

Das novas escritas dramatúrgicas: aspectos rapsódicos da criação do *Como se fosse* [im]possível ficar aqui

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de¹
MACIEL, Diógenes André Vieira²

Resumo

A partir da versão final do texto do espetáculo *Como se fosse [im]possível ficar aqui*, demonstram-se algumas das práticas correntes de composição dramatúrgica, caracterizada, contemporaneamente, por seu hibridismo formal. Situamos nossa discussão a partir da ideia da “restauração da narrativa” defendida por Luís Alberto de Abreu, tocando nas noções de rapsodização conceituadas por Jean-Pierre Sarrazac.

Palavras-chave:

Dramaturgia Contemporânea; Rapsodização; Epicização.

Abstract

Starting from the final version of the dramatic text As if it would be [im]possible to stay here, we demonstrate some of the currently practices on dramaturgical composition, contemporaneously characterized by its formal hybridity. We situate our discussion from the idea of “narrative restitution” defended by Luís Alberto de Abreu and we pointed out the theoretical notions of rhapsodism defined by Jean-Pierre Sarrazac.

Keywords:

Contemporary Dramaturgy; Rhapsodism; Epic.

1.
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: nay_brito13@hotmail.com

2.
Professor Doutor do Departamento de Letras e Artes/Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade desta instituição. E-mail: dio_maciel@hotmail.com

Daquilo que não é de hoje

A utilização de elementos épico-narrativos é uma prática comum no teatro ocidental desde as suas origens na Grécia Antiga. Eles estiveram presentes na literatura dramática ao longo dos séculos, passando pelos autos medievais, manifestando-se na obra de Gil Vicente, nos dramas históricos de Shakespeare, na obra de Frank Wedekind e, no século XX, em Bertold Brecht, de forma mais sistemática. Todos esses autores, embora em períodos diferentes, “desativam a mola dramática por cenas de relatos, intervenções do narrador (...)” (PAVIS, 1999, p. 130), fazendo uso de elementos que quebram o andamento linear do enredo e propõem uma nova maneira de apresentar uma estória – o que torna possível uma compreensão híbrida dos próprios modos miméticos, o dramático e o narrativo, diferenciados na Poética de Aristóteles.

Contudo, houve um período em que todos os elementos (fala-falada, fala-cantada, coro, música e dança) constituintes da poesia dramática (entendida aqui como aquilo que é próprio do drama enquanto gênero, a escrita feita para a representação teatral) foram reduzidos a um único meio de representação: os diálogos intersubjetivos, base do modo mimético (ABREU, 2011). Falamos do chamado drama burguês do século XVIII – que, devidamente tornado canônico, foi qualificado como “drama absoluto” (SZONDI, 2011) – no qual foi excluída quase totalmente a parte épica ou diegética, na medida em que, quando ela “teimava” em aparecer, era tida como “erro”.

Renegada, essa épica só voltou a dar sinais de existência, em algumas obras, a partir do final do século XIX, quando a estrutura da forma dramática começou a entrar em contradição com os novos conteúdos emergentes do tecido social e fez-se necessário, uma vez mais, recorrer ao épico-narrativo. As soluções formais encontradas pelos autores no período de transição, rumo à solução da crise do drama, como explica Szondi (2011), romperam com uma regra de “ferro” ao contrariar a estrutura da antiga forma, que não dava mais conta do mundo moderno/contemporâneo e suas complexas relações sociais.

No começo do século passado, ainda em meio à crise da forma dramática, o evento cênico (incluindo a figura do diretor/encenador) passou a ser evidenciado em relação a todo o processo criativo, que envolve uma montagem e os elementos que a compõem. Em resposta a esse processo, a dramaturgia contemporânea – que poderíamos definir como aquela produzida no pós-épico-brechtiano – renasce segundo

novos paradigmas, a fim de se fazer valer como elemento provido de teatralidade³ efetiva, buscando referências nessa mesma cena em progresso.

Bernard Dort (1977) fala de uma crise que, embora sob um ponto de vista diverso da crise anunciada por Szondi, também alertou para a situação da escrita dramática (ou, como preferimos dizer, dramatúrgica). Segundo Dort, essa escrita ficou atrasada em relação à escrita cênica (da era dos encenadores), levando o teatro à carência de “textos modernos” que atendessem à nova demanda temático-conteudística. A “insuficiência” dos textos pedia a sua complementaridade no espetáculo, fazendo surgir a escrita cênica, autônoma e autoral dos encenadores.

