mas nem suas palavras encantadoras sobre os velhos tempos, sobre as marchas dos *zaporójetz*<sup>124</sup>, sobre os polacos, sobre as façanhas valentes de Podkova<sup>125</sup>, Poltorá Kojukhá<sup>126</sup> e Sagaidátchnyi<sup>127</sup> atraíam tanto nossa atenção quanto as histórias sobre acontecimentos antigos e estranhos, as quais nos davam arrepios por todo o corpo e deixavam o cabelo de pé. De vez em quando, um medo nos pegava tanto, que, à noite, tudo parecia Deus sabe lá que monstro. Se, à noite, acontecer de você sair de casa por alguma razão, logo pensa que um habitante do outro mundo deitou na sua cama. E juro de pés juntos que até muitas vezes confundia o próprio camisolão, colocado na cabeceira, achando que o diabo se aconchegara ali. Mas o essencial nas

---

<sup>122</sup> Moscal – alcunha que os ucranianos usavam para qualquer russo.

<sup>123</sup> Пич – espécie de forno à lenha ucraniano usado para aquecer a casa. Possui uma base ao lado que, antigamente, podia ser usada como leito.

<sup>124</sup> Запорожец - cossaco, membro da Zaporójskaia Siétch, organização independente dos cossacos ucranianos que existiu entre os séculos XVI e XVIII. (Traduzido do russo por Petrova)

<sup>125</sup> Podkova Ivan – líder dos cossacos que, em 1577, conquistou o trono da Moldávia. Em 1578, foi executado.

<sup>126</sup> Poltorá Kojukhá Karp – hetman ucraniano que comandou entre os anos 1638 e 1642.

<sup>127</sup> Sagaidátchnyi (Conachévitch) Piótr – hetman ucraniano que, em 1616-1621, comandava as marchas dos zaporójetz contra os turcos.

histórias do avô era que ele nunca mentira em toda sua vida, e o que ele, às vezes, dizia era exatamente o que tinha acontecido. Vou contar para vocês agora uma das suas histórias maravilhosas. Sei que se pode encontrar com abundância sabichões que escrevinham nas cortes e até leem em língua oficial<sup>128</sup> e que, se lhes derem um simples livro sagrado, nem entenderiam um A sequer, mas, para arreganhar os dentes sem vergonha, eles têm aptidão. Tudo o que contar lhes causará risos. Tanta é a falta de fé que se espalhou pelo mundo! O que mais dizer – juro pelo amor de Deus e a Santíssima Virgem! – vocês, talvez, nem acreditem: certa vez abri a boca para falar sobre as bruxas – e aí? – apareceu um imprudente que não acredita em bruxas! Eu, graças a Deus, moro há tanto tempo neste mundo e vi tantos incrédulos que seria mais fácil eles levarem um sacerdote na lábia<sup>129</sup> do que cheirmos um rapé; mas até eles faziam o sinal da cruz de medo das bruxas. Mas que eles sonhem com... apenas não estou com vontade de pronunciar com o quê, não se deve até falar sobre eles.

Há – quantos? – mais de cem anos atrás, contava o meu falecido avô, ninguém reconheceria a nossa aldeia: era uma fazenda<sup>130</sup>, uma fazenda das mais pobres! Umhas dez casinhas, nem rebocadas nem protegidas, brotavam aqui e acolá no meio do campo. Não havia nenhuma cerca, nenhum palheiro decente onde se pudesse colocar uma vaca ou uma carruagem. E, assim, viviam os ricos, e, se vocês olhassem para gente como nós, para os pobres, veriam um buraco cavado na terra – e pronto, ali estaria uma casa! Apenas pela fumaça se poderia adivinhar que lá vive um homem de Deus. Vocês vão perguntar por que razão eles viviam assim. Não é que fossem pobres, pois naquele tempo quase qualquer um que fosse cossaco trazia muitos bens das terras estrangeiras, mas o fato era que não adiantava arranjar uma casa decente. Quanta gente vagueava naquele tempo em todos os lugares: o povo da Criméia, os polacos, os lituanos! Acontecia que até os próprios vizinhos chegavam em bando e assaltavam os conterrâneos. Acontecia de tudo.

Nessa mesma fazenda, aparecia, com frequência, um homem, ou, melhor dizendo, um diabo de aparência humana. De onde ele vinha, para quê, ninguém sabia.

---

<sup>128</sup> Língua oficial (гражданская грамота), foi introduzida na Rússia por Pedro o Grande, em 1708, para imprimir livros laicos, revistas e jornais. Surgiu como resultado da primeira reforma do alfabeto russo, isto é, a redução da quantidade e a simplificação da grafia das letras. Em oposição a ela, coexistiu, por muito tempo, a língua eslava eclesiástica, mais difícil para ler e escrever, era utilizada, exclusivamente, para a literatura religiosa.

<sup>129</sup> No original, провозит попа в решете, literalmente - levar um sacerdote numa peneira, que significa mentir na confissão (Comentário de Gogol).

<sup>130</sup> Na tradução de Petrova consta o termo “granja”.

Patúsca, farreia e, subitamente, some sem deixar vestígios, nem dar notícias. Mas, de repente, olha só, de novo apareceu, como caído do céu, perambula pelas ruas da aldeia da qual agora não existe nem rastro e que se encontrava, talvez, a não mais de cem passos de Dykanka<sup>131</sup>. Vai reunir os cossacos transeuntes: a gargalhada e a cantoria não cessam, o dinheiro chove; a vodca flui que nem água... Assediará, às vezes, as moças bonitas: vai presenteá-las com fitas, brincos, colares – não há mais onde colocá-los! É certo que as moças bonitas hesitavam um pouco em aceitar os presentes: Deus sabe, talvez de verdade, tivessem passado por mãos impuras. A própria tia do meu avô, que naquele tempo era dona da taberna na atual estrada de Opishnya<sup>132</sup>, onde frequentemente farreava Bassavriuk<sup>133</sup> (assim eles chamavam esse homem demoníaco), dizia justamente que não aceitaria presentes dele nem por todas as riquezas do mundo.

Por outro lado, como não aceitar? Qualquer um ficará com medo quando, às vezes, ele enrugou suas sobrancelhas hirsutas e lançou de soslaio um olhar que fazia qualquer um dar no pé, Deus sabe para onde. E se você aceitar, já na noite seguinte, lhe faz uma visita algum “amigo” do pântano, arrastando-se, com cornos na cabeça e apertando seu pescoço, se nele houver um colar; mordendo seu dedo, se nele houver um anel; ou puxando sua trança, se nela tiver enrolada uma fita. Que Deus, então, nos livre desses presentes! Mas – infelizmente – não tem jeito de se livrar deles: se os jogar na água, o anel diabólico ou o colar flutuam e acabam logo em suas mãos.

Havia, na aldeia, uma igreja, se eu me lembro bem, de São Pantaleão. Morava ao lado dela um sacerdote, o padre Afanássi, de saudosa memória. Ao notar que Bassavriuk não estava na igreja nem no santo Domingo de Páscoa, teve a intenção de repreendê-lo e lhe impor a penitência. Tudo em vão – ainda ficou com as pernas quebradas! “Escuta aqui, senhor<sup>134</sup>!” – trovejou em resposta. – melhor que cuide da sua vida em vez de se meter na vida dos outros, se não quiser que sua garganta de bode seja tapada com uma *kutiá*<sup>135</sup> quente!”. O que fazer com o maldito? Padre Afanássi anunciou, apenas, que qualquer um que se tornar amigo de Bassavriuk será

---

<sup>131</sup> Диканька – Dykanka é um assentamento urbano de Poltava, centro da Ucrânia. (Grifo nosso)

<sup>132</sup> Опішня – Opishnya, região de Dykanka.

