



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CCSA – CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DECOM – DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO

DA NARRATIVA NO TEATRO:
AS NOVAS ESCRITAS DRAMATÚRGICAS

Campina Grande, PB

2012

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO

DA NARRATIVA NO TEATRO: AS NOVAS ESCRITAS DRAMATÚRGICAS

Trabalho de Conclusão de Curso resultado do relatório de PIBIC/CNPq/UEPB, cota 2011-2012, sob orientação do Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, e apresentado à Comissão Avaliadora da Universidade Estadual da Paraíba como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

Campina Grande, PB

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL CIA 01 – UEPB

B862n Brito, Nayara Macedo Barbosa de.

Da narrativa no teatro: as novas escritas dramáticas./
Nayara Macedo Barbosa de Brito. – 2012.
48f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Comunicação Social) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro
de Ciências Sociais Aplicadas, 2012.

“Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel,
Departamento de Comunicação Social”.

1. Dramaturgia contemporânea. 2. Rapsodização 3.
Teatralidade. I. Título.

21. ed. CDD 792

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO

DA NARRATIVA NO TEATRO: AS NOVAS ESCRITAS DRAMATÚRGICAS

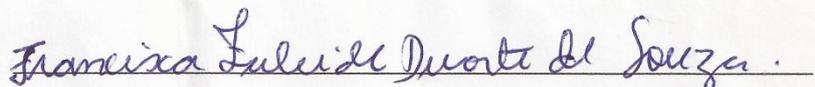
Trabalho de Conclusão de Curso resultado do relatório de PIBIC/CNPq/UEPB, cota 2011-2012, sob orientação do Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, e apresentado à Comissão Avaliadora da Universidade Estadual da Paraíba como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.

COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Orientador)

Universidade Estadual da Paraíba



Prof. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (Examinadora)

Universidade Estadual da Paraíba



Prof. Dra. Eliane Tejera Lisboa (Examinadora)

Universidade Federal de Campina Grande

Conceito final: Aprovada.

Campina Grande, ...20...de...novembro...de...2012.....

A UDA, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, este homem incrível, que tão sabiamente atravessou comigo os percalços do caminho de até hoje; e tão generosamente soube respeitar e apoiar minhas decisões, tantas vezes fugidias ao futuro planejado. Que ainda haverá de estar comigo, não importam as distâncias contadas, por muitos anos, e até depois destes.

A Andréia Xavier, que despretensiosamente e por felicidade do destino me fez ter o primeiro contato com o teatro, esse universo que tomo agora como meu próprio.

Aos PINEIS:

Regina Albuquerque e Chico Oliveira, primeiros mestres de palco, por me terem conquistado a essa arte. A vocês, com quem hoje divido cenas;

Duílio Cunha, primeiro diretor, que, a sua maneira, acreditou que eu teria alguma coisa a dizer como atriz: obrigada pelos gritos e puxões de orelha;

Anderson Marcos, com quem tenho dividido sonhos, esses sonhos nossos de partir e ser livres que tanto se assemelham. Ainda havemos de fazer muita história que se conte.

A Alessandro da Silveira e Ana Paula Bispo, pela oportunidade primeira de ingressar no mundo da pesquisa, pela qual tanto me interessei e que busco, agora, torná-la profissão.

Ao CNPq, por fomentar meus mais de dois anos de trabalho junto ao Programa de Iniciação Científica/UEPB.

A Cássia Lobão e, mais especialmente, a Fátima Luna, que tiveram, dentro das legalidades e nestes últimos momentos do Curso de Comunicação Social, a generosa flexibilidade de me deixar defender este trabalho como conclusão dessa etapa de minha vida acadêmica.

A Zuleide Duarte e a Eliane Lisboa, pela disponibilidade e atenção em avaliar e comentar este mesmo trabalho.

A Saulo Queiróz e à equipe da TV Itararé, onde pude experienciar, com muito gosto, a atividade de repórter de cultura. Um estágio que certamente deixou bons frutos.

À UEPB, instituição da qual tão orgulhosamente (ainda) faço parte, pelo apoio ao ensino, à pesquisa e, grata!, à arte produzida em Campina Grande.

Por motivos semelhantes, à equipe de Cultura do SESC Centro de Campina Grande, através do qual pude participar de tantas oficinas e assistir a tantos espetáculos, fundamentais para a minha formação.

E como para o fim sempre deixamos as palavras mais significantes, segue um desmensurado agradecimento a **Diógenes Maciel**: meu amigo, quantos versos, quantos trechos de livros, quantos caiosfabreu diriam do reconhecimento de nossas almas no deserto? Qual tchékhov acreditaria nas histórias (suas, tantas, minhas, 'inda tão poucas) trocadas? – diálogo de surdos, qual nada! Quantas tardes de café 'Sem açúcar', quantas honras a Lloyd Webber? Quantos livros emprestados?

A você, meu querido, pedra fundamental de minha formação acadêmica, para não gastar essas linhas a falar somente em afetos.

Por tudo isso, seja de onde for, sempre, 'please, send me a letter'.

A Deus que, digamos, sabe o que faz.

RESUMO

A partir de três textos exemplares da dramaturgia brasileira contemporânea, demonstram-se as práticas atualmente correntes na composição desse gênero literário, caracterizado contemporaneamente por seu hibridismo e diversidade formais. *Como se fosse [im]possível ficar aqui*, *Retábulo de Santa Joana Carolina* e *Agreste (Malva-Rosa)* exibem em sua estrutura uma epicidade constitutiva que se evidencia na voz rapsódica retomada enquanto condutor narrativo que fragmenta o enredo. Através da análise do texto dessas três peças, tocamos, como fundamentação teórica, nas noções de rapsodização, epicização e teatralidade, definidas por Jean-Pierre Sarrazac (2012), tangenciando, ainda, a discussão sobre os processos de adaptação, na medida em que algumas composições dramatúrgicas partem de textos não-dramáticos.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea. Rapsodização. Teatralidade.

ABSTRACT

From three exemplary texts of the Brazilian contemporary dramaturgy, we show the current practice in composition of drama, nowadays featured by its hybridism and formal diversity. *Como se fosse [im]possível ficar aqui*, *Retábulo de Santa Joana Carolina* and *Agreste (Malva-Rosa)* show an internal epic in its structure, evidenced in the rhapsodic voice returned as a narrative conductor which breaks the plot. By the analysis of these three texts, we touch in the concepts of epic-rhapsodism and theatricality, defined by Jean-Pierre Sarrazac (2012), tangent the discussion about adaptation process, considering that some of dramaturgy writing comes from not-dramatic texts.

Keywords: Contemporary dramaturgy. Rhapsodism. Theatricality.

Eu preciso partir...

Cícera Candoia

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. O ÉPICO COMO AQUILO O QUE NÃO É DE HOJE.....	16
3. APROXIMAÇÕES ANALÍTICAS E INTERPRETATIVAS	19
3.1 <i>Como se fosse [im]possível ficar aqui</i>	19
3.2 <i>Retábulo de Santa Joana Carolina</i>	28
3.3 <i>Agreste (Malva-Rosa)</i>	36
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
5. REFERÊNCIAS	45

1. INTRODUÇÃO

Tomamos, neste trabalho, o *drama moderno*, mediante a compreensão teórica e histórica do paradigma crítico formulado por Peter Szondi (2011), como um sistema de textos dramáticos que passou a incorporar recursos estilísticos de outros gêneros, para superar a crise de ordem formal-conteudística. Nesse processo, desenvolve-se a criação de nova(s) forma(s), que rumam à epicização – aproximando-se da ideia de um teatro rapsódico, conforme se entende a partir de Sarrazac (2012). Portanto, o *drama moderno* surge de uma “crise” da forma dramática tradicional, baseada quase que exclusivamente no diálogo intersubjetivo e que começa a ser problematizada já em fins do século XIX. Todavia, como já está apresentado no trabalho de Raquel Imanish Rodrigues (2005), mediante análise circunstanciada do pensamento de Szondi, este teórico delimita seu estudo em torno das formas do teatro épico moderno, selecionando textos que serviram à codificação de uma teoria, e não em torno do épico no teatro, com textos que ilustrariam uma história da moderna dramaturgia, como o fez, muito bem, Anatol Rosenfeld (1997), por exemplo, seguindo tais trilhas.

Este processo histórico e, ao mesmo tempo, estético-formal é exposto por Szondi como uma “teoria da mudança estilística”, que se afirma contrária a uma compreensão dualista em torno da forma e do conteúdo: tal concepção era limitadora na escolha da matéria social, que deveria se adequar à forma já dada do drama, sempre lutando em permanecer, como algo a-histórico, imutável. Nessa passagem, portanto, de uma dramaturgia cerradamente dramática (ou, diríamos, também, aristotélica) para outra, épica (ou, não-aristotélica), rompe-se com os paradigmas canônicos da teoria do drama que, *grosso modo*, não mais possibilitariam iluminar a plasmação e a compreensão da produção dramática do teatro moderno e contemporâneo, em que a forma dramática passa a ser tomada, portanto, como histórica, sujeita a toda sorte de mudança e disponível à formalização estética de “novos” conteúdos em formas que romperam – às vezes, de maneira radical – com a dramática “pura”, “tradicional”.