Os ensaios de solução dessas crises, que provocaram a renovação das esferas dramatúrgica e cênica, fez com que fosse reabilitada a figura do ator-narrador, ou ator-rapsodo (nos termos de Sarrazac, em clara alusão aos seus ancestrais gregos⁴). Da boca desses atores saíam textos híbridos, respondendo à demanda por novos textos e sua intenção de restabelecer uma teatralidade anti-ilusionista.

O conceito de teatro rapsódico elaborado por Sarrazac (2012, p. 152) – donde derivam outros termos relacionados, como o “ator-rapsodo”, a “voz rapsódica” e a “rapsodização” – diz respeito ao caráter híbrido das escritas dramatúrgicas contemporâneas, que misturam o dramático ao épico e ao lírico, constituindo um “terceiro modo poético” de escrita. Literalmente, corresponde ao trabalho do autor de costurar os vários retalhos de textos e formas que ele encontra em seu caminho, na busca de uma escrita genuinamente contemporânea. Algo como um caleidoscópio de gêneros, em que os limites e fronteiras se esgarçam, cabendo, ainda, a junção de formas teatrais e extrateatrais, que passam a formar uma nova estrutura extremamente dinâmica. Tal estrutura não se reduz apenas à irrupção de um sujeito épico; ela pode, antes, fraturar a unidade de ação, tempo e lugar, atuando, portanto, sobre uma mudança estilística, ainda em processo, na forma do drama, que aponta para um devir, aberto e em constituição.

Devemos deixar claro, por outro lado, que o processo de epicização (inserido no de rapsodização) não deve parecer simplesmente uma narrativização do drama. Ele envolve a apropriação de elementos épicos ao teatro e o desenvolvimento de sua narrativa própria. Nesse sentido é que surge a figura do “eu-épico”, que, segundo Szondi (2001), anuncia a crise do drama, e que Sarrazac prefere chamar de “autor-

3. Referimo-nos, aqui, ao entendimento de Jean-Pierre Sarrazac sobre teatralidade, para quem esta corresponderia, num texto (dramático ou não), a tudo aquilo que, nele, estimula a realização teatral: uma linguagem, uma voz da escrita que suscitaria a fala e o gesto (2012, p. 178). A teatralidade está ligada a outra noção sarrazaqueana, a de “devir cênico” (ver mais em SARRAZAC, 2012).

4. Devemos chamar atenção para esta figura, o rapsodo. Ele era capaz de executar récitas públicas das grandes epopeias homéricas, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, enfatizando passagens de maior interesse para o público, que, diante de seu desempenho, poderia ir às lágrimas; também proferia espécies de conferências de caráter crítico e moral. Era-lhe garantido um grande público, diante do qual se apresentava ricamente vestido e adornado, com vistas a receber uma boa recompensa financeira, por conta de seu importante papel no sistema educacional grego antigo, a *Paideia* (ver mais em VIDAL-NAQUET, 2002).

-rapsodo”. Essa voz épica faz-se evidente em relação à ação dramática, ela “remete à presença do autor no seio na narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central” (SARRAZAC, 2012, p. 77). Assim, o processo de epicização surge como mais um método ou técnica para fragmentar a estória, para dividir as vozes que se enunciam no palco, pluralizando os sentidos da obra.

Seguindo essas ideias, propomos, neste artigo, analisar o texto *Como se fosse [im]possível ficar aqui*, cuja dramaturgia foi elaborada por Diógenes Maciel para o espetáculo do Núcleo de Pesquisa e Experimentação Teatral (PINEL), de Campina Grande (PB), estreado em 25 de novembro de 2011⁵.

Como se fosse [im]possível ficar aqui

No início do processo de criação do espetáculo *Como se fosse [im]possível ficar aqui* (em sua versão final), primeiro a ser elaborado pelo PINEL (no qual a autora deste trabalho participou como atriz), a ideia foi construir uma versão para teatro, ou poderíamos chamar de uma adaptação, do conto *Cícera Candóia*, de Ronaldo Correia de Brito (2009). Todavia, o que se construiu foi uma teatralização, dadas as potencialidades do texto. Trabalhamo-lo, inicialmente, a partir de uma perspectiva “não dramática”, em que, além do meio linguístico baseado no diálogo entre personagens caracterizadas psicologicamente, avultava uma voz narradora que contava a estória dessas personagens. No decorrer do processo de montagem – e de escrita do texto dramatúrgico, que aconteciam em concomitância e de forma atrelada –, essa voz multiplicou-se em três outras que contam a mesma (porém não única, como vamos entender mais à frente) estória: uma espécie de narrador, os atores – que também contam estórias de suas próprias vidas – e as personagens de Brito.

