



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

IGOR FERNANDO DE JESUS NASCIMENTO

NAS COXIAS DO TEXTO:

Confecção da Dramaturgia de *As Três Fiandeiras*

São Luís

2017

IGOR FERNANDO DE JESUS NASCIMENTO

NAS COXIAS DO TEXTO:

Confecção da Dramaturgia de *As Três Fiandeiras*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Arão N. Paranaguá de Santana.

São Luís

2017

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Nascimento, Igor Fernando de Jesus.

NAS COXIAS DO TEXTO : A CONFECÇÃO DA DRAMATURGIA DE "AS TRÊS FIANDEIRAS" / Igor Fernando de Jesus Nascimento. - 2017.

194 f.

Orientador(a): Arão Paranaguá de Santana.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís-MA, 2017.

1. Atriz-Contadora. 2. Dramaturgia. 3. Montagem Cinematográfica. 4. Roteiro Cinematográfico. 5. Teatro Colaborativo. I. Santana, Arão Paranaguá de. II. Título.

IGOR FERNANDO DE JESUS NASCIMENTO

NAS COXIAS DO TEXTO:

Confecção da Dramaturgia de *As Três Fiandeiras*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre.

Dissertação aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arão N. Paranaguá de Santana (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dra. Conceição de Maria Belfort de Carvalho
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dra. Gisele Soares Vasconcelos
Universidade Federal do Maranhão

Para seu Dudu (José Rodrigues do Nascimento), meu avô, querido avô, de quem herdei o gosto pelas letras.

À memória de Ana Maria Soares Vasconcelos e a Rodrigo Abreu Lima de Figueiredo e as inspirações que eles despertaram e ainda despertam.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sônia Maria de Jesus Nascimento, ao meu pai Luís Augusto da Silva Nascimento e ao meu irmão Ítalo Augusto de Jesus Nascimento, pelos cuidados, pelos incentivos, puxões de orelha e, sobretudo, pelo amor.

À FAPEMA, pelo incentivo e apoio sem os quais não poderia me dedicar de todo a esta dissertação.

Às pessoas de Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo, Rosa Ewerton, Gustavo Correia, Cacau di Aquino, Camila Grimaldi e Ivy Faladeli pela oportunidade de construir em conjunto essa barca chamada *As Três Fiandeiras*.

A Arão Nogueira Paranaguá, meu orientador. Paciente ouvinte de minhas elucubrações e guia dessa jornada dissertativa.

De novo, a Gisele Vasconcelos, pela co-orientação e pelas indicações sempre objetivas e certeiras, como a luz de um farol. Seus nortes me trouxeram até aqui. E agradeço também por essa presença marcante e forte que bombeia boas energias em todos.

De novo, a Renata Figueiredo por sua sensibilidade poética e seu senso de humor que perfumam *As Três Fiandeiras*.

De novo, a Rosa Ewerton pelo olhar vibrante cheio de graça, sinceridade e beleza.

De novo, a Gustavo Correia por seu dedos e ouvidos agraciados pela música e sua presença decisiva no processo de criação de *As Três Fiandeiras*.

Aos grupos Xama Teatro e à Petite Mort, terrenos nos quais me erigi enquanto artista.

A Nuno Lilah Lisboa, meu grande amigo, companheiro de aventuras, com quem comecei a fazer teatro.

A Waldeir Brito, exímio artista, que me cedera seus traços para capa dessa dissertação.

Aos amigos de vida e de arte com quem troco minhas vivências.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura que me permitiu desenvolver esta pesquisa em dramaturgia.

Ao Casarão Angelus Novus (UFMA) local onde *As Três Fiandeiras* foi gestada.

O mar dá, o mar leva.
(Autor desconhecido, talvez tenha sido o próprio Mar)

RESUMO

A dissertação aqui apresentada tem como objetivo principal estruturar o processo de criação do texto do espetáculo *As Três Fiandeiras*. A obra tem como tema o fazer artístico de atrizes-contadoras de história, as rendeiras de Bilro, as lendas da cidade da Raposa pertencente à zona metropolitana de São Luís-MA e as três Moiras da mitologia grega: Átropos, Láquesis e Cloto.

O processo de criação se deu por via do teatro colaborativo com o dramaturgo presente nos ensaios, no processo de montagem e nas apresentações, não havendo hierarquias das funções entre os profissionais envolvidos. Esse processo durou cerca de três anos, de 2012 até 2015, com estreia em março de 2015.

O estudo se divide em três capítulos nos quais o processo de confecção da roupa, a tecelagem, o corte, a costura e os ajustes são utilizados como metáforas para sinalizar cada etapa da confecção do texto: a pesquisa, a construção da fábula, o tratamento do texto e as mudanças do texto ao longo dos ensaios, montagem e apresentação. A pesquisa interdisciplinar promove um diálogo entre o cinema (roteiro e montagem) e o teatro, com tônica maior na dramaturgia, abrangendo também a atuação, a direção e a cenografia.

Destaca-se então a figura do dramaturgo como escritor-rapsodo, que trabalha com junções e disjunções de formas textuais e, também - estendendo o conceito cunhado por Sarrazac (1981) -, que escreve a partir de múltiplas informações, proposições e descobertas provindas do processo de criação.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro Colaborativo; Roteiro cinematográfico; Montagem cinematográfica; Atriz-Contadora.

ABSTRACT

Structuration of the creation process of the text of the play “The Three Thread Makers”. The theme is the artistic making of actresses-storytellers, the lace makers of bilro (a Brazilian kind of artisanal bobbin), the legends of the town of Raposa from the metropolitan area of São Luís-MA, and the three Moiras of Greek mythology: Atropos, Láquesis and Clotho.

The process of creation took place through collaborative theater with the playwright present in the rehearsals, in the assembly process and in the presentations, with no hierarchies of functions between the professionals involved. This process lasted about three years, from 2012 to 2015, with its debut in March 2015.

The study is divided into three chapters in which the process of costume making, weaving, cutting, sewing and adjusting are used as metaphors to signal each stage of the text making: the research, the construction of the fable, the treatment of the text and the changes in the text throughout rehearsals, assembly and presentation. Interdisciplinary research promotes a dialogue between cinema (script and editing) and theater, with a greater emphasis on dramaturgy, also covering acting, direction and set design.

Then it is highlighted the figure of the playwright as a writer-rhapsode, who works with junctions and disjunctions of textual forms, and also - extending the concept coined by Sarrazac (1981) -, who writes on the basis of multiple informations, propositions and discoveries from the creation process.

Keywords: Dramaturgy; Collaborative Theater; Screenplay; Film editing; Actress-storyteller.

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 – Principais termos da pesquisa
- Quadro 2 – O perfil das personagens
- Quadro 3 – Improviso das atrizes na Cena I do Ato I
- Quadro 4 – Escaleta do primeiro ato
- Quadro 5 – Divisão de cenas por valor
- Quadro 6 – Ação e instrumento da ação
- Quadro 7 – Relações de Centro/Ar no Tabuleiro
- Quadro 8 – Escaleta do Ato I e Ato II do primeiro tratamento
- Quadro 9 – 3º TRATAMENTO / ATO I / CENA II – Primeiro Toque / Tentativas
- Quadro 10 – Monólogos-perfis
- Quadro 11 – 5º Tratamento - Cena I – Desmontagem
- Quadro 12 – 1º Tratamento – Cena I – Desmontagem
- Quadro 13 – Tratamento Final – Cena I – Desmontagem
- Quadro 14 – 5º Tratamento – Cena I – Desmontagem

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Frente da loja de renda de bilro
- Figura 2 – Parte de trás de uma loja de bilro
- Figura 3 – Uma peça de renda sendo feita no bilro
- Figura 4 – Recuo da fala
- Figura 5 – Tabuleiro
- Figura 6 – Atrizes experimentando o tabuleiro
- Figura 7 – Partitura de Gisele 1
- Figura 8 – Partitura de Gisele 2
- Figura 9 – Partitura de Gisele 3
- Figura 10 – Partitura de Gisele 4
- Figura 11 – Partitura de Gisele 5
- Figura 12 – Partitura de Gisele 6
- Figura 13 – Cena I – Desmontagem / Ensaio
- Figura 14 – Apresentação – Cena II – Marcelina – Março/2015
- Figura 15 – Cena Iemanjá – Atrizes-Contadoras andando em círculos nos carretéis

Figura 16 – Cena lemanjá – Chica mostra a foto de Ribamar a lemanjá.

Figura 17 – Cena lemanjá – Narração do encontro das personagens
rendeiras com lemanjá

Figura 18 – Disposição do Público

Figura 19 – As Rendeiras navegando

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 DO FIO AO TECIDO: A PESQUISA E A CONSTRUÇÃO DA FÁBULA	25
1.1 Novelo – de regresso às fontes	25
1.2 Tramando os fios	35
1.2.1 A “historinha”	35
1.2.2 Drama – Ação	37
1.2.3 Enredando a ação	41
1.2.4 O Decurso da Intriga	49
2 RASGOS, CORTES E EMENDAS	52
2.1 Aspecto geral: Fábula <i>versus</i> Tratamento	55
2.2 Modelagem dramática	62
2.3 Modelagem não-dramática	72
2.3.1 Montagem do primeiro ato – recortando a fábula	73
2.3.2 Montagem do segundo ato – Costura em justaposição e sobreposição	80
3 AS PROVAS E OS AJUSTES	87
3.1 A Dinâmica dos Ensaios	91
3.1.1 O Procedimento de trabalho	92
3.1.2 A ideia de uma coisa dada por outra coisa	101
3.2 Descosendo o texto	104
3.2.1 Confecção das personagens pelas atrizes	107
3.2.2 “As peças” da peça	114
3.2.3 Acabamento final	122
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	132

ANEXO A – TEXTO DE “AS TRÊS FIANDEIRAS”	137
ANEXO B – 1º TRATAMENTO / ATO I / CENA II	178
ANEXO C – 1º TRATAMENTO / ATO II / CENA II	183
ANEXO D – 1º TRATAMENTO / ATO III / CENA XII – IEMANJÁ	188
ANEXO E – 1º TRATAMENTO / ATO III / CENA XVI – Final	192

INTRODUÇÃO

Para se contar uma história é necessário um ponto de partida. É preciso desprender os fios do novelo, um a um, e depois tramá-los. Um primeiro movimento, apenas isso, a fim de pôr as palavras em marcha. Porém, quão difícil é o traçado das primeiras linhas! Começar um texto é dar um salto no escuro. Por isso que, talvez por um tácito consenso, é aconselhado voltar para o começo do texto depois de ter escrito o final. Tecer o fim e trazer a melodia das últimas palavras até às primeiras e depois reescrever, apagar e reescrever. Dito isso, pois, antes de adentrar no cerne da dissertação, que consiste na confecção da dramaturgia de *As Três Fiandeiras*, teço um pequeno memorial de minha jornada enquanto dramaturgo. Volto às origens, ao começo do começo. Lá onde os primeiros saltos se deram e, conseqüentemente, onde os primeiros tropeços compuseram os alicerces do meu chão.

Iniciei minha jornada como dramaturgo em 2009, com a peça *Assassinato de Charlenne* (NASCIMENTO, 2009) e *As Três Estações da Loucura* (NASCIMENTO, 2009), ambas premiadas no Concurso Plano Editorial Gonçalves Dias, 2009. Nessa época, não possuía nenhum envolvimento com o teatro além da escrita de peças. Minha estreia como diretor foi em 2010, montando um monólogo de minha autoria: *De Assalto* (2010), com Nuno Lilah Lisboa. Nascia aí a *Petite Mort Teatro*, um grupo de teatro ainda amador. O projeto da companhia foi amadurecendo e se profissionalizando e, com mais um integrante, Luís Ferrara, montei *Um Dedo por Um Dente*, em 2012 e *Dona Derrisão*, em 2013. Essas duas últimas propostas bem mais consistentes do que a primeira em *mise-en-scène*, texto, cenografia e atuação.

O que destaque das três peças citadas é a indefinição entre as funções de diretor e dramaturgo exercidas por mim na companhia e como, à medida que ensaiava e estudava, essa definição foi ficando mais clara. O que há em comum em todas as peças é o fato de sempre alterar o texto em função dos ensaios e da montagem, isso desde *De Assalto*. Porém, em *Dedo Por um Dente* com um entendimento maior do trabalho de atuação, já começo a escrever pensando em quem iria falar, nas limitações e qualidades de cada intérprete, na reação do público ao longo das apresentações. Porém, ainda não havia um trabalho de direção mais consistente, o que foi surgir apenas em *Dona Derrisão*. Essa peça partiu de um conto de minha

autoria com mesmo título. O mote era uma senhora portadora de Alzheimer tomando chuva completamente nua debaixo de uma parada de ônibus. O grupo iniciou uma pesquisa bibliográfica e durante alguns meses visitou asilos e clínicas, coletando testemunhos e falas de médicos, portadores da doença, parentes, cuidadores. O grupo partiu do zero e trabalhou cerca de um ano e meio até chegar à montagem definitiva. Foram colhidos vários depoimentos, além de filmagem dos treinos e das improvisações. Para todos os efeitos, um texto teria de surgir disso e, então, recolhendo materiais dos ensaios e da pesquisa criativa fui, pouco a pouco, construindo a dramaturgia que surgia, paralelamente com os outros elementos do espetáculo, cenografia, figurino, atuação etc. Somente aí começou a surgir para mim a diferença entre a direção e a dramaturgia. Enquanto diretor sempre pensava o que seria interessante colocar no palco, que tipo de jogo de cena teria mais força, que elemento expressaria mais a tensão entre memória e esquecimento postos em xeque diante da doença degenerativa. Enquanto dramaturgo, tentava organizar esse material recolhido a fim de achar uma costura, criando situações, entrecruzando falas, montando os perfis das personagens.

Em função desses dois trabalhos que alcançaram boa repercussão na cidade de São Luís-MA, fui chamado pelo grupo Xama Teatro¹ para um projeto de montagem de espetáculo. Primeiramente para ser dramaturgo, em seguida assumindo a direção. Era a primeira vez que dirigia um espetáculo fora do meu núcleo, a *Petite Mort*. Este processo foi bem mais longo, três anos no total, e se configurou como um grande aprendizado e amadurecimento meu enquanto profissional de teatro. Em função dessa longa jornada (ainda em andamento), escolhi como objeto de pesquisa esse processo de confecção por ter mais materiais organizados para análise e por sinalizarem uma fase em que a dramaturgia e a direção estavam mais desenvolvidos. Em *Dona Derrisão*, por exemplo, dediquei-me bem mais à direção do que ao texto. A fim de expor as soluções encontradas na sala do ensaio e nos *insights* da encenação, deixei o texto em segundo plano e o resultado poderia ter sido bem mais interessante se a dramaturgia fosse mais rica e os diálogos fossem mais bem acabados. Em *As*

¹ O Grupo Xama Teatro é uma associação civil, com personalidade jurídica própria, de fins artístico-culturais e não lucrativos. Fundado em abril de 2008, o Grupo Xama Teatro desenvolve ações artístico-culturais notabilizando-se pela diversidade de seus projetos que abarcam a montagem e circulação de espetáculos, oferta de cursos de formação, apresentação de contadores de histórias, produção de encontros e festivais de teatro, produção e veiculação de programa radiofônico e realização de pesquisa com foco na atriz-contadora. (Disponível em: www.xamateatro.blogspot.com).

Três Fiandeiras consegui desenvolver as duas funções sem deixar de trabalhar mais uma em detrimento de outra (no Capítulo 3 discorrerei melhor sobre a coordenação dos ensaios e a concepção de direção).

Antes de me inserir na criação do espetáculo, Gisele Vasconcelos, Renata Figueredo e Érica Quaglia estavam em processo de criação desde o começo de 2013. Entrei com a barca em andamento. Elas já tinham, ao longo desse tempo, amarrado os temas que iriam ser trabalhados no espetáculo. *As Três Fiandeiras* (sim, já havia esse título desde o início) abordaria:

a) Atrizes contadoras de histórias, não infantis, mas histórias voltadas para adultos, nas quais as vivências das próprias atrizes estavam envolvidas;

b) As Rendeiras de Bilro² da Raposa³, uma cidade fundada por pescadores a 20 km de São Luís;

c) Por fim, o ciclo da vida, refletido no mito das três Moiras da 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).

Fui ainda a dois ensaios em que elas improvisavam partituras corporais a partir do gesto de fiar e tecer. Depois, me propus a coordenar os ensaios e assumi a direção do espetáculo. Estava montada a equipe que participaria do processo de montagem – saindo apenas Érica Quaglia, na metade de 2014, entrando, em seu lugar, Rosa Ewerton, dois meses depois, já na fase em que tinha escrito a terceira versão do texto (que ainda sofreria, ao longo do processo, várias modificações). Entraram, depois, Gustavo Correia, na direção musical, e Camila Grimaldi e Ivy Faladeli, na criação da luz e do cenário, respectivamente, todavia, eles entraram bem depois, sobretudo os dois últimos, quando as marcações e os tratamentos conferidos ao texto estavam mais adiantados. Suas contribuições foram valiosas, mas o que destaco de Renata, Érica,

² 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 certos 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.

³ Raposa é uma cidade da zona metropolitana de São Luís. Possui, atualmente, cerca de 26.000 habitantes (IBGE, 2016). Foi fundado por pescadores vindos do Ceará e tem a atividade pesqueira como um grande vetor da economia.

Gisele e Rosa⁴, as atrizes, são suas participações ativas no processo de confecção do texto, que é o meu objeto de estudo nessa dissertação - na reta final, a grande influência da música no espetáculo e o trabalho de preparação vocal de Gustavo também influenciou na dramaturgia.

O nosso processo de criação se configurou como um teatro colaborativo (ARAÚJO, 2011). Entre mim, as atrizes e, mais tarde, o diretor musical não houve hierarquias. Todos eram partícipes ativos no processo de criação. Porém, as funções eram definidas (Renata e Gisele ainda faziam a produção do espetáculo). O diferente é que essas funções não eram estanques. Constantemente sugestões, propostas, avaliações e críticas mudavam o curso dos trabalhos. As funções exercidas de cada um eram contaminadas por outras. Tal postura que integra todos os membros de um grupo em um mesmo plano é, antes de tudo, “uma conduta de criação profícua e dialógica, por exigir de cada artista, independentemente de sua função desempenhada, que se esforce para ajudar os outros companheiros no momento de criação.” (ARY, 2011, p. 29).

Porém, vale assinalar que tal conduta, assim como o espetáculo, também é uma construção. Discussões, brigas, desistências (e prementes vontades de desistir) são parte do processo. É uma relação que se erige, pouco a pouco. Criar junto com outro requer, por mais que já se tenha feito teatro colaborativo alguma vez, uma afinação que, diga-se de passagem, nem sempre é fácil. De igual forma, nessa configuração, a criação não segue uma lógica sequencial. Trata-se, antes, tomando de empréstimo os pressupostos de José da Costa (2009, p. 28), de uma “escritura cênico-dramatúrgica conjugada”:

O diapasão conceitual da expressão *escritura cênico-dramatúrgica conjugada* (...) é dado fundamentalmente pelas ideias de processualidade, de interatividade e de simultaneidade de criações entendidas tradicionalmente como sequenciadas (primeiro, o texto do autor; depois, a leitura e a concepção geral do encenador; e por fim, o trabalho dos atores como a terceira etapa).

Durante os ensaios as etapas não seguem uma ordem específica. Texto, direção, atuação, tudo era “conjugado” de forma simultânea de acordo com o andamento dos ensaios. A criação é um estado de caos a ser resolvido pelos

⁴ Depois de citado o nome completo uma vez, me referirei aos integrantes apenas pelo primeiro nome.

integrantes do grupo. Os elementos vão se formando pouco a pouco e um achado na atuação ou na direção podiam mudar a dramaturgia a qualquer momento e vice-versa.

Tendo em vista essa construção conjugada, escolhi, para o cerne desse trabalho, analisar o processo de criação da dramaturgia de *As Três Fiandeiras* (NASCIMENTO, 2016) que se deu de 2013 até 2016, ou seja, o que se passou “nas coxias” dessa dramaturgia que se inseriu na pesquisa criativa⁵, na preparação, na montagem e na apresentação do espetáculo.

Todo o processo, das versões descartadas até o enésimo tratamento dado ao texto, se deu ao longo de três anos. Nesse ínterim, o dramaturgia nunca se fechou, permanecendo suscetível às sugestões das atrizes e do público, às modificações surgidas dos improvisos ou mesmo dos “erros fortuitos” da apresentação e ensaios nos quais um esquecimento da linha da fala ou uma palavra trocada tinham um efeito maior do que a anterior e, por fim, às minhas inquietações enquanto diretor do espetáculo.

Antes de chegar ao resultado acima exposto, duas versões da peça foram redigidas. Sem consistência e sem “amarração”, elas foram descartadas (apenas duas cenas foram pinçadas desse material). A terceira versão, mais maturada, foi trabalhada nos ensaios, sofrendo cortes e mudanças. No total foram oito tratamentos dados ao texto até o dia da estreia, em 2015. Outras mudanças foram feitas mesmo depois de termos estreado – na verdade, na segunda temporada do espetáculo, em 2016, eu ainda fazia ajustes.

“Depois de termos estreado”. “Em 2016 eu ainda fazia ajustes” ... Pelos rigores da pesquisa, a primeira pessoa do singular e do plural não deviam se misturar. Porém este “eu” faz parte de um “nós e este “nós” faz parte de um “eu”: como separá-los? Optar por uma pessoa ou por outra é difícil. Porém, para esse trabalho, quando digo “nós”, falo do grupo, da busca em conjunto, dos resultados de nossas discussões e críticas. Quando falo “eu”, me refiro às minhas decisões enquanto diretor e dramaturgo do espetáculo, às sugestões propostas por mim e às posições que sustentei ao longo no processo de criação.

⁵ Para não gerar desentendimento por parte do leitor designo como “pesquisa criativa” toda coleta de material para composição da dramaturgia (objeto do Capítulo 1), diferenciando-a da pesquisa dissertativa.

Dito isso, pois, no primeiro momento, antes de estabelecer a versão do texto que iria para montagem, trabalhei, enquanto diretor propondo treinos, nos quais o grupo explorava várias maneiras de contar histórias, explorando notícias de jornais, causos, lendas etc. Tentávamos achar o fio de Ariadne que nos conduziria ao espetáculo. Na falta de uma história específica, tendo apenas um mar de temas, os resultados de treino e alguns calhamaços de pesquisa criativa, essa busca se assimilava, em alguns aspectos, tomando de empréstimo a metáfora de Adélia Nicolete (2005, p. 50), a: “um quebra-cabeça do qual vai se recebendo as peças aos poucos e não se tem a tampa da caixa para indicar a imagem final.”

Como dramaturgo imerso da sala de ensaio, também improvisava. O texto sofria as mesmas circunvoluções pelas quais podem passar um figurino a ser ajustado, um improviso ou um gesto constantemente modificado ou imediatamente descartado, o cenário a ser consertado em função do desgaste. O resultado foi um texto que mistura meta-teatro e ficção ao pôr em cena três atrizes-personagens⁶ (Isadora, Beatriz e Isabel) que montam uma peça sobre três rendeiras (Chica, Zezé e Das Dores). Assim, o espectador acompanha duas histórias paralelas. Na primeira, três atrizes, Isadora, Isabel e Beatriz, remontam um espetáculo que foi um fracasso de bilheteria. Elas precisam correr contra o tempo, pois a sede onde ensaiam pode ser, a qualquer instante, tomada: elas devem aluguel, conta de luz, água etc. O novo espetáculo é a saída, ou o último estertor da companhia ‘Estrela Cadente de Teatro’. Na segunda, as rendeiras de bilro Chica, Zezé e Das Dores (interpretadas por Isadora, Isabel e Beatriz, respectivamente) se aventuram no mar atrás do filho de Chica, pescador desaparecido no mar. Ao empreitar tal jornada, elas se deparam com entidades, sereias, monstros e deuses até encontrar o paradeiro do menino perdido.