<sup>133</sup> Ем усраниано, Басаврюк.

<sup>134</sup> Ем усраниано, пан.

<sup>135</sup> Кутя - um tipo de sobremesa doce de trigo e papoula, tradicional das cozinhas eslavas.

considerado um católico<sup>136</sup>, um inimigo da igreja de Cristo e de todos os seres humanos.

Naquela aldeia um dos cossacos, chamado Korj, tinha um criado que a gente apelidava Petró Sem-Família; talvez porque ninguém se lembrasse nem do pai, nem da mãe dele. É verdade que o curador da igreja costumava dizer que eles haviam morrido de peste no mesmo ano; mas a tia do meu avô não queria saber disso e fazia de tudo para lhe dar parentes, mesmo que o pobre Petró tivesse tanta necessidade deles como nós temos das nuvens de antanho. Ela dizia que o seu pai estava em *Zaporójie*, antes disso – caíra prisioneiro dos turcos, sofrera Deus sabe que tormentos e, por algum milagre, tendo se disfarçado de eunuco, dera no pé. As belas moças de cabelo negro e as jovens pouco se importavam com os seus parentes. Diziam somente que ele colocaria todos os rapazes daquele tempo no chinelo se lhe vestissem um *zhupan*<sup>137</sup> novo, o apertassem com um cinto vermelho, lhe pusessem na cabeça um chapéu feito de *smuchkas*<sup>138</sup> pretas com uma elegante copa azul, pendurassem uma espada turca na anca e colocassem uma chibata numa mão e na outra um cachimbo de aro bonito. Mas, infelizmente, o pobre Petró tinha apenas um camisolão cinza com mais buracos do que moedas de ouro nos bolsos de algum judeu. E isso nem era a maior desgraça. A desgraça era a seguinte: o velho Korj tinha uma filha tão bela que eu duvido que vocês já tenham tido chance de ver algo parecido. A tia do meu falecido avô contava (e para uma mulher, como vocês sabem, é mais fácil beijar o diabo, sem maldade, do que chamar outra mulher uma beldade) que as bochechas rechonchudas da cossaca eram rosadas e ardentes como uma papoula cor-de-rosa mais suave, quando, depois de se lavar com o orvalho de Deus, ela brilha, endireita as folhinhas e se apruma perante o sol nascente; suas sobrancelhas eram como as cordas negras (as nossas moças hoje as compram para pendurar as cruzes e os ducados dos moscais que passam pelas aldeias com caixas) que se curvam corretamente, como se mirassem nos seus olhos claros; a sua boca pequena, para a qual os jovens daquele tempo olhavam gulosamente, parecia que fora feita para trinar canções do rouxinol; seu cabelo, negro como as asas de uma graúna e macio como linho novo (naquele tempo as nossas moças ainda não se enfeitavam com tranças finas, entrelaçando-as com fitas estreitas, bonitas e

---

<sup>136</sup> No trecho fica explícita a tensão entre católicos e ortodoxos.

<sup>137</sup> Жупан - antiga veste masculina superior usada por ucranianos e poloneses.

<sup>138</sup> Смушка - pele de cordeiro da raça do mesmo nome.

coloridas), caía em forma de caracóis crespos sobre o *kontush*<sup>139</sup> bordado de ouro. Ah, que o senhor não me deixe mais cantar o Aleluia no coro da igreja se não é verdade que eu, neste mesmo lugar, a cobriria de beijos, apesar de que fios grisalhos estão se infiltrando por toda a velha floresta que brota do meu cocuruto, e ainda, bem ao lado, está a minha velha, como uma pedra nos sapatos. Então, quando, em algum lugar, um rapaz e uma moça vivem perto um do outro... vocês todos sabem o que acontece. Às vezes, ao romper da aurora, as marcas dos saltos das botas vermelhas eram visíveis onde Pidorka tagarelava com seu Petró. Contudo, não teria vindo à mente de Korj nenhuma má intenção se uma vez (aí, é claro como água que não fora outro senão o tihoso que tentou) não viesse à cabeça de Petró, sem pensar bem, na entrada da casa, lascar um beijo – como eles dizem – de todo o seu coração, nos lábios rosados da cossaca. Aquele mesmo tihoso (que ele, o filho de uma égua sonhe com a santa cruz!) levou o velho caduco a abrir a porta da casa, de bobeira. Korj, estupefato, ficou boquiaberto e agarrou a porta com a mão. O maldito beijo, ao que parecia, o ensurdecera por completo. Ele pareceu-lhe mais alto que a batida do pilão na parede, com o qual, geralmente, o mujique<sup>140</sup>, no nosso tempo, afugenta a *kutiá*<sup>141</sup>, por falta de fuzil e pólvora.

Ao voltar a si, ele tirou da parede o chicote do seu avô e já estava pronto para açoitar as costas do coitado do Petró quando, não se sabe de onde, chegou correndo o irmão de Pidorka – Ivás – e, apavorado, agarrou com as mãozinhas as pernas dele, gritando: “Papai, papai! Não bata em Petró!”. O que se vai fazer? Coração de pai não é de pedra: ao pendurar o chicote de volta na parede, ele o acompanhou às escondidas fora da casa: “Se você aparecer na casa outra vez, mesmo que só debaixo das janelas, aí, escuta, Petró, juro por Deus que esse seu bigode negro vai sumir, assim como o seu *ocelédets*<sup>142</sup> que já está enrolado duas vezes em torno da sua orelha; que eu não me chame Terénti Korj se ele não disser adeus ao seu cocuruto!”. Ao dizer isso, lhe deu de leve um tabefe na nuca, e foi assim que Petró caiu, com todo

<sup>139</sup> Контуш - um tipo de peça externa do vestuário masculino ou feminino. Era uma roupa longa, geralmente com o comprimento abaixo dos joelhos, com uma série de botões decorados colocados na parte inferior da frente. As mangas eram compridas e largas.

<sup>140</sup> Camponês russo pobre. A denominação era dada antes da Rússia adotar o regime socialista (1917).

<sup>141</sup> Após todas as festas natalinas, o dia 18 de janeiro, na religião ortodoxa, foi considerado um dia de rigoroso jejum. Nesse dia, os russos e os ucranianos, antigamente, praticavam, para afastar de casa as forças malignas, vários ritos. Entre eles, existia o rito de “afugentar a *kutiá*”. Os jovens da casa batiam com um pilão nos portões, quebravam potes e atiravam com uma espingarda três vezes no ar, o que simbolizava a despedida das almas dos mortos para que elas não prejudicassem os vivos.