Jean-Pierre Sarrazac (2009) acredita ser este o tipo de escritura que identifica os textos e as personagens contemporâneos quando diz que

[se] Regnault [pensa que] “há espaço a partir do momento em que deixa de haver recitante e passa a haver personagens”, parece-me evidente que numerosos autores contemporâneos poderiam fazer notar que a personagem do seu teatro se tornou recitante – e, antes de mais, espectadora – de si mesma, da sua própria existência (SARRAZAC, 2009, p. 84).

Assim, por exemplo, temos claramente o exemplo daquilo

5. Direção e cenografia: Duílio Cunha. Elenco: Anderson Marcos, Chico Oliveira, Nayara Brito e Regina Albuquerque.

que Sarrazac nos indicou quando Regina Albuquerque⁶ tem como primeira fala:

Regina: Quando começou a última retirada, Cícera Candóia já morava sozinha com a mãe, numa casa miúda. A família fora encurtando e, de tão curta, findara nas duas. Não indo a mãe – pesada de anos vividos –, não ia Ciça, que via e ouvia a retirada (MACIEL, 2011, p. 2).

Uma vez que a fala apresenta as personagens em terceira pessoa, entendemos que a ação se dá a partir de uma perspectiva narrativa. Acontece que uma das personagens (a mãe) será representada, noutra momento (no eixo dramático), por esta mesma atriz que narra. Ela é, portanto, recitante (ou “sujeito-épico” szondiano, ou “ator-rapsodo”, nos termos de Sarrazac) da fábula de Brito, localizando-se no eixo a que chamaremos de épico-narrativo.

Entre esses dois eixos há, ainda, um terceiro, em que a atriz, ela mesma, se enuncia por meio de relatos de sua vida pessoal, embora nem sempre o leitor/espectador possa distinguir se a fala é de uma personagem ou da atriz, criando áreas interseccionais no nível dos sentidos do texto, em que vozes se cruzam para contar a estória de Ciça e sua mãe, assim como as estórias dos atores, construindo a relação e a comunicação com o público.

Os quatro atores que compõem o elenco passeiam por essas vozes na versão final do texto, que se apresenta mediante um hibridismo de gêneros⁷, característico do teatro rapsódico, como afirma Sarrazac:

(...) é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do texto-tecido –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético”, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático (SARRAZAC, 2012, p. 153).

São, assim, impersonagens⁸ as que surgem no texto, constantemente fragmentadas, interrompidas por outro discurso ou outra figura cênica que assume a palavra, desconstruindo a possibilidade de uma caracterização psicológica, como tínhamos no drama burguês. Esse tipo de estrutura dispensa a unidade de espaço devido à fratura da própria noção de tempo. O épico instaura o presente e o espaço da representação enquanto narra a estória, que se encontra no passado, e o espaço fictício depende do “ponto”, do instante da estória que o narrador está contando.

6. No texto, a voz narradora do conto de Brito divide-se entre as vozes dos quatro atores, sendo que suas falas são indicadas por seus nomes.

7. Nesse hibridismo de gêneros não se consegue identificar com clareza onde está Ronaldo Correia de Brito, onde está Clarice Lispector, onde está Fernando Pessoa (que também se inserem no dramaturgismo, entre outras referências), onde está o texto original de Maciel, onde estão os relatos dos atores, conseguidos durante o processo etc.

8. Sarrazac chama de impersonagens as que se aproximam mais da forma recitante que da dramática nos textos em que a narrativa épica sobressai-se em relação à dramática: “Não apenas pela razão evocada anteriormente de que ‘eles habitam o tempo’ mais do que o espaço, mas porque, encostados à sua própria morte, produzem solilóquios contínuos sobre os percursos erráticos, os cruzamentos, as alternativas, enfim, sobre os possíveis das suas próprias vidas, percorrendo-os continuamente” (2009, p. 88).

Com relação ao tempo, o dramaturgista propõe, em *Como se fosse...*, uma convenção a cada momento, fazendo com que as referências de espaço se multipliquem ou, por vezes, inexistam: transformam-se em espaço nenhum ou lugar nenhum. O tempo da ação dilui-se em dimensões distintas como: 1) o “tempo da ficção”, que pode ser associado aos núcleos dramáticos inseridos na forma épica; 2) o “tempo da realidade”, no qual encontramos os relatos pessoais e os comentários sobre as cenas, sendo esse o tempo mais condizente à narrativa épica; e 3) o “tempo onírico”, em que as personagens fogem de sua realidade e vivem, por alguns instantes, um sonho, uma fantasia, uma projeção, até retornarem – ou não – ao seu tempo “real”. A cada convenção de tempo, novas relações são instauradas entre ator/personagem e ação/espectador. Os espaços surgem com referências tão diluídas, que aquele mais concreto ou mais definível acaba por ser o próprio espaço da representação.