Empreender tal estudo veio da necessidade de registrar o trajeto de erros e acertos que se deu ao longo desses três anos de processo. Trata-se de mapeamento de diferentes abordagens práticas. Uma ordenação *a posteriori* das fontes e dos procedimentos que vão da pesquisa criativa até as apresentações. É perigoso um processo de análise empreitado pelo próprio autor do objeto. Existe sempre o risco de incorrer em fabulações e justificações teóricas que mascaram o verdadeiro caminho

⁶ De agora por diante, para me referir às atrizes Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo, Rosa Ewerton e Érica Quaglia, usarei o termo “atrizes-contadoras”. Para me referir às atrizes da trama, utilizarei o termo “atrizes-personagens”. A razão dessa divisão é discutida no Capítulo 2.

das pedras. Porém é impossível voltar no tempo. Ao ordenar as fases do processo de criação, realizei também uma autocrítica. As etapas passadas, os resultados obtidos e as experiências adquiridas serviram de referência para pôr em xeque o processo de criação. Fazendo dessa forma, revi muitos procedimentos, revisei minhas anotações, minhas pesquisas, reencontrei-me. Porém, espero que tal estudo sirva também de base para outros processos de criação, haja vista os poucos materiais disponíveis que tratam da confecção de texto para teatro.

O trabalho de *Nas Coxias do Texto* consiste em sistematizar as diversas etapas pelas quais passou a escrita de *As Três Fiandeiras*. A bem dizer, não houve um método específico de composição do texto ou uma abordagem especial. A trajetória da escrita dramática, como já disse, foi de acertos e erros, idas e vindas. Nesse percurso, muito material foi coletado, muita coisa foi produzida e vivida. A ordem que proponho aqui é mais inferida do que premeditada. Em outras palavras, ao revisitar o processo de criação, percebi que em vários momentos tive de parar para fazer o enredo ou me encontrei bloqueado por não possuir um enredo, em outros pontos voltei para casa para ajeitar cenas, recortando-as, remanejando-as; em outros momentos, em função dos ensaios e improvisos, alterava as falas e suprimia três, quatro páginas de uma cena ou uma cena inteira era compilada em uma letra de música. Ao perceber esses procedimentos, não em uma sequência calculada com antecedência, mas por suas constantes repetições, eu, pouco a pouco, fui organizando o procedimento de criação.

Dessa forma, dividi a dissertação em três partes, inspirado nas etapas de feitura de uma roupa: 1) a fabricação dos fios e a trama dos tecidos; 2) o desenho (croqui), a modelagem, o corte e a montagem; e 3) a prova, o acabamento e os ajustes. O objetivo de tal divisão não é criar uma metodologia, tampouco uma terminologia. Trata-se, antes, de pôr em ordem os procedimentos utilizados quando da criação. Essas etapas da confecção da roupa são utilizadas aqui como metáforas. Não entro em nenhum campo especializado da moda e da costura, menos ainda no âmbito da indústria têxtil e seu grosso maquinário. Igualmente não intento fazer uma ponte, criando vias de ligação entre a dramaturgia e a costura. Trata-se bem mais de um “contrabando” de termos, como salienta Rubens Rewald ao relacionar o campo do caos/complexidade da física ao da dramaturgia:

Desse modo, a pesquisa tenta moldar o seu próprio sistema de conhecimento, ao invés de se configurar como uma intersecção entre dois campos distintos. Para tanto, ela organiza um “contrabando” de conceitos desse campo na criação de um *novo sistema*, com seus códigos próprios para utilização desses conceitos (REWALD, 2005, p. XIX).

Diferente do autor acima citado, não criei um novo sistema, nem códigos próprios para utilização dos conceitos de corte e costura na dramaturgia. O que os termos dessa área me permitiram foi abrir campos nos quais a teoria e a prática puderam se cooptar. Em tais espaços (campos metafóricos) as literaturas do cinema, do roteiro, da montagem, do teatro colaborativo, da dramaturgia, da teoria teatral e da preparação de atriz se misturam e, pelo caminho da interdisciplinaridade o processo de escrita de *As Três Fiandeiras*, pôde ser mais bem organizado e analisado.

A pesquisa dissertativa tem caráter interdisciplinar e explora: 1) o Cinema no que tange ao roteiro e à montagem cinematográfica, e 2) o Teatro, nos âmbitos da dramaturgia, da preparação de atriz e teatro colaborativo. O recorte feito na dramaturgia se dá a partir do que Szondi (2001) denominou como “crise do drama”, assinalando a ruptura do texto com os padrões tradicionais aristotélicos baseados no conflito com começo, meio e fim, e a relação intersubjetiva das personagens a ser expressada por meio do diálogo. Porém, por se tratar ainda de um recorte muito amplo, considero, tomando de empréstimo os pressupostos de Sarrazac (1981, 2002, 2013), a escrita dramática como uma escrita híbrida na qual estão amalgamados vários gêneros textuais e arranjos de tempo e espaço. No âmbito do cinema, explorei vários manuais de roteiro. De certa forma, por falar de uma escrita fragmentada, cheia de elipses e recortes, os manuais de roteiro serviram como ferramenta para análise do texto de *As Três Fiandeiras* tanto em seu processo de feitura como na análise de seu tratamento final. Da mesma forma, a montagem cinematográfica, também serviu de instrumento para análise das cenas, da aproximação de narrações, da junção e desconstrução dos diálogos e dos arranjos das cenas. Por levar em conta fatores como ritmo, linhas de progressão tais como ação, tempo, ritmo, som, continuidade, a montagem cinematográfica, pautada sobretudo nos escritos de Eisenstein (2009a, 2009b) foram bastante utilizadas nesse estudo e, igualmente, na escrita da peça e na direção. Os demais campos do teatro explorados nesse estudo surgem como ressonância do processo de criação em regime colaborativo e também no procedimento de criação na sala de ensaio (ver Capítulo 3).

No Capítulo 1, *Do Fio ao Tecido*, explorei, dentro desse metafórico interstício da costura, a confecção da fábula e da intriga, a primeira como a ordenação cronológica dos eventos da história e a segunda entendida como agenciamento lógico causal dos mesmos - exposição nó, peripécia e desenlace (RYNGAERT, 1991). Também me detenho sobre a pesquisa criativa, ou seja, os materiais utilizados (livros, contos, memória, depoimentos etc.), entendendo o processo de coleta de materiais como um processo criativo. O trabalho do grupo com a atriz contadora, a pesquisa bibliográfica sobre os temas abordados (o feminino, as lendas, as moiras), as visitas à comunidade da Raposa, além da vivência com o grupo são o ponto de partida, a matéria prima que pouco a pouco vai ganhando corpo e se aprofundando. Nessa parte assinalo que a pesquisa é, também, uma etapa criativa, movida pelo interesse, pelo sentir, pelo instinto e não se configura, necessariamente, como uma pesquisa pormenorizada – o autor não pesquisará para ser um especialista, mas para ter material suficiente para criar.

O tecido e os fios são a base para a segunda etapa do processo de confecção que será o objeto do Capítulo 2, *Rasgos, Cortes e Emendas*. Essa parte é dedicada à análise da manipulação da pesquisa criativa e da fábula composta. Aqui, a linearidade da narrativa é desconstruída e o texto, não mais fechado nos moldes do drama tradicional, recebeu acabamentos diferentes, como narrativas, junções e disjunções entre os gêneros épico, dramático e lírico. O resultado final, em vez de ser uma peça (aqui o têxtil e o textual se confundem) lisa, simétrica, bem moldada, é, antes, cheia de emendas, rasgos e recortes. Em vez de ser algo definido dentro dos parâmetros formais aristotélicos clássicos da *pièce-bien-faite*, o resultado final de *As Três Fiandeiras* se assemelha a um *patchwork*. Em vez de ser um tecido uniforme, a obra é, antes, uma colcha de retalhos. Segundo Sarrazac (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 no amálgama de múltiplas escritas.

Tal procedimento não fará do tecido da fábula o que se espera de uma peça de teatro em seus moldes tradicionais. Destaca-se, então, a imagem do escritor-rapsodo: “aquele que junta o que previamente despedaçou e despedaça o que acabou de unir.”

⁷ (SARRAZAC, 1981, p. 27). Os fragmentos da pesquisa criativa e dos improvisos são juntados na fábula e, em seguida, despedaçados no tratamento. E tal processo não se fecha: junta-se, rasga-se e junta-se/rasga-se, junta-se e rasga-se até o grupo decidir o que irá ser apresentado diante do público. O resultado de todo o processo de desenho, modelagem, corte e montagem, longe de ter um corpo definido, se apresenta como uma colcha de retalhos, com buracos, remendos, incompletudes.

O Capítulo 3 chama-se: *As Provas e Ajustes*. Como fora dito acima, o texto sofreu vários tratamentos ao longo dos três anos do processo de ensaio e no decorrer das apresentações do espetáculo. Nesse interim o texto de *As Três Fiandeiras* sofreu várias provas e ajustes, resultando em oito tratamentos. Seguindo a divisão metafórica empreitada pela pesquisa dissertativa, a peça de roupa é feita para ser utilizada por um corpo. Todavia, no caso de nosso processo de criação, o “corpo” (as ações das atrizes, o cenário, a música) ainda estava em processo de formação. Nesse “ser” indefinido, o texto era experimentado. Um corte aqui, outro acolá. Um remendo inserido ou uma costura totalmente desfeita. Às vezes a roupa sobrava ao corpo. Em outras, o corpo ultrapassava a roupa. Em vários instantes, a nudez dos gestos e dos silêncios já dizia tudo. Sendo assim, este capítulo compreende o procedimento de ensaio, a concepção de cenário e direção e de como tais elementos alteravam a construção do texto. Como disse, nenhuma das etapas foi efetuada consecutivamente: elas se misturavam, iam e voltavam, intermeavam-se, retomando a acepção de José Costa (2009), as etapas da criação conjugavam-se.

A organização do processo nessas três etapas, indo da trama do tecido até os ajustes e acabamento finais da peça/roupa de teatro destacou a figura do dramaturgo no processo de criação do espetáculo e os múltiplos fatores que interferem na escrita do texto – este considerado como um elemento flexível, passível de mudanças assim como qualquer elemento do espetáculo. A hibridez, tônica forte do espetáculo, não se deu de forma premeditada. A proposta, a metodologia de trabalho, o espaço de apresentação, a direção, a atuação foram moldando o corpo textual que transita e se desdobra em vários gêneros de escrita. É um texto aberto ao experimento, como o é o corpo da atriz, as provas de cenário e figurino, os planos da direção.

⁷ Todas as referências que se encontram em francês têm minha tradução.

A obra dramática já não é essa espécie de alambique que sublimaria o real em uma mónade de atos exemplares e de personagens típicas; doravante, ela pressupõe a heterogeneidade do material elaborado e do material bruto – uma miscelânea (SARRAZAC, 1981, p. 64).

As Três Fiandeiras, em seu aspecto final, não se configurou como uma peça em seus moldes tradicionais. Houve um livre cruzamento de técnicas. Os cortes, as modelagens, os ajustes, as costuras e os demais elementos estudados aqui permitiram um formato textual diferenciado. Tal resultado deu-se em função da abertura do processo de escrita e dos tratamentos conferidos à fábula. O texto dramático mostra-se como um elemento flexível e, em vez de ser marcado por um fechamento, é, antes, marcado por uma abertura não só do material escrito para sua “concretização” quando da representação, mas para os ensaios, para as condições da montagem e para outros gêneros textuais.

1.0. DO FIO AO TECIDO: A PESQUISA CRIATIVA E A CONSTRUÇÃO DA FÁBULA

1.1 O NOVELO – DE REGRESSO ÀS FONTES

Estabelecer o tema, é uma das primeiras fases de um processo colaborativo: fecha-se a temática e, em cima disso vem a “pesquisa teórica ou de campo e, mesmo, discussões das primeiras imagens, ideias, improvisações dos atores ou de textos da dramaturgia.” (ABREU, 2003, p. 07). As moiras, as vidas das atrizes, o ato de narrar, a renda eram o terreno a ser explorado. Achar os fios com os quais íamos trabalhar foi um trabalho árduo que perdurou aproximadamente dois anos. O material recolhido durante esse tempo foram improvisos, vivências, histórias, lendas, depoimentos pessoais, entre outros. Serão esses fios elaborados a partir do novelo da pesquisa criativa o objeto de estudo desse item.

Segundo Robert Mckee, a pesquisa criativa pode se servir da memória (2006, p.80), ou seja, de experiências pessoais vividas pelo autor; da imaginação (2006, p. 80-81), através de circunstâncias imaginadas, nas quais o escritor se imagina na pele do personagem; e dos fatos (2006, p. 81-82), estudando jornais, livros, entrevistas, artigos entre outros documentos.

Tomando de empréstimo as categorias citadas por Mckee acima, a pesquisa de memória, não me foi possível, não no primeiro momento do processo. O grande apelo da proposta era falar sobre a mulher em suas várias fases da vida e explorar a narração de histórias. Dois campos que me eram estranhos até então. Porém, quando fui me familiarizando com o tema, usei bastante a pesquisa de imaginação, que muito se assemelha com as circunstâncias dadas criadas por Stanislavski (2003), baseadas no “e se” mágico. Comparando as palavras de Mckee às de Stanislavski encontro similaridades quando aquele diz: “Esboce em vívido detalhe como seu personagem faz compras, faz amor, reza – cenas que podem ou não fazer parte de sua estória, mas que leve-o para dentro de seu mundo imaginário de maneira que ele pareça um *déjà vu*.” (MCKEE, 2006, p. 80). Ora, em Stanislavski, o “se” assume a mesma fonte de coleta de material criativo que pode ser usado pela atriz e, por que não, pelo escritor. Através do “e se”, a atriz ou o escritor se aproximam do objeto de criação por

meio de suposições, imaginando-se no lugar do personagem, despertando assim, uma “atividade de criação artística” (STANISLAVSKI, 1982, p. 55).

Acrescento, aqui, outro fio retirado da pesquisa criativa: os ensaios. Eles também fizeram parte do processo de composição. As idas e voltas do texto no processo de criação modificaram cenas, falas, personagens e são decisivas para dizer o que fica e o que será descartado. A escrita acaba sendo também um material de pesquisa. O autor, além de escritor, é leitor do próprio material. Ele o critica, olha-o a certa distância, voltando para ele depois, a fim de ajustá-lo. Na sala de ensaio, o autor também é um espectador de si mesmo. Vendo as cenas, tomando notas das interpretações, sugestões e da direção, esse “autor-espectador” (REWALD, 2005, p. 24) propõe soluções para o texto, que volta para o autor-escritor, que passa pelo autor-leitor e chega, novamente, nas mãos do autor-espectador.

Outra categoria que, também, não entra na definição de Mckee, é o que Doc Comparato irá sinalizar como Ideia Verbalizada, “que surge daquilo que alguém nos conta, um caso, um comentário, um pedaço de história que ouvimos no elevador.” (2009, p. 46). Muito das conversas antes dos ensaios, nas idas à Raposa, ou mesmo em conversas soltas no ônibus, no bar, nas pausas e nos fins dos ensaios me ofereceram frases, situações, perfil de personagens, sendo bastante utilizadas no processo de pesquisa criativa.

Não seria possível abarcar todos os fios da pesquisa dramatúrgica aqui, porém, posso expor uma significativa parte dela, abarcando o universo das rendeiras, da atriz-contadora, do teatro de grupo, das moiras, das lendas e dos causos da Raposa. Vale assinalar que, sobre cada tema, visava ter o suficiente para o mínimo de intimidade com cada assunto. Sendo assim, nada me colocaria na posição de um especialista. É certo que poderia ter mergulhado um pouco mais fundo, sobretudo na literatura que discute questões sobre gênero e identidade. Porém, como assinala Mckee (2006, p.82), “uma estória não é a acumulação de informações presa à narrativa, mas um *design* de eventos que nos levam a um clímax significativo.”. Ao estudar não pensava “vou saber tudo sobre tal ou tal assunto”, antes, tinha em mente ‘o que tem nesse material que pode ser interessante para pôr na peça?’.

A pesquisa criativa não se configurou, em meu caso, pelo menos, como uma busca estritamente pragmática. Era o interesse que me guiava, tendo em vista que “criação e investigação vão de um lado para o outro, criando demandas uma da outra,

puxando e empurrando até que a estória saia do ovo viva e completa.”. (MCKEE, 2006, p. 83). Tomava notas daquilo que me chamava atenção e, também, daquilo que condizia com o perfil e a proposta do grupo. Ao pesquisar também estava em estado de criação contínua.

A pesquisa girou em torno de três eixos temáticos. O primeiro sobre o trabalho das atrizes do Xama Teatro e histórias da vida delas, o segundo tomava como base as rendeiras e as lendas e causos da cidade da Raposa e o último era sobre as três Moiras da mitologia grega. O primeiro eixo, de ordem metodológica, dizia respeito à estética do grupo e ao seu trabalho sobre a atriz-contadora e professora da UFMA (Universidade Federal do Maranhão), a respeito disso, Gisele Vasconcelos, atriz-pesquisadora do Xama Teatro, afirma:

É objetivo do ator-contador transportar o público para espaços e tempos inesperados, oferecendo-lhe diversas situações e sensações por meio do jogo de sugestão, fundado na imaginação estabelecida no pacto de confiança entre público-ouvinte e atores. (VASCONCELOS, 2016, p. 66)

A atriz como narradora não está restrita a determinado personagem. Ela pode se distanciar dele, assumir um ponto de vista crítico, encarnar apenas um ou dois aspectos de seu caráter, fazer livre uso da voz, do canto e do gesto. Na representação épica, segundo Brecht (2005), a atriz é um intermediário entre o público e o acontecimento. Ela não proporciona ao espectador uma vivência completa do evento, como se ele estivesse ocorrendo no aqui e no agora tal como na representação dramática. O que ela transmite é uma vivência parcial: “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.” (BRECHT, 2005, p. 92).

A segunda vertente que se desdobra do eixo temático das atrizes leva em conta a vida diária do profissional que vive de teatro. São enormes os esforços perpetrados para manter um grupo. Brigas, *stress*, acúmulo de funções são uma realidade do meio teatral que não é mostrada no palco, não de forma direta. Dedicar-se para tal ofício pode significar abrir mão de muita coisa e nem sempre é possível viver de teatro. Entre os vários depoimentos de membros de grupos de teatro presentes na *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste*, feita por Fernando Yamamoto, o testemunho conferido por Márcio Marciano, do Alfenim Grupo de Teatro, oferece um panorama da realidade da rotina de trabalho:

Ainda estamos – e continuaremos permanentemente – em processo de formação, e isso implica inventar quase que diariamente a rotina de trabalho. Após cinco anos de existência, conseguimos estabelecer nossa sede, a Casa Amarela. Nos reunimos para ensaios três vezes por semana, durante as manhãs. Parece pouco, mas considero uma das maiores conquistas do grupo o fato de poder fixar três ensaios semanais. (MARCIANO in YAMAMOTO, 2006, p. 107).

Estão ligados aqui o trabalho, o esforço, a dedicação, a dificuldade (tanto com a linguagem teatral e seus desafios criativos, como também a lida diária do profissional de teatro para se manter na ativa), a gestão do grupo, a relação interpessoal, a implicação pessoal. Difícil será quem diga, sobretudo no Nordeste, que viver de teatro é fácil – os leões mortos diariamente são a prova viva.

A terceira vertente do eixo temático da atrizes corresponde à história pessoal das integrantes do Xama Teatro, Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e a atriz convidada, Érica Quaglia⁸. O que elas traziam eram elementos do universo feminino, questões da passagem do tempo e o envelhecimento, suas relações com seus cônjuges, questionamentos sobre a maternidade, inquietações com o trabalho. Para manter a privacidade de cada uma, não vou abordar essas contribuições de enorme valor aqui. Porém, destaco dois eventos que marcaram bastante a trajetória do grupo: a morte do irmão caçula de Renata Figueiredo, Rodrigo, e a morte da mãe de Gisele Vasconcelos, ambos em períodos bem próximos. Dois dos nossos partiram. Átropos, a moira, cortou dois fios de vida. Nesses dois momentos críticos, ao mesmo tempo em que o lamento vinha, outra sensação também nos acometia e dizia para seguirmos em frente: ‘é isso, é sobre isso, é por isso que estamos fazendo este espetáculo!’. Depois de tudo isso, o processo não foi mais o mesmo, porém ele não perdeu a força. Tanto a vida, tanto a arte direcionam-se para um além daquilo que se pensa, daquilo que achamos concreto, daquilo que pensamos ser. Essas duas relações, o para além-vida e o para além-arte, se tornaram as molas-mestres de *As Três Fiandeiras*. Assim

⁸ Ao longo do processo, houve 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 já estava pronta, com as personagens Zezé e Isabel construídas inspiradas em Érika. Porém, a participação de Rosa foi decisiva na parte de refino, quando dos cortes, das edições, das reescritas, na fase em que estávamos montando as cenas do espetáculo. Conforme será exposto Capítulo 3, Rosa conferiu a esses dois personagens, sobretudo a Isabel, uma direção diferente da que tinha sido feita no 1º Tratamento do texto.

como nos fala Gouhier (2004, p. 17): "*le drame est sur le monde avant d'être sur scène.*"⁹

Para compor as rendeiras, o segundo eixo temático da peça, visitei por duas vezes a comunidade da Raposa em busca de material. Trata-se de uma vila fundada por pescadores, maioria vinda do Ceará. Alguns moravam (e ainda moram) na parte mais perto do mangue, em casas de madeira. Uma das razões das casas serem desse material é a grande variação das marés e o movimento das areias que os obrigavam a mudar de habitação constantemente. Atualmente, sobretudo na parte onde se concentram as rendeiras, boa parte das casas ainda é de madeira, suspensas por estacas, paredes feitas de tábuas, pequenas em comprimento e largura. Indo no fundo de cada uma, podemos ver as digitais da lama deixadas pela maré vazante e a vegetação do mangue encortinando a paisagem.



Figura 1: Frente da loja de renda de bilro. Fonte: Arquivo da pesquisa de *As Três Fiandeiras*.