Nada a espantar se considerarmos que na tradição ocidental não é raro aparecer aquilo a que Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 49) chama de “uma parte refractária à forma dramática, uma parte *épica*”. Ao assumir a epicização, nos termos de Sarrazac, como recurso estilístico, o gênero Dramático situa-se em meio a um fenômeno bem mais amplo, descrito por Mikhail Bakhtin (1998) como romancização, ocorrido na época da hegemonia do romance. Esta seria outra maneira de entendermos como pode ser fraturada a forma canônica do drama pela

assimilação de recursos de outra forma, por sua própria natureza a-canônica – o romance, fazendo com que surja, assim, do drama burguês em “crise”, o que chamamos hoje de drama moderno. Ou seja, pela romancização, o drama rumou à epicização.

Mediante tais pressupostos, nem de longe queremos nos aproximar do que aponta Hans-Thies Lehmann (2007), quando, em suas acepções, formula um conceito expandido de drama, abarcando também as formas do teatro épico, que não chegariam, conforme ele, plenamente à subversão do mundo ficcional, mimético. Tendemos a crer que tal formulação é vazada numa desconsideração da historicidade presente no pensamento de Peter Szondi, por buscar entender que, em sua teoria, o estudioso encerra – ou seja, dá por terminada, fechada – a questão da forma do drama no épico. Esta é uma interpretação reducionista: Szondi ainda está, sim, discutindo um aparato concernente ao drama (neste caso, o moderno), pois, como bem já se expôs, tal forma é nada mais que a forma canônica do drama burguês – aquele pós-Shakespeare, até apresentar sua primeira modificação radical, no âmbito do diálogo, em Tchekhov ou Ibsen – em “crise” rumo à solução de suas contradições, com passagens por tentativas de salvamento da antiga forma. Ou seja, surge, por assim dizer, uma *nova forma* do drama, que não se resolve apenas mediante o diálogo dramático, mas, também, pela incorporação do épico-narrativo, enquanto meio produtivo, antes *em si contraditório*, depois um elemento que se tornou articulação estilística e estético-formal.

Daí que o teatro épico brechtiano seria apenas uma das possibilidades de se chegar às novas formas em que “a contradição entre a temática épica e a forma dramática é resolvida por meio do vir-a-ser formal da épica interna” (SZONDI, 2001, p. 97). Ou seja, não podemos perder de vista que Szondi não toma o teatro de Bertolt Brecht como “um divisor de águas, mas como uma forma que tentava dar conta de problemas dados em um momento determinado e em lugares específicos” (RODRIGUES, 2005, p. 18).

É a partir desta digressão teórica que tomaremos a relação entre dramaturgia e teatro, na cena local e nacional recentes, para a análise-interpretação de como, no âmbito da produção do drama contemporâneo brasileiro, podemos verificar a eclosão de textos que rumam à solução da contradição temático-conteudística, ainda incômoda quando tomada por certa parcela da crítica especializada, ainda muito centrada sobre a Dramática “pura”, ao se precipitarem em formas que tocam a epicização/rapsodização, como possibilidade de escrita de uma dramaturgia não-aristotélica.

Esta dramaturgia, conforme qualifica Gerd Bornheim (1992), é constituída pelo recurso à quebra do diálogo dramático, pela irrupção do épico-narrativo, à subversão das unidades de tempo e espaço, como também a de ação una, rompida pela inserção de “corpos

estranhos”, mesmo que, tudo isso, ainda possa se inserir na constituição da fábula. Por outro lado, como propõe Sarrazac (2010), pela epicização, ou, mais amplamente, a rapsodização, põe-se em dúvida o modelo crísico proposto por Szondi como chave de análise das produções mais contemporâneas, a partir dos anos 2000, em suas multiplicidades de escritas dramáticas. Daí, este autor preferir, para este recorte de tempo, falar não mais de “crise”, mas de “mutação, e mesmo de mutação lenta, e de uma *mudança de paradigma* do drama”.

São estas questões que serão discutidas em obras contemporâneas, do começo dos anos 1990 até arredores dos anos 2000, textos que, pela epicização, abrem múltiplas possibilidades de escritas dramáticas. Mas, quanto à escolha desses textos, devemos esclarecer algumas questões:

Ao propormos o *corpus* de estudo, quando do envio ao CNPq do projeto de pesquisa para a Iniciação Científica (PIBICUEPB) “Epicização e reapsodização na dramaturgia/teatro contemporâneos”, que deu origem a esse trabalho, colocamos como um dos textos a serem analisados a adaptação do conto “Cícera Candóia”, de Ronaldo Correia de Brito (*Faca*, 2003), pelo Núcleo PINEL de Pesquisa e Experimentação Teatral (de Campina Grande-PB). Contudo, o projeto do grupo, que estava então em processo de montagem, cresceu, e a versão final do texto, que se chamou *Como se fosse [im]possível ficar aqui* (2011), tornou-se bastante complexa, cheia de intertextos e absolutamente imbricada no processo de elaboração da cena, que se deu em concomitância com a escrita do texto dramático. Portanto, neste trabalho pode-se conferir a análise não apenas da adaptação de um conto para o teatro, mas uma discussão mais ampla em torno de um processo de montagem, escrita e elaboração de um texto dramático e um espetáculo.

Como segundo texto, tínhamos proposto, no mesmo projeto, trabalhar a adaptação da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, do escritor pernambucano Osman Lins (1991), pelo Grupo de Teatro Piollin (de João Pessoa – PB). Mais uma vez tivemos que rever a nossa proposta, pois o espetáculo parou suas atividades por um período, de modo que não pudemos ter acesso à versão adaptada do texto por Luiz Carlos Vasconcelos, que dirigiu a montagem, estreada em fins de 2010. Contudo, na hora da aquisição da obra de Osman, encontramos uma edição que trazia, além da versão original da narrativa do “Retábulo...”, publicada originalmente no livro *Nove, novena* em 1966, uma versão teatralizada por Mariajosé de Carvalho. Foi sobre esta adaptação que nos debruçamos, pois.

Por fim, sem mais surpresas, trabalhamos com o texto *Agreste (Malva-Rosa)*, do também pernambucano Newton Moreno, única obra entre as três que trabalhamos escrita originalmente para teatro.

Assim, esta pesquisa se propôs a analisar-interpretar textos dramaturgicos com vistas ao entendimento de como, no conjunto das produções do drama contemporâneo, surgem formas que rompem com a forma do drama e encontram o épico-narrativo, mediante a inserção de recursos estilístico-formais próprios da épica interna, problematizando, teoricamente e criticamente, as relações entre os gêneros estéticos no âmbito da Dramática contemporânea, naquilo que se refere às discussões sobre as formas de teatralidade e escritas dramaturgicas atuais.

2. O ÉPICO COMO AQUILO QUE NÃO É DE HOJE

A utilização de elementos épico-narrativos é uma prática comum ao teatro Ocidental desde as suas origens na Grécia Antiga. A partir da *Poética* (1993) vemos que, mediante a sistematização feita por Aristóteles do modelo de escrita das tragédias gregas, mesmo diferenciando os modos narrativo e dramático – o primeiro sendo aquele das epopeias, o segundo o das tragédias e comédias –, ainda assim se torna possível uma compreensão híbrida dos próprios modos miméticos.

O épico esteve presente na literatura dramática ao longo dos séculos desde o período clássico, 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, 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 história que não aquela fundamentada no modo mimético de representação.

Contudo, houve um período, há cerca de três séculos, segundo Luís Alberto de Abreu (2011), em que todos os elementos (fala-falada, fala-cantada, coro, música e dança) que constituíam a *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. Foi o chamado *drama burguês* (séc. XVIII) – que, devidamente tornado canônico, foi qualificado de “drama absoluto” (SZONDI, 2011) – para o qual excluiu-se, quase totalmente, a parte épica ou diegética, na medida em que quando ela “teimava” em comparecer era tida como “erro”.

Renegada, essa épica só volta a dar sinais de existência em algumas obras a partir do final do século XIX, quando a estrutura da forma dramática começa a entrar em contradição com os novos conteúdos emergentes do tecido social e faz-se necessário, uma vez mais, recorrer ao épico-narrativo, a fim de abarcar temáticas tais como revoluções e guerras, assuntos por natureza épicos. As soluções formais encontradas pelos autores no período de transição, rumo à solução da crise do drama, como nos explica Szondi (2011), romperam com uma regra de ferro ao contrariar o pilar-sustentáculo da antiga forma, que não mais dava conta do mundo moderno/contemporâneo e suas complexas relações sociais.

No começo do século passado, o evento cênico (inclusivamente a figura do diretor/encenador) se precipita e se salienta em relação a todo o processo criativo que envolve

um espetáculo e aos demais elementos que o 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, uma vez mais, como elemento provido de uma teatralidade¹ 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 se atrasou em relação à escrita cênica (na 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.

Foi a renovação dessas duas esferas – dramatúrgica e cênica – que reabilitou a figura do ator narrador, ou ator rapsodo (nos termos de Sarrazac, em clara alusão aos seus ancestrais gregos²). Da boca desses atores saíam textos híbridos, respondendo à demanda em 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, correspondendo ao trabalho do autor de costurar os vários retalhos de textos e formas que ele encontra no seu caminho em busca de uma escrita genuinamente contemporânea, que corresponda à realidade do novo mundo. 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, que não se reduz apenas à irrupção de um sujeito épico, mas que pode 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.