<sup>142</sup> Оселедець - trança de cabelos no topo da cabeça, típica dos cossacos.

o seu peso, no chão. E lá se foram para a cucuia os beijos! Uma tristeza pesada assolou os nossos pombinhos; e ainda se espalhou o rumor pela aldeia que pegou o hábito de visitar Korj algum polaco com roupa bordada de ouro, de bigode, com sabre, esporas, e os bolsos tilintando como a sineta do saquinho com que o nosso sacristão, Tarás, dá uma volta todo dia pela igreja. Pois bem, sabe-se para os que visitam um pai quando há uma filha de cabelos negros. Então, um dia, Pidorka, cheia de lágrimas, pegou no colo o seu Ivás: “Ivás, meu bem, Ivás, meu querido! Corra à casa de Petró, minha criança preciosa, como uma flecha atirada de um arco; conta tudo para ele: que amaria seus olhos castanhos, beijaria seu rosto branco, mas o meu destino não me permite. Inundei em lágrimas amargas não apenas uma toalha. Não aguento. Tenho um peso no coração. E meu próprio pai é o meu inimigo: está forçando-me a casar-me com um polaco que não amo. Diga para ele que já estão preparando o casamento, só que não vai haver música nesse casamento: os diáconos vão cantar, em lugar das *cobzas*<sup>143</sup> e *sopilkas*<sup>144</sup>. Não vou dançar com meu noivo; me carregarão. Escura, escura será a minha casa – feita de madeira de pinos, e no lugar da chaminé, a cruz vai ficar fincada no telhado!”.

Como se estivesse petrificado, sem sair do lugar, Petró escutava enquanto a criança inocente lhe murmurava as palavras de Pidorka. “E eu, desgraçado, pensava em ir à Crimeia e à Turquia ganhar ouro na guerra e, com os bens, voltar para você, minha beldade. Mas não era para ser assim. O mau olhado nos pegou. Vou já, meu querido peixinho, vou também a um casamento: só que não vai haver diáconos nesse casamento; o corvo negro crocitará em vez do sacerdote, em cima de mim; o campo será minha casa; a nuvem cor de chumbo, meu telhado; a águia arrancará meus olhos castanhos; as chuvas lavarão meus ossos de cossaco e o torvelinho os secará. Mas por quê? De quem? A quem reclamar? Assim, parece, era vontade de Deus, – perdido eu estou, então!”. E caminhou direto para a taberna.

A tia do meu falecido avô se surpreendeu um pouco ao ver Petró na taberna – e ainda na hora em que uma boa alma vai às matinas – e esbugalhou os olhos, como se acabasse de acordar, quando ele pediu uma caneca com pouco menos de meio litro de aguardente. Mas em vão o coitado pretendia afogar suas mágoas. A vodca picava sua língua como urtiga e lhe parecia mais amarga que losna. Jogou a caneca no chão. “Chega de se afligir, cossaco!”, – trovejou alguém em voz grave em cima

---

<sup>143</sup> Кобзи - instrumento musical popular de oito cordas.

<sup>144</sup> Сопілка - instrumento musical popular parecido com uma flauta.

dele. Olhou para trás: era Bassavriuk! Ah! Que carranca! O cabelo como as cerdas, os olhos como os de um touro! “Sei o que te faz falta: isto aqui!” Aí, ele fez tilintar com um sorriso demoníaco um porta-moedas de couro, que estava pendurado em seu cinto. Petró estremeceu. “He-he-he! Olhe como arde!” – urrou ele passando as moedas de uma mão para outra – “He-he-he! Escute como tilinta! E apenas um favor vou exigir de você por um monte de bugigangas assim!”. “Diabo!” – gritou Petró – “Vamos! Estou pronto a fazer qualquer coisa!”. Chegaram a um acordo com um aperto de mãos. “Olha, Petró, você chegou na hora certa: amanhã é dia de *Ivana Kupala*<sup>145</sup>. Somente nesta noite do ano a samambaia floresce. Não deixe passar! Vou te esperar à meia-noite em *Medvéji Ovráh*<sup>146</sup>.”

Acho que até mesmo as galinhas não se exasperam tanto antes da *baba*<sup>147</sup> trazer-lhes os grãos de trigo, quanto Petró ao esperar a noite. A cada momento examinava se a sombra das árvores havia se tornado mais comprida, se o solzinho, baixando, estava ficando rosado, e quanto mais examinava, com menos paciência ficava. Que demora! Pelo visto, o dia do Senhor perdera seu fim em algum lugar. Finalmente o sol desaparece. Apenas o céu avermelha-se de um lado. E já está empalidecendo. No campo, começa a ficar mais frio. Está escurecendo, escurecendo e escureceu. Até que enfim! Com o coração por pouco a sair pela boca, se arrumou para o caminho e com cautela desceu atravessando a densa floresta no profundo vale chamado *Medvéji Ovráh*. Bassavriuk já o aguardava ali. Está tão escuro que não se pode enxergar um palmo à frente do nariz. De mãos dadas, eles se enfiaram pelos pântanos lamacentos, emaranhando-se nos abrunheiros que cresciam densamente e tropeçando quase a todo passo. Finalmente alcançam um lugar plano. Petró olhou ao redor: nunca tivera a chance de passar por ali. E ali mesmo Bassavriuk parou.

- Olhe, está vendo as três colinas diante de você? Nelas haverá muitas flores diferentes; mas nem pense em arrancar uma delas sequer. Logo que a samambaia florescer, colhe-a e não olhe para trás, independente do que parecer.

---

<sup>145</sup> Nos grifos de Maria Petrova consta a explicação: “O dia de Ivan Kupala, ou Ivánov den’ (O dia de Ivan) é uma festa popular eslava de origem pagã, comemorada na noite de 23 para o 24 de junho (hoje – de 6 para o 7 de julho). Os eslavos tinham a crença de que somente neste dia florescia a flor mítica de samambaia. Eles acreditavam que a pessoa que conseguisse colher essa flor poderia obter várias forças extraordinárias, entre as quais a habilidade de entender a língua dos animais e encontrar tesouros escondidos debaixo da terra. Mas, para colher a flor, a pessoa tinha de superar o medo que os demônios suscitavam nela” (Petrova, 2016, p. 183)

<sup>146</sup> Медвежі Овраг – Literalmente, Barranco do Urso.

<sup>147</sup> Баба – avó, mulher idosa.

Petró queria perguntar mais alguma coisa... mas, dá uma olhada e – ele já não estava lá. Aproximou-se das três colinas; mas onde estão as flores? Não se enxerga nada. As ervas daninhas negrejavam ao redor e sufocavam tudo com sua densidade. Mas logo no céu surgiu uma fulguração e, na frente dele, apareceu um canteiro inteiro de flores, todas maravilhosas, todas jamais vistas antes; no mesmo lugar, as folhas de uma simples samambaia. Petró ficou na dúvida e parou pensativo diante delas, encostando ambas as mãos nas ancas.

- O que tem de maravilhoso aqui? Vejo esta planta inútil dez vezes por dia; o que tem de tão especial? Será que essa besta do diabo está zombando de mim?

De repente, vê um pequeno botão avermelhando-se, era como se estivesse vivo, mexendo-se. É maravilhoso de verdade! Está se mexendo e ficando maior, maior e avermelhando como uma brasa quente. A estrelinha se inflamou e algo começou a crepitar fracamente e uma flor se abriu diante de seus olhos como uma chama, iluminando as outras ao seu redor.

