

Cadernos letra e ato

O autor rapsodo em *As três fiandeiras*

Igor Fernando de Jesus NASCIMENTO¹

Resumo: Esse artigo tem como meta analisar as marcas de hibridismo de linguagem no texto do espetáculo *As três fiandeiras*, tomando de empréstimo o termo como ‘pulsão rapsódica’ e ‘escritor-rapsodo’ (SARRAZAC, 2002) para lançar luz sobre o processo de confecção do texto. Analisa-se o aspecto híbrido do texto como uma necessidade provinda no processo de montagem no qual o dramaturgo se encontrava na sala de ensaio, em processo de criação colaborativo com as atrizes do grupo Xama Teatro, em São Luís-MA.

Palavras-chave: autor rapsodo; atriz narradora; processo colaborativo.

Introdução

Da década de 70 a 90, a figura do dramaturgo, no Brasil, adquire um status diferente daquele do escritor de gabinete. Em oposição ao “teatrão”, ou seja, às peças de alta cifra de montagem, com grandes elencos de estrelas da televisão, os grupos de teatro optaram por linguagens próprias, assumindo vertentes estéticas específicas, posicionamentos políticos, caracteres regionais, pondo em cena o que eles, por meio de suas discussões e inquietações, queriam falar. Para tal demanda, geralmente, não havia um texto pronto. Os ensaios, os improvisos, as pesquisas, a direção, construíam adaptações de clássicos ou textos inéditos. Em alguns casos, os próprios atores e o diretor (ou sem o diretor) “amarravam” o texto ou o roteiro da peça, em outros, um dramaturgo participava dos ensaios e cuidava da produção escrita, sugerindo sequências de ações, perfis de personagens e diálogos (ABREU, 2003, p. 6).

¹ Doutorando em Artes da Cena do Instituto de Artes (Unicamp), Mestrado em Cultura e Sociedade (UFMA, 2015). Formado em Letras. Diretor e Dramaturgo. E-mail: rogi_fer@hotmail.com

A peça *As três fiandeiras* partiu, primeiramente, de uma necessidade que o Grupo Xama Teatro² tinha de falar sobre as rendeiras de bilro e o fazer da atriz-narradora, fazendo um paralelo entre tecer e contar histórias. Elas, Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Érica Quaglia³, já tinham, como perfil, o trabalho e pesquisa sobre a atriz-narradora e trabalhavam, em suas apresentações, lendas, histórias da ilha de São Luís, bem como contos africanos e algumas histórias para o público infantil. Em determinado momento elas sentiram a necessidade de contar histórias sobre elas mesmas, suas inquietações com o fazer teatral, com a maternidade, com o tempo, com a vida amorosa entre outras questões. Quando entrei no processo, convidado primeiramente como dramaturgo, tornando-me depois diretor, essas duas temáticas já tinham se ramificado, configurando-se em três eixos: 1) Atrizes Narradoras de Histórias; 2) As Rendeiras de Bilro da Raposa, uma vila fundada por pescadores a 20 km de São Luís; 3) O ciclo da vida, refletido no Mito das Três Moiras⁴.

No primeiro momento, antes de estabelecer a versão do texto que iria para montagem, trabalhei propondo treinos, nos quais o grupo explorava várias maneiras de contar histórias, explorando notícias de jornais, causos, lendas etc. Na falta de uma história específica, de algum texto como ponto de partida, essa busca inicial se assimilava, em alguns aspectos, à “um quebra-cabeça do qual se recebendo as peças aos poucos e não se tem a tampa da caixa para indicar a imagem final.” (NICOLETE, 2005, p. 50). Pouco a pouco a forma do texto foi surgindo e rupturas com o drama tradicional iam se estabelecendo, resultando em um texto híbrido: mistura de várias formas e gêneros de escrita.

O cerne desse trabalho consiste em analisar a hibridez do texto *As Três Fiandeiras*, não como uma ideia preconcebida pelo escritor, mas como um resultado da proposta oferecida pelo grupo, dos ensaios e da montagem nos quais o dramaturgo estava presente. Nesse processo, que se configura como um teatro colaborativo, há uma ‘horizontalidade’ dos elementos que integram a cena como um todo, não havendo mais a hierarquia do texto em relação aos outros elementos do espetáculo.