¹ Segundo Sarrazac (2012), “teatralidade” 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). Está ligada a outra noção sarrazaqueana, a de “devir cênico”.

² Devemos chamar atenção para este personagem, o rapsodo: em relação com a nossa cultura, ele seria um misto de ator e professor de literatura, reunindo habilidades dessas duas profissões. Era capaz de executar récitas públicas das grandes epopeias homéricas, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, enfatizando passagens de maior interesse para seu público, que diante de seu desempenho poderia ir às lágrimas, como 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*.

Devemos deixar claro, por outro lado, que o processo de *epicização* não deve ser tomado, simplesmente, como uma narrativização do drama, mas, antes, 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 (2011) anuncia a crise do drama, e que Sarrazac prefere chamar de “autor-rapsodo”. Essa voz épica faz-se evidente em relação à ação dramática, ela “remete à presença do autor no seio da 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* se insere no de *rapsodização* como mais um método ou técnica para fragmentar a estória, para dividir as vozes que se enunciam no palco, pluralizando os sentidos da obra.

As obras que compõem o nosso *corpus* de análise seguem essas linhas. Suas estruturas formais nos fazem pensar sobre os processos de epicização e rapsodização, que consituem uma tendência bastante forte da escrita dramática contemporânea.

Nossa análise-interpretação recai, então, sobre três textos. O primeiro deles se chama *Como se fosse [im]possível ficar aqui*,³ de dramaturgismo foi elaborado por Diógenes Maciel. De início podemos já afirmar que os processos de construção textual, ali, parecem se aproximar da rapsodização conforme conceituada por Sarrazac (2012), tendo em vista a pluralidade de textos que se cruzam para formar um novo texto. Próximo àquilo a que Jean-Pierre Ryngaert se refere ao pensar sobre as noções de rapsódia de Sarrazac para o teatro⁴.

Em seguida consideramos a teatralização de Maria José de Carvalho para a narrativa de Osman Lins, *Retábulo de Santa Joana Carolina*, cujo processo aproveita as divisões propostas pelo próprio autor, no texto narrativo, para construir uma versão para teatro.

Por último, tratamos do texto *Agreste (Malva-Rosa)*, do pernambucano Newton Moreno. Embora escrito originalmente para teatro (as didascálias presentes no texto afirmam o seu propósito de ser encenado), não se configurando como uma versão teatral de alguma obra anterior, o texto se aproxima muito da estrutura de um conto, por suas características descritivas e narrativas, que fazem, assim, o seu caráter épico.

³ Espetáculo do PINEL – Núcleo de Pesquisa e Experimentação Teatral, de Campina Grande (PB), estreado em 25 de novembro de 2011. Dramaturgismo e figurinos: Diógenes Maciel. Direção e cenografia: Duílio Cunha. No elenco: Anderson Marcos, Chico Oliveira, Nayara Brito e Regina Albuquerque.

⁴ “[...] em *L’avenir du drame* [na tradução portuguesa, *O futuro do drama*], fez da palavra ‘rapsode’ uma das chaves de sua reflexão, lembrando que este era o ‘nome dado aos que iam de cidade em cidade cantar poesias e sobretudo fragmentos extraídos da *Ilíada* e da *Odisseia*’. Essa capacidade de recitar fragmentos ‘despregados’ e às vezes ‘recosturados’ e como que ‘remendados’ é reexplorada com liberdade pelos autores contemporâneos” (RYNGAERT, 1998, p. 94).

3. APROXIMAÇÕES ANALÍTICAS E INTERPRETATIVAS

3.1. *Como se fosse [im]possível ficar aqui*

No início do processo de criação do primeiro espetáculo do PINEL, que foi o *Como se fosse [im]possível ficar aqui* (versão final), a ideia era construir uma versão para teatro, ou, diríamos, 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, trabalhando-o, inicialmente, a partir de uma perspectiva “não-dramática”: 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 dramaturgico, processos que estavam estreitamente atrelados –, 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 Ronaldo.

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, quando Regina Albuquerque⁵ tem como primeira fala: “Quando começou a última retirada, Cícera Candoia 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. (p. 2)”, temos claramente o exemplo daquilo que Sarrazac nos indicou. 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, noutro momento, por esta mesma atriz que narra, no que no texto está indicado como “plano da casa” e que podemos chamar de eixo dramático. 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 estes dois eixos haveria, ainda, um terceiro, em que a atriz-ela mesma se enuncia

⁵ No texto, a voz narradora do conto de Ronaldo divide-se entre as vozes dos quatro atores, sendo que suas falas são indicadas por seus nomes.

através de relatos de sua vida pessoal, embora nem sempre o leitor/espectador possa distinguir se a fala é de uma personagem ou da atriz-ela mesma, criando áreas intersectivas no nível dos sentidos do texto, em que vozes se cruzam para contar a estória de Ciça e sua mãe, mas, também, as estórias dos atores, construindo a relação e a comunicação com o público que passa a se identificar com essas estórias ao perceber que são comuns a todos, inclusive a ele.

Os quatro atores que compõem o elenco passeiam por essas vozes na versão final do texto, que se apresenta mediante um hibridismo de gêneros,⁶ 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, impersonagens⁷ as que surgem no texto, pois que são 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. Além da pluralidade de vozes que essas impersonagens admitem, essa forma de escrita (fragmentária) dispensa a unidade de espaço pela fratura da própria noção de tempo. Isso é reflexo do caráter épico do texto, que em sua estrutura não assume a unidade espaço-temporal do drama aristotélico: o tempo 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.

Em *Como se fosse...* a cada momento uma convenção de tempo, proposta pelo dramaturgista, se instala numa heterocronia⁸ e as referências de espaço se multiplicam ou, por vezes, inexistem: transformam-se em *espaço nenhum* ou *lugar nenhum*. O tempo da ação se

⁶ Através do qual não se consegue identificar com clareza onde está Ronaldo Coreia 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.

⁷ 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).

⁸ Michel Foucault [(1994) *apud* SARRAZAC (2009, p. 85)] sugere os termos *heterotopia* e *heterocronia* num texto escrito a propósito do teatro. Tais termos estariam relacionados a uma espécie de “utopia moderna”, “efetivamente inscrita na sociedade”, que recria a noção de espaço no mundo, tornado-o fragmentado, múltiplo. Cada um desses “pedaços” (chamados aqui de “convenções”) de espaço estaria condicionado a um recorte de tempo específico – daí a heterocronia –, rompendo com a estrutura tradicional e linear de tempo.

dilui em dimensões distintas como o “tempo da ficção”, que pode ser associado aos núcleos dramáticos inseridos na forma épica; o “tempo da realidade”, no qual encontramos os comentários sobre as cenas ou sobre os sentimentos da personagem que o ator que a representa, ou outro qualquer, realiza, sendo este o tempo mais condizente à narrativa épica; e 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 “real”. A cada convenção de tempo, novas relações são instauradas entre ator/personagem, ação/espectador. Os espaços surgem com referências tão diluídas que o espaço 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: a Diva e Ciça (esta última, interpretada pela atriz e autora deste trabalho, Nayara Brito) – todas as outras figuras que aparecem permeando 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, escrito originalmente por Maciel, que fala sobre os momentos de glória dessa 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. Assim, o *passado fictício* seria o equivalente ao eixo dramático e o *presente fictício* estaria mais próximo do eixo épico-narrativo, como dissemos antes, tudo isso cruzado pelo *tempo da realidade* dos atores-eles mesmos em cena.

Pensemos, agora, sobre a primeira transição de tempo, que se dá junto com o 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*, quando a Diva ainda era a menina Ciça. Embora parte do trecho já tenha sido reproduzido, sua repetição é necessária para a nova discussão que apresentamos agora:

Regina: QUANDO COMEÇOU A ÚLTIMA RETIRADA, CÍCERA CANDOIA 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...[...]. (p. 2)

Apesar de a fala anterior ao diálogo contextualizar o leitor/espectador quanto à situação de Ciça, coube à encenação tornar mais clara essa fragmentação do tempo, distendendo o intervalo entre uma dimensão e outra com recursos de iluminação, além, é claro, da intenção nas vozes dadas pelos atores, que difere entre os momentos dramáticos e épico-narrativos. Mais uma fala de Regina encerra o primeiro momento deste núcleo dramático e somos levados, novamente, ao *presente fictício*, quando se fala da Diva. A partir deste ponto, as histórias vão acontecer em concomitância, com ambas as personagens – na verdade uma só – sendo empurradas a momentos de decisão sobre aquilo que é um grande tema da peça: ficar ou partir. Uma nova fase da vida da Diva nos é contada: é quando ela casa e a sua vida de artista é abandonada, esquecida.

Quando Regina, enquanto 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 “literatura”, se é 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, se tornando a voz da perspectiva narrativa que cruza os eixos da peça. Devemos entender que Regina Albuquerque está, no eixo épico, se configura como a Diva, enquanto no eixo dramático representa a mãe de Ciça:

[Neste momento, a 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 [...] (p. 3).