“Agora é a hora!” – pensou Petró e estendeu sua mão. Vê atrás de si que centenas de mãos peludas também se estendem em direção à flor, e, por trás, algo corre de um lugar para outro. Semicerrando os olhos, deu uma puxada na haste, e a flor foi parar em suas mãos. Tudo ficou em silêncio. No cepo, apareceu Bassavriuk sentado, todo azul como um morto. Não mexia nem um dedo. Seus olhos estão cravados em algo visível só para ele; sua boca semiaberta, e nenhuma palavra sai dela. Ao redor, nada se mexe. Ah, que horror!.. Mas, aí, ouviu-se um assobio, que congelou Petró por dentro, e lhe pareceu que a grama arramalhava, as flores começavam a conversar entre si com uma voz fininha como campainhas de prata; as árvores ribombaram com uma chuva de xingamentos... O rosto de Bassavriuk, de súbito voltou à vida; seus olhos faiscaram. “Afim, veio a bruxa!” – resmungou ele entre dentes. – “Olhe, Petró, agora vai aparecer na sua frente uma beldade: faça tudo que ela ordenar, senão você estará perdido para sempre!”. Neste momento, ele afastou com um pau nodoso um abrunheiro e diante deles surgiu uma *isbazinha*<sup>148</sup> – como eles dizem – sobre patas de galinha. Bassavriuk deu um murro na parede, e a casa balançou. Um cachorrão preto saiu correndo em seu encontro e, com um ganido, se transformou numa gata e se lançou para arrancar os seus olhos. “Deixe, deixe de ser louca, velha diaba!” – dizia Bassavriuk, temperando a fala com tanto palavrão que

---

<sup>148</sup> Ізба – Pequena cabana de madeira, comum em florestas do norte da Europa e Ásia.

uma pessoa de bem taparia os ouvidos. De repente, em vez de uma gata, surgiu uma velha com o rosto murcho como uma maçã cozida, toda dobrada, o nariz e o queixo como um alicate com o qual se quebram nozes. “Uma beldade gloriosa!” – pensou Petró, e arrepios passaram pelas suas costas. A bruxa arrancou a flor de suas mãos, inclinou-se e, por muito tempo, sussurrou algo a ela, salpicando-a com alguma água. Faíscas choveram da sua boca; uma espuma apareceu nos seus lábios. “Atire-a!” – disse ela passando a flor para ele. Petró atirou-a no ar e – que estranho? – a flor não caiu de imediato, mas por muito tempo parecia uma bolinha de fogo no meio da escuridão e, feito um barco, ficou flutuando no ar; finalmente, aos poucos, começou a descer ao chão e caiu tão longe que mal se via a estrelinha, não maior que uma semente de papoula. “Aqui!” – rouquejou a velha numa voz surda; e Bassavriuk, dando-lhe uma pá, acrescentou: “Cave aqui, Petró. Aqui vai ver tanto ouro como você e Korj jamais sonharam”. Petró, dando cusparadas nas mãos, pegou a pá, pisou nela e escavou a terra, uma vez, a segunda, a terceira, mais uma... Algo duro!... A pá tilinta batendo em algo e não penetra mais. Aí, seus olhos começaram a distinguir um cofre não muito grande, algemado com ferro. Quis alcançá-lo com a mão, mas o cofre começou a se aprofundar na terra, e quanto mais ele tentava, mais fundo ia, mais fundo; e, atrás dele, ouvia-se uma gargalhada, mais parecida com o chiado de uma cobra. “Não, não verás ouro até que obtenha sangue humano!” – disse a bruxa e conduziu até ele uma criança de uns seis anos coberta por um lençol branco, fazendo-lhe entender, por gestos, que ele precisava cortar a sua cabeça. Petró ficou petrificado. Não é uma piada cortar sem razão a cabeça de algum homem, e ainda de uma criança inocente! Encolerizado, ele tirou o lençol que cobria a cabeça do menino, e o que ele vê, então? Na frente dele, estava Ivás. A coitada da criança pôs as mãozinhas cruzadas e abaixou a cabeça... Furioso, ele deu um salto com a faca em direção à bruxa e até já levantara o braço para golpeá-la...

- E o que você prometeu pela moça? – troou Bassavriuk, como se atirasse uma bala nas costas de Petró. A bruxa bateu o pé: uma chama azul saiu da terra; o centro dela se iluminou e ficou fundido como cristal; e tudo o que havia debaixo da terra ficou claro como o dia. Moedas de ouro, pedras caras, nos cofres e nas caldeiras, estavam amontoadas exatamente debaixo do lugar onde eles estavam parados. Os seus olhos incendiaram-se... a mente se perturbou... Como um louco, ele agarrou a faca, e o sangue inocente esguichou em seus olhos... Uma gargalhada diabólica ribombou de todos os lados. Monstros repugnantes pulavam em matilhas perante ele. A bruxa,

agarrando com as mãos o cadáver decapitado, tomava dele o sangue como um lobo... Tudo girava em sua cabeça! Juntando todas as forças, ele se pôs a correr. Tudo à sua frente ficou coberto de vermelho. As árvores, ensanguentadas, pareciam arder e gemer. O céu, incandescente, tremia... Manchas de fogo, feito relâmpagos, lhe apareciam aos olhos. Vencido pela força, entrou correndo na sua cabana e caiu de vez como uma pedra. Um sono mortal o arrebatou.

Dois dias e duas noites dormiu Petró a sono solto. Ao voltar a si, no terceiro dia, por muito tempo perscrutava os cantos da sua casa; mas, em vão, tentava se lembrar de alguma coisa: sua memória era como o bolso de um velho forreta, de quem não se extorquiria nem um tostão. Ao se esticar um pouco, ouviu que algo tilintou a seus pés. Vê dois sacos de ouro. Apenas naquele momento, como em um sonho, ele se lembrou de que estava procurando algum tesouro, que estava com medo, sozinho no bosque... Mas a que custo, como aconteceu, isso ele não conseguia recordar de jeito nenhum.

Korj viu os sacos e enterneceu: “Petró, seu isso e aquilo! Será que não fui eu quem o amou? Será que ele não era meu próprio filho em minha casa?” – e o velho caduco começou a dizer asneiras, e até mesmo deixou cair uma lágrima. Pidorka começou a lhe contar que os ciganos que passaram por sua casa haviam sequestrado Ivás. Mas Petró nem conseguia se lembrar do rosto da criança: tanto o havia encantado o maldito feitiço demoníaco! Não havia mais razão para adiar. Mostraram o dedo ao polaco e começaram a preparação para o casamento: assaram um monte de pães nupciais, coseram toalhas e lenços, rodaram um barril de aguardente; sentaram à mesa os recém-casados, cortaram um pão redondo<sup>149</sup>; atacaram as cordas das *banduras*<sup>150</sup>, os *cimbais*<sup>151</sup>, as *sopilkas*, as *cobzas* – e começou a diversão...

Nos velhos tempos, o casamento era incomparável ao atual. A tia do meu avô, às vezes, contava – era uma maravilha só! As moças, com cabeça enfeitada de fitas amarelas, azuis e rosas, em cima das quais se atava um cadarço dourado, de camisetas finas bordadas em todas as costuras com um fio de seda vermelha e adornadas com pequenas florzinhas de prata, de botas de marroquim com altas

<sup>149</sup> Коровай – pão redondo, frequentemente usado em casamentos, possui grande valor simbólico.

<sup>150</sup> Бандуры – instrumento musical de corda, típico ucraniano, utilizado em músicas folclóricas.