⁹ "O drama está no mundo antes de estar em cena", mais na frente Henri Gouhier complementa: "dessa forma, o uso das categorias dramáticas não é de forma alguma limitada à arte que porta seu nome. Primeiramente, antes de qualificar as histórias do teatro, elas qualificam as da existência, aplicando-se fora do domínio da qualquer arte." (Ibid., p. 17)



Figura 2: Parte de trás de uma loja de bilro. Fonte: Arquivo da Pesquisa de As Três Fiandeiras

Das visitas recolhi alguns materiais escritos. Entre eles dois livros se destacam. Primeiramente uma coletânea de contos, *Carimã*, do escritor José Ribamar Sousa dos Reis (2007). Uma obra com muitos causos, lendas, histórias de pescador que tinham como pano de fundo o município de Raposa. Muitos dos escritos possuem como ambiente a superstição contida nas lendas e causos, bem como referências a entidades de religiões afro-brasileiras: João de Una, Mãe D'Água e Iemanjá. Ainda havia histórias de castigos que eram dados a quem não cumpria uma promessa ao santo. Desaparecimentos de biana¹⁰ cobertos de mistérios. Utilizei bastante desses escritos para confecção das histórias narradas em *As Três Fiandeiras*. Outro livro ao qual tive acesso foi escrito por moradores locais, *Recordações de um Povo* (2006). Trata-se de um compilado de histórias sobre o município da Raposa colhidas por crianças da 5ª série. Elas entrevistaram seus avós e seus pais sobre as origens da cidade. Apesar de não haver um rigor científico, o livro oferece dados interessantes, e promove um resgate de memórias orais dos antigos, aos quais dificilmente eu teria acesso.

¹⁰ Barco típico da região do nordeste, criado por pescadores cearenses. (Disponível em: <http://www.museunacionaldomar.com.br/estrutura/maranhao.htm>. Acesso em 20/03/2015)



Figura 3: Uma peça de renda sendo feita no bilro. Fonte: Arquivo de pesquisa de As Três Fiandeiras.

Nas idas e vindas à Raposa, tentava saber se as histórias contidas nesses dois livros ainda eram conhecidas, ou se foram distorcidas. A maioria me foi confirmada, com acréscimo de detalhes, e outras novas me foram contadas. São relatos importantes para a comunidade, posto que:

O carácter exemplar adquirido pelas narrativas de tradição oral permite a transmissão de todos os valores, quer educacionais, sociais, político-religiosos, económicos quer culturais. O conteúdo semântico destas narrativas encerra, de forma indirecta, regras e interdições que são transmitidas ao público ouvinte. Este assimila-as e contribui para preservar, deste modo, o bom funcionamento da comunidade. A narrativa funciona como um dos principais veículos de transmissão do conhecimento, conseguindo a ligação entre as gerações de uma mesma comunidade. Torna-se, ao longo do tempo, um meio pedagógico poderoso ao serviço da educação e da formação das gerações mais novas. (NUNES, 2009, p.46)

Das visitas e dos livros, fiz uma lista de 'coisas interessantes para colocar na peça'. Como disse, o interesse que cada material me despertava era o que me guiava quando da pesquisa. Se sentisse que tal palavra poderia ser interessante usá-la em algum ponto, em alguma fala, daí anotava. Se visse que um conto poderia me fornecer

um bom gancho para uma cena, resumia-o em uma frase ou duas frases e já o considerava como uma trama a ser desenvolvida. Esse compilado de informações me serviu de inspiração. O recorte, a desconstrução, a mistura de um fato com outro, ajudaram a compor a fábula do espetáculo (item que iremos descortinar a seguir).

Em seguida, direcionei-me ao terceiro eixo temático: as Moiras. Esses seres do universo da mitologia grega são responsáveis pelo destino dos homens. Elas estão acima dos deuses. Cloto prepara o fio, Láquesis o estica e Átropos o corta. Nesses três gestos estão contidos, respectivamente, o nascimento, a sorte e a morte de cada ser vivo (LEITE, 2001, p. 26). São deusas que, em vez de se abrigarem no Olimpo, encontram-se no fundo da terra. A forte simbologia presente no mito das Moiras me conduziu ao livro *Mulheres que Correm com Lobos*. Nessa obra, a psicóloga junguiana Clarissa Pinkola Estés (1994) aborda os arquétipos da mulher selvagem entendida como uma psique instintiva, primitiva e ancestral. A autora, também contadora de histórias, usa como suporte para sua tese histórias provenientes de vários povos, México, Tibete, Hungria, entre outros. No centro delas, uma figura em comum:

Ela é às vezes chamada de "mulher que mora no final do tempo" ou de "mulher que mora no fim do mundo". E essa criatura é sempre uma megera-criadora, uma deusa da morte, uma virgem decaída ou qualquer uma de uma série de outras personificações. Ela é amiga e mãe de todas as que se perderam, de todas as que precisam aprender, de todas as que têm um enigma para resolver, de todas as que estão lá fora na floresta ou no deserto, vagando e procurando. (ESTÉS, 1995, p. 11).

Existia entre a “mulher que mora no final do tempo” e as Moiras um grande paralelo por terem em comum os extremos da vida, o nascimento e a morte, e por serem ‘mães-megeras’. Entrando no contexto cultural afro-brasileiro, encontramos nos orixás, Iansã, Iemanjá e Nanã traços que se assemelham com os arquétipos descritos por Pinkola Estés. Há outros orixás, claro, mas essas três me despertaram maior interesse. Iansã por ter o perfil da deusa guerreira, senhora dos ventos, das tempestades e trovões. Entidade de temperamento forte, tendo como correspondente no sincretismo, Santa Bárbara e Joana D’Arc. Iemanjá por ser constantemente citada pelos pescadores, Rainha do Mar, considerada mãe de todos os orixás e aquela que ampara a cabeça dos bebês quando do nascimento. Nanã, senhora da lama, do

pântano, no mangue, possui uma relação conturbada com seus filhos, ora reagindo com amor e proteção; ora com rejeição e ódio.

No livro de Clarissa Pinkola Estés, as mulheres do fim do tempo, *La Loba, La Huersera, Aquela dos Bosques* (ESTÉS, 1995, p. 11) dialogam com os orixás por terem relações com os elementos da natureza, o húmus, a água, o vento, a noite e por terem um temperamento próximo do humano, não sendo possível classificá-las em “deusas do bem” e “deusas do mal”.

A Mãe Criadora é sempre também a Mãe Morte, e vice-versa. Em virtude dessa natureza dual, ou dessa duplicidade de função, a grande tarefa diante de nós consiste em aprender a compreender à nossa volta e dentro de nós exatamente o que deve viver e o que deve morrer. Nossa tarefa reside em captar a situação temporal de cada um: permitir a morte àquilo que deve morrer, e a vida ao que deve viver. (ESTÉS, 1995, p. 27)

Porém, ainda faltava uma coisa, uma pesquisa de ordem mais estética, mais parecida com uma sondagem, em que fui atrás de obras literárias que davam tratamento artístico às lendas, ao mar e ao universo feminino. Deparei-me, então, com Mia Couto em *A Confissão da Leoa* (2012) e *Fio das Miçangas* (2009). As relações de seus personagens com a terra, com as lendas e com o ofício forneciam imagens impressionantes. Como o autor tratava a relação dos personagens com os deuses, a maneira como os personagens tratavam seus mortos, a profunda relação com a terra e a maneira delicada de escrever me inspiraram bastante.

Não seria possível falar de todas as minudências descobertas ao longo da pesquisa, pois muito do material se perdeu e muitas fontes simplesmente me escapam à memória. Das que foram expostas nesse item, fugiria do cerne do trabalho analisá-las mais cientificamente, situando cada termo. Bem sei que hoje pesquisaria com mais rigor os orixás e as relações entre o filho de santo e o encantado. Alguns erros de pesquisa, como o termo “mãe d’água” empregado no texto dizem respeito a entidades que habitam no rio, não no mar. Outro termo, “mizifio”, que colocamos como “mizifia” não são utilizados pela entidade João de Una, um caboclo do mar, e sim, por caboclos da mata¹¹. O termo certo seria “perna de saia”, que em seguida foi inserido no texto. Quem tratou de corrigir isso foi o público, filhos, mãe e pai de santos que vieram ver

¹¹ A este respeito, o livro *Desceu na Guma: o caboclo no Tambor de Mina*, de Mundicarmo Ferretti (2000), oferece um grande esclarecimento sobre a questão.

a peça, o que me gerou um certo embaraço, apesar da gentileza dos espectadores em corrigir.

Apesar dos tropeços, como foi dito antes, o que me guiava quando da pesquisa criativa era apenas o interesse – interesse e cuidado, como fui aprender depois, pois estava tratando de temas delicados e podia incorrer de tropeços bem maiores. De qualquer forma, a “criatividade significa escolhas criativas de inclusão e exclusão.” (MCKEE, 2006, p. 83). Ao pesquisar estava compondo o terreno que seria a base para formação da fábula. Foi dessa pesquisa que me servi. Ela compôs um bom material para formar o tecido do espetáculo.

1.2 TRAMANDO OS FIOS

1.2.1 A “HISTORINHA”

Ao cabo de dois anos já possuía muito material, tanto de ensaio (vídeos, anotações, treinamentos, cenas) como escrito (duas versões da peça), todavia não conseguia organizar nem um nem outro. O grupo não acreditava no material escrito e, de alguma forma, eu também. Enquanto diretor, não conseguia ter um *feeling* de que aquela seria a peça que montaríamos – mesmo o nome era diferente, mudei o título para “A vida por um fio”. Decidi, pois, afastar-me por um tempo dos ensaios para rever todo o material recolhido e escrever outra versão. Precisava de outra saída e não sabia por onde começar. Daí percebi que ainda não tinha escrito o enredo do espetáculo detalhadamente antes de sentar para escrever os diálogos. Passei da pesquisa à escrita, juntando depoimentos, fazendo diálogos, colando uma cena com outra, fazendo colagens dos improvisos, das falas que ouvia e que criava, porém não preocupado com um fio condutor.

Este fio surgiu quando arquitetei um enredo, em outros termos, quando teci a “historinha” da peça. Diferente de um roteiro em que é possível agrupar cenas em uma ordem, quer seja por um tema, quer seja por uma cronologia, quer seja por mera organização (daí roteiro das músicas a serem cantadas, das perguntas de um jornalista, da pauta de uma reunião etc.), um enredo, na abordagem que faço, possui, em seu fundo, uma fábula:

(...) ações – motivações, conflitos, resoluções, desenlace – num espaço/tempo que é ‘abstrato’ e construído a partir do espaço/tempo e do comportamento dos homens. (...) Ela pratica uma seleção e uma ordenação dos episódios conforme um esquema mais ou menos rígido: o da dramaturgia clássica recomendará, por exemplo, respeitar a ordem cronológica e lógica dos acontecimentos: exposição, aumento da tensão, crise, nó, catástrofe e desenlace. (PAVIS, 2011, p. 157)

Roteiro, para dança, teatro, jornalismo, por exemplo, pode ter um quê diferente daquele que é usado para o cinema: muitas vezes associado à história que é contada no filme. Um exemplo que pode esclarecer essa diferença está no processo de montagem de *Paraíso Perdido*, narrado por seu diretor, Antônio Araújo (2011). Na primeira versão do roteiro, havia dois personagens, um Homem e um Barqueiro. O homem veio até o barqueiro para voltar ao paraíso. O barqueiro diz que ele já esteve lá. O homem não acredita. O barqueiro faz uma aposta: se o homem lembrasse, ele

trabalharia para o barqueiro eternamente. A partir dessa história, sequências de cenas são intercaladas, produzindo cortes que sempre voltam, porém, à viagem do homem com o barqueiro. Dada a inconsistência do enredo, não acreditando sobretudo no desenlace, o grupo decidiu assumir a ausência de uma história específica. Eles organizaram um roteiro em cima dos temas: A Expulsão, a Desobediência e o Retorno, tentando estabelecer repetições, conexões, arranjos de cena, porém sem mais personagens condutoras das quais acompanharíamos o desenrolar da história. (ARAÚJO, 2011)

O roteiro pode ser uma ordenação de várias coisas, seguindo inúmeros tipos de sistemas, temas, pautas, imagens, sequências de música, um enredo etc. Um enredo, porém, possui uma ordem mais específica: o encadeamento de eventos seguindo uma lógica de começo, meio e fim. Nesse caso, o termo “historinha” vem bem a calhar. Por que o que será composto no enredo não será a “história” mostrada ao espectador. Construir a fábula do espetáculo não significa cumpri-la à risca, conforme a cartilha do drama tradicional. Trata-se de ter uma visão geral daquilo que é narrado. Tanto, que quando a escrevi, não segui nenhum padrão estético de escrita para teatro. Fazia conforme os argumentos para cinema, descrevendo tudo com a maior objetividade possível.

Convém que seja um texto claro e fluido, que goze de uma boa redação. Mas seu estilo deve ser literalmente neutro, com a única intenção de descobrir o relato e sua capacidade de se converter em roteiro. Não é o lugar adequado para pretender fazer brilhar o estilo. Embora deva ser atraente e sugestiva, sua qualidade determinante é a *solidez* (...). (COMPARATO, 2009, p. 68, grifo meu).

Antes de continuar, convém abrir a noção de enredo em dois veios. Originalmente os termos enredo, intriga, *plot* e fábula provêm de diferentes traduções da palavra “mythos”. Ryngaert (1991), porém, difere a fábula da intriga. Para o autor, a fábula é o encadeamento cronológico das ações. A intriga, por seu turno, é tida como a mecânica da peça.

Faire apparaître l'intrigue d'une pièce consiste à se placer au cœur de la fiction et d'en démêler les fils pour dénuder la mécanique qui la soutient. L'intrigue s'attache à la construction des événements et son rapport de causalité, là où la fable n'envisageait qu'une succession temporelle des faits. De ce point de vue, elle donne une vision plus

abstraite de la pièce, elle correspond à une modélisation relative des œuvres (RYNGAERT, 1991, p. 56).¹²

Dessa forma, para confecção do enredo, levava em conta dois fatores. Primeiro, o encadeamento cronológico dos fatos. Às vezes duas ações interessantes podem ser alinhadas sem necessariamente uma relação lógico-causal. Em seguida o mecanismo, ou seja, a intriga, tendo como referência seus pontos altos: exposição (apresentação dos elementos necessários à compreensão da ação), nó (conflito), peripécia (viradas de situação) e desenlace (desfecho) (RYNGAERT, 1991).

Esses elementos serão analisados no item seguinte. O que vale ressaltar, por ora, é que somente depois de definidos a fábula e seus mecanismos é que consegui enxergar a peça de longe, vendo as personagens, os ambientes, os eventos. Diferente do Grupo Vertigem, optei por fazer a história girar em torno de personagens condutoras, as três atrizes montando um espetáculo novo e as três rendeiras em busca do filho perdido de Chica. Porém, como mostrarei a seguir, não será a ordem causal dos acontecimentos que será mostrada ao espectador. Todo esse enredo, esses tecidos de histórias serão rasgados, torcidos, costurados – mas isso é matéria para o Capítulo 2.

1.2.2 DRAMA – AÇÃO

A ideia do conflito segundo Aristóteles (2003) está diretamente ligada à unidade da ação. Não considero aqui a unidade de espaço e tempo. Tomo de empréstimo a interpretação de Aristóteles feita por Paul Ricœur. Segundo o autor, essa ordenação do filósofo grego obedece a um caráter lógico, e não temporal ou espacial. A ação uma começa, forma um todo e vai até seu termo (RICŒUR, 1994, p. 67). Todo esse percurso tem um encadeamento causal, ou seja, atos, eventos, ações ligados em uma lógica causal. O agenciamento desses eventos compõem a intriga da história.

¹² Fazer aparecer a intriga de uma peça consiste em se colocar no centro da ficção e de desemaranhar os fios para desnudar a mecânica que a sustenta. A intriga se atém à construção dos eventos e suas relações de causalidade, lá onde a fábula apenas vislumbrava uma sucessão temporal dos fatos. Desse ponto de vista, ela dá uma visão mais abstrata de uma peça, ela corresponde a uma modelização relativa das obras.

A dificuldade em explicar como uma história pode ser uma ação sempre me acompanhou nas oficinas de dramaturgia que ministrava. Nunca tive sucesso, porém, na oficina ministrada em abril de 2016¹³, consegui me fazer entender melhor quando tomei como base a ação feita no próprio corpo da atriz para depois transportá-la ao corpo do texto.

Uma ação, pondo em termos físicos, tem um percurso. Ao levantar o braço, podemos estar primeiramente com ele abaixado, em repouso. Em seguida, mobilizamos os músculos do ombro, do antebraço e do braço, mesmo os músculos da região da escápula e do peitoral são acionados. O braço sobe, vai se distanciando do tronco até que para no ar, já levantado e lá pode ele ficar, imóvel. Nesse percurso, algo acontece para que ele mova, algo acontece para que ele pare. Ele passa de uma posição a outra e, nesse caminho, vários músculos são mobilizados. Lecoq trabalha a ação, primeiramente, delimitando o seu percurso. Tendo sua delimitação, ele amplia o movimento para alcançar seus limites. E, em uma terceira etapa, ele se concentra especialmente em dois instantes para, em seguida, descobrir o fator dramático: “de um lado, o momento do início (...) de outro, aquilo que marca o fim do movimento (...) quando o movimento vai morrer, imperceptivelmente na imobilidade.” (LECOQ, 2010, p. 110).

Dependendo das circunstâncias, ao levantar o braço, o sujeito pode erguer a cabeça, falar alguma coisa caso esse “levantar de braço” seja a resposta a uma pergunta do tipo: “quem é o paciente da senha número cinco?”. Ele levanta o braço rapidamente, ergue a cabeça procurando quem chamou sua senha e diz: “sou eu”.

Todas essas ações poderiam estar associadas ao objetivo de “sinalizar que está presente”. Porém posso inseri-la em um contexto maior. Ampliando seu campo, a ação de “sinalizar que está presente” pode estar dentro de outra ação: “procurar atendimento médico”. Ao procurar atendimento médico o personagem “X” pegou a senha cinco, depois de algum tempo esperando, foi chamado pela atendente e, para sinalizar que está presente, levantou o braço. Como uma cebola, posso colocar várias camadas de ações menores sobre uma maior. Quando finalmente delimito e digo: essa é a história de alguém que vai procurar atendimento médico, instauração

¹³ Oficina ministrada dias 05 e 07 de abril como ação de formação da segunda temporada de *As Três Fiandeiras*, no Casarão Angelus Novus Teatro UFMA (Beco Catarina Mina, 123, Praia Grande, Centro, São Luís).

principal e será isso o que irei desenvolver em minha história, ou seja, o conflito de alguém que procura por uma consulta médica. Dentro dessa ação, além de sinalizar que está presente, o personagem pode, antes disso, se sentir mal, ir para o hospital, aguardar por atendimento etc.

Segundo Lehmann (2007, p.56): “A poética de Aristóteles encaixa *imitação e ação* na conhecida fórmula segundo a qual a tragédia seria a imitação das ações humanas (*mimesis praxeos*). A palavra drama vem do termo grego ‘*δρᾶν*’, que significa ‘fazer’, ‘agir’.” Dessa forma, a fábula é o desenrolar de um drama, ou seja, de uma ação “maior” que engloba, em seu desenvolvimento, outras ações “menores”. Na oficina produzi duas fichas. Na primeira coloquei os verbos “fugir – correr – gritar”, em seguida pedi que fosse selecionado um verbo dali que “englobasse” os demais. Os participantes disseram “fugir”. Ao fugir, podemos *correr* e *gritar* pedindo socorro. Então, quando escolhemos tal verbo, estamos falando da história de uma fuga. Em outra ficha pus: “tomar banho – acordar – sair”. Fiz a mesma pergunta. Os participantes selecionaram o verbo “sair”. Antes de “sair”, eu “acordo” e depois “tomo banho”. Posso fazer outras atividades, como tomar café, me arrumar, fazer a barba para em seguida sair. Mas a história que estou contando é de alguém que sai de casa para, por exemplo, trabalhar.

Em *Édipo Rei* (2002), por exemplo, todos os acontecimentos possuem uma relação com a “procura” de Édipo: ele “procura” o assassino do rei. O encontro com Tirésias, o orgulho de Édipo, o matrimônio com sua mãe Jocasta, o assassinato do próprio pai, a profecia do Oráculo e o fato de ele se descobrir como assassino do rei e se cegar no final, endossam a ação principal: a procura. Porém, não é qualquer ação que será posta no arco da ação principal. Ao procurar o assassino do rei, Édipo, sem querer, procura a si mesmo. O rei, salvador de Tebas, descobre-se assassino do rei, violador da própria mãe. Édipo procura justamente aquilo que não quer ver e, ao se achar, ao se ver como um outro, cega-se. E nada tão forte e paradoxal como o desenrolar de uma procura, ação tão associada ao tato e à visão, que se finda em uma cegueira perpetrada pelas próprias mãos.

Se, de um lado, tenho a ação de levantar o braço e toda a mobilização de músculos e as outras pequenas ações que complementam tal movimento, de outro, tenho a descoberta de Édipo e toda a cadeia de eventos que faz com que o trajeto

dessa ação contenha uma dinâmica, uma lógica, ou seja, um corpo¹⁴. Agora, o que diferencia ação de um movimento qualquer? Tomo como resposta a definição de ações físicas de Grotowski:

É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação, é um movimento. Mas se estou caminhando em direção à porta para contestar 'suas perguntas estúpidas', para ameaçá-lo de interromper a conferência, então haverá um ciclo de pequenas ações, e não apenas um movimento. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2012, p. 86-87).

Descobrir a ação maior que engloba as ações menores dentro de uma história também pode ser um processo tão delicado quanto o da composição de ações físicas. Trata-se de descobrir o que está no cerne da intriga, ou seja, qual a ação em torno da qual as outras ações irão se desenvolver. O conflito está associado diretamente a esta ação (isso dentro de uma visão tradicional do drama). Ao tentar descobrir o assassino do rei, Édipo se depara com vários obstáculos. E tais barreiras vão moldando o curso dessa ação, como se fossem as margens que delinham o curso de um rio. “O conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre duas posturas ante uma situação.” (PAVIS, 2011, p. 67). O obstáculo “molda” a ação e quanto mais interessante for esse “molde”, ou seja, a forma como ela se desenvolve-caminha-percorre na trama, mais interessante pode ser a história.

Descobrir o conflito que norteia a fábula foi uma tarefa fundamental na junção dos fios da pesquisa criativa para *As Três Fiandeiras*. A peça possui um enredo: atrizes contadoras de histórias “montam” uma peça sobre uma mãe que fora buscar seu filho perdido no mar. Destaco o verbo “montar”, pois a partir da ação é possível saber o conflito principal da peça. Se o enredo é o desenrolar (o desenredar) de uma ação, logo, ela encontrará obstáculos. *As Três Fiandeiras* é o conflito da montagem de um novo espetáculo. Esse novo espetáculo, por sua vez, tem uma outra ação: a busca. E será a odisseia da busca pelo filho perdido o conflito principal da peça que

¹⁴ Não à-toa, Aristóteles considerava a peça como um corpo não muito pequeno, não muito grande, “donde se infere que o corpo humano, como o dos animais, para serem julgados belos, devem apresentar uma certa grandeza que torne possível abarcá-los com o olhar; do mesmo modo, as fábulas devem apresentar uma extensão tal, que a memória possa facilmente retê-la.” (ARISTÓTELES, 2003, p. 41-42).

se encontra dentro do espetáculo: *As Três Fiandeiras* conta a história da montagem de *A vida por um fio*.