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

Regina: Numa época da minha vida, fui pra outra cidade, e acabei percebendo que lá tudo era ainda mais cruel e impessoal: senti saudades da segurança que eu sentia aqui, e voltei. Foi lá, depois de me sentir só, que eu fiquei grávida. E deixei que essa gravidez acontecesse, não sei se por medo de ficar só ou, pior, de morrer só. Achei que era a minha possibilidade de manter a sanidade. 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*] (p. 3-4)

Ou seja, o texto atravessa sutilmente as duas convenções de tempo diferentes: a *realidade*, através dos relatos de Chico e Regina; e o *passado fictício*, entre os diálogos e os trechos recitativos, advindos de outros textos que se mesclam à fábula, juntamente com passagens de memórias de Chico Oliveira. De todas as passagens, a transição mais radical (acima transcrita) na relação entre realidade e ficção é quando Regina termina de falar sobre quando voltou com a sua filha e Ciça responde, como se o tempo inteiro o relato estivesse se referindo a ela: Regina é tanto ela mesma, quanto, novamente, a mãe de Ciça. Na encenação, a solução encontrada para revelar com um mínimo de clareza esses tempos para os espectadores, especificamente nessa cena, foi deixar as personagens que estão no plano dramático estáticas, enquanto os demais atores relatam fatos de sua vida pessoal. Portanto, a volta dos movimentos dessas personagens é que marca o retorno ao tempo da ficção.

Há, também, pelo menos um momento do que chamamos aqui de *tempo onírico*. Quando a mãe pergunta, mais uma vez, se Ciça quer mesmo partir, ao que Ciça 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.” (p. 5). Esse trecho, modificado do conto de Ronaldo, é seguido, na mesma fala, por um trecho do poema de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, “Passagem das horas”, que diz: “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...”. Novamente, as três dimensões de tempo-espço se cruzam: Regina, no trecho lírico, é a 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, já longe de casa,

recebendo notícias daquela terra morta. Essa cena se centra, portanto, sobre 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...” (p. 5-6)

Se pensarmos no *jogo dos possíveis* que caracteriza a escrita contemporânea, comentado por Sarrazac (2009), essa cena apresenta um dos *possíveis* para a estória de Ciça. Sobre a cena, podemos também reparar que contém um tempo dentro do outro, pois a fala de Regina, como sugere a rubrica, está inserida no plano da Diva (*presente fictício*), que lê uma carta enviada pela mãe – ou seja, este é o único momento em que, no plano da 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, a partir de seu tema, é bastante ilustrativa para o *jogo*. Ciça está quase que no texto inteiro vivendo 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 na bagagem, para depois voltar (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 da mãe são no intuito de entender a verdadeira vontade da filha. Quando isso acontece, também ela dá o aval para que a mate e siga 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”. (p. 5). A cada diálogo um *possível* surge para o leitor/espectador, principalmente a partir da hesitação de Ciça, apesar de suas falas estarem sempre na negativa.

Talvez o momento que estabeleça, afinal, qual dos *possíveis* será representado cenicamente como o “final da estória” é a cena do “parto”, entre os atores Anderson Marcos e

Chico Oliveira⁹. É 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, a 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 serão tomadas simultaneamente, quando o *passado* e o *presente fictícios* se cruzam. Para a 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:

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. (p. 7)

Na cena que segue, a Diva recebe o marido e o prepara para a morte, em alusões visuais e verbais ao mito dos Átridas, quando o rei grego Agamêmnon é morto por sua esposa, após o retorno da guerra de Tróia. A fala que comenta o 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.” (p. 8). Na encenação, durante esta fala, a Diva envenena o marido, que fica agonizando. 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.” (p. 8). Entre um comentário e outro, Regina, após envenenar o marido da 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 da Diva e o de Ciça. A Diva, após realizar sua

⁹ 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 e, evitando a pantomima, 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.

segunda morte (a do marido), volta no tempo para mostrar a primeira, a morte da mãe. Passado e presente se materializam num 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 da Diva misturadas a trechos do texto *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. A Diva fala para Ciça – na verdade, para si mesma – sobre as consequências que sofreu das duras decisões que teve que tomar desde a juventude, enquanto Ciça fala sobre os seus medos e sobre a morte que sempre a rondou. A Diva alerta Ciça para o que virá (numa *possível* repetição da história, cujo momento/falas sugerem acontecer em ciclo, como se Ciça fosse passar por tudo outra vez). Elas se olham nos olhos, a pedido da Diva (“Olhe nos meus olhos...”, p. 9) e então Ciça ataca: “Neles eu só vejo aquilo o que eu vou ser.” (p. 9). Nesse momento, as atrizes trocam os figurinos entre si, transmutando-se a Diva em Ciça e vice-versa.

Além da troca dos figurinos, elas trocam também de lugar no espaço, num giro de 180°, simbolicamente assumindo uma a função/lugar da outra. Elas 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 que se despindo das personagens: Ciça (Regina) larga a gaiola, a Diva (Nayara), a echarpe. Nesse momento, Anderson, do outro lado do palco/espaço, onde ficara o plano da Diva, grita “Luz!” – é quando 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 um outro conjunto de cadeiras semelhante em que se encontravam os aguarda. Chico, que neste momento faz um contraponto ao modo “realista” como se colocam os outros atores, como que “sem entender” o movimento, grita: “Eu não quero realismo, eu quero magia!” (p. 9).

O último momento do texto acontece na *estação*. Chico, que não constituiu nenhum personagem dramático efetivamente (a não ser, pontualmente, o marido da Diva), desde quase o começo da peça falava deste *lugar nenhum*. Nesse último momento ao qual nos referimos o tempo que predomina é o da *realidade*, sendo que, desta vez, as únicas falas com carga dramática/fictícia são, justamente, de Chico, que não esteve nos núcleos dramáticos ao longo do texto.

Os atores falam sobre suas vidas e, a cada relato, o recorte de um texto de alguma obra clássica da dramaturgia é interpretado por Chico. Mesmo que a citação seja longa, ela é importante para que se entenda os novos jogos que se começam a travar:

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. (p. 9-10)

Assim, Maciel faz a costura entre realidade e literatura, através 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 que o espaço é, mais do que nunca, um *lugar nenhum*. Vamos reproduzir aqui apenas um trecho, para situá-los melhor:

Regina: Só eu estou aqui? Pensar o começo é difícil.

[...]

Chico: Dou a volta no quarteirão.

Regina: Espero o mundo girar.

Nayara: Busco vestígios do que conheci um dia. Não encontro.

Anderson: Será coincidência?

[...]

Chico: Quero começar de novo...

Nayara: ... e esquecer...

Regina: ... quando se esquece...

Anderson: ... parece que é a primeira vez.

Chico: Eu estou aqui.

Regina: Talvez eu fique aqui.

Nayara: Eu não vou ficar aqui.

Anderson: Eu quero... eu quero ir embora daqui. (p. 10-12)

Este final é o que temos de mais objetivo para ilustrar o tal *jogo dos possíveis*, talvez um dos fundamentos do teatro rapsódico. Nenhuma outra fala (que não a sequência final de falas desse texto) poderia ser mais “literal” nesse sentido. 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 a Diva a Ciça.

3.2 *Retábulo de Santa Joana Carolina*

Retábulo de Santa Joana Carolina é uma narrativa do escritor pernambucano Osman Lins, inserida no livro *Nove, novena*, publicado originalmente em 1966. As narrativas – nove no total – que constituem esse livro não obedecem a regras formais de um gênero literário específico, como afirma o escritor e crítico Milton Hatoum¹⁰, mas pode-se dizer que

¹⁰ Cf.: <http://www.2companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10449>

estão próximas à estrutura dos contos ou das novelas. O exemplar que usamos em nossa análise trata-se de uma edição dupla que traz, além do texto original de Osman Lins, como consta em sua primeira edição, uma versão teatralizada por Maria José de Carvalho. No entanto, antes de nos debruçarmos sobre esta, vamos tecer alguns comentários sobre a narrativa do *Retábulo...*

Ela está dividida em doze mistérios, através dos quais nos é contada a história de Joana Carolina. A narrativa, de fato, segue uma linearidade, uma progressão cronológica através das várias etapas da vida da protagonista – nascimento, infância, casamento, velhice e morte. Contudo, essa aparente linearidade temporal é fragmentada internamente, em cada mistério, por uma espécie de fluxo de consciência das personagens narradoras, que transitam, em seu discurso, por momentos distintos da vida de Joana Carolina, fato verificável pelo uso dos verbos em tempos diferentes numa mesma fala, como no trecho a seguir, narrado pelo filho de Joana:

Nosso pai gostava de animais. Ensinou um galo-de-campina a montar no dorso de uma cabra chamada Gedáblia, esporeando-a com silvos breves. Eu e Nô apanharemos essa inclinação e, de certo modo, por causa disto é que, daqui a anos, quando nossa mãe, ele já morto, estiver pensando no Engenho Serra Grande, partiremos no mundo à procura de emprego, deixando-a com Teófanos e Laura, nossos irmãos mais novos, ainda não nascidos. Depois a tiraremos do Engenho, de volta para a cidade. Por agora, somos dois meninos deitados em folhas de bananeiras, nossa mãe curvada sobre nós, atijando o fogareiro com alface (LINS, 1991, p. 127).