Pela brevidade do trabalho, não será possível relatar todo o processo de criação aqui. Pontuarei, pois, somente os elementos que caracterizam essa obra como híbrida, como

²Fundado em 2008, com sede em São Luís-MA, o grupo Xama Teatro desenvolve oficinas, espetáculos, contação de histórias e programas radiofônicos na *Estação Era Um Vez*, na rádio Universidade FM.

³Ao longo do processo, houveram duas atrizes no papel de Isabel (que faz a rendeira Zezé). Érica Quaglia fez parte do grupo durante um ano, participando dos treinos e fornecendo também histórias suas. Rosa Ewerton, porém, entrou no lugar de Érica Quaglia. Naquele instante a 3ª versão do texto, sobre não houveram grandes reformulações, já estava pronto. Ela participou ativamente da parte de refino, quando dos cortes, das edições, das reescritas, na fase em que estávamos montando as cenas do espetáculo.

⁴Da mitologia grega, três irmãs de aspecto sombrio, fiandeiras responsáveis pela fabricação, tessitura e corte daquilo que seria o fio da vida de cada ser vivo. (LEITE, 2001, p. 26)

um produto de uma ‘pulsão rapsódia’⁵ e, em seguida, dialogarei esses elementos com a proposta do grupo e o material (humano e técnico) da montagem cênica: o número de participantes, os recursos etc. Identificarei como tais formas rompem com o fechamento do drama tradicional, servindo-se de formas textuais diferentes na quais as inquietações, o perfil e a demanda do grupo encontram maior expressividade.

O autor-rapsodo em *As três fiandeiras*

No drama tradicional, a ação tem seu curso linear e causal, tendo um começo, um meio e um fim. De acordo com tal preceito, os eventos devem ser interligados obedecendo uma ordem lógica e, por mais que o final seja inesperado, ele deve fazer sentido, sendo resultado da organização dos acontecimentos dispostos na trama. O conflito entre a ação do personagem principal e as forças opositoras (antagonistas e/ou contexto) é o motor da peça.

Nesse tipo de texto fechado, “desligado de tudo que lhe é externo” (SZONDI, 2001, p. 30), toda ação está situada no presente e sempre engendra uma ação futura. O desenrolar da trama se dá pelas escolhas e decisões dos personagens e são expressas por meio do diálogo. O tempo flui de forma contínua através de ações que geram complicações sucessivas e que exigem, no fim, uma resolução.

Em função da proposta e do perfil do Xama Teatro, o texto não poderia obedecer a tais padrões. Primeiramente, o trabalho do grupo consiste em contar histórias e, segundo, a proposta já anunciava um metadrama: atrizes que falam de si, que estão montando um espetáculo⁶. A versão final é resultado da intercalação desses dois temas propostos que geraram dois enredos⁷:

1) A lida de três atrizes (Isadora, Beatriz e Das Dores⁸) que querem montar um espetáculo novo. Elas estão no meio de uma temporada de um espetáculo que não está rendendo bons frutos. Visto o fiasco de bilheteria, elas decidem, depois de discussões, montar um novo espetáculo usando suas histórias e as estórias das personagens da peça

⁵ Segundo Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 101) a ‘pulsão rapsódica’ o não é “nem a abolição, nem a neutralização do dramático (...), procede na verdade, por um jogo de *aposições e oposições* dos tons daquilo que chamamos “gêneros”, farsesco e trágico, grotesco, patético etc. dos modos lírico, épico, dramático e mesmo argumentativo, também escrita e oralidade etc.

⁶ Apesar de ter citado, no começo, três eixos temáticos, no final permaneceu apenas dois: o baseado no metadrama de três atrizes (Isadora, Isabel e Beatriz) montando um espetáculo e o situado nas estórias das rendeiras (Chica, Zezé e Das Dores). As moiras acabaram ficando dentro de umas das estórias contadas pelas atrizes e vividas pelas rendeiras.