<sup>151</sup> Цимбалы – prato, instrumento musical.

ferraduras, dançavam a *hórlitsia*<sup>152</sup> graciosamente, como as pavoas, ou ruidosamente como um tufão. As recém-casadas, endireitando-se com ar de importância, pavoneavam-se uma a uma e, em ritmo, batiam o *hopak*<sup>153</sup>, com barquinhos na cabeça, cujas copas foram todas feitas de brocado de fios dourados, com um pequeno recorte na nuca, de onde emergia uma touca dourada, com dois corninhos de *smuchka* preta mais fina; de *kontush* azuis, feitos da melhor seda, com as paletas vermelhas. Os rapazes, de altos chapéus de cossaco, de camisolões finos de feltro, apertados com cintos bordados de prata, com os cachimbos na boca, desfaziam-se em rapapés diante delas e tagarelavam. O próprio Korj não aguentou ver os jovens e decidiu recordar os velhos tempos. Com a *bandura* nas mãos, fumando seu cachimbo e, ao mesmo tempo, cantarolando, balançando um cálice sobre a cabeça, o velhão pôs-se a dançar a *prysyádka*<sup>154</sup> com um grito alto de farrista. O que as pessoas não inventam quando estão meio altas! Quando começam, às vezes, a pôr máscaras – meu Deus, nem parecem pessoas! Já nem se compara com as fantasias que hoje acontecem nos nossos casamentos. O que fazem agora? – apenas se vestem de ciganas e moscais. Não, acontecia de um se fantasiar de judeu e outro de diabo, começar primeiro a se beijarem e depois agarrarem os topetes um do outro... Meu Deus! Tanto riso que dói a barriga. Vestiam-se com roupas turcas e tártaras: tudo nelas ardia como fogo... E quando começam a fazer bobagens e pregar truques... então melhor virar os santos de costas. Com a tia do falecido avô, que estava presente naquele casamento, aconteceu uma coisa engraçada: naquele dia, ela estava vestida com uma roupa tártara bem folgada, e, com um cálice nas mãos, servia os convidados. E eis que o tihoso tentou um dos presentes a borrifar as suas costas com vodca; o outro, ao que parece também um rapaz esperto, acendeu o fogo no mesmo minuto e a incendiou... a chama ardeu, a coitada da tia, assustada, pôs-se a tirar, na frente de todos, a roupa... O barulho, a risada, a confusão elevaram-se como em uma feira. Numa palavra, os velhos nunca tinham visto antes um casamento tão divertido.

---

<sup>152</sup> Танец горлиця – A dança dos pombinhos, é uma dança de casal com movimentos suaves e circulares, que se referem à vida dos casais.

<sup>153</sup> Гопак – no texto a expressão sinaliza a exclamação “Hôp!”, um cumprimento. O hopak é uma dança tradicional ucraniana, que contém muitos saltos e acrobacias, e o cumprimento “Hôp!” é proferido diversas vezes durante a dança.

<sup>154</sup> Присядка - dança típica russa e ucraniana que necessita de grande força nas pernas, consiste em pulos com flexão dos joelhos e no apoio do corpo nas pontas dos pés.

Pidorka e Petró começaram a viver como um senhor, como uma senhora. Tudo com abundância, todas as coisas brilham... Mas as pessoas de bem balançavam as cabeças um pouco em desaprovação ao observar a vida deles. “Do diabo não virá nada de bom!” – diziam elas em coro. – “De onde, senão do tentador de todos os seres ortodoxos, chegou a ele essa riqueza toda? De onde ele podia tirar um montão de ouro assim? Por que, de repente, no mesmo dia em que ele enriquecera, Bassavriuk sumiu sem deixar vestígios?”. E vocês dizem que as pessoas inventam coisas! Pois, de verdade, nem passou um mês, e já ninguém poderia reconhecer Petró. Porque, o que acontecera com ele, só Deus sabe. Fica sentado no mesmo lugar e não troca palavras com ninguém. O tempo todo fica refletindo como se quisesse lembrar algo. Quando Pidorka consegue forçá-lo a conversar sobre algo, parece estar distraído, começa a falar e até se anima; mas, sem querer, vai olhar para os sacos – “Peraí, perai, esqueci!” – grita, e de novo fica pensativo, e de novo se esforça para lembrar alguma coisa. Por vezes, quando fica sentado por muito tempo no mesmo lugar, lhe parece que logo, logo tudo de novo virá à sua mente... mas, novamente, tudo some. Imagina estar na taberna; trazem-lhe vodca; a vodca o queima; a vodca lhe dá asco. Alguém se aproxima, bate em seu ombro... mas depois tudo fica como se fosse encoberto por uma névoa. Seu rosto sua em bagas, e ele, sem forças, volta a sentar no seu lugar.

O que não fazia Pidorka: consultava os curandeiros, tentara adivinhar o que havia causado sobressalto e fizera um chá de sono<sup>155</sup> – nada ajudava. Assim passou o verão. Muitos cossacos ceifaram e colheram toda a safra; muitos, mais ousados que os outros, saíram na marcha. Bandos de patos ainda se amontoavam nos nossos pântanos, mas de toutinegras já não havia nem sombra. As estepes se avermelharam. Medas de trigo surgiam ora cá, ora lá, no campo como chapéus de cossacos. Apareciam no caminho carroças empilhadas de chamiço e lenha. A terra se tornou mais dura e, em alguns lugares, o frio começou a penetrá-la. Já a neve começou a cair do céu e os galhos das árvores se enfeitaram com a geada como uma pele de lebre. Já em um dia claro e gelado, um pisco-chilreiro de peito vermelho, como um

---

<sup>155</sup> Para se adivinhar a causa de sobressalto, jogavam um pedaço de estanho ou cera derretida na água; a coisa a que se assemelhar seria aquela que assustara o doente. Depois, todo o susto ia embora. Faziam um chá de sono contra náusea e dor de barriga. Para isso, queimavam fios de cânhamo, jogavam em uma caneca e a tornavam de cabeça para baixo numa tigela cheia de água, que era colocada na barriga do doente. Após as palavras mágicas sussurradas, davam-lhe para tomar uma colher dessa água. (Comentário de Gogol)