A cada mistério, entre o primeiro e o oitavo, a trajetória de vida de Joana Carolina é contada por um narrador diferente, identificado por um sinal gráfico (∞ , †, etc.). Cabral acredita que no *Retábulo...* estão presentes os três tipos de narradores definidos por Roland Barthes (1987 *apud* CABRAL, 2012), como sendo:

narrador auto-diegético – O narrador relata suas experiências como personagem central da história, senhor de uma atitude narrativa específica, do "eu" narrador; narrador heterodiegético – O narrador relata uma história da qual não participa como personagem. Apenas sabe o que se passou e se preocupa em mostrar tal fato ao leitor; narrador homodiegético – O narrador participa da história e destaca-se, não como protagonista, mas podendo participar da trama como figura ligada ao protagonista, essencial ao enredo. (CABRAL, 2012, p.2)

Nos mistérios em questão (1º ao 8º), os narradores aparecem mais como auto ou homodiegéticos, falam num e sobre um momento presente, mas possuem uma onisciência do resto da história que os faz antecipar aos leitores passagens futuras da vida de Joana Carolina, rompendo, desse modo, com a linearidade narrativa aparente no todo do texto, como já demonstrado acima. Vale ainda citar outra(s) passagem(ns).

No primeiro mistério, por exemplo, a parteira de Dona Totônia, mãe da protagonista, fala sobre o nascimento da menina, informando ao leitor, logo de início, que acompanhou “durante muitos anos, Joana Carolina e os seus.” (LINS, 1991, p. 121), para em seguida informar que aquela que nasce, a última a vingar dos filhos de Totônia, será a única a apoiar a mãe até a sua morte. Na ocasião, “Venderei um porco, emprestarei o dinheiro a Joana Carolina” (p. 122), que pagará ao lojista a fazenda de tecido com que irá enlutar seus filhos.

No segundo mistério, o Tesoureiro de uma igreja local conta um episódio em que Joana, já com seus 11 anos, deposita, como esmola na Caixa das Almas, alguns escorpiões que apanhou com as próprias mãos no quintal de casa, sem que esses lhe ferroassem. O narrador, onisciente, conta que, muitos anos depois e por muitas vezes ainda, Joana passará por aqueles arredores carregando sua filha Laura, que sentirá o cheiro de café e de pão assado saindo das casas, uma das poucas sensações que lhe causarão prazer na vida.

Por esta mesma lógica seguem os narradores dos mistérios seguintes, que são, respectivamente: Jerônimo José, o esposo; Álvaro, um dos filhos mais velhos; Teotônia, a mãe; o filho do dono do Engenho Serra Grande, onde Joana trabalhará durante anos como professora; Laura, a filha; e, novamente, a parteira, um dos poucos narradores que não tem seu nome revelado e a única que narra mais de um episódio da estória. Os demais, diga-se de passagem, em geral não são nomeados no mistério em que aparecem como narradores, mas identificados noutros.

No nono mistério a estrutura se altera um pouco. Em lugar de um narrador falando sobre mais um episódio da vida de Joana, o foco principal se desloca para outra estória. Segundo Camargo (2012), há na narrativa do *Retábulo...* “uma rotatividade dos focos narrativos, que possibilita o entrecruzamento de micronarrativas, e, sobretudo, a minimização do plano da história em favor do plano do discurso” (p. 2) (e isso é justamente o que o teatro épico e rapsódico procura: a (re)valorização do plano narrativo; voltaremos a essa questão mais tarde). Nesse mistério, dois narradores (auto-diegéticos) – Ana Cristina e Miguel – contam sobre quando fugiram para se casar e, depois de uma semana de uma corrida sem destino certo a não ser a fuga dos capangas do pai da noiva, encontraram na casa de Joana Carolina, então uma desconhecida, abrigo e proteção. A narrativa, aqui, se divide ora entre as falas da noiva, ora as falas do noivo, e ora falas de ambos, que funcionam como uma única voz. Eles gastam várias linhas a contar sua aventura até Joana entrar na estória como uma “personagem coadjuvante”, cuja ação foi determinante para a felicidade do casal, no momento em que ela argumentou em favor deles, só os entregando com a promessa de que o pai aceitaria o casamento.

No décimo mistério, o narrador aparece “não simbolizado”, quer dizer, não identificado por um sinal gráfico, como acontece com os demais, donde podemos deduzir que se trata da voz do próprio autor (o exemplo de narrador heterodiegético no texto). Paralela a esta voz autoral, temos uma pluralidade de outras vozes, estas sim “sinalizadas”, mas não oniscientes. Sua interpretação da estória, cujo foco também é outro que não um episódio específico da vida de Joana Carolina, mas do qual ela participa mais uma vez como “coadjuvante”, é equivocada ou, no mínimo, especulativa da verdade dos fatos, da qual o narrador principal (autor rapsodo) tem conhecimento.

(Joana, serrote na mão, corta as pernas do banco onde o menino dorme, tendo sobre o peito um barco de papel azul. Sentado, agradece, com o rosto na sombra, oferecendo o barco a Joana.) Δ “Como se chamava esse menino?” \ominus “Parece que Maximino. Ou Raimundo. [...] Mas quem há de saber?” \diamond “Para ter tantos nomes, devia roubar cavalos.” \oplus “Era uma criança e não andava, tinha um defeito nas pernas.” \diamond “Quando o sujeito nasce aleijado, é Deus que põe um embaraço na maldade. Nunca vi um cego que prestasse.” (Andava, se ajudado. Passava os dias numa cadeira, à janela, olhando quem passava. Fazia embarcações de papel e seu nome era Jonas. Tinha quatorze anos, com aspecto de onze.) (LINS, 1991, p. 156)

Enquanto que o décimo primeiro mistério volta à forma dos primeiros, com um narrador principal, homodiegético, contando uma parte da vida de Joana – no caso, a extrema união da personagem, na hora de sua morte, sendo o narrador um padre –, o último mistério descreve o caminho do caixão de Joana Carolina até o cemitério. Além de descrever o cortejo (“Nós, Montes-Arcos, Agostinhos, Ambrósios (...), nós. Chapéus nas mãos, rostos duros, mãos ásperas (...)” (p. 164)), o narrador, desta vez identificado por um sinal, ∞ , fragmenta a história em direção ao passado, quando Joana definhava, certa de que a morte se aproximava, e nos fala de um sonho ou de um delírio que a protagonista teve, descrevendo-o, até o final da estória (da narrativa e da vida de Joana Carolina), de um modo que se aproxima da lírica, carregado de metáforas e simbolismos.

Mas antes de finalizar esses comentários iniciais sobre o *Retábulo...*, não podemos deixar de mencionar os microtextos que servem de introdução a cada mistério. Eles não tem, aparentemente, nenhuma ligação com o que é narrado no resto de cada uma dessas micronarrativas. São, basicamente, ora agrupamentos de palavras pertencentes a um mesmo universo semântico, referentes à geografia e cultura nordestinas, ora uma reflexão sobre uma única palavra e seu significado, ora a descrição de um costume popular. Essas “introduções”, na verdade, além de demonstrarem o apreço e o cuidado do autor quanto ao uso da palavra enquanto instrumento e matéria-prima de seu trabalho, situam o leitor no contexto sócio-cultural no qual a protagonista está inserida. O interessante é o modo poetizado com que

ele constrói esses microtextos iniciais, uma das características de sua narrativa que a faz fugir às normas dos gêneros literários canônicos.

Passemos, enfim, à sua versão teatralizada.

Em termos de conteúdo, *Retábulo de Santa Joana Carolina* sem dúvida oferece material potencial para ser trabalhado no teatro: o “absurdo social brasileiro” e as “estações da própria vida humana”, segundo Julieta de Godoy Ladeira, escritora e viúva de Lins, em prefácio à edição que ora trabalhamos. Quanto à forma, é esta a que mais interessa ao objetivo desse estudo. Mariajosé de Carvalho aproveitou as divisões propostas pelo próprio Osman para construir a sua versão para teatro, de alguma maneira buscando resgatar a antiga estética ática, como afirma no póstico à edição:

(...) imaginei-a (a narrativa do *Retábulo*...) logo no teatro ou numa igreja, sob a forma de oratório musical, isto é, numa interpretação verbal estática, ou com marcação coreográfica para os coros, que falariam em ritmo acentuado, numa voz semi-cantada, lembrando a tragédia grega. Pus a mão à obra e aqui está o resultado, difícil, sem dúvida, para o ator, por sua forma épica, de longos monólogos, que evocam os mensageiros trágicos. (in LINS, 1991, p. 3)

Os microtextos que introduzem os mistérios, ela entregou-os à interpretação de coros masculinos e femininos; os narradores principais de cada um desses mistérios são os narradores épicos ou rapsódicos na versão teatralizada, sendo, ao mesmo tempo, parte daquilo que seriam os núcleos “dramáticos” da narrativa, quer dizer, personagens atuantes na ação dramática do que veio a ser peça; esses mesmos núcleos dão sinais de existência nas eventuais falas das outras personagens, que na narrativa osmaniana aparecem como discurso direto.

Para que o leitor entenda melhor, reproduzimos abaixo trechos da narrativa de Osman e, em seguida, os mesmos trechos em sua versão teatralizada.

QUINTO MISTÉRIO [conto]

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Sua oscilação entre a paz dos copos e as inundações. Talvez seja um mineral; ou um ser mitológico; ou uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas. [...]