⁷ Nesse trabalho, os termos enredo, intriga, trama e fábula são considerados sinônimos e dizem respeito ao encadeamento de eventos em uma ficção.

⁸ Isadora, Beatriz e Zezé são personagens que reúnem alguns traços das atrizes Gisele, Renata e Érika. Doravante, quando for mencionado o termo “atriz-narradora” faço menção a essas três personagens.

anterior: as rendeiras de bilro⁹ da raposa. Essa montagem se dá em um contexto de dívidas e crises. Elas riscam de perder a sede (um casarão do centro histórico de São Luís) em que ensaiam e se apresentam.

2) A saga de Chica, Zezé e Das Dores em busca do filho de Chica, Ribamar. Essa última foi informada que seu filho desapareceu no mar. Inconformada, ela vai atrás de seu menino acompanhada por suas amigas, Zezé e Das Dores. Nessa aventura, elas encontram seres mitológicos, sereias, monstros, deuses e, finalmente, as moiras que revelam para Chica onde o menino está.

A princípio, observando o desenrolar dos dois enredos, é possível detectar um andar aristotélico: é uma fábula de começo, meio e fim. Porém, o que interessa aqui não é a história em si, mas o tratamento que lhe foi conferido. Essa trama de eventos articulados foi fragmenta, distorcida, recortada, cortada e nem todos os eventos são obrigatoriamente expostos na peça.

O(s) tratamento(s) da fábula – esta venha ou não a ser ‘minimalista’ ou ‘cotidiana’ ou ‘banal’ – não serão mais doravante pautados por um ideal natural, orgânico etc., mas antes por valores modernos – contranatureza, mecânica, em suma, procedendo por montagem – de fragmentação, desconexão, descontinuidade e, até mesmo, *disjunção*. (SARRAZAC, 2012, p. 82)

O tratamento, pois, é o crivo ao qual a fábula está sujeita. No processo em questão, a criação da “historinha” é uma etapa inicial. Sobretudo para, de certa forma, “condensar” as três temáticas propostas no início desses dois motes que, na verdade, podem ser resumidos em apenas um: atrizes narradoras de histórias montam uma peça sobre uma mãe que fora buscar seu filho perdido no mar.

Se colocarmos os dois enredos e traçarmos paralelos, logo vemos que as dívidas, as crises e as brigas, no eixo das atrizes, têm um reflexo nos monstros, nas sereias e nos deuses encontrados no mar. Navegar no mar cheio de desafios e montar uma peça malgrado às dificuldades são, em nosso texto, movimentos análogos. Essa interação entre os dois eixos temáticos desenvolvidos se dá ao longo de toda peça.

⁹ O bilro é um objeto composto por uma almofada de estopa, forrada com palha. Em cima dele, espinho de mandacaru ou alfinetes, são “picados” sobre um molde de papelão. Esse molde corresponde à uma parte da peça da roupa, toalha, fronha, entre outros, que será feita. No caminho dos “piques”, as rendeiras traçam os fios que são presos ao pedaço de pau no qual, na ponta, como contrapeso, está o bilro. Confeccionar com esses materiais revela-se uma técnica difícil, até mesmo de acompanhar com os olhos. O traço e nós rápidos e certeiros são uma tradição passada de geração em geração, oralmente, e vem se perdendo nos dias de hoje em função das rendas feitas em máquinas – mais baratas.

Na versão final, depois de várias reescrituras (oito no total), a peça ficou dividida em dois atos. O primeiro corresponde à parte em que as atrizes discutem sobre a montagem da nova peça e à parte em que as rendeiras estão se formando (ainda não é dado ao espectador o conflito principal delas, que é a busca do filho perdido). O segundo é consagrado à busca de Chica pelo filho, ao lado de Zezé e Das Dores.