No texto, há uma relação de espelho entre as duas personagens/figuras principais: Diva e Ciça. Todas as outras figuras que permeiam a estória são, na verdade, variações dessa mesma mulher, ou imagens de pessoas que passaram por sua vida. Chico Oliveira, Anderson Marcos e Regina Albuquerque dividem o texto (aqui nos referimos à parte escrita originalmente por Maciel), que fala sobre os momentos de glória de Diva e sobre o seu “atual” estado – presente fictício. Ela é, na verdade, a Ciça do passado. Cria-se, desse modo, um ponto de focalização para a narrativa: no presente, afastada pelo distanciamento épico, a personagem pode refletir sobre o passado, ao passo em que narra e age no presente.

Pensemos, agora, sobre a primeira transição de tempo, que se dá junto ao primeiro diálogo dramático entre Sebastião Quinzim e Ciça, personagens da fábula de Brito. O leitor/espectador é “convidado” a voltar no tempo, para o passado fictício da obra, quando Diva ainda era a menina Ciça. Embora parte do trecho já tenha sido reproduzida neste artigo, sua repetição é necessária para a nova discussão que apresentaremos:

Regina: Quando começou a última retirada, Cícera Candóia já morava sozinha com a mãe, numa casa miúda. A família fora encurtando e, de tão curta, findara nas duas. Não indo a mãe – pesada de anos vividos – não ia Ciça, que via e ouvia a retirada.

[transição]

Sebastião: Ciça, já foi quase todo mundo... Já viajou a família do Cipriano, a de dona Madalena e a de compadre Elpídio.

Ciça: É, eu fiquei sabendo.

Sebastião: E você? Vai quando?

Ciça: Quando for minha hora... Cá eu nasci. Cá estou. Meu espírito pede que eu vá. Só ainda não sei pra onde [...]. (MACIEL, 2011, p. 2).

Mais uma fala de Regina encerra o primeiro momento deste núcleo dramático e somos levados, novamente, ao presente fictício, quando se fala de Diva. A partir deste ponto, as histórias acontecem em concomitância, com ambas as personagens – na verdade, a mesma em tempos distintos – sendo empurradas a momentos de decisão sobre aquilo que é o grande tema da peça: ficar ou partir. Uma nova fase da vida de Diva nos é contada: é quando ela se casa e a sua vida de artista é abandonada, esquecida.

Quando Regina, no papel de Diva, fala das sensações e prazeres que foram deixados para trás, entra uma fala de Chico – ele mesmo, sobre sua própria experiência, quando deixou sua cidade natal, pela primeira vez, em busca do sonho de ser artista. O leitor/espectador não tem certeza, contudo, sobre a origem dessa fala – se é ficção ou relato pessoal. Ela faz a transição para uma nova cena no passado fictício. Após o diálogo entre mãe e filha, Chico retoma a fala, narrando a partir de um trecho do conto, tornando-se a voz da perspectiva narrativa que cruza os eixos da peça. Devemos entender que, nesse ponto, Regina Albuquerque está configurada como Diva, enquanto, no eixo dramático, representa a mãe de Ciça:

[Neste momento, Diva volta a ser mãe. Nova transição. Chico vai para a estação]

Chico: É um primeiro – e, ao mesmo tempo, um último – olhar para a estrada, que liga este lugar no meu mundo a outro. Um mundo de portas escancaradas, cancelas sem empecilhos para a passagem. Eu devo seguir para São Paulo.

[transição]

Mãe: ‘Tá todo mundo indo s’imbora...

Ciça: É esta seca, mãe, ‘tá todo mundo com medo. Acho que vai todo mundo desta vez...

[...]

Chico [na estação]: Começava a preocupação com o tempo e cada instante novo era uma ruga, um frio na alma. Dentro da casa tudo parara, mas, lá fora, as pessoas se movimentavam com pressa, com exatidão, cuidando em escapar [...] (MACIEL, 2011, p. 3).