⊙ Vi nesse moço, quando me pediu a mão de Joana, o traço da morte. O aviso. O sinal. Tentei demovê-lo. Éramos gente sem posse, de poucas letras. “Não tem importância. Desde que vi sua filha, na procissão... Desculpe, mas desde aquela hora imagino-a como esposa. Quero tanto protegê-la!” “O senhor se engana, ela é quem vai protegê-lo.” “Eu trabalho. Sou ferroviário. Terei promoções.” [...] Não tinha pai, nem mãe. Desatou em pranto, me apertando os dedos, como se eu houvesse descoberto as fraquezas que ele mais tentasse esconder. [...] Os ingleses da estrada queriam e exigiam que fechasse o hotel, subsídio indigno de um condutor de segunda. Digno, para os gringos, era ter um ordenado de manco e passar fome. “Ou fecha o hotel, ou é demitido.” (LINS, 1991, p. 128-9, 131)

QUINTO MISTÉRIO [versão teatralizada]*Coro feminino*

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Sua oscilação entre a paz dos copos e as inundações. Talvez seja um mineral; ou um ser mitológico; ou uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas. [...]

A mãe

Vi nesse moço, quando me pediu a mão de Joana, o traço da morte. O aviso. O sinal. Tentei demovê-lo. Éramos gente sem posse, de poucas letras.

O marido

Não tem importância. Desde que vi sua filha, na procissão... Desculpe, mas desde aquela hora imagino-a como esposa. Quero tanto protegê-la!

A mãe

O senhor se engana, ela é quem vai protegê-lo.

O marido

Eu trabalho. Sou ferroviário. Terei promoções.

[...]

A mãe

Não tinha pai, nem mãe. Desatou em pranto, me apertando os dedos, como se eu houvesse descoberto as fraquezas que ele mais tentasse esconder.

[...]

Os ingleses da estrada queriam e exigiam que fechasse o hotel, subsídio indigno de um condutor de segunda. Digno, para os gringos, era ter um ordenado de manco e passar fome.

Coro masculino

Ou fecha o hotel, ou é demitido.

(LINS, 1991, p. 29 *et seq.*)

Os discursos diretos da narrativa são estruturados dialogicamente em falas/réplicas na boca das personagens dramáticas. Percebemos a diferença no discurso de uma mesma personagem (no caso do trecho da versão teatralizada acima reproduzido, D. Totônia, mãe de Joana Carolina) quando ela está como narradora ou como personagem dramática pela presença ou ausência no texto escrito do travessão, marca gramatical da fala. Quando a frase pertence a um diálogo, ela aparece precedida pelo travessão. Quando não, aparece direta, como texto narrativo. Assim identificamos os momentos épicos e os dramáticos do texto teatralizado. Já quando a fala pertence a figuras coletivas (no caso acima, os ingleses donos da ferrovia), que não constituem um personagem caracterizado ou de maior relevância na estória, ela é enunciada pelo coro. Alguns mistérios, como este quinto, vão trazer a presença dos coros masculino e feminino; a própria estrutura da micronarrativa é que vai “pedi-los”.

Um exemplo interessante é o sexto mistério, em que os dois coros constroem um diálogo na introdução:

Coro masculino

Que faz o homem, em sua necessidade?

Coro feminino

Vara e dilacera. Mata as onças na água, os gaviões na mata, as baleias no ar.

Coro masculino

Que inventa e usa, em tais impossíveis?

Coro feminino

Artimanha e olho, braço e barço, trompas e cavalos, gavião, silêncio, aço, cautela, matilha e explosão.

Coro masculino

Não tem compaixão?

Coro feminino

Não. Tem majestade.

Coro masculino

Com necessidade?

Coro feminino

É sua condição.

[...] (LINS, 1991, p.39).

Interessante também é o décimo mistério, em que, enquanto o texto do narrador “não sinalizado”, entendido por nós como a voz do próprio autor, é dado ao coro masculino, as várias vozes que também contam sua versão da história, como especuladoras, são dadas a solistas desse mesmo coro. Ainda o último mistério, mesmo narrado por um personagem “sinalizado”, e pelo fato de mesmo assim ele não ser identificado, o texto é dado aos coros, que o divide entre si mais as falas de Joana Carolina, sua filha Laura e as duas mulheres do sonho de Joana.

Observando a pouca mudança operada entre a teatralização e a obra original, da qual Mariajosé parece ter apenas desmembrado as partes dramáticas ou dialogadas e as partes épicas, “dando nome aos bois”, podemos deduzir a força do caráter teatral da própria narrativa osmaniana, a *teatralidade* à qual Sarrazac (2012, p. 178) se refere, como sendo o que estimula, num texto, a realização teatral: uma linguagem, uma voz da escrita que suscita a fala e o gesto, que pode estar contida num texto dramático ou não. A teatralidade inerente a *Retábulo de Santa Joana Carolina* se

apresenta pela hibridização de gêneros e a pluralidade de vozes, que rendem instigantes soluções cênicas e que são, por sua vez, características da *rapsódia*.

Mariajosé não parece ter se valido de grandes soluções, como conferimos ao comparar o texto original ao teatralizado: sua sagacidade foi ter sugerido como modo de interpretação do texto por parte dos atores aquele que se aproxima da forma trágica praticada na Grécia antiga. E esse modo de interpretação parece mesmo ser o mais adequado a um texto narrativo da característica do de Lins pois, como nos diz Baumgärtel (2011, p. 13), na tragédia grega a fala dialogada não implicava que seus enunciadores fossem personagens no sentido daquele caracterizado psicologicamente que temos no drama burguês.

As longas passagens, os monólogos falados por um único personagem podem ser mais bem entendidas como endereçadas ao público (ou aos deuses, no caso das tragédias) e não a um par dialógico com quem se contracena. Isso parece ainda mais evidente nos trechos dialogados, ou melhor dizendo, dialógicos, do *Retábulo...* em sua versão teatralizada. Ora, no original esses trechos, como já dissemos, aparecem como discurso direto do narrador. Logo deduzimos que também essas falas são direcionadas ao público, embora disfarçadas na estrutura de diálogo.

O zelo de Lins pelas palavras que constróem as micronarrativas do *Retábulo...*, presente também em seus demais textos, funciona no teatro como retórica da escrita textual que será, na boca do ator, o traço mais marcante dessa performatividade teatral característica da contemporaneidade, se sobrepondo aos trechos dialógicos do mesmo texto. A linguagem verbal evidenciada no ato da narração “age enquanto força criativa da estética teatral” (2011, p. 2), diz Baumgärtel a respeito dos textos contemporâneos/não-dramáticos.

(A textualidade teatral) é estrutura ficcional, mas é também exposição dos atos de fala e estruturas verbais performativas, exposição de padrões sociais e mentais no meio da língua (e não só da narrativa). (BUGÄRTEL, 2011, p. 3)

Segundo Luiz Arthur Nunes, nesses novos experimentos

A fala aural – o enunciado narrativo – é confiado ao ator. Este, graças a isso, resgata uma forma de comunicação milenar, que lhe possibilita *saltar fora do mundo ficcional para contá-lo, descrevê-lo ou comentá-lo*. Foi este um privilégio à disposição do ator do teatro grego, romano, medieval, elizabetano e do Siglo de Oro espanhol, só para enumerar alguns momentos da história do teatro ocidental. (NUNES, 2000, p. 1 – grifo nosso)

Todas essas ações atestam o resgate – não no sentido reacionário – da epicidade na forma dramática, que se insere no processo maior da rapsodização.

3.3. *Agreste (Malva-rosa)*

O também pernambucano Newton Moreno escreve, em 2001, a peça *Agreste (Malva-Rosa)*. Esse texto dialoga com o trabalho do ator-rapsodo, elemento mais do que relevante nas encenações contemporâneas, como vimos demonstrando. O autor sugere, como uma espécie de apoio à interpretação do ator, a imagem do contador de histórias nordestino, descendente dos arautos medievais. Já de início:

A ideia deste texto é servir como exercício de narrativa para um ator-contador (atriz). *O narrador pode assumir todas as outras personagens, viúva, o padre, o delegado, ou as vozes dos moradores.* Ou dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. Da união destas duas linguagens – a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo. (MORENO, 2004, p. 97 – grifo do autor)

Certamente, a experiência de Newton como ator, inicialmente junto à Companhia de Teatro Balagan, criada por alunos egressos do curso de artes cênicas da Unicamp, deu a ele uma maior consciência do trabalho atoral em sua relação com o texto. A própria universidade da qual a Companhia (formada por Newton, Antonio Rogério Toscano, também ator e dramaturgo, e Carol Brada, atriz) saiu se destaca pelo viés de estudo do ator sobre o qual se debruça, que é o do ator como atuador mais do que como intérprete, termo que estaria associado ao teatro dramático (FERNANDES, 2010). Ao atuador é dada uma maior liberdade na construção da relação com o texto a ser trabalhado, seja ele clássico ou contemporâneo. Ele não segue à risca as indicações do dramaturgo, uma vez que o espetáculo e o seu trabalho são autônomos em relação ao texto (WILLIAMS, 2010).