Porém, não se tratou só de uma descoberta mecânica. Antes disso o que estava em questão era a poesia da busca e da montagem. O que estava por detrás disso? Como isso me tocava? Em ambos casos, o que estava em questão era o contar. Nos dois eixos dramáticos, as atrizes-personagens e as rendeiras, queriam contar, tecer a própria história. As atrizes, pondo elementos seus no espetáculo, revendo suas posições, suas crenças na arte do fazer teatral. As rendeiras saindo de uma posição passiva de espera pelas buscas feitas pelos pescadores e bombeiros, e indo, elas mesmas, atrás do que queriam. Todas buscavam o protagonismo: contavam as histórias que viviam e viviam as histórias que contavam. Foi isso que me guiou durante todo o processo. Era esse o fio condutor presente em todas as etapas.

1.2.3 ENREDANDO A AÇÃO

Estabelecida a ação principal, é preciso enredá-la, fuçar seus caminhos, seus contornos, suas variações. Os manuais de roteiro possuem várias etapas nas quais a história é desenvolvida passo a passo. Na *story line*, uma síntese de cinco ou seis linhas, delimita-se o conflito da história (COMPARATO, 2009, p. 59). No argumento, o conflito é desenvolvido, os personagens e suas principais ações são definidos e os incidentes já são elencados, com ênfase no clímax (Idem, p. 69)¹⁵. Em cada momento, a ação principal vai tomando proporções diferentes, ganhando contornos, adquirindo profundidade. Trabalha-se em cima do conflito principal (*story line*) para, em seguida, adicionar eventos, detalhes, personagens, contextos cada vez mais detalhados (argumento).

No caso de *As Três Fiandeiras*, como se trata de uma peça que fala de outra peça, duas *story lines* foram desenvolvidas: o que tratava da montagem em si, seus percalços e desafios, e o que tratava da história contada nessa montagem, a história das rendeiras. Ambos deveriam conter em seus gérmenes, todos os elementos

¹⁵ Sobre isso ver Capítulo 2.

pesquisados e colhidos. No quadro abaixo é possível visualizar os elementos trabalhados no item 1.0.

Quadro 1: Principais termos da pesquisa. Fonte: Arquivo de Pesquisa de As Três Fiandeiras

Eixo das Atrizes-personagens	Espetáculo, Bastidores, Carreira, Sede (local de trabalho), Atriz contadora.
Eixo das Rendeiras	Lendas, Causos, Mar, Pescador, Maternidade, Loja de renda.
Eixo das Moiras	Vida, Morte, Destino.

Dessa forma, do conflito principal, *a montagem de um espetáculo que trata sobre as rendeiras de bilro e sobre a vida das atrizes*, saem dois outros: 1) A montagem de um espetáculo feito por uma companhia em crise, no eixo das atrizes; e 2) A busca do filho de Chica perdido no mar, no eixo das rendeiras. Digamos que essas duas grandes ações sejam o “caminho” a ser seguido, ou seja, *As Três Fiandeiras* fala do percurso de uma montagem de espetáculo em uma companhia atravessada por uma crise e do percurso de uma busca por um filho desaparecido nas dobras altas do mar. Ambos conflitos foram balizados com um começo, um meio e um fim.

Para marcar o começo, retomo a citação de Aristóteles: “O princípio não vem depois de alguma coisa necessariamente; é aquilo após o qual é natural haver ou produzir-se outra coisa.” (ARISTÓTELES, 2003, p. 39, grifo meu). Esse estágio é marcado pelo equilíbrio de forças, um estado de estase não necessariamente calmo. No filme *Cidade de Deus* (2002), por exemplo, tal fase é marcada por um ambiente tomado pelo tráfico. Vários episódios de violência acontecem na favela e possuem seus conflitos, porém, se os tomarmos como um conjunto é possível inferir (mesmo que caiba nesse âmbito um questionamento mais profundo em um nível sociológico) que eles acontecem constantemente, e podem continuar acontecendo por um tempo indeterminado. Não se trata de um equilíbrio no sentido de resolução ou solução ou eternidade. Trata-se de uma situação já instaurada. Uma dinâmica pré-estabelecida, ou seja, já em andamento.

Em *As Três Fiandeiras* o começo se configura desta forma no eixo das atrizes-personagens: Isadora, Isabel e Beatriz são proprietárias de uma Cia de Teatro chamada Estrela Cadente. Elas estão instaladas na sede, um casarão antigo do

Centro Histórico de São Luís. Elas estão em cartaz com um espetáculo, 'A vida por um fio'. Encontram-se na metade da temporada. Não há retornos financeiros com o espetáculo. O grupo está atolado de dívidas, contas, aluguel atrasado.

No eixo das rendeiras tenho: Chica, Zezé e Das Dores são rendeiras de bilro. Todas são separadas dos respectivos maridos. Chica tem um filho, Ribamar. Cada uma tem sua lojinha na mesma rua. Lá fazem renda, contam histórias, proseiam. A vila de pescadores (Raposa) onde moram é um local povoado de lendas, sobretudo com entidades ligadas ao mar. O mar é revoltoso nas bandas de lá e, pouco a pouco, avança sobre a vila. Nas marés bravias o cais é completamente inundado.

Os elementos postos nessa parte não estão ali por acaso. Não se trata de uma descrição vazia e detalhada: nesse ambiente estável *algo deve acontecer*. Essa dinâmica em equilíbrio (apesar das dificuldades e dos possíveis conflitos), precisa ser sacudida. É necessário que outra coisa venha a ser produzida, ou seja, parafraseando Aristóteles: algo deve ser feito, algo deve ser produzido. Nesse ponto se instala o Incidente Incitante:

Quando a história começa, o protagonista vive uma vida mais ou menos equilibrada. Ele tem sucessos e fracassos, altos e baixos. Quem não tem? Mas a vida está relativamente sob controle. Então, talvez súbita, mas em todo o caso decisivamente, um evento ocorre e desarranja radicalmente seu equilíbrio, mudando a carga de valores da realidade do protagonista para o positivo ou para o negativo (MCKEE, 2012, 183-184).

Vários autores dão outros nomes para esse momento, "Incidente-Chave" (FIELD, 2014, p. 143), "Situação Desestabilizadora" (COMPARATO, 2009, p.134) ou "Ponto de Ataque" (GUIMARÃES, 2009, p. 46). Todos se remetem, direta ou indiretamente, ao que Christopher Vogler situou como o Chamado à Aventura: "É um acontecimento para colocar a história em movimento (...)" (VOGLER, 2015, p. 154). Em *As Três Fiandeiras*, no eixo das atrizes, o incidente incitante se dá quando de uma discussão após uma apresentação, Beatriz quer desistir do espetáculo, Isadora e Isabel a convencem a montar outra peça. No eixo das rendeiras, tudo muda de configuração quando o barco do filho mais novo de Chica naufraga e ela decide, a despeito de todas as impossibilidades, buscá-lo no mar alto. Se Beatriz nunca manifestasse que queria desistir, não haveria outra montagem – elas continuariam

como estavam. Se Ribamar não desaparecesse, Chica, Zezé e Das Dores nunca pegariam um barco para navegar, ficariam em suas lojas, fazendo renda.

No momento do Incidente Incitante a ação principal que assina o conflito é posta em marcha. A partir daí a busca começa, a montagem se inicia. Os dois Incidentes Incitantes fazem com que, tanto as rendeiras como as atrizes, reajam de forma enérgica, tomando posições, assumindo riscos. Chego, então na segunda parte da fábula, o meio, que, de acordo com Aristóteles, é “o que vem depois de uma coisa e é seguido de outra” (2003, p. 39).

Tal citação, se posta fora do contexto, pode ser tida como tautológica. Porém, o que seria a “coisa” que vem antes do meio, e, ademais, o que seria a “outra coisa” que vem após o meio? É claro que a resposta às duas perguntas seria o “começo” e o “fim”, respectivamente. O que interessa-me nessa afirmação vem de outra pergunta: o que vem “no fim do começo”? E o que vem “no começo do fim”? Para que o começo termine é necessário o acontecimento que põe em marcha a trama: o incidente incitante. Para que o fim comece, é necessário o ponto culminante que resolva de vez o conflito: esse é o clímax¹⁶.

Após pôr em funcionamento a engrenagem da montagem e da busca, uma questão me guiou durante a criação do enredo: até onde elas, as atrizes e as rendeiras, vão? Qual o ponto culminante desses dois percursos? Onde elas terminarão? A resposta a tais questionamentos está contida do clímax. No ponto culminante da história das rendeiras, elas chegam até o fundo da terra e lá, Átropos, a moira que corta o fio da vida de todos os seres humanos, ao ver Chica chorar, tece um fio com sua lágrima e Chica vê, finalmente onde está Ribamar. No eixo das atrizes elas chegam a mais uma estreia. Com frio na barriga, elas se preparam para entrar no palco, novamente, arriscando tudo. Elas apresentam o novo espetáculo.

Passado o clímax outro contexto se instala. Outro ambiente em equilíbrio é criado ou o ambiente anterior é modificado. Nesse quadro, estável, as rendeiras voltam para vila de pescadores (naquele momento inundada pela maré alta, precisando que toda comunidade se mobilize) e Chica se conforma com a perda do filho (ela sabe onde ele está, não no plano terrestre, mas em outro lugar); as atrizes apresentam a nova temporada com outro espetáculo em outra sede com um público

¹⁶ Segundo Robert McKee: “a estória é uma série de atos construído em função de um último clímax de ato ou clímax da estória, que carrega consigo uma mudança absoluta e irreversível.” (2010, p. 253).

bem mais receptivo. Temos dois quadros: o inicial e o final. A fábula é o encadeamento de ações que marcam essa passagem ou essa jornada¹⁷ de um ponto a outro.

O Incidente Incitante e o clímax são ligados por eventos menores: são as complicações. Cada escolha feita pelo personagem, cada evento ocorrido, lança-o em uma situação cada vez mais difícil de sair. Essas complicações vão, pouco a pouco, conduzindo até o clímax que acontece quando os personagens estão em um ponto de crise, ou seja, quando parece não ter mais saída¹⁸.

No eixo das atrizes, depois da decisão de montar um novo espetáculo segue as seguintes complicações:

- 1) As atrizes ensaiam e enfrentam uma crise criativa.
- 2) Os problemas pessoais da gerência (contas, administração, produção, caixa baixo), vêm à tona.
- 3) O oficial de justiça chega com uma ordem de despejo e elas têm pouco tempo para sair do casarão (CRISE).

A curva dramática, ou seja, o desenrolar da trama do eixo das atrizes, obedece, em parte, aos problemas enfrentados por um grupo teatral. De certa forma, há uma verossimilhança com a pesquisa feita e as situações sublinhadas no primeiro item do capítulo. A crise se instala quando da chegada do oficial de justiça. Nesse ponto, literalmente, elas “não tem para onde correr”. Parece que todos os esforços, todas as buscas e investimentos acabam ali.

No eixo das rendeiras temos bem mais eventos:

- 1) As rendeiras não conseguem ninguém para navegar ou para lhes emprestar um barco;
- 2) Elas tentam roubar um barco, mas não conseguem desatar o nó. João de Una aparece e lhes dá um barco;
- 3) Os pescadores as perseguem, mas uma tempestade as leva para longe;

¹⁷ Christopher Vogler (2015) sinaliza a trama do herói como uma jornada. Ele parte de seu mundo comum, enfrenta obstáculos e depois retorna para o lugar de onde partiu, porém com um elixir: uma benção ou um tesouro para beneficiar o mundo comum. Depois do percurso vivido, ele não é mais o mesmo e o lugar para onde retorna, também, não será mais o mesmo depois do que ele conseguiu obter em sua jornada.

¹⁸ É importante sinalizar a diferença entre clímax e crise: “Clímax é um momento em que todas as forças dramáticas estão no mais alto grau de tensão, porém existe uma solução à vista. Já na crise as forças dramáticas estão numa gigantesca e conflituosa tensão, entretanto não existe uma solução à vista.” (COMPARATO, 2009, p. 137).

- 4) O barco é quebrado, leme, vela, motor;
- 5) Elas se deparam com as sereias que querem lhes devorar;
- 6) Elas navegam em cima do castelo do Pioco. O Pioco surge e aprisiona Das Dores;
- 7) Elas param em uma região onde o vento não sopra e encontram lemanjá;
- 8) lemanjá não sabe onde está Ribamar, mas as leva até as Moiras;
- 9) Na caverna das Moiras, também não há respostas (CRISE).

As lendas, os causos e as entidades, permitiram-me um maior leque de invenção. Chica vai, a cada passo, chegando mais perto do filho e a cada vez entrando no mundo dos mistérios do mar. A crise se dá quando, depois de chegarem ao fundo da terra, lá onde a vida nasce e se acaba, elas não conseguem achar o paradeiro do menino.

O clímax, como virada principal, marca a resolução da crise: a saída. Igualmente, para cada complicação há um elemento que, de certa forma, sinaliza uma saída para os conflitos menores. Michael Chekhov (2003) assinala que existem clímax auxiliares dentro de cada unidade da peça. Além disso, em cada ato, pode haver um clímax principal. Todos eles estão correlacionados, construindo transições, elos entre as cenas, fazendo parte da elaboração do conflito principal.

As rendeiras, antes de partirem, levam consigo vários objetos aparentemente sem utilidade para navegação. Chica leva as fotos dos sete filhos, Das Dores, uma oferenda para lemanjá e Zezé, material para fazer renda. Nos clímax auxiliares esses objetos surgem desfazendo os nós das complicações. Para desatar as cordas que prendiam o barco, João de Una pede uma pana¹⁹. Zezé já tem uma feita e dá para entidade que oferece um barco para as três rendeiras navegarem. Para evitar serem devoradas pelas sereias, Chica oferece as fotos dos filhos, dizendo que são homens aprisionados em um pedaço de papel. Das Dores, para sair do castelo do Pioco, lê seu nome em um bilhete dentro da oferenda. Ela volta para si, sopra um chifre que João de Una tinha lhe dado e escapa do castelo.

Ressalto que a escrita dessa etapa do processo não foi feita de forma linear. O percurso, agora não mais das personagens, mas do autor, é marcado por idas e vindas em cima do material criado. As constantes voltas permearam todo o processo

¹⁹ Toalha utilizada quando o encantado é recebido pelo filho de santo. Essa toalha distingue a pessoa incorporada da não incorporada (FERRETTI, 1996).

criativo de forma exaustiva. Ia, em função de uma simples fala, ou de uma virada importante da trama, sobretudo o *clímax* e o *incidente incitante*, acrescentando características às personagens, mudando a disposição dos eventos.

Entra em cena o “e se” mágico de Stanislavski (1982). Ao estabelecer que o *incidente incitante* seria a decisão de montar outro espetáculo, comecei a criar circunstâncias que incrementassem essa passagem. “E se uma das atrizes quisesse desistir da carreira?”, “E se o outro espetáculo fosse um completo fiasco de bilheteria?”. Baseado nesses achados criativos, eu voltava à escrita e endossava a trama “esculpindo-a”, acrescentando um detalhe ali ou cá.

Nesse processo, eu criava situações mais bem elaboradas e construía o perfil de cada personagem. Segundo Renata Pallotini (2013) o personagem possui três ângulos (três dimensões). O primeiro é “visual” (idem, p. 87), referente à constituição física. O segundo diz respeito à “como se coloca a personagem em relação aos outros homens, de que forma ela se insere no seu grupo; como, portanto se caracteriza socialmente.” (Idem, p. 88). Por último, vem seu “modo de ser (...) sua constituição psicológica, sua afetividade, suas emoções, seus sentimentos.” (Idem, p. 89). Não cheguei a produzir caracterizações detalhadas. Uma das razões é possibilitar que as atrizes e a encenação tenham liberdade de criar o corpo e a configuração dos caracteres. Tratei de compor apenas o suficiente para dar marcha às situações. Quanto aos objetivos, ou seja, seus desejos²⁰, esses serão objeto do capítulo seguinte. Para o momento, consideremos apenas a decisão de Chica em buscar o filho no alto mar e a das atrizes em fazer um novo espetáculo. O que exponho aqui é o trato final do perfil de cada personagem, assinalando que alguns pontos foram modificados ao longo do processo²¹.

²⁰ Pallotini (2013) assinala que “é na ação da peça, ou seja, no diálogo como nas atitudes tomadas, tudo isso fruto de opções, paixões, vontades, colisões, que se mostrará com melhores recursos o caráter da personagem”. Na virada do século XX, no instante assinalado por Szondi como Crise do Drama, a ação não será uma condição *sine qua non* para construção do personagem. Vemos, por exemplo, em personagens como Vladimir e Estragon, de Beckett (1952); Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltés (1995) e Meursault, de Albert Camus (1942), seres dos quais não sabemos ao certo qual o desejo. Os primeiros esperam alguém chamado Godot sem saber se ele vem ou não e o porquê de estarem esperando, o segundo mata “sem querer” a mãe, o pai e outras pessoas, o último é assassino cuja motivação do crime ele mesmo desconhece. Os personagens agem como que movidos por uma força exterior a eles, ou sem qualquer justificativa aparente.

²¹ Um exemplo é a relação da personagem Beatriz com a maternidade, nos primeiros tratamentos da primeira versão, ela não podia ter filhos, era infértil e se lamentava por isso. No último tratamento, sua relação muda: ela não quer ter filhos e não se acha menos ou mais mulher por causa disso (Capítulo 3)

Quadro 2: O perfil das Personagens. Fonte: Diário de pesquisa do autor

<i>Isadora, 35 anos</i>	Solteira. É a diretora do grupo. Possui a personalidade forte. É otimista e dinâmica. Tem um filho, de 15 anos, do qual cuida sozinha.
<i>Beatriz, 40 anos</i>	Cuida da administração do grupo. É rígida com prazos e contas. É realista. Passa por uma crise de meia idade. Não quer ter filhos.
<i>Isabel, 30 anos</i>	Solteira. Tem uma visão liberal do mundo. Não possui responsabilidades. Sempre vive o dia de hoje como se não houvesse amanhã. Quando adolescente, fez um aborto, e tem uma relação conflituosa com isso.
<i>Chica, 40 anos</i>	Já foi casada duas vezes, do primeiro casamento ela tem seis filhos. Do último, ela tem um filho, de 15 anos, chamado Ribamar. Os seis filhos não mantêm mais contato com ela. Só Ribamar vive com ela, ele a ajuda na loja. Bem humorada. Persistente. Confiante.
<i>Das Dores, 45 anos.</i>	Foi casada uma vez. O marido a agredia. Ela o expulsou de casa. É mal humorada. Um pouco ácida. No fundo quer encontrar alguém. Tem medo da solidão, apesar de se dizer muito bem resolvida com isso.
<i>Zezé, 35 anos</i>	Desbocada. Fala o que vem à cabeça. Teve um marido que a trocou por outra mulher. É extremamente impulsiva. Fala a primeira coisa que lhe vem à cabeça.

É importante assinalar as relações paralelas existentes entre cada perfil. O narrador é um intermediário entre o acontecido e o público. Ele não está em contato direto com o acontecimento narrado, porém lhe cabe tomar uma posição crítica diante do mesmo (BRECHT, 2005). A partir desse posicionamento, ele seleciona alguns fatos, enfatiza-os ou não. Como as personagens Chica, Zezé e Das Dores são, respectivamente, feitas por Isabel, Isadora e Beatriz²², existem relações entre a atriz-narradora e a personagem que é ora interpretado, ora narrado.

Um exemplo de composição paralela é Isadora. No eixo das atrizes, inicialmente, nenhuma das três tinha filho. Mas, quando, no eixo das rendeiras foi

²² Por sua vez, a Isabel, Isadora e Beatriz possuem muito de Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Érica Quaglia. Optar em por nomes diferentes se dá em função de nem sempre Isadora ter elementos diretamente ligados à Gisele, por exemplo. Ambas têm um perfil de líder, mas achei interessante que Isadora tivesse apenas um filho e fosse mãe solteira. Diferente de Gisele, que tem três filhas e é casada. Na verdade os personagens Isabel, Isadora e Beatriz são resultado de uma alquimia de vários elementos, porém as atrizes do Xama são o ingrediente principal da mistura. Essa modelagem, será objeto do Capítulo 3.

estabelecido que todas iriam atrás do filho de Chica, resolvi atribuir a Isadora um filho também. E ainda, uma vez estabelecendo que Ribamar poderia estar morto, adicionei mais seis filho à prole de Chica, mas este seis não mantêm relações com ela. Segundo Chica: “Cada um desses meninos se enrabichou por rabo de saia e se tacaram no mundo (...)” (NASCIMENTO, 2016, p. 14) e somente Ribamar permanece com a mãe. O tema que poderia ser “a perda do único filho”, passa a ser “a perda do filho que restou”. E tal mudança foi bastante significativa. Essa e várias outras mudanças só foram possíveis graças à ligação entre perfil da personagem com a atriz que a faria. Em *As Três Fiandeiras* foi de extrema importância tal paralelo, sobretudo por que as atrizes estão montando seus personagens e, por meio deles, elas se descobrem, falam de si e preparam-se, também, para sua jornada pessoal.

1.2.4 O DECURSO DA INTRIGA

A fábula é o ponto de apoio. Em nenhum momento eu congelei sua feitura. Nos ensaios, no próprio processo de escrita das cenas, algumas coisas iam mudando e eu alterava o curso da história. O que analisei até então fora a intriga da versão final, puxando, cá e lá, algumas etapas do processo de feitura. Porém, numa escrita cênico-conjugada (COSTA, 2009), essa etapa da criação não se fechou. Mudanças realizadas na terceira versão mudavam o texto não só em uma fala e outra, mas em toda sua estrutura. Para manter os fios condutores da peça, eu precisava, a todo instante, “afinar” esse enredo para não me perder na escrita e para, também, não incorporar todo tipo de alteração. Algumas sugestões e descobertas do ensaio eram tentadoras, por sua beleza, força cênica ou por evocar alguma qualidade das atrizes-contadoras. Porém para cada acréscimo, faz-se necessário voltar, ou seja, refazer os caminhos das costura e tentar encaixá-lo ou não.

Resumo aqui os decursos da intriga até chegar ao tratamento final. No eixo das atrizes-personagens, primeiramente, elas tinham uma discussão sobre o futuro da companhia. Resolvido esse impasse e pendidas para montagem de um novo espetáculo, Isabel, Beatriz e Isadora, combinam ensaiar nos dias seguintes. Os ensaios acontecem, com treinamento corporal, uso de objetos e manipulação de cenário em cena, porém as personagens não conseguem avançar na criação. Elas

empacam. Para descontraírem, tomam vinho, fazem festa, dançam, tomam um baita porre. Esgotadas, decidem apresentar histórias que já faziam. Uma nova crise se instala. Elas estão insatisfeitas. As contas e as dívidas apertam mais ainda. Com ensaio bem avançado, elas descobrem que o que falta no espetáculo são as suas histórias. Seus sentimentos, seus anseios, seus medos escondidos. Cada personagem trabalha uma questão pessoal: Isadora, mãe solteira, com problemas com o seu filho único; Isabel traumatizada com um aborto que fizera quando nova e Beatriz em crise de meia idade. Elas tinham ali um bom material, todavia, é tarde demais. Uma ordem de despejo chega e elas devem mudar de sede. Elas recomeçam do zero, em outro lugar e, depois de muito esforço, apresentam o espetáculo *A Vida por um fio*.