Aqui entra uma fala de Regina – ela mesma, que diz sobre si, marcando a área interseccional entre os diferentes níveis de tempo-espaço e as fábulas:

Regina: Numa época da minha vida, fui pra outra cidade, e acabei percebendo que lá tudo era ainda mais cruel e impessoal. [...] Foi lá, depois de me sentir só, que eu fiquei grávida. [...] Um dia, voltei para cá: com uma filha e outras coisas minhas. Hoje eu vivo aqui...

Ciça [sem prestar atenção]: O quê, mãe?

Mãe: E você? Vai embora também?

[Silêncio. Transição de Regina para o plano da Diva] (MACIEL, 2011, p. 3).

Pelos trechos acima, percebe-se que o texto atravessa sutilmente as duas convenções de tempo diferentes: a realidade, por meio dos relatos de Chico e Regina; e o passado fictício, com os diálogos. De todas as passagens, este é o trecho mais híbrido, em que estão mais imbricadas a realidade e a ficção: após a fala de Regina sobre quando voltou com a sua filha, Ciça responde como se todo o relato estivesse se referindo a ela. Aqui, Regina é tanto ela mesma quanto, novamente, a mãe de Ciça.

Há, também, pelo menos um momento que chamamos aqui de tempo onírico, quando a mãe pergunta, mais uma vez, se Ciça quer mesmo partir, e esta responde que não irá a lugar algum enquanto tiver de cuidar da mãe. Ela, então, sugere à filha a sua vontade de ser enterrada “(...) debaixo de um pé-de-pau-branco, atrás da casa, numa rede macia, que esquentasse as minhas carnes, pra eu num sentir frio debaixo da terra molhada quando chover” (MACIEL, 2011, p. 5).

Esse trecho, modificado do conto de Brito, é seguido, na mesma fala, por outro trecho, também modificado, de uma das estrofes do poema de Álvaro de Campos, *Passagem das horas*. Ei-lo (versão do espetáculo): “Há sempre uma decisão de partir, entre mim e ti. Eu sou sempre a que quer partir e fica sempre: mas, até a morte fica. Mesmo quando parte, ela fica...”⁹ (MACIEL, 2011, p. 5). Novamente, as três dimensões de tempo-espaço se cruzam: Regina, no trecho lírico, é Diva refletindo sobre o passado – e, ao mesmo tempo, forçando Ciça a encarar o seu futuro. Ciça, como consequência, e ainda por decidir qual será a sua escolha ao final, tem um momento de fragmentação onírica, em que se imagina tendo deixado a mãe (viva) e, longe de casa, recebe notícias daquela terra morta. Essa cena apresenta, portanto, o tema da retirância do ponto de vista de quem fica:

Chico [na estação]: Enquanto quem vai pra cidade grande tem um sonho que se desconstrói, muitas vezes, ainda na estrada, quem fica – espera. [carta] “Olhe, mãe, eu espero que tudo melhore, viu? Penso nisso o tempo todo... Os pastos não estão mais verdes, né? Tudo acabado. Tudo morrendo. Já vi isso acontecer. Vou tentar mandar um dinheirinho. Tomara que tudo melhore.”

Chico [no plano da Diva]: “Minha filha, o fim dessas mal traçadas linhas é dar notícias e ao menos querer saber de você. Como tem passado? Tenha dó de sua mãe”.

Regina [no plano da Diva, lendo uma carta. Lembrança de um tempo que não volta]: Eu nunca mais lhe pedi isso: venha me buscar. Você agora é a única pessoa que tenho neste mundo. Faça isso por sua velha e pobre mãe, eu lhe peço... por favor, venha me buscar...” (MACIEL, 2011, p. 5).

9. Estrofe original do poema de Campos: “Haver menos que um comboio, uma diligência e a decisão de partir entre mim e ti./Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir,/E fica sempre, fica sempre, fica sempre,/Até à morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica...” (PESSOA, 1986, p. 277).

Se pensarmos no “jogo dos possíveis”, que caracteriza a

escrita contemporânea, comentado por Sarrazac (2009), essa cena apresenta um dos possíveis¹⁰ para a estória de Ciça. Sobre ela, podemos também reparar que contém um tempo dentro do outro, pois, neste ponto, Regina (como sugere a rubrica) está como Diva (presente fictício), que lê uma carta enviada pela mãe, mas ao mesmo tempo está inserida no plano onírico. Ou seja, este é o único momento em que, no plano de Diva, podemos vislumbrar uma espécie de realidade alternativa, concernente a uma mutação do desfecho que é dado à mãe, como se verá adiante.