As montagens de que temos conhecimento, por exemplo, diferem consideravelmente entre si. A primeira é de 2004, uma direção de Márcio Aurélio, ex-professor de Newton, para o grupo Razões Inversas. Aqui, a interpretação dos dois atores – Paulo Marcello e Joca Andreazza – se dedica principalmente ao uso da voz mais que a qualquer ação física/corporal, passeando pelos diversos personagens, a cada

um atribuindo um registro vocal diferente. Por volta de 2010, a atriz Millene Ramalho idealizou o projeto que culminou com a montagem do texto dirigida por Stephane Brodt e Ana Teixeira. Aqui, ao invés de dois atores, temos duas atrizes: Millene e Rita Elmôr. Com uma cenografia elaborada, incluindo figurinos mais caracterizados (em relação à montagem de Aurélio), as atrizes também apoiam seu trabalho no uso da voz. Há outra montagem, menos conhecida, contudo, porque resultado de uma disciplina ministrada pelo diretor Duílio Cunha no curso de teatro da Urca (Universidade Regional do Cariri) (2010). Nela, ao invés de apenas dois/duas, vemos sete atrizes e dois atores, que dividem o texto entre si: ora falam em pares, ora em coro, com todos, ora apenas um. Esses três exemplos, de nossa parte observados apenas em vídeos disponíveis na internet (à exceção da montagem do Cariri, a qual temos a peça completa gravada em DVD), atestam a abertura que o texto dá a possibilidades múltiplas de encenação, prescindindo da lógica dramática de personagens fechados em sua individualidade psicológica.

Mas não é coincidência que as três montagens se valham principalmente do trabalho vocal dos atores. O texto de Newton até sugere ações físicas que poderiam ser executadas em cena enquanto se narra o texto; todavia, o seu caráter rapsódico é, diríamos, imperativo ante as “indicações” de movimento físico, sendo provido de uma oralidade – recolhida da pesquisa que o autor fez junto às mulheres camponesas do interior do estado de Pernambuco quando da escrita do *Agreste*, mas também, e talvez principalmente, da sua “memória ancestral”, dos contadores de história na sua infância na Zona da Mata pernambucana (NEWTON, 2004) – que acaba por ser o elemento principal que constitui a teatralidade desse texto. Esta oralidade é identificável no ritmo e na prosódia das falas, em sua maioria de enunciados curtos, que não necessariamente obedecem às regras gramaticais e sintáticas da língua portuguesa, mas que, desse modo, dão um sentido original ao texto (assim como acontece no *Retábulo...* e em “Cícera Candoia”).

Por exemplo, no trecho: “Ele fazia o percurso inverso. Pôs os olho nos cambito da moça. Umas canela fina, mas bronzeadada, que lhe agradaram os sentido.” (2004, p. 99), encontramos tanto palavras/expressões pertencentes ao léxico nordestino, como “canela” e “cambito” (que quer dizer da perna magra de uma pessoa), quanto discordâncias gramaticais principalmente de número, com os artigos no plural e os substantivos e adjetivos relacionados no singular, que constituem modos de falar de

algumas regiões, as mais interioranas, do Nordeste brasileiro. Pelas falas curtas – às vezes se configurando como um jogo de “ping-pong”, como daremos exemplo mais abaixo –, o texto adquire um “contínuo sonoro”, um andamento, um ritmo, que se percebe pela leitura, se potencializa na voz do ator em cena. É o que temos nas primeiras sentenças:

CONTADOR(A)

Ela sorria de um lado, ele, do outro.

Ele deixava uma flor na cerca, ela ia buscar.

Ela deixava seu perfume na cerca, ele ia buscar.

Eram tímidos como caramujo. Precaviam-se. Se chegassem muito perto,

Deus sabe o que aconteceria. Tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer. Mas aconteceu. (MORENO, 2004, p. 97)

O ritmo perdura durante todo o texto alternando seu andamento, que às vezes fica mais ralentado, às vezes mais acelerado, como no trecho abaixo:

VE¹¹1

Mulé, ou eu perdi a vista de vez ou a piroca dele é do tamanho de um cabelo de sapo.

VE2

Deixe eu lhe ajudar ...

VE1

Menina, cadê a bilola?

VE2

...a bilunga?

VE1

...a bimba?

VE2

....o ganso?

VE1

....a macaca?

VE2

....a peia?

VE1

...o maranhão?

VE1

...a manjuba?

VE2

¹¹ VE = velha ou vizinha.

....a macaxeira?

VE1

....a pomba?

VE2

....o pororó?

VE1

o quiri? Olhe ali.

VE2

Não, não tá (MORENO, 2004, p. 101).

A oralidade que percebemos no texto e a sua realiação na representação, apreendida nos vídeos das gravações dos espetáculos, é, acima de tudo, coerente à proposta do autor, que concebe seu texto para ser dito por um “Velho(a) contador(a) de estórias” (p. 97). E nesse sentido é que se evidencia a epicidade da obra: a voz do autor se faz presente durante todo o texto, sendo mediada pelo “eu épico” (ou o “sujeito épico” szondiano) da narrativa, que é, no caso, o contador(a). Nas palavras do próprio Newton:

Aí o meu retorno (à narrativa que vem sendo restaurada na dramaturgia, segundo Abreu (2011)) se configura coerente se adequado à vontade/ao desejo da memória, à forma que ela tem para mim. Volto ao contador como condutor de minha estória/história. Obedeço à narrativa, ao cúmplice direto com a platéia, à nostalgia de um apelo direto ao espectador. (NEWTON, 2004, p. 94)

Todos esses elementos constituem um teatro rapsódico. Nele, especificamente em *Agreste*, faz-se necessário ao ator recuperar suas qualidades vocais, em dois sentidos: objetivamente, enquanto presença física atoral, através do timbre, da projeção e outras características fisiológicas; e subjetivamente, através das intenções dadas às falas, a entonação, enfim, o “colorido psicológico” (SARRAZAC, 2012, p. 186). Mas não queremos dizer com isso que neste modelo o ator deva desconsiderar as técnicas do teatro físico desenvolvidas por Meyerhold, ou todo o trabalho de Grotowski a Barba e seus experimentos voltados para a ação física, até porque a voz, a atividade vocal faz parte do corpo, estando condicionada a ele.

Em *Agreste*, tal como Newton sugere, o ator deve elaborar vários níveis vocais para cada personagem, dando assim o colorido à história contada. A ação que prevalecerá será a própria fala, a própria atitude enunciativa – como pensou Szondi (2011) a respeito do teatro épico-brechtiano –, sendo que tal ação é efetuada pelo ator, e

não pelo personagem. Se acontece ação física enquanto movimento (e o autor dá vazão a que aconteça quando põe em rubrica indicações como: “*Música. Os atores que representam o casal estudam o buraco, cada um do seu lado.*” (p. 97) ou “*Ação dos atores estudando o buraco.*” (p. 98)), ela se dá em segundo plano. E essas são algumas características fundamentais do teatro rapsódico.

Mas voltemos um pouco à estrutura do texto. Mais acima dissemos que este se aproximava da forma de um conto, por seu caráter descritivo e narrativo. De fato, até a terceira página (a versão de que dispomos contém oito) o contador(a) segue narrando a história num contínuo, numa única voz (embora nas montagens que citamos essa voz se fragmente em cena entre os atores/atrizes), até a primeira “virada” da narrativa, quando um dos personagens morre (No final da estória, da narrativa, ele(a), o(a) contador(a), retoma a palavra sozinho(a)). Entram, aqui, vozes de figuras como as vizinhas (VE1, VE2), a viúva e um espécie de “voz coletiva”, que representa os moradores. Essas vozes vão, então, contando a história a partir de um plano dramático um tanto diluído, sempre com a intervenção do contador(a):

CONTADOR(A)

[...]

As vizinhas foram adentrando. Vinham fazer quarto pro morto. Já cantavam em suas casas e traziam seus cantos no suspiro da noite. Todas empregavam as melhores palavras de um parco vocabulário para defini-lo.

VOZES

“Da mais alta estima”, “Pareia de Anjo”, “Elegante como Jesus”, “Íntegro como uma rocha”.

CONTADOR(A)

Era o mais elaborado do seu idioma. O resto era oração e cântico. Uma vizinha sentenciou triste:

VE1

Ele desapareceu a ela. (MORENO, 2004, p. 99)

Mesmo com a aparição de personagens dramáticos, suas falas não constituem propriamente diálogo, embora estruturalmente se apresentem como tal. É como se o narrador inserisse em sua fala trechos no discurso direto, como encontramos nos romances, nas novelas ou nos contos, representando rapidamente as vozes das personagens. Tanto que a sequência de falas às vezes apresenta um fluxo como se fosse uma fala só, separada graficamente com os nomes dos personagens. Ou como propõe Roland Barthes (1987, p. 24, *apud* TOSCANO, 2004, p. 108): “1. não chegam a ser

personagens, mas figuras cênicas, porque são emanações de uma matriz única: o autor/narrador; 2. que não possuem autonomia fora da narrativa; e 3. que não possuem dramática substantiva.” Observe:

VE1

quer vesti-lo, fia?

VE2

Ou quer que nós ajude?

VIÚVA

Não. Pode trocá.

CONTADOR(A)

Um minuto depois, deixou escapar...

VIÚVA

Nunca que vi Etevaldo nu.

CONTADOR(A)

Revelou. Como se nem ela mesma quisesse ouvir aquela confissão.

VIÚVA

Fechava os olhos quando ele me machucava.