nobre janota polonês, passeava pelos montes de neve, arrancando grãos, e as crianças com grandes tacos lançavam no gelo cubos de madeira, enquanto seus pais dormitavam em paz nos *petchs*, saindo de tempos em tempos com um cachimbo aceso na boca para, com gosto, maldizer o danado frio russo ortodoxo ou tomar o ar fresco e malhar na entrada o trigo que sobrara. Finalmente, a neve começou a derreter e, como eles dizem, o peixe quebrou o gelo do rio com o rabo, mas Petró continua o mesmo, e quanto mais tempo passa, mais sombrio ele se torna. Como se estivesse preso ao chão, fica sentado no meio da casa, os sacos com o ouro aos seus pés. Asselvajou-se, ficou peludo, feio, o tempo todo pensando na mesma coisa, se esforçando para lembrar alguma coisa, e fica com raiva e rancor por não conseguir. Muitas vezes se levanta ferozmente do seu lugar, agita os braços, crava seus olhos em algo como se quisesse apanhá-lo; os lábios se movem como se quisessem pronunciar alguma palavra há muito tempo esquecida – e param imóveis... A fúria o domina; como um demente, rói e morde suas mãos e, por despeito, arranca as madeixas do cabelo, até que, ao se aquietar, cai, como que em delírio, e depois de novo começa a lembrar, e de novo a fúria, e de novo o tormento... Que desgraça divina é esta? A vida se tornou insuportável para Pidorka. No começo, ela se sentia apavorada por ficar sozinha em casa, mas depois se acostumou com sua desgraça. Mas já não se podia reconhecer a Pidorka de antes. Nenhuma cor nas bochechas, nenhum risinho: desolada, debilitada, debulhara os olhos claros em lágrimas. Parece que uma vez alguém ficou com pena dela, deu-lhe o conselho para ir procurar uma feiticeira que morava em *Medvéji Ovráh*, que tinha a fama de curar todas as doenças do mundo. Decidiu recorrer a esse último recurso. Conversa vai, conversa vem, persuadiu a velha a segui-la. Foi à noite, precisamente na véspera do dia de *Ivana Kupala*. Petró, desmaiado, estava deitado num banco e nem percebeu a presença da visita. Mas, pouco a pouco, começou a levantar-se e a olhar para ela com atenção. De repente, tremeu como se estivesse no cadafalso; o cabelo ficou em pé... e ele riu de tal modo que o terror cortou o coração de Pidorka. “Lembrei, lembrei!” – gritou ele com uma alegria assustadora e, brandindo um machado, atirou-o com toda a força na velha. O machado cravou-se por duas polegadas na porta de carvalho. A velha desapareceu e uma criança de uns sete anos, com uma camiseta branca, com a cabeça coberta, surgiu no meio da casa... O lençol caiu. “Ivás!” – gritou Pidorka e se lançou em sua direção, mas o fantasma ficou ensanguentado dos pés à cabeça e iluminou a casa inteira com uma luz vermelha... Apavorada, ela correu para a entrada

da casa. Ao recobrar os sentidos, queria ajudá-lo; em vão! A porta fechou-se bruscamente atrás dela com tanta força que ela não conseguiu abri-la. As pessoas se reuniram correndo; começaram a bater; quebraram a porta: não havia alma viva dentro. A casa inteira está cheia de fumaça, e apenas no meio, onde antes estivera Petró, há um monte de cinzas do qual, em alguns lugares, ainda subia um vapor. Atiraram-se aos sacos. Em vez de moedas, tinham somente cacos quebrados. Esbugalhando os olhos e boquiabertos, não ousando mover os bigodes, os cossacos ficaram parados como se estivessem pregados ao chão. Tanto foi o pavor instigado neles por esse feitiço.

O que aconteceu depois, não recordo. Pidorka fez a promessa de sair em peregrinação; juntou os bens herdados depois da morte do seu pai e, após alguns dias, sumiu como se nunca tivesse morado na aldeia. Para onde ela foi, ninguém sabia dizer. As velhas, com prontidão, mandaram-na para o mesmo lugar onde Petró fora arrastado; mas um cossaco que veio de Kiev contou que tinha visto, no monastério, uma monja, magra como um esqueleto, que rezava sem parar e na qual os conterrâneos, por todos os sinais, reconheceram Pidorka; disse que ninguém tinha ouvido palavra alguma dela; que ela chegara a pé e trouxera uma guarnição para ícones adornada com pedras tão brilhantes que todos semicerravam os olhos ao observá-la.

Esperem, este ainda não é o fim. No mesmo dia que o tinoso carregou Petró, de novo surgiu Bassavriuk; mas todos correram dele. Perceberam agora que bicho é aquele: ninguém mais senão o Satanás, que assumiu a imagem humana para caçar tesouros escondidos; e como os tesouros não se entregam em mãos impuras, então ele atrai os jovens. No mesmo ano, todos largaram seus abrigos e se mudaram para uma aldeia nova; mas ali também o maldito Bassavriuk não deixava a gente em paz. A tia do falecido avô dizia que ele estava com a maior raiva exatamente dela, porque ela abandonara a taberna de antes, na estrada de Opishnya, e ele fazia todos os esforços para se vingar dela. Uma vez os anciãos da aldeia se juntaram na taberna e – como se diz – conversavam como se deve com os copos na mesa, no meio da qual foi posto, não seria mal dizer, um carneiro assado, não muito pequeno. Tagarelavam sobre isso e aquilo, sobre diferentes curiosidades e sobre milagres. Aí, pareceu-lhes, e não a um só, mas a todos, que o carneiro levantasse a cabeça, seu olhar vago se animasse e se iluminasse, e um bigode preto e hirsuto aparecesse repentinamente a todos os presentes e, num instante, começasse a se mexer com ar de importância.

Todos, imediatamente, reconheceram na cabeça do carneiro a carranca de Bassavriuk; a tia do meu avô até esperava que já-já pediria vodca... Os anciãos honestos agarraram os chapéus e, a toda pressa, dirigiram-se para casa. Outra vez, o próprio curador da igreja, que, de quando em quando, gostava de ficar a sós com o cálice do seu avô, mal conseguiu atingir o fundo do copo umas duas vezes, quando viu que o cálice, em suas mãos, se curvava a ele. Diabo te carregue! Pôs-se a persignar-se!... E, ao mesmo tempo, sua amabilíssima esposa foi vítima de um feitiço: esta, mal começara a sovar a massa numa enorme bacia, quando, de súbito, a bacia saiu pulando para fora da mesa. “Para, para!” – tudo em vão! Endireitando-se com ar de importância, pôs-se a dançar a *prysyádka* pela casa inteira... Podem rir; mas nossos avôs não estavam rindo. Embora o padre Afanássi percorresse toda a aldeia com água benta e fizesse o diabo correr com o incensário pelas ruas, ainda por muito tempo a tia do falecido avô queixava-se de que alguém, logo quando chegava à noite, batia no telhado e arranhava a parede.

O que mais dizer! Aqui, neste mesmo lugar onde está nossa aldeia, ao que parece, tudo está calmo. Mas não muito tempo atrás, o meu falecido pai e eu ainda lembramos que uma boa alma não podia passar perto da taberna em ruínas, porque a tribo impura ainda a frequentou depois desse caso. Da chaminé enegrecida, a fumaça saía em volutas e, subindo tão alto que, se alguém olhasse, o chapéu caía; espalhava-se com as brasas quentes por toda a estepe, e o diabo (nem convêm lembrá-lo, filho de uma égua) soluçava com tanta força na sua casinha, que as galhas, assustadas, levantavam-se em bando de carvalhos ao lado e, com um grito selvagem, iam desvairadas pelo céu.

### **ANEXO 3 ATÉ HOJE SINTO O GOSTO DO PRIMEIRO PÃO (Ivan Pacevich)**

“Era o mês de maio de 1891. Estamos nos despedindo da nossa vila natal, de Serveriv, do Município de Zolochiv, para buscar no distante Brasil uma nova pátria. Eu, jovem de 15 anos, com meus pais Theodoro e Sofia e minhas três irmãs Maryna, Hannia e Iustyna. Partimos em quatro famílias, e juntos chegamos até Paranaguá. Lá essas famílias se separaram de nós – e já não nos encontramos mais com elas.