A princípio toda intriga estava exposta no primeiro tratamento, porém, no decorrer dos ensaios decidimos eclipsar vários pontos. De corte em corte, utilizou-se apenas o começo da intriga, o ponto da carta de despejo e o momento antes das apresentação do outro espetáculo. Os motivos desses cortes estão melhor detalhados nos Capítulos 2 e 3. O importante a ser sinalizado agora é que, no primeiro tratamento, as histórias das atrizes-personagens eram o fio condutor da peça. Todavia, em nossos ensaios, o cotidiano da companhia fictícia (Cia Estrela Cadente de Teatro), as crises existenciais, os conflitos psicológicos desse eixo se revelaram como excessivos. Além disso, dado a nossa proposta mais intimista voltada para espaço menores, com pouco cenário e luz, a quantidade de cenas do eixo das atrizes teve de ser reduzida para priorizar as narrativas do eixo das rendeiras. Por ter uma dinâmica construída por elipses, ou seja, por cenas intercaladas por cortes (Capítulo 2), elas exigiam muitas mudanças de luz, de corpo, de som, de cena e, rapidamente, as soluções de cena se repetiam e saturavam-se.

Com relação ao enredo do eixo das rendeiras, pouca coisa mudou. Apenas a parte final, na qual as rendeiras encontravam lemanjá e as Moiras, sofreram grandes alterações. No enredo do primeiro tratamento, lemanjá não sabe onde o Ribamar estava, porém sinaliza que, talvez, ele estivesse se segurando em algum fio de cabelo da entidade, que cobriam todo mar e que de vez em quando os pescadores se agarravam neles para se salvar do afogamento. Porém, diante de tanta poluição, os fios dos cabelos de lemanjá estava emaranhados. As rendeiras fizeram tranças em todo seu cabelo, todavia não encontram Ribamar. lemanjá as transforma em sereias

e as guia até a caverna das três Moiras. Na caverna das Moiras o silêncio é total. As rendeiras permanecem na caverna e ajudam as Moiras a fiar e enrolar os fios do destino. Elas percebem que Átropos não apenas corta o fio, mas o leva para uma câmara separada. Um dia, Átropo mostra para Chica esse compartimento e a mãe vê que o fio cortado era emendado em outro fio, concluindo que a vida sempre continua, se transformando. Mesmo conformada Chica chora a perda do filho. Átropos vê sua lágrima e a transforma em um fio de vida. Chica pega esse fio de vida e volta com suas companheiras à superfície. Elas se deparam com uma vila toda inundada. O mar tinha tomado conta de tudo. Uma nova vida tinha de começar. O fio de vida é plantado na comunidade.

Na reta final do espetáculo, o excesso de elementos novos introduzidos na narrativa (as moiras, a câmara secreta de Átropos, a volta para vila inundada pelo mar, o fio de vida plantado na comunidade) diminuía bastante o ritmo da narrativa. Tal decréscimo de velocidade no meio do clímax da peça seria fatal. Dessa forma tiramos a parte da câmara. No final, Átropos só colhe a lágrima de Chica e a transforma em um fio de vida e Chica, por fim, vê o filho. Porém aquilo que ela viu também fica oculto. Todavia esses cortes, supressões e manipulações da intriga são matéria do Capítulo 2.

Todas essas alterações são fruto do procedimento de idas e voltas, de escrituras e reescrituras. A confecção do texto acaba se tornando uma “colheita ao contrário”. Normalmente planta-se e depois colhe-se. Numa escrita que se dobra sobre si mesma: colhe-se as plantas, depois forja-se a terra, as raízes e as sementes. Em função de cada descoberta, voltava fazendo os encaixes, preparando o terreno à planta recém-nascida. Esse replantio, esse retraçado de panos e linhas, permeou todo o processo de criação do texto.

2.0 RASGOS, CORTES E EMENDAS

Por muito tempo a escrita dramática foi limitada pelos conceitos do drama aristotélico. Diferente do romance e da poesia, que variaram suas formas e seus estilos ao longo do tempo, o gênero dramático não possuiu a mesma flexibilidade, sobretudo depois do Renascimento, período no qual as interpretações sobre o drama pautadas na *Arte Poética* de Aristóteles (2003) ganharam grande relevância a ponto de definir, de acordo com as regras, o que seria uma ‘peça mal feita’ e uma ‘peça bem feita’. Para obter a bela forma no drama tradicional, a ação deveria ter um curso linear e causal, tendo um começo, um meio e um fim, obedecendo, além da unidade da ação, as unidades do tempo e do espaço.

Peter Szondi (2001) define, em *Teoria do Drama Moderno*, no que consiste essa forma tradicional, a qual ele chamou de “drama absoluto”. Em tal definição, as ações das personagens estão situadas no presente e são frutos de seus desejos. A dinâmica desse microcosmo é dada por meio da relação intersubjetiva entre os personagens: suas vontades e seus desejos movem a trama, formam conflitos e os resolvem. Trata-se de um estrutura fechada, posto que depende apenas de suas engrenagens para funcionar. O ‘drama absoluto’ não conhece “nada além de si” (SZONDI, 2001, p.30), sendo “desligado de tudo que lhe é externo” (Ibidem). Dessa forma, as vozes de um possível narrador ou os comentários do dramaturgo, mudanças bruscas de espaço, manipulação do tempo por meio de cortes ou expansões, por exemplo, seriam ‘estranhos’ ao organismo do drama. Denotariam esses elementos um sujeito externo ao microcosmo da peça, um ser para além dos do universo fechado da trama.

Em *As Três Fiandeiras* há tanto aproximações quanto quebras em relação ao ‘drama absoluto’. Trata-se de uma obra híbrida onde múltiplos estilos (inclusive o tradicional) se encontram, sendo caracterizado pelo que Sarrazac denomina de “pulsão rapsódica” (SARRAZAC, 2002, p. 101). Sob tal definição o texto *não* é:

Nem a abolição, nem a neutralização do dramático (...), [ela] 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. (SARRAZAC, 2002, p.101).

De entrada, em função da proposta e do perfil do Xama Teatro, o texto não poderia obedecer aos padrões fechados do drama tradicional. A pesquisa do grupo é sobre a atriz-contadora e certamente a narração deveria estar presente no texto. De igual forma, a proposta anunciava o metadrama de atrizes montando um espetáculo e algumas trocas de farpas, brigas e discussões, situações nas quais o diálogo é a forma predominante, poderiam ser trabalhados também. O resultado final ficou bem próximo de um *patchwork*. Segundo Sarrazac (1981), em vez de ser um tecido uniforme, a obra é, antes, uma colcha de retalhos. 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.

Dessa forma, somente pelo fato de haver narrações, não é possível classificar *As Três Fiandeiras* como um teatro épico. Nessa classificação, na esteira de Brecht, a narração entra como um grande recurso para promover uma distância entre o espectador e a ilusão teatral. Seu objetivo não é gerar empatia, ou seja, fazer com que haja identificação entre o público e a personagem. Antes, o espectador observa a ação em vez de se deixar levar por ela. Dessa forma, mostrando o que é feito parcialmente, contando, revelando a maquinaria do teatro e os bastidores da ilusão, o espectador assume uma postura crítica do acontecimento, observando-o de múltiplos ângulos (econômico, social, filosófico etc.).

Há uma grande divergência entre alguns teóricos, Sarrazac (2000, 1981), Ryngaert (2007, 2013) e Lehmann (2007), a respeito da dicotomia dramático *versus* épico. Sobretudo na suposição de que este seja a superação daquele, conforme alude Szondi (2001). A oposição binária condena o dramático e põe os textos de Brecht como um padrão a ser seguido, ignorando o sem-número de possibilidades às quais se abre o texto e a cena teatral. Estão fora da superação épica, segundo Szondi, Koltés, Arthur Miller, Büchner, Ionesco, Vinaver, bem como Tchekhov, Strindberg, Ibsen, esses três últimos considerados apenas como uma fase de transição do dramático para o épico, por Szondi (2001).

Não é porque há narrações e montagens em *As Três Fiandeiras* que a peça será classificada como teatro épico nos padrões brechtianos. Os textos narrados na peça não trazem todo o contexto social das rendeiras, não revelam as contradições sociais, não fazem questionamentos reflexivos, não apartam o personagem que narra

do personagem narrado, não privilegiam a razão em vez da emoção etc. Eles tangenciam alguns dos conceitos de Brecht ao tomarem outra postura em que o narrador está implicado na história, se emociona e não se distanciam do fato narrado. Dessa forma, Ryngaert sinaliza:

That theater, however, always shifted back into forth between moments of dialogue and genuinely epic moments – word addressed to the audience, songs, and so on – and clearly indicated each change in the nature of the next. Today, by contrast, although one cannot detect any sign of a political intent or even of an epic consciousness characters belonging in a more or less evident way to fiction sometimes adopt a narrative way of speaking or address the audience directly. The *dramatis personae* thus come to include all manners of narrators reciters, monologists, storytellers, and reporters – all manner of mediators between the fiction and the public. (RYNGAERT, 2007, p. 19).²³

Dada a restrição da terminologia do teatro épico, decidi denominar todos os recursos utilizados apenas por não-dramáticos como tudo aquilo que foge da relação intersubjetiva e da troca de diálogo entre os personagens em *As Três Fiandeiras*. Não me ateno à classificação de gênero entre épico, lírico e dramático para este item, por não haver no texto uma separação nítida, não sendo possível dizer: ‘nesse ponto acaba o dramático e agora entra o épico ou o lírico’. Todos os gêneros estão imbricados, pois o texto não fecha seus espaços. Múltiplas vozes se entrecruzam, friccionam-se, contaminam-se. No item a seguir, darei um panorama geral do texto e o que o torna híbrido. Na sequência, analiso com mais detalhes os aspectos não-dramáticos e dramáticos com ênfase na construção e montagem do texto. Tenho como base o tratamento final da terceira versão, doravante chamado apenas de último tratamento. Os demais tratamentos serão objetos do Capítulo 3. O objetivo desse capítulo que se descortina agora é de estabelecer termos para leitura do texto e ferramentas para análise da construção (e desconstrução) do mesmo, situando-o dentro do panorama da dramaturgia contemporânea.

²³ Esse teatro, entretanto, sempre alternou entre momentos de diálogo e momentos genuinamente épicos - palavra dirigida ao público, canções e assim por diante - e indicava claramente cada mudança na natureza do próximo. Hoje, pelo contrário, embora não se possa detectar qualquer sinal de uma intenção política ou mesmo de uma consciência épica, os personagens pertencentes de uma forma mais ou menos evidente à ficção, às vezes, adotam uma maneira narrativa de falar ou se dirigem diretamente à audiência. O *dramatis personae*, portanto, vêm para incluir todas as maneiras de recitadores narradores, monólogos, contadores de histórias e repórteres - todos os tipos de mediadores entre a ficção e o público. (Tradução minha).

2.1 ASPECTO GERAL: FÁBULA VERSUS TRATAMENTO

No Capítulo 1, a construção do enredo seguiu um andar bem aristotélico com a ação dramática desenvolvida em seu começo, meio e fim, considerando dois pontos altos: o incidente incitante e o clímax, marcando o início do conflito e o fim, respectivamente. Mas, no texto, essa ordem é manipulada. O que o espectador vê é uma intercalação dos dois enredos de forma fragmentada.

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 do enredo, a ‘historinha’, relatada no capítulo anterior, foi a etapa inicial. Sobretudo para ‘condensar’ as três temáticas da pesquisa a partir de dois motes (montagem de espetáculo e busca pelo filho) que, na verdade, podem ser resumidos em apenas um: atrizes-personagens montam uma peça sobre uma mãe que fora buscar seu filho perdido no mar.

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 se apresentam ao público e são avisadas de que as buscas por Ribamar acabaram, na última cena do segundo ato, Chica decide ir.

O segundo ato é consagrado à busca de Chica pelo filho, ao lado de Zezé e Das Dores. As atrizes personagens apenas narram a história de Chica, Zezé e Das Dores e, incorporam seus respectivos personagens: Chica é feita por Isadora; Zezé, por Isabel; e Das Dores, por Beatriz. Além das rendeiras elas fazem outros personagens tais como o Pioco e o João de Una.

Há ainda, antes do primeiro ato, um prólogo, no qual Isadora, com a voz em off anuncia o fim do espetáculo: “Boa noite! O grupo Estrela Cadente de Teatro agradece a presença de todos vocês. Obrigada por terem vindo. Esperamos muito que tenham gostado. Daqui há quinze dias, vamos ter nova apresentação (...)” (NASCIMENTO,

2016, p. 03). E, depois do segundo ato, no epílogo, a mesma personagem, com a voz em off, anuncia o começo do outro espetáculo: “Senhoras e senhores, vai começar o espetáculo A Vida por um Fio! Uma produção do grupo Estrela Cadente de Teatro. Com as atrizes Isadora do Carmo, Isabel Peixoto e Beatriz Bianco (...)” (NASCIMENTO, 2016, p. 38).

Com relação aos pontos altos do enredo, o Incidente Incitante e o Clímax, cada eixo possui uma manipulação diferente. O eixo das atrizes é de extensão bem menor se comparado ao das rendeiras. O Incidente Incitante acontece logo na primeira linha da primeira cena. Beatriz diz: “Chega” (NASCIMENTO, 2016, p. 03). A partir daí começa o conflito da montagem. O das rendeiras começa só no final do primeiro ato, na última cena do primeiro ato.

CHICA. Não vou ficar aqui parada enquanto os homens fazem as buscas. Estou cansada de desfiar rosário. De ficar aqui costurando o tempo enquanto um bicho pode estar mordendo as carnes do meu filho.
 DAS DORES. Comadre, não vai adiantar nada... A essa altura...
 CHICA. Se estiver morto, trago o corpo. Se for devorado, trago o bicho que engoliu! ... Eu não vou ficar aqui enquanto esse mar avança e toma conta de nossas casas! Se o mar tiver que engolir tudo, eu pelo menos vou de encontro às suas tripas! Quem quiser me acompanhar que me acompanhe! Quem não quiser, que não fale nada! (NASCIMENTO, 2016, p18)

Segue, então, uma série de complicações, porém o desenvolvimento do enredo do eixo das atrizes só vai até a crise. Quando o oficial de justiça bate à porta, elas estão sem saída. Mesmo em tal situação, elas decidem montar o espetáculo, mas como elas vão conseguir não está na peça. Há uma grande eclipse e as atrizes só irão aparecer de novo na última cena, preparando-se para apresentar um novo espetáculo. O clímax foi suprimido.

No eixo das rendeiras, tudo corre conforme o delineado no enredo, porém, no final, a história sofre um corte. O clímax é quando Átropos, ao ver Chica, chora e colhe, em seguida, uma lágrima do rosto da mãe e a transforma em um ‘fio de vida’. Através dele, Chica vê Ribamar. Porém, sua visão não é relatada nem mostrada. Ela simplesmente fala: “Eu vi! Eu juro que vi!” (NASCIMENTO, 2016, p. 38). A história acaba no meio do clímax e o final não é mostrado ao espectador. Esses ‘buracos’ no enredo, assim como vários outros, são dados à completar pela imaginação do público. Se Ribamar está morto ou não, se passou para outro plano, se reviveu, são todas questões em aberto.

Quanto ao primeiro ato, o que se experimenta é uma intercalação entre a meta-realidade e a ficção. Em um determinado momento estamos acompanhando as atrizes discutindo, em outro, estamos ouvindo ou presenciando um acontecimento ligado às rendeiras.

Na 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 (presente na figura da atriz contadora no caso da Cena II), uma outra voz, oculta, 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 meu)

As sequências de montagem não acontecem somente na cena das atrizes. Em todo eixo das rendeiras há cortes que intercalam narrações a momentos dramáticos. Toda cena e todas as ações dramáticas são, uma hora ou outra, interrompidas. Na Cena V do segundo ato (NASCIMENTO, 2015, p.27), antes de encontrar as sereias, por exemplo, há um momento dramático em que as rendeiras estão à deriva, com fome e com o barco quebrado e sem remos. A cena termina quando elas veem uma sereia emergindo. Há um corte. Entra a Cena VI (NASCIMENTO, 2015, 28-31). Beatriz entra narrando o encontro entre as Rendeiras e uma sereia. O momento do encontro é narrado no passado e o encontro com as sereias 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, funcionando na cena como uma espécie de testemunha do evento. 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 afeioada 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: “ISABEL. 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, 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 a personagem seja o sujeito da ação, o relato da mesma passa pela subjetividade da narradora que escolhe os pontos mais importantes a serem mostrados, ocultando outros ou não enfatizando-os. Vemos a personagem *através, por meio, pelo viés* da narradora. Ela não contará, certamente, o fato obedecendo a ordem cronológica dos eventos. Ela está situada em outro tempo. Ela 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).

Este sujeito épico está presente nas figuras de Beatriz, Isabel e Isadora, que narram a história de Chica, Das Dores e Zezé. Elas falam diretamente ao espectador sobre algo que não está ali, sobre um fato já ocorrido. Não é tanto o diálogo que movimenta a cena, ou seja, não é a ação dramática situada no presente que move a história, mas os fatos contados nos quais estão contidas as ações, o espaço, o tempo e as impressões das personagens.

A estrutura da peça, apesar da variedade de espaços, tempo e locais, é pobre em rubricas. Títulos na entrada de cada cena sugerem o local e o contexto da cena: “Nas profundezas do Mar”, “À deriva”, “Caixas Essenciais”, são alguns exemplos. Os dois atos também são nomeados: *Montagem* (primeiro ato) e *Busca Épica por um Destino* (segundo ato). A organização da prosa invade o texto, possibilitando, em vez de uma marcação seca como ‘cena 1’ ou simplesmente ‘(1)’, uma sugestão daquilo que acontecerá naquele momento. As rubricas também se deixam povoar por metáforas, metonímias, comentários, tais como: “*Há um naufrágio nos olhos de Chica.*” (NASCIMENTO, 2016, p 18) para indicar que Chica está chorando em função do desaparecimento do filho. Mais na frente, quando Das Dores se vê arrebatada pelo monstro Pioco:

DAS DORES a transbordar-se. Ai, meu Deus, que lindo!

ZEZÉ. Não tem rima!...

ISADORA faz PICO. Por favor, deixem-me levá-las para meu castelo... Lá darei um jantar submarino para vocês...

DAS DORES a jactar-se. Jantar submarino?! Nossa! Eu adoro!!!
(NASCIMENTO, 2016, p. 18)

A escrita das indicações cênicas se tornou uma marca estilística. Elas situam a cena, mais através das imagens contidas nas figuras de linguagem utilizadas e nos títulos do que pela descrição objetiva. Os títulos têm uma função semelhante ao título de um episódio em uma epopeia, conforme nos sinaliza Diderot (1986, p. 94): “Se [o poeta dramático] examinou bem o argumento e dividiu bem a ação, o poeta poderá dar um título a qualquer dos atos; e assim como no poema épico dizemos a descida aos infernos, as cerimônias fúnebres, o recenseamento do exército, a aparição da sombra, no poema dramático se diria o ato das suspeitas, o ato das fúrias, do reconhecimento ou do sacrifício.”

Dramaturgos como Arthur Miller e Koltés, são alguns exemplos de escritores que inserem nas rubricas textos literários em vez de textos puramente descritivos. De Koltés, por exemplo, há títulos tais como “Zucco ao Sol” (KOLTÉS, 1995, p. 46), em

Roberto Zucco; e rubricas do tipo “Eles se olham; o vento sopra”, em *Combate entre Negros e Cães* (Ibid., p.118). Em Arthur Miller (2009), a descrição de alguns personagens ultrapassam a objetividade, parecendo a descrição de um personagem em um romance. Por exemplo, Linda, a mulher de Willy, em *A morte de um Caixeiro Viajante*: “(...) mais que amá-lo [Willy], ela o admira, como se a natureza volátil, o temperamento, os sonhos imensos e as pequenas crueldades de seu marido servissem apenas como duros lembretes dos turbulentos desejos que vivem dentro dele (...)” (MILLER, 2009, p. 172).

Há, ainda, outra modificação que se dá no corpo do texto: o recuo esquerdo é modificado de acordo com o status do personagem. Se a atriz-narradora fala, sua linha começa mais na esquerda, no início da página. Se é a rendeira que fala, o recuo aumenta um centímetro. Se for um outro personagem, o recuo fica dois centímetros para a direita.

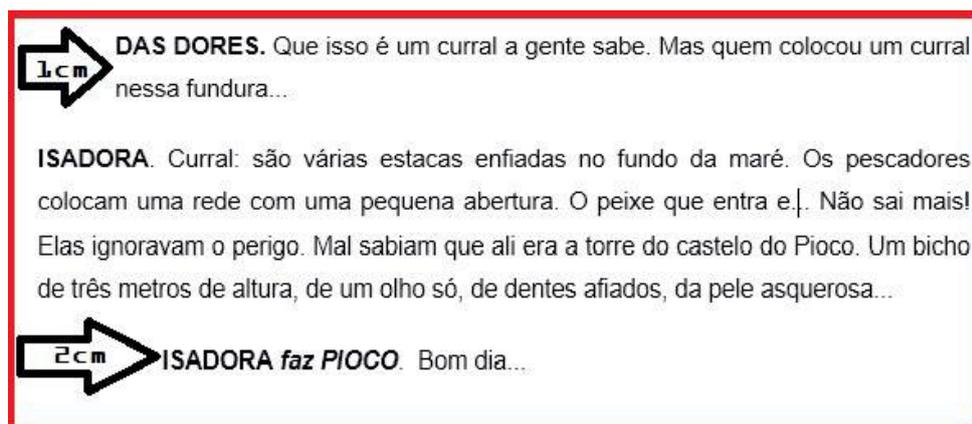


Figura 4: Recuo da fala. Fonte: Diário de pesquisa do autor

Como o espetáculo tem muitas cenas e, por consequência, muitas transições, os títulos e os recuos foram opções de formatação simples que possibilitaram uma leitura mais dinâmica, sem deixar de sinalizar à equipe que tal parte do texto exigia uma solução cênica, uma ação diferente, a mudança de uma postura, a assimilação de um ritmo-tempo, a entrada de uma cena de luz, a modificação do cenário etc.

Considerando os procedimentos de montagem e de narração expostos aqui, seria *As Três Fiandeiras* um drama épico? Boa parte da divergência entre Peter Szondi (2001) e Sarrazac (1981) gira torno do primeiro considerar a forma épica como superação da forma dramática. Sarrazac, porém, replica que as duas formas, épica e

dramática, coexistem, através do escritor-rapsodo que junta, rasga, emenda várias escritas em um só texto.

Em *As Três Fiandeiras* é forte a presença do épico na montagem e nas narrações, porém o dramático também foi utilizado como recurso. Os diálogos, quando acontecem, não se referem a um passado²⁴ ou se configuram como uma conversação²⁵. São, antes, de caráter essencialmente dramático, usados para manifestar o desejo do personagem que está em cena e estabelecer o conflito. Outra aproximação com a forma dramática se dá no nível da fábula. Apesar de fragmentado, o enredo segue um desenvolvimento linear. Mesmo que no final haja brechas, a costura dos eventos em nenhum momento foge do encadeamento lógico, sobretudo no segundo ato. Diferente de *Esperando Godot* (BECKETT, 1973), por exemplo, em que não é possível saber de onde os personagens vêm, para onde vão, o objetivo deles e em qual lugar estão. Nessa obra de Beckett e em outras, a fábula é totalmente vazada, desconstruída a ponto de não ser possível reconstituir alguma forma. Em *As Três Fiandeiras*, apesar das elipses, o espectador sai com uma história, mesmo que, em alguns pontos, ele deva completá-la com sua imaginação.