A peça toda, a propósito, desde seu tema, é bastante ilustrativa para esse “jogo”. Ciça, em quase todo o texto, vive a tensão entre ficar e cuidar da mãe, enquanto todos vão embora (1º possível); ir embora e deixar a mãe fenecer sozinha na terra infértil (2º possível); ou matar a mãe e partir, carregando o peso da culpa (3º possível). As falas de Sebastião Quinzim, namorado de Ciça, são sempre no sentido de que ela vá embora com ele e deixe a mãe, viva ou morta. As falas da mãe são ditas no intuito de entender a verdadeira vontade da filha. Quando isso acontece, também ela dá o aval para que a filha a mate e prossiga seu caminho. Ciça, por sua vez, reage sempre dando a entender que ficará com a mãe, apesar da sua evidente vontade de partir: “Mãe, eu só vou dizer uma vez: eu não viajo com mãe porque mãe não aguenta a viagem. E também não deixo mãe sozinha aqui enquanto mãe tiver vida” (MACIEL, 2011, p. 5). A cada diálogo, um possível surge para o leitor/espectador.

Talvez o momento que estabeleça, afinal, qual dos possíveis será representado como o “final da estória” é a cena do “parto”, entre os atores Anderson Marcos e Chico Oliveira¹¹. Trata-se de um parto simbólico, que representa um momento de transição (e decisão), de quebra entre os laços que unem mãe e filha, dando a esta uma possível liberdade de ação. A impressão dessa cena, como acontece no espetáculo, é de força bruta, como será, por fim, a decisão para a personagem. Ela se dá sem falas – à exceção de uma fala de Anderson ao final (“Seja como for, era melhor não ter nascido”) –, apenas como jogo corporal entre os atores. Do outro lado do espelho, Diva também se encontra na iminência de tomar uma grande decisão. O mesmo sentimento que toma a personagem Ciça manifesta-se outra vez, agora enquanto Diva, mas ambas as decisões são tomadas simultaneamente, quando o passado e o presente fictícios se cruzam. Para Diva, a decisão refere-se a matar seu marido e ser livre mais uma vez ou padecer na infelicidade do casamento. A tensão se instaura novamente, até que ela capitula:

10. Para facilitar a compreensão do leitor, o termo “possíveis” pode ser entendido como sinônimo de “possibilidades”.

11. Essa cena faz alusão ao conto “Um dedinho de amor”, de Elisa Lucinda, extraído do livro *Contos de Vista* (Global Editora, 2004), que foi sugerido durante o processo de criação do espetáculo. Mesmo não estando em versão plenamente adaptada no palco, na versão suscitada para o espetáculo optou-se por dispensar o texto verbal, evitando a pantomima; assim, o jogo performático representa apenas a relação entre mãe e filha e o corte dos laços provenientes desta relação – corte do cordão umbilical, ou seja, dos laços de sangue, e o corte do dedo, que representa a perda afetiva.

Regina: Eu já conheço as passagens, as portas as armadilhas, mas não quero tomar a rota de fuga – já a tomei um dia. Não há mais jeito: a morte já está aqui. Sentou-se de frente a mim e espera apenas que eu esteja preparada pra começar sua colheita. O que ela não sabe é que ela é minha cúmplice (MACIEL, 2011, p. 7).

Na cena seguinte, Diva recebe o marido e o prepara para a morte (fazendo alusões visuais e verbais ao mito dos Átridas, quando o rei grego Agamêmnon é morto por sua esposa, após o retorno da guerra de Troia). A fala que trata do sentimento da personagem é de Anderson: “Agora, a casa vazia estava povoada apenas pelo inútil pulsar de um relógio. Durante o dia, lutava-se contra a angústia; à noite, lutava-se contra o desejo” (MACIEL, 2011, p. 8). Na encenação, esse é o momento em que Diva envenena o marido, que agoniza. Mais um comentário de Anderson leva a ação para o plano de Ciça: “A lembrança de um pacote, onde o segredo da morte se escondia, despertava os mais esquecidos desejos. Era preciso se levantar, fazer tudo rápido. [mortes] Nada mais a dizer” (MACIEL, 2011, p. 8). Entre um comentário e outro, Regina, após envenenar o marido de Diva (representado por Chico), corre para o plano de Ciça, voltando a ser a mãe. Enquanto o marido agoniza, afogado no veneno, Ciça mata a mãe asfixiada. As duas mortes acontecem simultaneamente.