Até o porto de Hamburgo viajamos por nossa conta e de Hamburgo até o Rio já fomos por conta do governo. Embarcamos no navio no dia 6 de junho e chegamos ao Rio no dia 23 de agosto. Viajamos tanto tempo, porque naquele período no Brasil ocorria a revolução entre os federalistas e os “pica-paus”. Por isso, ficamos muito tempo parados na África e depois no Rio uma semana inteira não nos deixavam sair do navio. Do navio, com pequenos barcos nos levaram para a Ilha das Flores, onde tivemos que ficar em segurança por seis semanas.

Da Ilha das Flores nos levaram de navio para o Porto de Paranaguá e dali para Curitiba. Curitiba naquele tempo era muito pequena, cheia de banhados e barro. Ruas estreitas, e na atual rua Rio Branco se podia atolar. A estrada de ferro existia somente de Paranaguá a Curitiba. – Em Curitiba nos alojaram em barracas fora da cidade, na rua 7 de setembro. Ali nós moramos 3 meses. Meu pai trabalhava temporariamente numa fábrica de mate, onde recebia 2,50 mil réis por dia. E nós com a mãe ficávamos na barraca. Nossa permanência em Curitiba se estendeu, porque naquele tempo estavam abrindo a estrada para Porto Amazonas.

Finalmente concluíram a estrada, nos colocaram em carroças e levaram para Porto Amazonas, onde embarcamos numa balsa – e seguimos rio abaixo pelo Rio Iguaçu. Viajamos seis dias até Barra Feia. Em Barra Feia nos alojaram em cabanas de taquara. Ali, naquele tempo estavam abrindo a estrada para a Colônia Rio Claro. Depois de duas semanas colocaram nossas coisas sobre mulas e nós a pé fomos para a Colônia Rio Claro. E lá de novo, nos alojaram em cabanas de taquara. Novamente tivemos que permanecer ali por dois meses.

Naquele tempo estavam medindo as chácaras. Quando concluíram a medição, a nós coube o terreno nº 64, nós pegamos as coisas nas nossas costas e pelas picadas estreitas rumamos para o número 64. Na chacara nós já encontramos um barraco maior de taquara, que devia servir-nos como nossa casa. Como já em Rio Claro nós recebemos foices, enxadas e machado, meu pai começou a limpar o lugar

perto do nosso rancho. Mais tarde roçamos e cortamos o mato, para poder plantar alguma coisa. A floresta era densa e escura, cheia de cobras e animais selvagens. Os animais selvagens chegavam até na frente da nossa casa, por isso passamos muito medo e preocupação, para espantá-los dali. No roçado meu pai semeou manualmente 5 litros de centeio. A terra era nova e a primeira colheita foi muito grande, porque desses 5 litros nós colhemos 96 quartas. Meu pai fabricou uma mó manual ‘zhorna’<sup>156</sup> e nela nós moemos a primeira farinha. Até hoje sinto o gosto do primeiro pão – porque nós não tínhamos comido pão desde a Haletchená. No começo, nos sentíamos muito estranhos, porque ficamos por 3 anos em ambiente puramente polonês. Só após três anos chegaram à colônia Rio Claro os primeiros ucranianos (8 famílias), a família dos Povidaike, Scheremeta, Bilenkyi, Pasko, Koszan, Krassovskyi, Maruschka, Justechen. Quando soubemos que eles chegaram a Rio Claro, nós todos de casa fomos visitá-los e saudá-los com o nosso pão. Porque por esse tempo nós já tínhamos organizado nossa propriedade, já tínhamos um pouco de terra limpa, o próprio pão e nossa própria vaca, que compramos com o dinheiro que eu ganhei com meu trabalho, - por 60 mil réis (uma vaca com uma novilha de um ano e um pequeno terneiro).

Igreja, no começo nós não tínhamos nenhuma. O Natal e a Páscoa nós comemorávamos em casa. Meu pai benzia a *paska*<sup>157</sup> com água benta e nós todos juntos rezávamos o *Otche Nasch*<sup>158</sup>, e isso era toda a nossa cerimônia de comemoração. Só em 1897, com a vinda do Padre Rozdolsky, na Colônia 5 foi construída a primeira Igreja. Duas ou três vezes ao ano nós íamos a pé pelas picadas até à Igreja na Colônia 5. Geralmente caminhávamos dois dias. No ano de 1899 começamos a construir a Igreja na Serra do Tigre.

O primeiro tronco do fundamento da Igreja nós cortamos com meu pai e depois todos o carregamos nas costas. Até o Padre Rozdolsky ajudava. E assim, nas costas, o povo carregou todo o material, dos fundamentos até às taboinhas (sic) do telhado. Concluímos em 1900.

Nesse tempo já até as estradas eram melhores, e era mais fácil chegar à Igreja. Estrada-de-ferro ainda não havia nenhuma. Dorizon e Mallet ainda não existiam, havia só floresta negra e taquaral. Em 1892 começaram a construir a estrada-de-ferro de Curitiba a Ponta Grossa e dali a Porto União. Só em 1907 a estrada chegou a Mallet

<sup>156</sup> A palavra ucraniana “жорна” se refere à mó, pedra de moinho.

<sup>157</sup> A palavra ucraniana “паска” é usada para denotar o pão consumido no período da Páscoa.

<sup>158</sup> A expressão “Отче наш” se refere à oração do Pai Nosso.

e em 1908 no Porto<sup>159</sup>. Foi então que começaram a construir casas perto das estações da estrada-de-ferro e assim começaram a surgir aqui as primeiras cidadezinhas. Não havia nenhuma escola, não havia professores. Ensinavam aqueles que sabiam escrever. Em 1905 construíram a primeira escola em Serra do Tigre e o primeiro professor era Mykola Futerko. Ali também existia a primeira Sociedade de Mohyla. Essa Sociedade se desenvolvia muito bem. Infelizmente durou só até à morte do Pe. Rozdolsky. Em Curitiba, em 1907 era publicado o jornal *Zoriá*<sup>160</sup>, e pagava-se a assinatura anual por 7 mil réis. E assim os anos iam passando. Nós já tínhamos a estrada-de-ferro bem pertinho e Dorizon aos poucos ia crescendo. Ali foi construída em 1910 uma escola e o primeiro professor foi o Sr. Valentin Kutz, que veio ao Brasil em 1911. Ali também foi fundada a primeira Sociedade em nome de Tarás Chevtchenko – e a escola também era denominada de Sociedade Chevtchenko. O mais atuante era o senhor Antin Firman, em cuja casa se concentrava toda a vida da comunidade. Em Dorizon aconteceu em 1912 o primeiro Congresso dos Ucrânicos no Brasil.

Agora, após 60 anos de minha vida, tudo o que nós primeiros imigrantes passamos aqui me parece um sonho. E como no sonho vejo a floresta negra, tocos queimados e picadas estreitas. Os mais velhos já morreram e deixaram o lugar para os mais novos. Mas também a esses os anos já estão curvando para o chão. É uma pena que se está esquecendo tudo o que nós passamos e tudo o que nós fizemos, porque aos mais jovens não interessam muito os primeiros anos de nossa vida no Brasil. Mas é uma pena, porque tudo o que aqui existe, campos limpos e estradas, tudo isso está coberto com o nosso suor, e por vezes sangue.