Dessa forma, *As Três Fiandeiras* se aproxima das formas épica e dramática. Porém outra forma desponta: a forma lírica, mesclada ao diálogo e à narração. *As Três Fiandeiras* é atravessada por músicas, prosas poéticas e poemas. Na descida de Das Dores ao fundo do mar, na cena VIII, por exemplo, a personagem Beatriz narra não somente os eventos da descida de Das Dores e seu casamento com o monstro Pioco, mas oferece imagens como a do seu riso: “Um riso mais dos dentes que da boca (...)” (NASCIMENTO, 2016, p. 32). E mais na frente, quando se desvencilha das garras do marido, a narradora dá esta impressão: “Sua vida, de volta, lhe fazia cócegas na alma.” (Ibid., p. 34). A palavra falada, por alguns instantes, entra no mundo dos sentimentos e sensações das personagens. Palavras, metáforas, jogos rítmicos encontram o primeiro plano da expressão.

²⁴ A técnica da análise do passado, comum em Ibsen, onde a ação dramática está toda no pretérito da cena. O que presenciamos é a volta desse passado por meio de comentários do personagem. (SZONDI, 2001, p. 37)

²⁵ Na Peça de Conversação, segundo Szondi (2001, p. 104), o diálogo se torna autônomo. Não mais serve para mediar as relações intersubjetivas. Não é convertido em ação. Pelo contrário, assume, em vez de uma postura acional, um status temático, tornando-se monólogos interiores, solilóquios, comentários, falas sem sentido etc.

Não há, pois, no texto, uma limitação a gêneros. Não posso precisar com exatidão onde um termina e outro começa, uma vez que, ao longo de toda a peça, as formas lírica, dramática e épica estão profundamente intrincadas. 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), não havendo um fechamento ou uma demarcação em detrimento de uma forma de escrita ou outra.

Dessa forma, o resultado final, gerou uma peça de caráter híbrido. O tratamento dado ao enredo das atrizes, possui um acabamento mais dramático. Naquele dado ao enredo das rendeiras, o épico é a forma predominante, embora haja o dramático também. O lírico atravessa as duas formas em alguns momentos. Porém funciona mais como uma forma complementar.

Analiso, nos itens seguintes, as partes de cada escrita em detalhe, aludindo à composição e às possibilidades dinâmicas que cada tipo textual oferece. Divido em “modelagem dramática” e “modelagem não-dramática”. Na primeira, ponho em análise os diálogos e a relação intersubjetiva entre os personagens. Na segunda, as formas épicas, aqui tidas como a montagem e as narrações, bem como a lírica, serão esmiuçadas.

2.2 MODELAGEM DRAMÁTICA

Segundo Brecht (2005, p. 55): “O conflito de vontades livres move a ação dramática; a estrutura da peça é uma estrutura de vontades em conflito.”. Tomo essa citação como guia para análise que empreendo agora. Pois, para analisar o texto em seu veio dramático, o conflito é a primeira coisa que é levada em conta: sem ele não há o desenvolvimento da ação.

No Capítulo 1, ao estabelecer o drama como o desenvolvimento de uma ação principal, disse que, a partir de uma ‘grande ação’ é possível criar ações menores. Da ação, por exemplo, ‘buscar o filho perdido no mar’, podem vir outras ações menores, tais como ‘procurar um barco’, ‘navegar’, ‘lutar contra monstros marinhos’. E destilando cada ação menor, é possível achar outras ainda menores: em ‘procurar um barco’, cabe ‘desamarrar o nó’, ‘pedir ajuda’ etc. Porém, qual é o limite? Onde

estabeleço que tal ação é a ação mínima? E, além disso, o que faz algo ser uma ação? E o que a diferencia do movimento? Ou da atividade? A ação que trabalho aqui é ligada a um objetivo específico, ou seja, um propósito. No manual de roteiro de Howard e Mabley (1999, p. 132) a diferença entre atividade e ação fica mais clara:

Ação e atividade, nesse contexto, não são termos intercambiáveis. Uma atividade é tudo o que um personagem pode estar fazendo numa cena – tricotando, limpando peixe, datilografando ou decorando letra de música em voz alta. Por outro lado, uma ação é uma atividade com um propósito por trás, é uma atividade que leva adiante a busca de um objetivo. Às vezes a mesmíssima ação não passa de uma atividade em determinadas circunstâncias e vira ação em outra. Por exemplo, picar cebolas, numa determinada cena, pode ser mera atividade. Mas se o personagem está tentando obter a simpatia de outro, talvez recorra às cebolas para provocar algumas lágrimas e aí teremos, nitidamente, uma ação, porque existe um propósito por trás do ato de picar cebolas.

Para o roteirista, definir o que os personagens fazem em cena e o que os guia é essencial. Não tanto quanto no teatro em que um texto cheio de rubricas impede a fruição da leitura e da criação da atriz. Em ambas as escritas, do roteiro e da peça teatral, detalhes demais podem atrapalhar e, na outra via, a inexatidão pode gerar problemas. Porém é importante, se se tem em mente trabalhar com o desenvolvimento de um conflito, estabelecer essa ação maior e seccioná-la em ações menores, até chegar aos detalhes (se o detalhe for necessário).

Em *Story*, Robert Mckee estabelece uma divisão de cenas na qual o *beat* (a batida) é a unidade mínima de filme (e pode ser estendido à peça). Uma história tem um conflito principal, o qual pode está resumido na *story line*. Em seguida vêm os atos. Depois, cada ato é dividido em sequência. Essas são divididas em cenas. Por fim, cada cena pode ser fragmentada em *beats*. Cada divisão assinala uma etapa do desenvolvimento do conflito principal.

A título de exemplo, tomo *As Três Fiandeiras* e a busca do filho perdido no mar como ação principal. Posso dividir a história em dois atos: no primeiro, a Chica aguarda notícias do filho que não retorna. Enquanto isso, tenta continuar suas atividades, rezando, procurando notícias no porto etc. No segundo ato, ela recebe a notícia de que as buscas foram encerradas e vai em busca do filho. Pegando o segundo ato, as três primeiras cenas são uma sequência que corresponde ao início

da navegação: elas se preparam, pegam um barco e navegam. Na primeira dessa sequência elas preparam suas bagagens. Na segunda elas procuram o barco na praia. Na terceira, por fim, elas conseguem entrar no mar e dar as primeiras remadas. O *beat* assinala “uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação.” (MCKEE, 2006, p 49). Na cena III, do segundo ato, nas três primeiras falas tenho duas mudanças de comportamento:

BEATRIZ. De posse de tudo o que era necessário, elas foram para praia, de mansinho, mas lá, não conseguiram desatar os nós das cordas que prendiam os barcos. Era tanta volta, tão apertado, que elas pensaram em árdua empresa. Aquilo estava mais acochado do que ponto de renda com volta e torcido... De repente, uma ajuda inesperada surgiu no breu da noite... Era o João de Una...

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Eu desato esse nó para vocês! Mas antes, eu quero uma paga que há muito tempo estou atrás: eu quero uma pana! Uma pana de renda, fechada como seda, com traça de dois em dois dedos no prazo de um...

ISADORA. Rapidamente Zezé saca uma pana pronta, linda e feita. João de Una ficou admirado.

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Estou muito agradecido! (ANEXO A).

Quando João de Una surge, uma mudança de comportamento acontece. Ele vem como uma ajuda do “além”. Antes, as rendeiras, pelo narrado, estavam desatando o nó. Poderiam ficar ali por um bom tempo, mas o surgimento da entidade faz com que elas mudem de estado: em vez de tentar desatar o nó, elas vão ouvir João de Una (*beat 1*). Este, por sua vez, aparece exigindo uma pana. Sua pose é de quem ordena, manda. Ao lhe entregarem uma pana, ele muda de atitude (*beat 2*). Ele fica impressionado e agradecido.

Do diálogo, os *beats* acontecem quando uma réplica ou algum evento faz com que o personagem reaja de uma forma diferente. Na primeira cena do primeiro ato, as três atrizes-personagens reagem de forma diferente ao fiasco de bilheteria do espetáculo.

BEATRIZ. Chega!

ISADORA. O que podemos fazer, diz?

ISABEL. Eu ainda acredito que, no final, tudo dará certo!

BEATRIZ. O final é sempre esse: nada!

ISADORA. Ainda podemos lig...

BEATRIZ. Você não entendeu o que está acontecendo, Isadora? Não entendeu? Estamos lascadas! Quer que eu seja mais didática? Estamos fudidas! Fudidas e mal pagas!

ISADORA. Não precisa me dizer isso!

ISABEL. E se fizéssemos outro espetáculo? (ANEXO A)

Nessas primeiras linhas de fala é dado o objetivo das três personagens em cena: Beatriz quer desistir, Isadora quer continuar apresentando e Isabel quer fazer outro espetáculo. A situação começa *in media res*, ou seja, quando elas entram em cena, a discussão já está em andamento. Cada uma sustenta sua posição, porém, em uma virada, Isadora muda de opinião.

ISABEL. Vamos esperar que este espetáculo aconteça... Que venha sem que a gente pense, sem artifícios, sem cálculos... Que venha assim, sem esperar, desavisado, como... como...

BEATRIZ. Como uma afta!...

ISADORA. Não, não... Como uma...

BEATRIZ. Herpes!

ISADORA. Como uma Epifania!

ISABEL. “Epi” o quê?

ISADORA. Epifania! Uma coisa que vem assim... (*faz um gesto*) Sabe?

ISABEL. Já sei: como um orgasmo!!!

BEATRIZ. Vou-me embora! (*faz menção*). (Anexo A)

Isadora é possuída por uma espécie de arroubo. Sua atitude muda e ela, naquele momento, se torna a favor da nova montagem. Essa mudança assinala um *beat*. Porém, desde o começo do diálogo, Isadora dá sinais de que não está totalmente segura com o espetáculo. A mudança já estava sendo preparada desde do começo, quando ela, por alguns instantes titubeia: “ISADORA. Eu me pergunto o que deu errado... Onde, em que ponto, a coisa começou a feder e ninguém sentiu o cheiro...” (NASCIMENTO, 2016, p. 03). Mais na frente, quando diz que sua personagem não vai ser a que engravida: “Não quero parir dessa vez, viu? Toda vez sou eu que engravido. O que pensam? Que sou uma vaca?” (Ibid. 05). Nesses momentos ela desacredita do espetáculo anterior e, por poucos instantes, se vê no outro espetáculo.

O que guia uma cena cujo viés é dramático é a ação. O que desenvolve a ação é o conflito, ou seja, os obstáculos encontrados por essa ação. Cada obstáculo faz com que o personagem reaja, e suas reações moldam seu caráter. Porém, em toda a divisão exposta, *story line*, cena, *beat* etc., é possível encontrar dois termos que podem alocar essas subdivisões a partir de um princípio: ação – virada. A virada é uma mudança no curso da ação. Se estou no nível da ação principal, a grande virada

é o clímax. Se tomo uma ação menor, a ação está numa cena e a virada é o *beat*. Se tomo como referência um ato, a virada é o subclímax (ver Capítulo 1).

Quando compus os diálogos dramáticos observava esses três elementos presentes no conflito: a ação, o(s) obstáculo(s) e a(s) virada (s). Analisando o percurso de Isadora na primeira cena, sua ação principal, no início é ‘continuar apresentado’. O obstáculo é Beatriz, que quer desistir. A virada é quando ela concorda em montar um espetáculo. E a ação ‘continuar apresentando’ se torna ‘montar um novo espetáculo’. Como foi assinalado no Capítulo 1, cada ação menor pode ser posta dentro de uma ação maior. Então, as duas ações de Isadora: ‘continuar apresentando’ e ‘montar um espetáculo’, podem ser enquadradas dentro de uma ação maior: ‘manter a companhia funcionando’.

É claro que essa determinação das ações não surge premeditadamente. Como pesquisador, olho o processo de trás para frente e, ao narrá-lo, exponho as etapas em ordem linear. Porém, na confecção dos diálogos, essas ações vão sendo como que ‘esculpidas’. O conflito e as ações ganham forma a medida que o diálogo vai se produzindo. Porém, se me baseasse apenas no conflito, correria o risco de criar um diálogo repetitivo, saturado e ingênuo. Há um momento em que a tensão deve aliviar e que a ação deve ganhar outras direções e que outros elementos fora (ou aparentemente fora) do conflito podem entrar, conferindo ao diálogo caminhos não tão óbvios e produzindo viradas mais interessantes.

Entre eles destaco outro termo, emprestado de Mckee (2006) denominado “brecha”: trata-se do resultado entre um ato e a expectativa do personagem ao engendrará-lo. Ao desejar algo, o personagem age (mesmo quando não age, ele está agindo). Com tal atitude ela espera um resultado. Por exemplo, ao montarem um novo espetáculo, as atrizes, sobretudo Isabel, esperam o sucesso. A expectativa é ingênua, claro. Porém, ao de fato montar as primeiras cenas, as dificuldades surgem e se abre uma brecha entre a ação movida por um desejo e o resultado. Essa brecha é provocada pelo obstáculo: na Cena III, elas sofrem um bloqueio criativo. A brecha entre a ação e o seu resultado é provocada pelo obstáculo e é o produto do conflito. Outras atitudes, outros caminhos deverão ser feitos pelas personagens. E nesse curso, outras ações surgem e, conseqüentemente, outros obstáculos. O conflito entre a expectativa e o resultado é, antes, um conflito entre a subjetividade (o querer) e a objetividade (o choque desse querer contra a situação dada).

Entrando mais no campo da escrita dos diálogos, Michel Vinaver (2000), em *Écritures Dramatiques*, propõe um método de análise sobre as figuras textuais específicas ao texto dramático. São quatro grandes grupos citados pelo autor e, no total, são vinte e uma figuras. A análise do texto por meio delas poderia ser um objeto para outro estudo. Para *As Três Fiandeiras*, destaco apenas quatro figuras que dizem respeito ao material textual que precede a uma determinada réplica, em outras palavras, a relação que uma réplica possui com as que passaram. Entre elas está o:

Encadeamento (ou fechamento) – Se aplica ao modo como a réplica se religa à réplica precedente, se se imbrica ou não. Observa-se encadeamentos que são perfeitos ou imperfeitos, estreitos ou esparsos, como pode haver também não-encadeamento. Há encadeamento perfeito quando os conteúdos semânticos da réplica se remetem a todos os da réplica precedente. Há encadeamento estreito caso a réplica, não somente por seu conteúdo semântico, mas por seu agenciamento formal (repetição de palavras, desdobramentos sintáticos, efeito de ritmo), se ajustam estreitamente à precedente. Há não-encadeamento quando a réplica sucede a precedente sem ter relação de sentido ou de forma. Enfim, um encadeamento pode não ser imediato, mas vir à tona com atraso, quando a réplica que encadeia é separada de sua correspondente por um tecido textual intermediário. (VINAVER, 2000, p. 904)

Há ainda o *efeito-espelho* (ou eco), quando há a retomada de algum elemento textual nas réplicas passadas. A *repetição-variação* quando há a reiteração de um elemento passado, porém com uma diferença na maneira de dizer, quer seja na forma ou no conteúdo (discorrerei sobre essas duas categorias no Capítulo 3). Por último, a *fulgurância*, quando o conteúdo de uma réplica provoca uma grande surpresa, não sendo previsto ou aguardado pelas réplicas anteriores (VINAVER, 2000).

Na época não sabia desses termos, porém usava alguns desses recursos, conferindo-lhes outros nomes comuns ao jargão da dramaturgia. Chamava o encadeamento esparsos, que liga duas réplicas distante, de ‘gancho’. Quando não havia um encadeamento imediato, na minha concepção, eu fazia uma ‘quebra’. Porém tudo de forma bem instintiva.

Abrir as brechas nos diálogos permite que o conflito não fique resumido a um ‘toma lá, dá cá’. Outros elementos vão se inserindo nos diálogos. Descontinuidades, assuntos que se encerram de uma vez e depois, sem mais nem menos são retomados, palavras e frases repetidas, discursos inculcados que se repetem de várias formas diferentes. Tudo isso deixa o diálogo mais dinâmico e permite um grau de manipulação maior do texto.

Por exemplo, na primeira cena, o não encadeamento das réplicas gera alívios cômicos:

ISABEL. Que seja! Temos contas que nem de longe podemos pagar. Então relaxa, esquece! Diga: o que perdemos? Pelo menos viveremos algo novo em um mundo no qual as regras somos nós que fazemos! Façamos a peça, pombas! A gente pega os retalhos de outros espetáculos e neles a gente costura histórias, nossas ou de outras pessoas. Peguemos o que restou dessa porcaria de peça e vamos emendar outro curso para vida das personagens e *PAH!* Espetáculo novo! Digam, se não temos nada, o que seria pior do que nada?

BEATRIZ. Dois nadas!

ISADORA. Façamos o espetáculo! Vamos recontar as nossas histórias! Vamos saltar nesse abismo e, talvez, na queda, tenha origem o voo!

BEATRIZ. Tudo que preciso é de um homem... O homem que me leve para almoçar e que, depois, me leve para sua casa e me prepare um lanche, que me ponha para dormir e me acorde com o jantar na mesa, que me leve para cama e me bote emborcada para que eu possa arrotar e peidar aos seus carinhos, e que faça isso todos os dias até eu ficar obesa e possa, então, tirar meus próprios pedaços de banha para fazer bife de mim mesma e me entrar em regime: eu me almoçando e jantando, não passando fome e emagrecendo ao mesmo tempo, meu Deus, que sonho!

ISADORA. Vamos, Beatriz! Temos ainda 15 dias para a próxima apresentação! Vamos refazer este espetáculo!

BEATRIZ. Não tenho mais tempo para isso! (ANEXO A)

Beatriz, no meio da discussão, engendra um enorme monólogo no qual relata o desejo absurdo de ter um homem somente para lhe alimentar. A colocação gera uma quebra, um não-encadeamento. Aparentemente, não há encadeamento, mas a resposta de Beatriz, no fundo, conota que os sonhos são ridículos. É como se ela rebaixasse o intento das outras duas atrizes. Tanto que Isadora, na réplica seguinte, pede para Beatriz fazer uma tentativa. Beatriz, curta e grossa, se nega. Nessa última réplica o encadeamento é feito.

E efeito-espelho tenho a citação sobre a tia de Beatriz, Zuleide. No primeiro instante ela é evocada como um correlato que veio ver o espetáculo: “**BEATRIZ.** Minha vida é uma crise por si só. O que sou eu? Uma atriz me dedicando para uma peça em pleno processo e, no final, nem meus parentes vêm me ver... / **ISADORA.** Sua tia estava aí hoje...” (ANEXO A). Mas tarde ela volta, agora citada por Isabel: “E o que temos a perder? Diga! Temos um espetáculo cego que não viu ninguém a não ser aquela velha gorda que senta no canto e fica cuspidando numa lata de refrigerante! / **BEATRIZ.** É minha tia Zuleide, a da cortesia.” (ANEXO A).

A fulgurância se produz quando da chegada do oficial de justiça. Uma batida estrepitosa na porta suspende a discussão sobre a criação do espetáculo, na cena III. E de repetição-variação, há as constantes retomadas de Beatriz sobre a dívida e a situação do grupo que permeiam toda a cena das atrizes. Porém, as constantes reiteraões ficam cansativas. O retornos sucessivos podem funcionar, um ou duas vezes, sem nenhum problema, porém, quando passam de três retomadas, é bom ter cuidado: eles podem gerar cansaço por parte do público, como foi o caso da primeira cena. Beatriz, constantemente relembra: “estamos com dívidas até o pescoço!”. Isso se dá em oito réplicas e se torna maçante, deixando o ritmo lento.

Como foi exposto, a ação, o obstáculo e as viradas são produtos do conflito. Nesse ponto, a peça se aproxima do drama tradicional. Só não se envolve em seus braços completamente por se tratar de uma metalinguagem. O drama do drama. A forma dramática utilizada para falar da composição da épica. A obra adquire o que Bakhtin denomina como “atitude dialógica” na qual o romance (e posso também estender o conceito ao drama) se serve de várias linguagens e fala por meio delas: “esta imagem da *linguagem de outrem* e de sua visão de mundo, *que é representada ao mesmo tempo que representa*, é extremamente típica do romance” (BAKHTIN, 1998, p. 367, grifo nosso). Quando o metadrama se instala, ele acaba se instaurando não só como um drama pessoal das atrizes, fechado, inerte, mas como uma narrativa (dramática) de uma peça que está sendo feita.

Todavia, tal arranjo dramático, trouxe realmente um fechamento da montagem do espetáculo, limitando-o a relação intersubjetiva das atrizes. Os diálogos possuem um tom inverossímil e se remetem mais ao espetáculo que passou do que ao espetáculo que está sendo feito. Mesmo no primeiro tratamento da terceira versão, onde o eixo das atrizes possuía um espaço maior, isso não foi feito. Há ainda furos na história. Não é crível que alguém não atenda um oficial de justiça (que se dá no ponto de crise). E que um oficial de justiça bata na porta com autoridade de quem vai retirá-las dali (mesmo não recebendo o mandato elas seriam intimidadas do mesmo jeito). No primeiro tratamento elas ainda pegavam o mandato da ordem de despejo e dialogavam a partir daí. Porém é necessário assinar, abrir, ler. Isso demandava um tempo de cena que não tínhamos. O corte gerou esse furo. Que poderia ser consertado trocando o oficial de justiça entregando o mandato pela a ação de despejo, como os policiais batendo na porta. Elas seriam postas, literalmente, na rua.

De igual forma, fechando a história em uma relação intersubjetiva, o público olha a montagem do espetáculo pelo 'buraco da fechadura'. Exceto pelos cortes feitos, não há nenhuma provocação ao espectador. Além disso, a disposição aberta do palco, com público de um lado e do outro, deixava ainda mais flagrante a discrepância do arranjo predominantemente dramático em relação aos outros materiais textuais da peça. Não há um cenário ali que suportasse tal ação dramática. A cena não fica situada no espaço e a discrepância entre o fato apresentado e sua representação não funciona de forma criativa, revela-se, antes, deficiente tanto no quesito texto quanto no quesito encenação. A aparente pobreza dos recursos cênicos (apenas um figurino e cenário sem outros recursos além de nove carretéis) não foi compensada por um texto mais ousado, em que narrações, múltiplos discursos e diversos pontos de enunciação poderiam ser empregados. A junção de um texto com uma pegada realista e uma encenação totalmente desprovida de realismo ficou pobre. Não houve uma síntese – dupla insuficiência: da direção e da dramaturgia.

A “atitude dialógica” a qual aludi mais acima, poderia ser a tônica da dramaturgia no eixo de representação das atrizes. A epicização, a junção de discursos e alguns outros recursos utilizados no eixo das rendeiras poderiam trabalhar mais, tanto o contexto da montagem quanto a própria peça a ser montada, produzindo um bastidor não encenado dramaticamente, mas refletido no próprio arranjo do texto. Ou seja, os desvios da criação, a gama de problemas vindos de múltiplas fontes, poderiam ter um reflexo no texto em que vários discursos incidem.

Em vias de caminharmos para a terceira temporada, em novembro de 2016, quebrei esse fechamento com uma solução de cena. Primeiramente, sugeri que as atrizes-contadoras ficassem fora do espaço que delimitamos como palco. Nessa primeira cena, depois da locução do prólogo, feita fora de cena por meio de um microfone, elas se instalavam quase dentro da plateia, cada atriz-contadora em três pontos diferentes. Em duas alturas específicas do texto, elas se viravam para plateia, quebravam a relação intersubjetiva e começavam a defender seu ponto de vista para o público (para a audiência) que estava ao seu lado.