Nesta passagem do texto, as convenções de tempo são muito fluidas. Elas convergem no ápice da curva de tensão em ambos os núcleos, tornados dramáticos: o de Diva e o de Ciça. Diva, após realizar sua segunda morte (a do marido), volta no tempo para mostrar a primeira, a morte da mãe. Passado e presente se materializam em um mesmo instante.

Diva e Ciça saem do seu espaço dramático – as “casas” da mãe e do marido – e vão para onde se chamou, no texto, de estação – o “lugar nenhum”. Segue, então, um diálogo entre as duas, com as falas de Diva misturadas a trechos do texto *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Diva fala para Ciça – na verdade, para si mesma – sobre as consequências sofridas em decorrência das duras decisões que teve que tomar desde a juventude, enquanto Ciça fala sobre os seus medos e sobre a morte, que sempre a rondaram. Diva alerta Ciça para o que virá (em uma possível repetição da estória, cujo momento/falas sugerem uma dinâmica cíclica, como se Ciça fosse passar por tudo outra vez). Elas se olham nos olhos, a pedido de Diva – “Olhe nos meus olhos...” (MACIEL, 2011, p. 9) – e, então, Ciça ataca: “Neles eu só vejo aquilo o que eu vou ser” (Idem, *Ibidem*, p. 9). Nesse momento, as atrizes trocam os figurinos entre si: a Diva transmuta-se em Ciça e vice-versa.

Além da troca dos figurinos, elas trocam também de lugar

no espaço, fazendo um giro de 180 graus, simbolicamente uma assumindo a função/lugar da outra. Ambas caminham, juntamente com Chico – ele mesmo, que já deixou de ser o marido assassinado e agora recolhe o material cênico que ficou no meio do espaço – até onde o público está, depositando no chão os objetos que carregam, como se estivessem se despindo das personagens: Ciça (Regina) larga a gaiola; Diva (Nayara), a echarpe. Nesse momento, Anderson, do outro lado do palco/espaço, onde ficara o plano de Diva, grita: “Luz!”. Nesse momento acontece a transição do espetáculo da “magia” para a “realidade”. Anderson, Regina e Nayara convidam o público a se dirigir ao outro lado do espaço, onde outro conjunto de cadeiras, semelhante àquela em que se encontravam, os aguarda. Chico, neste momento, grita: “Eu não quero realismo, eu quero magia!” (MACIEL, 2011, p. 9), fazendo, assim, um contraponto com os outros atores que “assumem a realidade” como se não entendessem o momento.

O último momento do texto acontece na estação. Deste lugar, os atores falam sobre suas vidas e, a cada relato, o recorte de um texto de obras clássicas da dramaturgia é interpretado (“dramaticamente”) por Chico. Ainda que seja longa, a citação abaixo é importante para que se entendam os novos jogos travados no texto/peça:

Regina: Eu sou Regina Maria de Albuquerque Souza, sou uma atriz, e a maior parte do tempo sou mãe, mas o que sou eternamente é bailarina. Numa época da minha vida, fui para outra cidade [...]. Um dia, voltei pra cá: com uma filha e outras coisas minhas. Hoje eu vivo aqui, e às vezes eu me pergunto: por quê?

[de Dürrenmatt, A visita da velha senhora] Chico: Era inverno, naquele tempo, quando deixei esta vila, em estado avançado de gravidez, enquanto as pessoas zombavam de mim. [...]. Agora, aqui estou. E, agora, as condições são minhas. Quem é como eu sou pode dar-se ao luxo de encontrar uma nova ordem. E não ter piedade.

Anderson: Eu sou Anderson Marcos da Silva, tenho 21 anos. Sou o filho mais velho e o primeiro neto. [...]. Vim de muitos lugares: Pernambuco, São Paulo, Pará. De longe e de perto, mas não sei se saí do lugar. Sei que um dia eu vou... para outro lugar... mas, não sei se é longe ou perto.

[de Arthur Miller, A morte do caixeiro viajante] Chico: Depois que eu saí do ginásio passei seis ou sete anos procurando encontrar a mim mesmo. Já fiz de tudo. Acho que é por isso que eu voltei pra casa. [...]. Agora que eu estou aqui entendo que eu sempre fiz questão de não desperdiçar a minha vida [...] penso que é exatamente isso o que eu estou fazendo.