De saída, pela divisão feita, atesta-se uma ruptura com o espaço, com o tempo e com a ação. A organização das cenas segue uma lógica de saltos bem comum ao cinema, destacando, além do narrador na figura da atriz narradora, um outro, oculto, interferindo no caminhar linear da história, organizando os eventos conforme seu julgamento:

A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria *relativizada*. Além do mais, somente quando, na sequência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. (SZONDI, 2001, p. 33, grifo nosso)

O recorte permitiu a compressão da história. A criação do novo espetáculo, demoraria, no mínimo, um mês. A jornada das rendeiras tem extensão de várias semanas, não havendo uma precisão no texto. Muito do que acontece nas cenas acontece fora daquilo que é mostrado ao espectador. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos do drama tradicional, uma vez que toda a cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Cada começo de cena sugere um passado a ser imaginado pelo espectador de acordo com estado presente da ação. Se elas estão trocando farpas na primeira cena e na quarta elas estão discutindo sobre como montar o espetáculo, pressupõe-se que, de alguma forma, elas se resolveram.

Há ainda outro tipo de montagem feito no nível das falas presente nas intercalações entre as narrações em terceira pessoa e os momentos dramáticos – nos quais um personagem fala com outro. Toda cena e todas as ações dramáticas são, uma hora ou outra, interrompidas por uma narração. Na cena V (NASCIMENTO, 2015, p.27), antes de encontrar as sereias, por exemplo, há um momento dramático em que as rendeiras estão à deriva, com o barco sem remos, quebrado e com fome. A cena termina quando elas veem uma sereia emergindo. Há um corte para a cena VI (NASCIMENTO, 2015, 28-31) na qual Beatriz entra narrando o encontro entre as Rendeira e uma sereia. O momento do encontro é epicizado e a ação acontece somente na voz da atriz narradora. Porém, essa narração, também, é recordada por

intervenções de Chica, que está vivendo o encontro e, também, por comentários de Zezé, que dá depoimentos do evento vivido. Todos esses recortes criam vários ângulos e pontos de vista. Eis uma amostra do resultado:

BEATRIZ. E a sereia apareceu. Seus cabelos negros, sua pele morena. Era uma mulher linda. Os olhos eram negros. O olhar cintilava como se tivesse uma luz acesa, bem pequena, lá no fundo...

ZEZÉ. A mulher era bonita. Bem afeiçoada de rosto. Bem esquadrinhada da cintura. Só vendo. Eu nunca tinha visto uma mulher assim, viu? Dos peitos grandes, mas bem redondos. Durinhos, durinhos. A pele lisa, que parecia areia molhada...

CHICA *para Sereia*. Piranha! Ladrona de homem! Onde está meu filho? (NASCIMENTO, 2015, p. 38).

A intercalação de tempos e das formas épica e dramática criam inúmeras possibilidades. Nesse pequeno extrato temos o ponto de vista da atriz-narradora Beatriz, da personagem-narradora Zezé e o momento presente vivenciado por Chica. Tal recurso despedaça a fábula que não mais segue o curso linear de ação, tempo e espaço. “A montagem é finalmente reconhecida como uma força produtiva que recorta e espaça o texto” (SARRAZAC, 1981, p. 65).

A narração também possibilita recortes nas unidades aristotélicas. Nos blocos narrativos há a possibilidade de acelerar o tempo com frases do tipo: “BEATRIZ. Passou-se muito tempo tecendo o destino até que, um dia, Átropos, a senhora da morte, se levanta e olha para Chica ... (NASCIMENTO, 2015, p. 38). Para o eixo das rendeiras esse é o recurso principal, pois nele as atrizes narradoras intervêm, avançando, recuando a história, dando saltos possíveis apenas quando contamos algo para alguém. Existe, pois, um eu-épico que quebra a ilusão de um presente absoluto. Alguém, as atrizes-narradoras, controla a história. O encadeamento dos eventos não é feito por meio de ações que acontecem no aqui-agora da cena. Há um narrador (sujeito) que manipula uma história (objeto). Entra em questão subjetividade do personagem: ele não é o sujeito da ação, antes, ele é seu objeto. Não é ele quem decide, na frente do espectador, para onde ele vai. O narrador o coloca em movimento, diz o que ele fez, para onde foi e como reagiu: manipula-o.

Por mais que o personagem seja o autor da ação, o relato da mesma passa pela subjetividade do narrador que escolhe os pontos mais importantes a serem mostrados, ocultando outros ou não os enfatizando. Vemos o personagem *através, por meio, pelo viés* do narrador. Ele não contará, certamente, o fato obedecendo à ordem cronológica dos eventos. Ele está situado em outro tempo. Ele traz a história para o presente da cena.