CONTADOR(A)

À noite. No breu. Através do lençol. Desconhecia aquele corpo, mas amava-o. Confessou, roxa de vergonha. E era a primeira vez que ela falava com alguém mais que duas sentenças. (MORENO, 2004, p. 100)

A quebra da convenção estrutural do drama, aqui, podemos dizer que é resultado do processo de romancização descrito por Bakhtin (SARRAZAC, 2012, p. 169) como surgido em meados do século XVIII. Em *Agreste*, ela se faz presente quando, por exemplo, o cenário/ambiente em que a ação se passa é descrito no próprio corpo do texto, na fala do contador(a), e não apresentado nas rubricas iniciais, como encontramos usualmente nos textos dramáticos. No texto em questão, aliás, a descrição não acontece objetivamente, mas entremeada na narração da história.

Perfuraram o Brasil mais fundo. Desmontaram dos pés no meio da seca. E pensaram que não devia existir um lugar mais árido que aquele. Mas o Nordeste surpreende a gente. Vai ter sempre uma rês mais murcha e um filho mais moribundo. O peito arfava de contentamento e pavor. Era como se inspirassem alegria e expirassem receio. Uma pausa de um silêncio pesado.

[...]

Voltar? Mesmo se quisessem, não saberiam como. As pegadas úmidas já nem existiam; foram sorvidas com força por aquela terra saudosa da água. Deitaram os corpos na sombra de um mandacaru. Na margem do que fora um riacho. O sol já lhes roubara o senso, o tino. (MORENO, 2004, p. 98)

Enfim, poderíamos resumir *Agreste (Malva-Rosa)* – poderíamos? – às palavras de Rogério Toscano, companheiro de palco e de pesquisa de Newton, figura mais do que legítima para falar do trabalho deste pernambucano. Ele diz sobre essa obra, que

Em síntese, *Agreste* é formalmente um travesti cujo corpo estrutural é transitivo, de gênero móvel, tanto quanto o é a figura de Etevaldo, presença cênica de um nordestino mítico, apenas narrado e inexistente como matéria concreta. (TOSCANO, 2004, p. 105)

Portanto, um exercício textual em que o travestimento se orna de acessórios líricos, épicos e dramáticos para travestir, ao mesmo tempo, a forma dramática de matéria épico-lírica ou, também poderíamos dizer, a forma épica de caracteres dramático-líricos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final do trabalho, certamente, percebe-se a diferença nas análises-interpretações feitas em torno de cada obra que compôs o nosso *corpus* de estudo. Não se trata, como pode parecer, de uma aleatoriedade nossa e sem justificativa. Esse resultado é, na verdade, reflexo do próprio caráter das produções contemporâneas, tão múltiplas e híbridas formalmente. Cada uma delas é fruto de um processo complexo que envolve agentes criadores de várias áreas e em vários níveis, e cada processo é um processo único, por mais que se irmanem teoricamente.

O retorno à narrativa (ou à “narratividade” que parece estar em gosto entre os textos e autores atuais) restaura, como nos lembra Luís Alberto de Abreu (2011), o sentido de coletividade, um imaginário ou uma consciência comuns a um grupo de indivíduos. Desse modo, a figura do narrador ou do autor-rapsodo – já que tanto nos referimos a Sarrazac –, (re)surge como elemento (re)instalador desse sentido de coletividade e oralidade. Recorrendo à memória como fonte de dados da estória que, ao ser contada, apresenta uma epicidade original, coloca-se o dramático – que absolutamente não desaparece ou morre, como quer Hans-Thies Lehmann em seu *Teatro pós-dramático* – noutro lugar e se vale de recursos líricos (observáveis nas metáforas e figuras de linguagem utilizadas ao longo dos textos) para potencializá-lo.

Cada um à sua maneira, os três textos ora apresentados, que integram o conjunto das produções dramatúrgicas contemporâneas, atestam a validade do retorno à rapsodização, abandonada pelo teatro e pela dramaturgia pré-moderna, notadamente no período que assistiu à importância do chamado drama burguês. O épico (ou o processo de epicização) surge como um artifício a mais dentro do espectro maior da rapsodização.

Essa voz épica tem características distintas em cada um desses textos. Em *Como se fosse [im]possível ficar aqui* o dramaturgista se vale dos quatro atores que compõem o espetáculo, para o qual o texto foi escrito, num processo conjunto, para mediar o discurso da voz rapsódica, para fazer a “contação de sua estória”. Em momentos pontuais, ele dá voz direta a personagens através das cenas dramáticas que cortam texto e espetáculo.

A pluralidade de narradores do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, que nos levam a momentos distintos da vida da personagem, contados segundo seus pontos

de vista, revela o sentido do texto em que, como diz Julieta de Godoy Ladeira (*in* LINS, 1991, p. xv), “o foco narrativo multiplicava-se em quadros reveladores de um constante presente.” O tempo é fragmentado (assim como o do *Como se fosse...*) como o é a memória desses narradores, que também dão voz, oportunamente, aos personagens dramáticos.

Já a memória do contador(a) do *Agreste (Malva-Rosa)* aparece sem lapsos ao longo do seu discurso (isto é, ele não volta na narrativa para contar um episódio ou um detalhe esquecido, como geralmente acontece nas narrativas épicas, desde *A Odisseia* de Homero, como é o caso do *Retábulo...* e, de maneira um pouco diferente, no *Como se fosse...*). A partir da “virada” da estória, como já dissemos acima, o contador(a) traz o leitor/espectador ao presente do conto, quando se instala um plano dramático – e, com ele, as vozes das personagens – diluído pelas intervenções ininterruptas desse narrador(a).

Por fim, sobre a questão da adaptação e as discussões em torno desta prática, cremos que os três exemplos demonstrados ao longo desse texto atestam o fato de que: a apropriação de outros gêneros literários – como o romance, a poesia, o conto – ao universo do drama e do teatro, sem, no entanto, querer-se enquadrar tais gêneros diversos na forma cerrada do drama canônico, pode render obras, no mínimo, originais em sua composição e interessantes do ponto de vista estético. A busca por uma escrita não-dramática que toque as técnicas épicas e de rapsodização surge como um dos principais objetos de trabalho dos dramaturgos e profissionais da cena contemporânea.

5. REFERÊNCIAS

Literárias:

BRITO, Ronaldo Correia de. Cícera Candoia. In: ___. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 111-124.

LINS, Osman. Retábulo de Santa Joana Carolina. In: ___. *Nove, novena: narrativas*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 72-117.

LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Editora Giordano Ltda, 1991.

MACIEL, Diógenes. *Como se fosse [im]possível ficar aqui*. Campina Grande, 2011 [Cópia do texto usado na montagem. Impresso].

MORENO, Newton. *Agreste (Malva-Rosa)*. Sala Preta, São Paulo, n. 04, 2004, p. 97-104.

Teoria e crítica:

ABREU, Luís Alberto de. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. Organização de Adélia Nicolet. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Textos: “A restauração da narrativa”, p. 599-610; “A personagem contemporânea: uma hipótese”, p. 611-620).

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica Editora Ltda, 1993.

AURÉLIO, Márcio. A tragédia contemporânea – ignorância. *Revista Sala Preta*, n. 4, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: ___. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et. al. 4. ed. São Paulo: Ed. Unesp; Hucitec, 1998. p. 397-428.

BALME, Christopher B. *The Cambridge introduction to theatre studies*. New York: Cambridge University Press, 2008.

BAUGÄRTEL, Stephan Arnulf. Estruturas comunicativas na textualidade teatral além do drama rigoroso – a crise do drama em cois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80. *Revista Sala Preta*, v. 11, 2011.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CABRAL, Maria W. de O. *As vozes narrativas no conto Retábulo de Santa Joana Carolina de Osman Lins*. Disponível em: http://www.rafrom.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=195:as-vozes-narrativas-no-conto-retabulo-de-santa-joana-carolina-de-osman-lins&catid=56:literatura&Itemid=62 Acesso dia 09 de maio de 2012.

CAMARGO, Flávio P. *A instância metanarrativa em Nove, novena, de Osman Lins*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/osmlins.html> Acesso dia 09 de maio de 2012.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: ___. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes. 1998. p. 11-50.

DA COSTA, José. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. A encenação, uma nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 61-69.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operatório*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HATTNER, Álvaro Luiz. *Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 16, 2010, p. 145-155.

JACOB, François. *Le Jeu des possibles*. Fayard, 1981. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.

KEISERMAN, Nara. *Pressupostos para o treinamento do ator num teatro gestual narrativo*. Revista O Percevejo, v. 01, fascículo 02, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. *Agreste*. Revista Sala Preta, n. 4, 2004.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro, *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 28, p.277-289, set.-dez. 1996.

- MÍCOLLIS, Leila. *Literatura e palco*. Revista Garrafa 24, 2011.
- MORENO, Newton. *Agreste: uma nostalgia das origens*. Revista Sala Preta, n. 4, 2004.
- NAVES, Maria Del Carmen Bobes (org.) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- NUNES, Luiz Arthur. *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. Revista O Percevejo, n. 9, ano 8, 2000, p. 39-51.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 81-101.
- RODRIGUES, Raquel Imanishi. *Modernidade e tragédia: de Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.
- RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *O olho de vidro de “Nove, Novena”*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, n. 699. Suplemento Literário.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro. *Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos*

teatrais, março de 2010. Disponível em: www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SÜSSEKIND, Pedro. Peter Szondi e a filosofia da arte. *Revista Poiésis*, n. 11, p. 35-43, Nov. 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

TOSCANO, Antônio Rogério. *Agreste: uma dramaturgia desejante*. Revista Sala Preta, n. 4, 2004.

WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.