Nas páginas do jornal só se consegue recordar piedosamente em breves fragmentos – mas seria muito importante que alguém fosse para as colônias e procurasse por aqueles que foram testemunhas vivas do corte das florestas e em base ao testemunho deles escrevesse a história de nossa colônia no Brasil. Porque os anos passam – e cada ano mais e mais nos derruba e nos deixa cada vez menos numerosos.

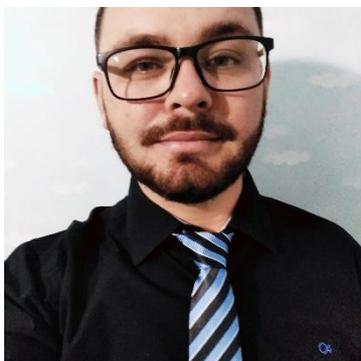
Ivan Pacevich, 12 de dezembro de 1951.

---

<sup>159</sup> Expressão local para se referir às cidades gêmeas de União da Vitória – PR e Porto União – SC.

<sup>160</sup> “зоря” (Estrela) é um jornal conhecido pela comunidade ucraniana no Brasil.

## QUEM SOU EU?



Téo Leandro Stelmachuk é licenciado em Língua Portuguesa/Língua Inglesa pela UNESPAR de União da Vitória – PR (2008). É professor concursado pelo Estado do Paraná desde 2015, nos componentes curriculares de Língua Portuguesa e Língua Inglesa; Especialista em Alfabetização pela UnC – Universidade do Contestado (2013); Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Interfaces entre Língua e Literatura (UNICENTRO). Pesquisador acerca da cultura ucraniana e manifestações culturais ucranianas no Centro-Sul do Paraná.

Duas coisas precisam ser observadas na minha trajetória pessoal. A primeira é que cresci e moro em uma pequena cidade interiorana, no sul do estado do Paraná, com forte influência de imigrantes ucranianos e poloneses, Paulo Frontin. A segunda é que, assim como a maioria da população que aqui vive, sou de origem muito pobre. Os meus sonhos de infância sempre foram a melhoria de condição de vida da minha família; o resgate histórico-cultural dos povos que foram largados à sorte em nossa região, fugidos da fome e da guerra; e ser professor, pois considerava que seria uma profissão que poderia unir os sonhos anteriores em uma combinação harmoniosa.

Aprendi a ler e escrever em casa, aos seis anos, influenciado sempre na observância invejosa dos meus irmãos mais velhos, que já estavam na escola. Minhas irmãs Tânia e Flávia foram minhas primeiras professoras, e meus primeiros cadernos foram as partes internas de pacotes de trigo e cadernos velhos. Estudar o bê-á-bá nos primeiros anos do Ensino Fundamental foi frustrante, eu queria bem mais que aquilo.

Na terceira série do primário, conheci a brilhante professora Bernadete Chojnacki, e ela possuía um dom de contar histórias que me fascinava. Mais do que apenas contos de fadas, ela sabia e contava detalhes sobre histórias que eu nem imaginava – da minha família, da cidade, um passado que não está nos livros. Nos anos finais do Ensino Fundamental, tive ótimas professoras que só aumentaram meu amor pela Literatura. Ainda influenciado pela professora Bernadete, li um livro recomendado por ela, *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino. Considero a obra um divisor de águas na minha trajetória estudantil. A maneira como o passado

aventureiro de Viramundo é contada me inspirou ainda mais em busca de novas histórias. Também eu queria ser um Viramundo.

No Ensino Médio, aprofundei meus estudos voltados à cultura, história e imigração ucraniana na região Sul do Paraná. Esses estudos desenvolvi num internato religioso ucraniano na cidade de Mallet, onde me vi morando a partir dos 14 anos – via de regra da minha família: quem virava adolescente tinha que ir “para o mundo”. Foi nessa época que participei de uma festa que invadiu meus sonhos por muitos anos, uma tal de *Ivana Kupala*, organizada pelo Grupo Folclórico Ucraniano *Spomen*.

Com dezesseis anos, vi a morte do meu pai – já doente há dez anos, devido problemas decorrentes do uso excessivo de álcool e cigarro – e a chance de voltar para casa de minha mãe. Nesse mesmo ano, passei no vestibular na atual UNESPAR – única faculdade pública da região - e escolhi o curso de Letras, com a pretensão de focar em Literatura Brasileira. Adolescentes também sonham, e eu sonhava em ser escritor, um romancista, e me imaginava o novo Machado de Assis. Contudo, apesar de me empenhar ao máximo nos estudos, nunca conseguia atuar na área da Educação, muito menos escrever. Sempre ficava para trás nas contagens de títulos para os processos seletivos. Não encontrava nem tempo, nem dinheiro para prosseguir nos estudos, pois tinha que trabalhar em tempo integral (fui agente comunitário de saúde, monitor de laboratório de informática e escrivão *ad-hoc* em delegacia).

A mudança aconteceu em 2011, quando fui aprovado em concurso público para o cargo de Agente Educacional 1. Ao chegar à escola para trabalhar na limpeza, descobri que eu teria a função extra de cuidar da biblioteca, visto que não havia funcionário contratado na área. Foi dentro daquela biblioteca que eu entendi a minha missão, e entre uma faxina aqui, uma troca de livros ali, eu lia. Tudo o que eu conseguia ler, desde literaturas de diversos países a livros das mais variadas teorias pedagógicas. Nesse período, cursei pós-graduação em Alfabetização e Letramento e não foi surpresa, para mim, encontrar a contação de histórias como um dos elementos fundamentais no processo de aprendizagem.

Após muito empenho, veio a tão sonhada vida profissional como docente. Passei no primeiro concurso público para professor que teve após a minha formatura, dois padrões (Português e Inglês); assumi em 2015, e por obra da Fortuna, minhas aulas estavam na cidade de Mallet.

A situação de vida melhorou: casei-me com uma pessoa incrível, me tornei pai de um filho incrível.

Foi nessa época que conheci os professores do NEES – Unicentro (Núcleo de Estudos Eslavos) da cidade de Irati - PR. Ou melhor, eles me conheceram. Estavam nos colégios fazendo a divulgação do I Baika – Concurso de Contos da cultura Eslava e foram levados até mim. A proposta era trabalhar com os alunos a produção de textos do gênero conto, resgatando a memória e a cultura eslava. Meus olhos brilhavam a cada texto entregue pelos alunos. Que cultura maravilhosa! A chama eslava ainda ardia em minha alma.

O tempo, entretanto, passou. Minhas aulas foram removidas para Paulo Frontin, mas aquele concurso memorável e a ideia fixa de valorizar algum aspecto da cultura ucraniana em Mallet ainda persistiam. Após uma infecção pelo coronavírus e de sofrer muito com os sintomas, prometi que, se eu me recuperasse, buscaria uma evolução intelectual que valorizasse, ao mesmo tempo, minha vida e a história dos meus ancestrais. Foi então que elaborei meu projeto de Mestrado, que, aprovado, teve o Professor Edson Santos Silva – um apaixonado pela *Ivana Kupala* de Mallet – como pedra angular em tudo o que eu pretendia estudar. Esperava dicas e conselhos apenas para o mestrado, acabei encontrando sentido para a vida.

Foi no NEES e na Unicentro, tanto de Guarapuava, quanto de Irati, que conheci pessoas maravilhosas, lembrei que nem tudo vem de forma fácil, descobri o meu Oriente, e percebi que posso ser o Viramundo de minha própria história.