(...) essa voz do autor recorre a um corpo estranho para se fazer ouvir: corpo estranho à ação dramática, ele o é também diante dos protagonistas do drama, uma vez que é pura fala, pura voz. Quando o sujeito épico exprime-se sob o modo da enunciação, ele é obrigado a inventar seu emissário, seu porta-voz, seu mediador, seu “narrador épico”. (SARRAZAC, 2012, p. 78)

Há pouco disse que as narrações e a montagem operam uma relativização do tempo, da ação e do espaço, produzindo descontinuidades, ou seja, se o texto dá saltos no tempo por meio do corte ou de uma frase anunciando “passaram dois dias”, cabe ao espectador preencher esse espaço, criando uma ordem de acordo com os elementos que lhe são expostos. Porém a utilização de tais recursos surge de uma demanda vinda do próprio processo de criação: o nosso espaço de ensaio, os treinos, nossa proposta, nossos recursos também refletiam uma “relativização”.

Quando ao processo, estipulamos que o espetáculo deveria ter entre uma hora e uma hora e meia. Tal restrição se deu por questões técnicas: iríamos apresentar no casarão do centro histórico de São Luís. Não havia tantos lugares e, mesmo com ar condicionado, o local esquenta. Além disso, não havia a possibilidade de grandes cenários para comportar as mudanças de ambiente de uma cena para outra. Também os recursos de iluminação eram restritos. Ainda que tivéssemos todo o aparato, temos uma equipe pequena composta por cinco pessoas. Mais gente, como um *roadie*, por exemplo, oneraria os custos de circulação do espetáculo.

Dessa forma, as soluções de cenas precisavam ser simples. Foi descartado ao longo dos ensaios a possibilidade de inserir acessórios, como bilros, bonecos, fios, renda, pedestais, bolsas, caixas, praticáveis etc. Para a montagem final, o cenário é composto apenas de nove carretéis; o figurino, de três saias sobrepostas para cada atriz; e o espaço, um corredor, com a plateia disposta nos lados da cena.

Todos esses elementos dão apenas uma sugestão de algo situado no “entre”: não é nem o objeto propriamente dito, nem o que está sendo anunciado. É um carretel *a priori*, mas com o gesto e manipulação das atrizes ele vira um barco ou um bilro, porém não é nem um nem outro. A mesma coisa é o espaço tido como palco: é um corredor, mas vira fundo do mar, caverna, praia, porém não passa de corredor.

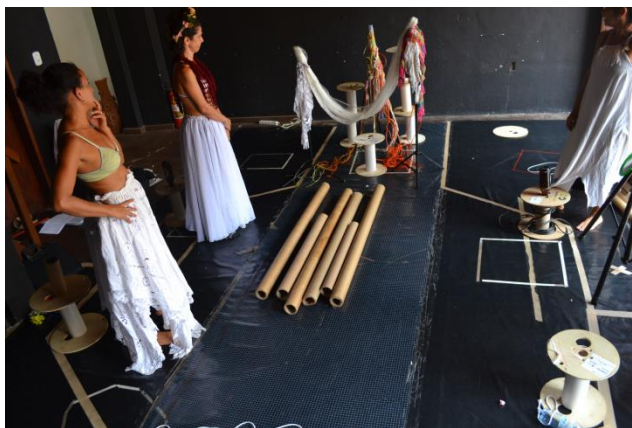


Foto 1: Primeiros elementos cênicos do ensaio: carretéis, tubos de papelão, rede de pesca, fio de macarrão, pedestal



Foto 2: Versão final da encenação, em 2015

São soluções que objetivam se colocar como intermediário entre o acontecimento e o espectador. Tal proposta tem em vista o próprio papel da atriz-narradora como intermediária do evento que ela evoca por meio da narrativa. Segundo Brecht (2005, p. 92): “o nosso narrador não precisa imitar integralmente a atitude das personagens, bastará que imite em parte, em tanto quanto for necessário para nos dar a imagem da ocorrência.”. Dessa forma, texto, luz, cenário e figurino são elementos incompletos. Sem um fechamento preciso,

eles atuam em conjunto com a música, a atuação e o texto para formar um sentido que só terá seu caminho completado na percepção do espectador:

As três fiandeiras! Num espaço rio enredamos as histórias do percurso do mar! Arquétipos da vida que nos leva, entre o fim e um novo início, a nos desafiar, a nos encantar, a nos redescobrir, a nos transformar e então enxergar o povir! Lembrei "O Cavaleiro do Destino". *Ainda fica na memória a nau que eu construí: furta-cor com escamas de sereias e velas tecidas com seus cabelos!* Recomendo! Parabéns Xama Teatro.¹⁰

As três fiandeiras é, na verdade, composta de fragmentos cuja premissa e o desfecho serão imaginados pelo espectador. Segundo Sarrazac, esse tipo de texto está bem mais perto de um *patchwork*. Em vez de ser um tecido uniforme, a obra é, antes, uma colcha de retalhos. Segundo o autor (1981, p. 27), diferente do drama clássico que é um mundo fechado em si, o drama rapsódico, é “franzido”, “com riscas em todos os sentidos”, “aberto e incompleto” e sua característica principal é o contraste que surge na amálgama de múltiplas escritas.

Considerações finais

O cruzamento de tempos, localidades, gêneros e personagens de *As três fiandeiras* é um “espaço de tensões, de linhas, de *transbordamentos*” (SARRAZAC, 2002, p. 101). Ou seja, a peça se dá nas fronteiras, nos interstícios entre o dramático, o épico e o lírico. Para concluir, no texto objeto desse trabalho há o que Sarrazac denomina como “pulsão rapsódica”: “uma tentativa, de longe em longe reiterada, de recuperar o descontínuo – ou o desunido - que preside originalmente à relação teatral” (Idem, p.103). Em todo recorte, apesar de conter em si a separação, há, também, a possibilidade de novas costuras.

Esta ligação permitiu não só a feitura de um texto híbrido – esse, na verdade, foi o resultado da interação entre o dramaturgo e o grupo Xama Teatro. No processo de ensaios, muito do texto foi mexido e remexido, apagado e refeito. A dramaturgia estava em aberto e muito foi confeccionado do calor das ações ou nas discussões após o ensaio. A dramaturgia foi desenvolvida paralela à montagem e incorporou, em sua forma, os aspectos trabalhados na sala de ensaio. Mesmo depois de já encenado, algumas falas ainda foram (e ainda são) mudadas de acordo com a recepção do público e com as sugestões as atrizes.

¹⁰ Depoimento disponível em: <http://xamateatro.blogspot.com.br/2015/04/as-tres-fiandeiras-comentarios.html>

Referências bibliográficas:

- ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, v. 1, n. 0, p. 33-41, mar. 2003
- ARY, Rafael Luiz Marques. *A função dramaturgia no processo colaborativo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade Federal de Campinas. Campinas – SP, 2011
- NASCIMENTO, Igor. *As três fiandeiras*. São Luís-MA, 2015. Não Publicado.
- LEITE, Lourenço. *Do simbólico ao racional – ensaio sobre a gênese da mitologia grega como introdução à filosofia*. EGBA, 2001, Bahia.
- NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto*. Dissertação (Mestrado em Artes). Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame : écritures dramatique contemporaines*. Lausanne (Suisse), Éditions De L'Aire, 1981.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, Dramat, 2002.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Resumê: On analyse dans cet article des marques hybridité dans le texte du spectacle *As Três Fianadeiras*, empruntant le terme « pulsion rhapsodique » et « écrivain-rhapsode » (SARRAZAC, 2002) pour dévoiler l'écriture du texte. On analyse l'aspect hybride du texte comme un besoin issu du processus collaboratif dans lequel le dramaturge était dans la salle de répétition en processus de création collaboratif avec les actrices du groupe Xama Teatro à São Luís-MA.

Mots-clefs: écrivain-rhapsode; actrice-narratrice ; processus colaboratif.