Nayara: Meu nome é Nayara Macedo Barbosa de Brito. [...]. Eu vim a Campina Grande diretamente da barriga de minha mãe. Cá nasci. Cá estou, mas acho que é só de passagem. [...]. Partirei um dia, mas não sem o orgulho de ser filha deste chão. E direi sempre “meu povo”

com a boca da mãe pródiga que – talvez um dia – volte.
[de Tchekhov, As três irmãs] Chico: Faz onze anos que nós deixamos Moscou, mas eu me recordo de tudo perfeitamente [...] como se tivéssemos deixado Moscou ontem. Meu Deus! Quando eu acordei hoje de manhã, eu só desejava ardentemente estar em minha cidade natal. Vamos voltar?
Anderson: Quem é você?
Chico: Eu sou Francisco Soares de Oliveira. Chico Oliveira. Eu sou ator. Um dia eu também parti, mas noutro dia, eu também voltei (MACIEL, 2011, p. 9).

Assim, Maciel faz a costura entre realidade e ficção, por meio do “grande tema” universal, comum a ambas. É interessante notar as aproximações entre cada relato e a estória relacionada/associada a ele e como essa forma de escrita pluraliza a dimensão da fábula – no caso, a fábula-eixo ou lugar-comum que liga todas as outras, a de Cícera Candóia.

A última cena, que poderíamos identificar como a segunda parte da estação, é um recorte de falas curtas retiradas do processo de criação do espetáculo. São frases enunciadas pelos atores, que Maciel (em colaboração com Anderson) organizou. Talvez a convenção de tempo que mais dialogue com ela seja a do onírico, enquanto o espaço é, mais do que nunca, um lugar nenhum. Vamos reproduzir aqui apenas um trecho, para melhor exemplificar essa questão:

Regina: Só eu estou aqui? Pensar o começo é difícil. [...]
Chico: Dou a volta no quarteirão. [...]
Nayara: Busco vestígios do que conheci um dia. Não encontro.
Anderson: Será coincidência? [...]
Chico: Eu estou aqui.
Regina: Talvez eu fique aqui.
Nayara: Eu não vou ficar aqui.
Anderson: Eu quero... eu quero ir embora daqui (MACIEL, 2011, p. 10-12).

O texto e o espetáculo terminam, portanto, com quatro possíveis ou, mais precisamente, com quatro variações para dois possíveis: quem fica – na certeza (“Eu estou aqui”) ou na dúvida (“Talvez eu fique aqui”); e quem parte – na certeza (“Eu não vou ficar aqui”) ou na vontade (“Eu quero... eu quero ir embora daqui”). O final sugere, assim, o mesmo ciclo ad infinitum que liga Diva a Ciça.

Considerações finais

O retorno à narrativa (ou à “narratividade”, que parece estar em voga nos textos e autores atuais) restaura, como lembra Luís Alberto de Abreu (2011), o sentido de coletividade, um imagi-

nário ou uma consciência comuns a um grupo de indivíduos. Desse modo, a figura do narrador, ou do autor-rapsodo, (re) surge como elemento (re)instalador desse sentido de coletividade e oralidade. Esses recursos instauram o dramático – que, absolutamente, não desaparece ou morre, como quer Hans-Thies Lehmann em seu Teatro pós-dramático – noutra lugar.

A reintegração de formas épico-narrativas, que outrora fizeram parte dos textos dramatúrgicos, enriquece as obras na medida em que potencializam a pluralidade de seus significados, admitindo uma relação mais estreita com o público, no momento em que cede espaço ao eixo comunicativo entre palco e plateia.

Como se fosse [im]possível ficar aqui aposta nos possíveis da linguagem escrita para teatro. Embora não chegue a se caracterizar como pós-dramático, o jogo entre representação dramática e narratividade constitui, no mínimo, uma experiência não dramática, com o intercruzamento de textos de diferentes épocas, estilos e gêneros que contam não uma, mas todas as possíveis histórias que se aproximam do grande tema das partidas e chegadas.

Embora não se faça regra, o fato de o texto ter surgido “aos pedaços” a partir das etapas de trabalho do próprio núcleo de pesquisa para o qual foi elaborado revela que seu processo criativo é sintomático daquilo que acontece com frequência nas atuais companhias e grupos de teatro, trabalhando em um tipo de processo “colaborativo”. Apesar das particularidades de cada uma dessas companhias/grupos, o lugar comum a todas elas é exatamente a liberdade de escrita, em que cada um admite quantos possíveis entender para contar a história que se quer contar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Luís Alberto de. *A restauração da narrativa*. In: NICOLETE, Adélia (Org.). *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 113-124.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. A encenação, uma nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 61-9.
- MACIEL, Diógenes. *Como se fosse [im]possível ficar aqui*. Campina Grande, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1986.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.
- _____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.