Quadro 3: Improviso das atrizes na Cena I do I Ato. Fonte: Caderno de Direção

Primeira abertura		
Deixa para o improviso	Pleito da Atriz-Personagem	Deixa para volta do Texto
<p>ISABEL. Outro espetáculo! Se esse não presta! A gente faz outro!</p> <p>ISADORA. Eu me pergunto o que deu errado... (p. 3)</p>	<p>As atrizes se viram para plateia.</p> <p>Isadora defende o trabalho, falando do trabalho que deu, dos percalços, de como a inspiração surgiu por meio de cartas de tarô, de sonhos etc.</p> <p>Beatriz defende que um espetáculo não nasce do nada e fala do contexto da Cia, da dificuldade em ganhar editais e viver de teatro. Nem tudo é um sonho.</p> <p>Isabel defende que a inspiração simplesmente “vem”. Que basta relaxar, tomar uma boa taça de vinho e deixar os pensamentos correrem sem stress.</p>	<p>Isadora conclui que o espetáculo que elas apresentaram é lindo e volta para o texto:</p> <p>ISADORA. É tão linda nossa peça...</p>
Segunda Abertura		
Deixa para o improviso	Pleito da Atriz-Personagem	Deixa para volta do Texto
<p>ISABEL. Vamos esperar que este espetáculo aconteça... Que venha sem que a gente pense, sem artificios, sem cálculos... Que venha assim, sem esperar, desavisado, como... como... (p. 5)</p>	<p>As atrizes se viram para plateia.</p> <p>Isabel defende que o espetáculo vem quando a artista está relaxado, tranquilo e, de preferência, entorpecido.</p> <p>Beatriz defende que o espetáculo viria como grande peso, como uma afta, um herpes, uma verruga, que surge para ficar dando trabalho.</p> <p>Isadora defende que ele virá como uma inspiração divina, como um sonho, como uma revelação.</p>	<p>Isadora conclui que o espetáculo virá como uma “epifania”</p> <p>ISADORA. Como uma Epifania!</p> <p>ISABEL. “Epi” o quê?</p>

Durante o trabalho de dissertação, venho trabalhando também no texto. Como disse, o processo de escrita não está totalmente fechado. A solução, que veio da direção e do improviso das atrizes-contadoras deu outro ritmo à primeira cena e convidou o público (cutucando-o) a entrar no espetáculo logo nos primeiros minutos. Antes, só tínhamos mais interação da plateia a partir da Cena V, quando as personagens rendeiças se apresentam por meio de uma conversa mais direta, no qual o espectador é o primeiro interlocutor. O improviso da primeira cena abre uma brecha

não só entre uma réplica e outra, mas entre o modo de recepção do público que, certamente não estava tão preparado para um “olho a olho” e para uma confusão de pleitos desencontrados em cena.

2.3 MODELAGEM NÃO-DRAMÁTICA

Nesse item analiso os componentes não-dramáticos de *As Três Fiandeiras*. O instrumento principal para análise será a montagem, dado a heterogeneidade dos elementos que estão em questão (narrações, cenas cruzadas, cortes de diálogo, poemas musicados etc.). Trata-se de um conceito que é usado com mais frequência na dramaturgia pós-dramática, porém, no drama medieval, na ilustração dos quadros da *Via Crucis* é possível observar indícios do agenciamento de planos e pontos de vista presentes no cinema.

Montagem é um palavra que substitui hoje o antigo termo composição. Compor (colocar com) também significa montar, juntar, tecer ações junto: criar a peça. A composição é uma nova síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais. É uma síntese que é equivalente ao fenômeno e aos relacionamentos reais que ela sugere ou representa. (BARBA, 1995, p. 158).

E não é só quando repartimos o tempo linear de uma história e montamos seus fragmentos que ocorre a montagem. Como afirma Eisenstein, grande expoente do cinema russo, ela está presente na música, na literatura, na pintura, na atuação, porém, no cinema, tal recurso se torna mais evidente, sendo o plano (a unidade mínima) e a montagem (a justaposição dos planos) os principais elementos.

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor uma lista de sons e palavras – e estes tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. (EINSENSTEIN, 1990a, p. 16).

Os elementos não-dramáticos apresentados aqui, a saber, a narração, os quadros e o lírico serão analisados sob esse viés. Opto assim por ter o cinema

bastante influenciado quando da composição do espetáculo, tanto do texto quanto da cena. Indo do geral ao específico, analiso primeiramente os quadros e os cortes operados no primeiro ato, onde a justaposição das cenas é mais flagrante e onde a fábula aparece de forma fragmentada. No segundo momento, analiso as narrações e o lírico que estão mais presentes no segundo ato, no qual a fábula não sofre tantos cortes, seguindo seu curso lógico-causal.

O recurso da montagem se revela sutilmente nas narrações. Porém, está presente de forma mais flagrante no arranjo das cenas de *As Três Fiandeiras*. São sete cenas no primeiro ato e doze no segundo. O recorte permitiu a compressão da história, selecionando o material que iria ser mostrado ao público e o que seria deixado de fora.

No Ato II, as narrações ainda conseguem situar esse espaço, construindo o ambiente, descrevendo as ações de múltiplos ângulos e promovendo ligações entre uma cena e outra. No primeiro ato, porém, a narração não costura os eventos. O corte vem à tona como ferramenta principal e como dispositivo narrativo, comprimindo o tempo, mudando os espaços, fragmentando a ação.

2.3.1 MONTAGEM DO PRIMEIRO ATO – RECORTANDO A FÁBULA

Na primeira cena as atrizes-personagens acabaram de apresentar um espetáculo que fora um fiasco de bilheteria. A discussão chega a seu ápice quando Isadora provoca Beatriz nessa assertiva: “Sabe qual é o teu problema, nunca ter tido filhos, esse é teu problema. E não tendo cria pra ficar tomando de conta, não olha nada a não ser o próprio umbigo!” (NASCIMENTO, 2015, p. 07). Depois disso, Beatriz cutuca Isabel quando esta tenta apartar a discussão entre as suas companheiras. O clima esquenta e antes de chegar a uma conclusão a cena é interrompida. Corte. A próxima cena é uma narração sobre a vida de Marcelina, uma personagem, filha de uma rendeira que engravidou (ainda não são citadas Chica, Zezé e Das Dores nessa parte). Contando uma história juntas, as atrizes-personagens aparecem na segunda cena reconciliadas. Porém, antes de terminarem a história: outro corte. Na cena seguinte, Isadora, insatisfeita, tenta achar soluções para todo o material que elas construíram até então. Instaura-se aí uma crise criativa.

Essa pequena exposição das três primeiras cenas oferece uma amostra do que é o primeiro ato de *As Três Fiandeiras*. De um lado, tenho o que é apresentado ao espectador, um pequeno mundo que se desvenda sob seus olhos: o microcosmo da peça. Segundo o esteta Étienne Souriaux, o universo apresentado em uma obra é sempre reduzido: “uma caixinha, em suma, da qual um dos lados é retirado para que possamos enxergar dentro dela.” (SOURIAUX, 1993, p. 14). Para além dessa representação, há um outro universo que se passa para além do espetáculo: o macrocosmo. Esse ambiente não mostrado, é apenas imaginado pelo espectador à medida que o microcosmo o evoca:

Tudo se passa como se o autor, qual demiurgo fraco demais, houvesse renunciado a concretizar a totalidade desse universo que ele quer colocar e se contentasse, por assim dizer, em recortar nela, com serra, um pequeno cubo onde pelo menos tudo será real (tão real fisicamente que poderá atingi-la praticamente). E este pequeno cubo, efetivamente concretizado e corporificado, é que, por amostragem, permitirá reconstituir espiritualmente todo o restante, e considerá-lo igual e devidamente formulado. (SOURIAUX, 1993, p. 14).

No universo de *As Três Fiandeiras*, o macrocosmo corresponde à fábula e as temáticas que orbitam ao seu redor. A partir dela, procedi com a seleção do material para modelagem das cenas e sua costura. Porém, no primeiro ato, toda a fábula é fragmentada. Muitos eventos acontecem fora do périplo do microcosmo dado ao espectador. Para melhor visualizar, exponho abaixo a descrição sucinta de cada cena com intuito de observar o arranjo das cenas:

Quadro 4: Escaleta Primeiro Ato. Fonte: Diário de Pesquisa do Autor

Cena / Título	Resumo
Cena 1 / Desmontagem	As atrizes discutem sobre a montagem do novo espetáculo sem chegar a uma resolução.
Cena 2 / Marcelina	Atrizes contam a história de Marcelina, a filha de uma rendeira que engravidou e se viu encurralada sem saber de quem era o filho, se era de Zé Peba ou Totó.
Cena 3 / Processo Criativo	Atrizes entram em uma crise criativa, não contentes com o resultado colhido até então: apenas esquetes

	separadas, sem nada que unisse as cenas. No final, alguém bate na porta do casarão.
Cena 4 / Apresentação das Personagens	Atrizes apresentam as personagens, falando sobre suas características principais
Cena 5 / Apresentação das Rendeiras	As rendeiras Chica, Zezé e Das Dores se apresentam, falando de suas relações com a renda, com a vila, com os ex-maridos, com o filho (Chica). Zezé e Das Dores recebem a notícia de que Ribamar foi dado como desaparecido, comunicando o fato a Chica.
Cena 6 / Processo Criativo (Cont.)	(Continuação da Cena 3) Batendo na porta está o Oficial de Justiça (que não aparece em cena). As atrizes discutem se vão abrir ou não. Elas decidem que, não importa o que aconteça, elas irão montar o novo espetáculo.
Cena 7 / Apresentação das Rendeiras (Cont.)	(Continuação da Cena 4) Chica decide que irá buscar o filho não importa se ele está morto ou não: ela irá achá-lo.

Esse resumo de cenas se assemelhou bastante com a escaleta dentro da confecção de um roteiro. Trata-se de um desenho das cenas que permite a visualização da história como um todo: uma “espécie de ‘exoesqueleto’ provisório, a ser preenchido com a ‘carne e o sangue’ das cenas’, para depois desaparecer.” (CANNITO, 2004, p. 126). Estabelecer esse desenho, e sempre guardá-lo ao longo do processo de criação, foi de suma importância, sobretudo para ter essa visão geral dos eventos e também conferir tratamentos diferentes a cada uma das partes, manipulando a forma de escrita, o tempo e o espaço.

Como é possível ver, comparando a tabela acima e o enredo, vários eventos do eixo das atrizes-personagens não acontecem na frente do espectador. O clímax, por exemplo, não é mostrado. Dos ensaios, quase nada, somente a Cena 3 que pode ser situada como o final de ensaio. Boa parte do processo de criação que poderia ser representada foi eclipsada. Cenas de planejamento, ensaios de mesa, leituras dramáticas, improvisos, caíram por terra. Apenas duas cenas foram necessárias para dizer que as atrizes decidiram montar o espetáculo (Cena 1), que estão em crise

criativa (Cena 3) e que correm o risco de perder a sede onde ensaiam (Cena 6). Houve uma compressão radical do tempo. Na outra via, no eixo das rendeiras, o tempo foi dilatado: foram necessárias três cenas para apresentar o contexto das personagens (Cena 2), para apresentar as personagens principais (Cenas 2 e 5) e para iniciar conflito principal sobre a busca do filho (final da Cena 5 e Cena 7).

Para situar como a justaposição das cenas funciona, tomo como exemplo a descrição de Eisenstein descrevendo um relógio, porém, de forma um pouco inusitada:

Tomemos um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais. A cada cinco partes é colocado um número na ordem consecutiva de 1 a 12. No centro do disco são fixadas duas varas de metal, que se movimentam livremente sobre sua extremidade fixa, pontudas nas extremidades livres, uma do tamanho do raio do disco, a outra um pouco mais curta. (EISENSTEIN, 1990b, p. 18)

Um disco branco não é nada além de um disco branco, a princípio, porém, ao ser juntado com os ponteiros, as marcações, os números, visualizamos um relógio. Ao juntar as partes do objeto é possível construir a imagem do mesmo. Segundo o autor, há uma cadeia de representações (os ponteiros, a marcação das horas, o disco etc.) que fazem com que a imagem do relógio seja ‘montada’ por nós.

Porém, por uma questão psicológica, tendemos a reduzir a série intermediária de representações para apreendermos somente o começo e o fim do processo: “de um modo ou outro, a série de ideias é montada, na percepção e na consciência como uma imagem total, que acumula elementos isolados.” (EISENSTEIN, 1990b, p. 20). Dessa forma, não percebemos a série de representações que são desencadeadas de uma única imagem. As partes constituintes do todo nos passa despercebidamente, apesar de estarem lá. Numa rua por onde ando frequentemente, por exemplo, estão reunidas todas as vezes em que passei por lá, uma loja que abriu ali, outra que fechou, uma vez que cumprimentei alguém em tal ponto, um desnível da calçada no qual tropecei. Porém todos esses eventos não são evocados a cada vez que ando em tal região. A sensação que tenho é: ‘esta rua me é familiar’. A imagem dela me vem ao espírito de uma só vez, porém ela fora composta por esses pequenos acontecimentos, que juntos, me deram essa imagem geral.

No primeiro ato há várias representações que são trabalhadas isoladamente, porém partindo de duas imagens retiradas do enredo: 1) As Atrizes montando o

espetáculo e suas dificuldades na criação e na gerência do grupo; 2) As vida das personagens Chica, Zezé e Da Dores e o incidente que irá fazê-las navegar no mar (o desaparecimento do filho de Chica). A alternância das cenas constrói pouco a pouco essas duas imagens: uma hora, um fragmento do eixo das atrizes é encenado, na cena seguinte, um fragmento do eixo das rendeiras. Pouco a pouco, o público junta os pedaços e vai tentando, ele mesmo, ‘amarrar’ a história do primeiro ato.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo o autor. (EISENSTEIN, 1990b, p. 27)

O que acontece antes e depois de cada cena, será imaginado pelo espectador. O macrocosmo da obra, o universo que orbita fora daquilo do microcosmo mostrado, é uma construção não só do autor, mas, também, do público. Quando Eisenstein insiste que o espectador trilha o mesmo caminho do autor, é porque aquele também cria a partir da junção e justaposição de fragmentos. Em suma, o autor parte de uma imagem e cria um conjunto de representações, o espectador entra em contato com esse arranjo de cenas e cria uma imagem. Dessa forma, “os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema.” (EISENSTEIN, 1990b, p. 26).

Estabelecida essa relação entre as cenas, cabe explorar as possibilidades de arranjo dessas representações feitos em *As Três Fiandeiras*. Deleuze (1983), em *Imagem-Movimento* destaca três figuras de montagens sinalizadas por Griffith, considerado um dos pioneiros da montagem cinematográfica. A primeira é a *montagem alternada paralela*, na qual a alternância de duas partes de um conjunto, por exemplo, cidade e campo, vão se sucedendo, formando um todo. A segunda é a *inserção do primeiro plano*, que consiste em ampliação de detalhes de um conjunto. Por fim, ele cita a figura da *montagem concorrente ou convergente*, que promove a alternância de duas ações que vão se encontrar.

A junção dos dois eixos (atrizes e rendeiras) constituiu uma montagem paralela, de acordo os preceitos acima citados. Alternei cenas do eixo das atrizes e do eixo das rendeiras, fornecendo ao espectador uma espécie de ‘extrato’ de cada contexto,

criando assim uma relação dialética entre os bastidores do espetáculo e a representação do mesmo.

Para cada evento apresentado, tive o cuidado de alternar o valor emocional de cada cena. Segundo Mckee: “valores da estória são as qualidades universais da experiência humana que podem mudar do positivo para o negativo, ou do negativo para o positivo, a cada momento.” (2006, p. 46). Pela tabela abaixo é possível observar essa mudança no primeiro ato.

Quadro 5: Divisão de cenas por valor. Fonte: Diário de pesquisa do autor.

Cena	Descrição	Valor
Cena 1	Clima pesado, de briga, ranço e troca de farpas	Negativo
Cena 2	No início, um tom alegre. Termina com um tom reflexivo, ressaltando o drama de Marcelina que ficou viúva.	Positivo Negativo
Cena 3	O clima da cena 1 é retomado.	Negativo
Cena 4	As atrizes apresentam as personagens em um canto animado, paródia de “Fia, Fia minha Roda”	Positivo
Cena 5	Mantém o mesmo tom da precedente. Termina de forma grave: é anunciado que Ribamar desapareceu e Chica cai em prantos.	Positivo Negativo
Cena 6	As atrizes estão com medo de serem despejadas. No fim, o discurso de Isadora oferece uma atmosfera encorajadora	Negativo Positivo

Cena 7	Recomeça a Cena 5 com Chica ao prantos.	Negativo
	Chica, bravamente, anuncia que vai buscar o filho no mar.	Positivo

A mudança de valores de uma cena para outra promove uma intercalação de ritmos e emoções: pesado – alegre – reflexivo – pesado – descontraído – angustiador – encorajador. Essa alternância confere ao espetáculo um aspecto dinâmico e cria uma relação de conflito entre as cenas. Porém esse conflito não é direto. Não se trata do choque entre a ação e o obstáculo da ação, como foi visto no *Item 2.2. Modelagem Dramática*. O choque se dá entre o tom de uma cena e o de outra, criando um efeito de contraste.

Voltando às figuras de Griffith, a montagem concorrente ou convergente também é usada em *As Três Fiandeiras*. Pouco a pouco, o eixo das atrizes e das rendeiras se cruzam. As Cenas 5, 6 e 7 são bem curtas. Nessa rápida intercalação, a impossibilidade da montagem encontra, por sobreposição, a impossibilidade do retorno de Ribamar. E as decisões tomadas também se sobrepõem, pois fazer o espetáculo mesmo sob ameaça de despejo e empreitar uma busca em alto mar, apesar de tudo e de todos, possuem uma relação: são decisões difíceis. As ações acabam se convergindo: são dois atos de coragem.

No segundo ato, no qual o conflito da busca pelo filho, se torna como que uma prova de que um novo espetáculo foi feito. Porém, isto só será anunciado ao espectador, na última cena e no Epílogo, onde uma voz em off anuncia que vai começar um novo espetáculo.

A figura de montagem da *inserção do primeiro plano*, também sinalizada por Griffith, estará mais presente no segundo ato. De um conjunto apresentado em plano geral, são selecionados alguns detalhes. Essa manipulação confere à montagem uma marca subjetiva, pois os detalhes, como, por exemplo, uma expressão ou um objeto de cena, fornecem uma ênfase de um elemento da cena, criando níveis de percepção diferentes. Numa sala de tribunal, há cadeiras, taquígrafos, policiais, advogados, réu, juiz etc. Essa é a visão do plano geral. Porém, se destaco o martelo do juiz e o som estrondoso que ele faz e, em outro plano, capturo a expressão triste do réu, em silêncio, tenho uma manipulação dos elementos. Conduzo as cenas para narrar o fim de um julgamento que não favoreceu o réu.

No teatro e na escrita, parece não haver o dispositivo do plano detalhe, do *zoom* ou do *close*. Porém, a manipulação e a ênfase dada a este ou aquele elemento pode ser feita a partir da manipulação da narrativa e dos diálogos. Esse é o assunto do próximo item.

2.3.2 MONTAGEM DO SEGUNDO ATO – COSTURA EM JUSTAPOSIÇÃO E SOBREPOSIÇÃO

O poder da palavra consiste em trazer elementos que não estão necessariamente presentes. O fato ocorrido no passado é contado a um público que não o vivenciou. Em um relato de um acidente, por exemplo, pessoas, ferragens, ambulâncias podem ser evocadas, sem portanto, se materializarem em cena. Ao contar, a atriz, com gestos e palavras, provoca a percepção do espectador, dando ênfase a este ou àquele elemento da história, como produzisse e editasse as imagens evocadas. Segundo a metáfora de Dario Fo utilizada para explicar a composição dos gestos, o espectador possui uma filmadora na cabeça:

A grande diferença – com e sem máscara – é determinada por uma particular atitude psicológica imposta ao espectador, de vez em vez, para que ele enquadre diferentemente as imagens produzidas pelo ator, praticamente como se a visão do espectador fosse constituída por uma série de objetivas. (FO, 1998, p. 77).

Em consonância com Dario Fo, Eisenstein também sinaliza, no processo de criação da atriz, do texto, do roteiro, da direção e de outros campos artísticos, a presença de ângulos, enquadramentos e montagens: “as lentes mentais trabalham deste modo com variações – ampliam a escala ou a diminuem, ajustando-se tão fielmente quanto a câmera de filmagem aos vários quadros exigidos –, avançando ou afastando o microfone.” (EISENSTEIN, 1990b, p. 34).

Dessa forma, o narrador de uma história pode captar múltiplas dimensões do fato narrado, estendendo-o, comprimindo-o, ressaltando um ponto ou outro. Se atendo na descrição de um pequeno gesto ou detalhe de um objeto, o escritor pode alterar os ‘ângulos da câmera’ do espectador. Dessa forma, alguns elementos do cinema, tais como o plano e a montagem, podem ser usados para análise do texto.

Dou como exemplo a Cena V do Ato II de *As Três Fiandeiras*. A narração de Beatriz e da personagem Zezé, estão situadas em dois pontos (ângulos) diferentes. Elas narram, ambas, o encontro das rendeiras com as sereias, porém Beatriz, traz a perspectiva da atriz-personagem e Zezé narra para espectador um evento por ela vivido.

BEATRIZ. E a Sereia apareceu. Seus cabelos negros, sua pele morena. Era uma mulher linda. Os olhos eram negros e cintilavam 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 mais parecia areia molhada...

CHICA para SEREIA. Piranha! Sua ladra de homem! Cadê meu filho?

BEATRIZ. Mas ouvindo os insultos de Chica, a Sereia mostrou sua outra face: a de devoradora de homens. Mostrou os dentes afiados, começou a nadar ao redor do barco. Dava salto para fora da água e gritava: “eu quero carne!” ... E, depois, afundava... (ANEXO A).

É possível classificar cada instante da narração pela proximidade e pela distância com relação ao objeto narrado. Quando Beatriz diz: “E a sereia apareceu”, nessa frase, a sereia aparece inteira, como que em um plano conjunto no qual está enquadrado a pessoa inteira ou o objeto é visível (DANCYGER, 2007). Depois, à medida que a descrição avança, cada detalhe da personagem é revelado: os cabelos negros, a pele morena. Depois, na frase seguinte, “Era uma mulher era linda”, novamente a sereia aparece em seu todo, em plano conjunto. E depois um detalhe toma toda a descrição: seus olhos.

As duas primeiras narrações contêm um movimento que vai da figura da sereia em plano conjunto até chegar ao plano detalhe. Na primeira, a ‘câmera’, ou seja, o olhar do espectador, começa no surgimento da sereia e vai até o detalhe de seus olhos. Na segunda, começa-se da descrição total dela como uma ‘mulher bonita’ até a textura de sua pele. Apesar de conterem o mesmo movimento e descreverem o mesmo personagem, a qualidade da descrição muda, como se a perspectiva (o ângulo) mudasse. Se Beatriz descreve a beleza da sereia a uma certa distância, Zezé a olha bem de perto com exacerbada contemplação. E mais perto ainda está Chica, situada no presente do fato, em um tempo dramático, dando outra impressão da sereia: um monstro devorador de homens. Essas quatro falas conferem ao fato narrado aproximações diferentes. Há a narradora, distante, narrando o fato como um

todo. Em seguida a personagem-narradora, narrando mais de perto, por ter vivido aquela experiência e, por fim, Chica, vivendo, no presente, o encontro com a entidade.

Tal arranjo de perspectiva vai de acordo com o ponto de vista da personagem e de qual elemento ela quer ressaltar, aproximando-se em *close*, ou distanciando-se, em plano geral: “um plano amplo, de longa distância, usado geralmente para estabelecer uma cena e dar ao público um ponto de referência para os planos subsequentes.” (DANCYGER, 2007, p. 505). Na mesma cena, Beatriz, por fazer a personagem Das Dores, opera quase um plano de reação (plano usado para mostrar apenas a reação da atriz a determinado fato) sobre sua personagem quando as sereias choram. Zezé, todavia, permanece sob a mesma perspectiva, trazendo apenas a beleza das entidades.

BEATRIZ. Nesse instante as sereias se aproximaram mais ainda e ouviram Chica com atenção. Elas começaram a chorar. De seus olhos caíam lágrimas diferentes das nossas: uma lágrima doce. Toda mulher que sofre pela mão de um homem chora doce - a lágrima é a última coisa que resta da antiga doçura da menina, o resto se torna salgado: terreno de tubarão...

ZEZÉ. E, quando choraram, mais bonitas ficaram... Era um choro mais melodioso do que o outro. Até a água do mar ficou docinha, docinha, docinha... Aproveitei logo e enchi um litro d'água de lágrima de sereia! Eu, que não sou besta!

BEATRIZ. Das Dores, olhava com atenção... Uma lágrima também despontava de seus olhos bem lentamente – um pequeno sol líquido que ficou ali parado, indeciso, sem saber se ia para o dia ou se voltava para noite... (NASCIMENTO, 2016, p. 26)

A título de exercício, faço aqui um experimento: pegando a mesma cena citada agora pouco, é possível inverter ou evocar outros elementos e produzir um efeito completamente diferente, mudando propositalmente os ângulos da câmera.

BEATRIZ. Ouvindo as histórias de Chica, as sereias se viam. Vários acontecidos envolvendo suas amigas se confundiram com a memória das entidades do mar. Naquele instante, elas não estavam separadas. A emoção fazia tudo se tornar líquido. Não havia mais bordas entre as vidas de cada uma. As sereias transbordavam em Chica. Chica desaguava nas sereias.

ZEZÉ. E as sereias se danaram a chorar. A água, pra minha surpresa, começou a perder a cor e ficou transparente! Eu via até suas caldas. Suas barbatanas dançando

debaixo d'água... Era tudo tão lindo. Brilhavam e balançavam tanto chega o olho ficava besta indo de um lado para o outro.

BEATRIZ. Das Dores observava tudo de longe. Uma lágrima brotou de seu olho, mas a tímida gota de sal e água mal saiu dali. Ficou parada, como se pensasse, ponderando se voltava para dentro dos olhos ou se se entregava ao mar de onde veio e de onde, não se sabe como, saiu.

Diferente da narrativa retirada do texto, que parte de um plano mais amplo, falando das lágrimas das sereias e do porquê de elas serem doces, a narrativa composta aqui como exercício, se centra mais em Chica contando histórias para as sereias, para depois se concentrar sobre a tímida lágrima de Das Dores. O primeiros planos e os planos de fundo são trocados, gerando assim um efeito diferente, porém, ambos partem da mesma linha de enredo: Chica conta histórias às sereias que se emocionam; das Dores as escuta, se identifica, mas chora escondida; Zezé só tinha olhos para a beleza das sereias.

Há, certamente, uma infinidade de perspectivas e elementos que podem ser exploradas. Mas é importante ressaltar que cada linha modificada muda a disposição das 'lentes objetivas' do espectador. Se no primeiro arranjo de narração tenho um plano mais geral, falando sobre as agressões contra a mulher refletidas nas mulheres, na outra tenho um tom mais intimista e empático com o sofrimento de Das Dores que se vê como as sereias.

A linhas de enredo se baseiam somente do encadeamento das ações. O que entra depois, as descrições, as frases de efeito, os versos musicados operam como uma espécie de harmonia, trazendo para o texto outros elementos (EISENSTEIN, 1990a)

Por esta razão, Vinaver (2000) identifica, em *Écritures Dramatiques*, dois tipos de falas: *fala-ação* e *fala instrumento da ação*. Segundo ele: “a fala é ação (...) quando ela muda a situação, ou seja, quando ela produz um movimento de uma posição a outra, de um estado a outro.” (VINAVER, 2000, p. 900). Na outra via, “a fala instrumento (ou veículo) da ação é quando ela serve para transmitir informações necessárias à progressão da ação do conjunto ou do detalhe.” (Ibidem.). É possível também que uma fala contenha as duas funções, de ação e de instrumento da ação. Tal conceito pode se estender às narrações. Exponho, para efeito, um fragmento que corresponde à descida de Das Dores ao castelo do monstro Pioco. Ei-lo:

À medida que ia afundando junto com seu esposo, Das Dores ia perdendo o nome. Primeiro, soltou-se de Maria. Mais tarde, Aparecida sumiu. Por fim, Das Dores esmaeceu. Quando deu o primeiro passo no castelo do Bioco, chamava-se Senhora Zé Bioco. “Maria Aparecida das Dores” ficou boiando na superfície do mar como os destroços de uma navegação... Ela avançava nos corredores, encantada com tudo. Não percebia que todo o castelo foi construído à base de ossos de animais, de homens e mulheres. Sua reação diante de tudo era rir. Engraçado, ao mesmo tempo, aquele riso não parecia seu. Quando das núpcias, também não se deu conta que estava amarrada num calabouço. Ficava sentada fitando as paredes. Parecia olhar para uma janela que se abria para o vazio. Engraçado... Aquele olhar também não parecia o seu. Despelada de si, agora pertencia ao marido. Mal notou que, em sua cintura, estava o chifre que João de Una lhe dera. Ele poderia ser a saída para todo aquele inferno, mas seus braços também não mais lhe pertenciam. Eram algas abandonadas à corrente de água, limpando as louças para seu digníssimo. Mas, apesar de tudo, ria. Engraçado... Aquilo, nem de longe, parecia um riso, mas era. Seu rosto que não mais lhe pertencia.

De um lado possuo frases que ajudam na progressão dos fatos, de outro, tenho sentenças que transmitem informações, descrevem imagens, destacam elementos já anunciados, muda de perspectiva um gesto ou outro. Das ações fornecidas pela narração tenho:

- 1) Das Dores entrou no castelo do Pioco;
- 2) passeou em seu interior sem perceber o cenário horripilante de ossos e restos de seres vivos;
- 3) foi posta num calabouço e lá ficou fazendo atividades domésticas sem perceber que sua hora iria chegar.

O que entra em paralelo às ações acima citadas são os comentários e as impressões da atriz-contadora. Ela assume a perspectiva de Das Dores e o que possibilita isso é justamente o texto que orbita em torno das ações acima citadas. Há frases, portanto, que servem para fazer progredir a ação. Outras, fornecem outras informações, descrições, comentários, impressões. No quadro abaixo é possível visualizar melhor.

Quadro 6: Ação e instrumento da ação. Fonte: Diário de Pesquisa do Autor

Ação (Enredo)	Frase que anuncia a ação	Frases que funcionam como instrumento da ação
Das Dores entrou no castelo do Pioco;	À medida que ia afundando junto com seu esposo, Das Dores ia perdendo o nome.	a. Primeiro, soltou-se de Maria. Mais tarde, Aparecida sumiu. Por fim, Das Dores esmaeceu. b. “Maria Aparecida das Dores” ficou boiando na superfície do mar como os destroços de uma navegação...
Das Dores passeou no interior do castelo sem perceber o cenário horripilante de ossos e restos de seres vivos;	Quando deu o primeiro passo no castelo do Bioco, chamava-se Senhora Zé Bioco. ... Ela avançava nos corredores, encantada com tudo	Não percebia que todo o castelo foi construído à base de ossos de animais, de homens e mulheres. Sua reação diante de tudo era rir. Engraçado, ao mesmo tempo, aquele riso não parecia seu.
Das Dores foi posta num calabouço e lá ficou fazendo atividades domésticas sem perceber que sua hora iria chegar	Quando das núpcias, também não se deu conta de que estava amarrada num calabouço.	Ficava sentada fitando as paredes. Parecia olhar para uma janela que se abria para o vazio. Engraçado... Aquele olhar também não parecia o seu. Despelada de si, agora pertencia ao marido. Mal notou que, em sua cintura, estava o chifre que João de Una lhe dera. Ele poderia ser a saída para todo aquele inferno, mas seus braços também não mais lhe pertenciam. Eram algas abandonadas à corrente de água, limpando as louças para seu digníssimo. Mas, apesar de tudo, ria. Engraçado... Aquilo, nem de longe, parecia um riso, mas era. Seu rosto que não mais lhe pertencia.

Esse trecho longo possui apenas três ações. Porém, é possível ‘estendê-las’, acrescentando outros elementos que fornecem ângulos diferentes a tais ações. Dessa forma, de um lado possui um alinhamento horizontal da história: os fatos, que seguem as linhas do enredo, de outro, possui a construção de elementos verticais, o que é superposto aos fatos. De acordo com Eisenstein:

Do ponto de vista da estrutura da montagem, não mais temos sucessão horizontal de quadros, mas uma nova ‘superestrutura’ é erigida verticalmente sobre a estrutura horizontal do quadro. Unidade a unidade, essas novas faixas da ‘superestrutura’ *diferem em comprimento* das da estrutura do quadro (...). (EISENSTEIN, 1990, p. 55).

Como estrutura tenho as ações já citadas, como superestrutura, tenho o que está sobreposto a essas ações. À descida de Das Dores, sobrepus a perda do nome próprio, não sendo apenas um corpo a descer nas águas, mas sim uma embarcação que estava naufragando. Quando a personagem entra no castelo, há de início a ação de colocar os pés e dar os primeiros passos, tudo em primeiro plano. Depois, as descrições sobre as paredes, os ossos, abre a perspectiva e confere a cena um plano geral de um castelo feito de osso. Em um plano de reação, foquei o sorriso dela. Quando ela é posta no calabouço, várias ações como lavar as louças, olhar o vazio se intercalam. Porém, sem ganhar destaque, elas se assemelham a uma montagem de hábitos repetitivos. A descida de Das Dores pouco a pouco vai ganhando diferentes tonalidades e se torna a perda de uma identidade. Ela interage com tudo, porém, mecanicamente. Ela perde seu viço, seu 'eu', seu poder de fazer escolhas. O objeto narrado, torna-se por fim (e de fato), um objeto.

Dessa forma, a narração não só dá conta da sucessão de eventos, seguindo um curso ação e efeito, tipicamente dramático, ela possibilita também que o público se depare com várias perspectivas da situação e, então, a descrição do evento como um todo, típico do épico entra em cena. Porém, o texto não se distancia do evento, narrando tudo de longe, pelo contrário, ele assume o ponto de vista da personagem através de metáforas tais como a da perda dos nomes próprios, do olhar para uma janela invisível, inerentes ao gênero lírico. Portanto, mesmo sendo um narrativa em terceira pessoa, não há, em seu corpo, uma divisão certa. O que existe é um conjunto de representações (ver item 2.3.1), que partem de um tema: a descida de Das Dores ao castelo do Pioco.

Para a modelagem não-dramática desse item, analisei a narração e a montagem – as duas técnicas mais utilizadas na confecção do texto –, privilegiando mais seus elementos dinâmicos, em outras palavras, explicitando os recursos que elas proporcionam ao tratamento da fábula. É claro que outro tipo de abordagem metodológica poderia ser feita, analisando as narrações e o texto a partir da linguística e da literatura. Porém, escolho a montagem cinematográfica como principal ponto de apoio por ser também um elemento utilizado não somente na confecção do texto, mas nos ensaios e nas marcações. Esse é o terreno do próximo capítulo: os ajustes dados ao texto frente aos ensaios, à montagem do espetáculo e às apresentações.

3 AS PROVAS E OS AJUSTES

Seguindo a proposta de organização do processo de escrita de *As Três Fiandeiras*, a etapa das provas e dos ajustes, a última no processo de confecção da roupa, se volta para os tratamentos conferidos ao texto ao longo do processo de criação assim que o grupo começou a trabalhar a terceira versão de *As Três Fiandeiras* nos ensaios. No Capítulo 1, tratei da criação da pesquisa e da criação da fábula e do enredo como um processo que vai da criação dos fios, por meio da pesquisa e dos treinos, em seguida, o enlaçamento desses fios para confecção do enredo. No Capítulo 2, voltei-me para os cortes conferidos ao tecido para confecção do texto, analisando como o enredo fora manipulado. Todavia, no Capítulo 2, analisei apenas o último tratamento, debruçando-me mais sobre os procedimentos de modelagem, corte e costura presentes no texto. No capítulo das Provas e dos Ajustes, foco-me no percurso pelo qual o texto passou para gerar o resultado final. Esse, pois, é objeto do capítulo que se descortina agora: o material escrito e os ajustes que foram feitos ao longo dos ensaios, apresentações, críticas do público e acidentes de percurso (erros e imprevistos que renderam interessantes alterações no texto).

Como disse, nenhuma das etapas foi construída consecutivamente: elas se misturavam, iam e voltavam, intermeavam-se. Pensando de forma linear, geralmente a fase de confecção do enredo se dá antes da escrita das cenas. No processo de *As Três Fiandeiras*, tanto foram as modificações, que o enredo precisou ser revisitado várias vezes, não sendo um elemento prévio ou um elemento sólido. Boa parte das alterações não foi um resultado de uma operação simples, na qual o material escrito foi meramente “enxugado”. Trabalhar como dramaturgo em processo colaborativo, tomando de empréstimo novamente os termos da costura, é como confeccionar uma peça de roupa, porém sem ainda saber direito qual corpo irá usá-la. As medidas, as formas, as curvas, o tamanho e em que ocasião e contexto essa roupa será utilizada, tudo isso surge ao longo da jornada criativa.

Sobre a terceira versão, mais oito tratamentos foram feitos. Tendo como referência para esses tratamentos, as filmagens dos ensaios e espetáculo e os diários da direção, construo a derradeira parte do estudo das coxias do texto. Os tratamentos são vestimentas que vão sendo testadas e refeitas constantemente, uma vez que não

é certo como será a cena no que diz respeito às marcações, ao cenário, à luz, ao figurino, à atuação. Por essa razão, a fase dos ajustes e das provas é tão complicada. Desmanchar uma roupa, às vezes, implica em refazer todas as costuras. Alguns pedaços saem, outros entram. Muita coisa é removida, demovida ou transformada em função dos achados da criação. Na confecção de *As Três Fiandeiras*, várias provas e ajustes foram feitos. Longe de serem apenas um corte ali ou cá, eles ocuparam uma parte importante do processo.

Se nos primeiros capítulos voltei-me à forma textual, às propriedades do texto, tentando estabelecer alguns termos para abordar o processo de escrita, a organização das cenas, os elementos internos e sua dinâmica, os arranjos de cena, a construção dos diálogos, das personagens etc.; nas linhas que seguem, uso-os para fazer o caminho inverso: se antes usei os conceitos de enredo como desenvolvimento de uma ação, montagem, corte, *beat* etc. para analisar a última versão, uso-os para, em caminho inverso, mostrar o avesso da costura. Agora, de fato, adentro nos bastidores da escrita. Trabalho os elementos anteriormente expostos e os integro aos outros elementos advindos dos ensaios e da montagem das cenas.

Nessa abordagem, a noção de texto se abre. Em suas primeiras acepções, a palavra “texto”, antes de referir à fala proferida pela atriz ou ao manuscrito e material impresso, significa: “tecendo junto”. Essa definição, mais ampla, é utilizada por Barba (1995) para falar de dramaturgia. O termo “dramaturgia”, por sua vez, significa “trabalho de ações”. Segundo o autor:

Numa representação, as ações (isto é, tudo aquilo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente tudo aquilo que é dito e que é feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças de espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço (...). Todas as relações, todas as interações entre personagens ou entre personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão e cinestesia, é uma ação. (BARBA, 1995, p. 68).

Barba ainda divide a trama (que seria o trabalho das ações) em dois polos: concatenação e simultaneidade. O primeiro se refere à ordenação das ações em função de causa e efeito ou em função da alternância de eventos com

desenvolvimentos paralelos. A segunda cria entrelaçamentos simultâneos de várias ações em um mesmo espaço de tempo²⁶. Expandindo um pouco mais esse conceito, Ruffini (1995), na mesma obra, *A Arte Secreta do Ator*, afirma que o que se dá por encadeamento pode ser considerado como o “polo pobre” do espetáculo e o que se dá por simultaneidade pode ser considerado como “polo rico”. Pobre, para ele, significa algo rígido, programável, essencial. Por rico, ele entende como algo flexível, não programável, variável. O polo pobre é o texto. O rico, o palco. Por mais que seja estranho, em um primeiro momento, colocar o texto como pobre, a despeito de toda pompa que lhe fora conferida, sobretudo no Classicismo, o texto é um elemento programável, sob o qual pode haver uma direção, uma programabilidade. Ele se constitui como algo rígido, algo que provoca um atrito com os demais elementos da cena, variáveis, indefinidos, em desordem.

Apesar de os termos “texto” e “palco” conotarem uma diferença - o primeiro entendido como algo escrito e falado e o segundo como um espaço visível e delimitado - Ruffini não os considera dessa forma. Na cena, texto é tudo aquilo que é rígido (concatenado) e palco é tudo aquilo que é flexível (simultâneo).

Esboçando brevemente a dramaturgia da representação poderíamos sugerir que o polo textual (derivando tanto do texto quanto do palco) desempenha a função de garantir uma âncora semântica para o espectador e que o polo do palco (também derivando tanto do texto quanto do palco) desempenha a função de garantir uma abertura, uma zona de fruição profunda, ou pelo menos mais personalizada. (RUFFINI in BARBA et al, 1995, p. 242)

Neste capítulo, discorro primeiramente sobre o procedimento de criação utilizado nos ensaios. Em seguida, abordo as descobertas, experimentos e improvisos que se efetivaram no correr desse processo, possibilitando que o texto tomasse novas direções, concatenações e simultaneidades. Segundo Barba e Ruffini (BARBA et al, 1995) esse material integra a “função palco”, aquela que não é programável.

²⁶ Barba e Ruffini (BARBA et al, 1995), por simultâneo e concatenado, inspiram-se na montagem vertical e horizontal de Eisenstein (2009a, 2009b) que abordei no capítulo anterior (Item 2.3.2). Todavia, utilizo-me das denominações de Barba e Ruffini por estarem mais direcionadas às questões do palco – a ações da atriz, a montagem da direção, a música etc.

Para não saturar o trabalho de documentos anexos, optei por trabalhar apenas a terceira versão de *As Três Fiandeiras* e seu percurso de escrita e reescrita, colocando em anexo apenas alguns trechos nos quais ocorreram mudanças significativas. Outros trechos, mais curtos, porém relevantes para a argumentação, são citados direto no corpo do trabalho.

Eu conto oito tratamentos, sendo que tratamento, estritamente falando nos termos de roteiro, se dá quando uma alteração, não importa qual seja, é feita. Uma frase, uma linha do diálogo, um elemento a mais na cena, uma cena nova etc., qualquer mudança gera um novo tratamento. Se tal regra fosse levada à risca em *As Três Fiandeiras*, certamente haveria para lá de vinte tratamentos. Oito, de fato, foram as vezes em que tive de sentar e passar a limpo todas as alterações sofridas pelo texto ao longo dos ensaios e das apresentações. Para se ter uma ideia, na reta final, eu mesmo não achava no computador o tratamento com o qual estávamos trabalhando. Foi preciso que uma das atrizes passasse a limpo as alterações feitas à mão e me mandasse por e-mail. Mais na frente, antes das apresentações da segunda temporada, em 2016, para produzir a versão final, pegamos uma semana de ensaio e, com o computador ligado a um projetor, repassamos linha por linha do texto para adequar o que estava escrito ao que estava sendo dito pelas atrizes quando das apresentações.

O primeiro tratamento da terceira versão fechou em sessenta e oito páginas e era composto por três atos, com um prólogo e um epílogo. De entrada, é possível notar que a divisão da peça é completamente diferente do tratamento final, composto apenas por dois atos, um prólogo e um epílogo, totalizando quarenta e duas páginas. A grande diferença entre o primeiro tratamento e o último está na obediência daquele à fábula. Os eixos das atrizes-personagens e das rendeiras tinham seu desenvolvimento completo, com exposição, incidente incitante, complicação, crise e clímax (ver Capítulo 1).

Antes de analisar as modificações do texto, atendo-me um instante no procedimento utilizado na sala de ensaio e no meu trabalho enquanto diretor do espetáculo.

3.1 A DINÂMICA DOS ENSAIOS

Uma das primeiras preocupações quando dos ensaios foi estabelecer alguns procedimentos para “coletar” ações. Quando as atrizes iniciaram essa busca, ainda sem a figura do dramaturgo e do diretor, elas produziam partituras corporais a partir de um procedimento pautado na ação de fiar, por elas denominados de “dança do fiar”. Nas palavras da atriz-contadora Gisele Vasconcelos (2016, p. 101-102):

A ação de fiar e suas ações complementares, como puxar e enrolar com variações de dinâmica, tempo e energia é a base do procedimento de criação que envolve o tecer e o narrar. A metáfora da tessitura que ecoa no ato de transformar uma coisa em outra coisa anuncia a Dança do Fiar, desenvolvida a partir de orientações simples com variação de dinâmica, tempo e energia: dançar o fiar frenético, o retilíneo, o interrompido... A partir do comando da voz e da música, a dança gera ações e movimentos distintos em uma efervescência criativa em desordem. A organização de aparente desordem traz, na etapa de seleção de movimentos da dança, a criação de partituras ou sequências de movimentos, experimentados com variação de tempo, espaço e peso, cuja repetição traz significados distintos para o mesmo gesto.

Tais matizes, frutos de um trabalho de cerca de um ano, acompanharam as atrizes Érica, Renata e Gisele durante a preparação corporal e foram repassados à Rosa assim que ela entrou no processo. Com o tempo, o grupo sentiu a necessidade de deixar em segundo plano as danças pré-expressivas, que passaram a ocupar apenas os primeiros trinta minutos dos ensaios, e se focar no “contar”. De quantas maneiras contar histórias? Quais são as variações possíveis? Quais seriam as mais interessantes para o grupo?

A preocupação era propor balizas para não se perder em um mar de improvisos e para permitir às atrizes e a mim maneiras de nomear, catalogar e separar o material dos ensaios, criando a partir deles. Nos primeiros momentos, fizemos experimentos com matérias de jornal, tentando estabelecer várias maneiras de contar variando pontos de vista. Contava-se pelo viés da atriz-contadora, pela perspectiva da vítima do crime ou do algoz, variando intensidades, ressaltando um fato ou outro, intercalando ritmos etc. O resultado de todo esse processo foi um procedimento bem simples que foi se aprimorando ao longo dos ensaios. Falarei dele nas linhas que seguem.

3.1.1 O PROCEDIMENTO DE TRABALHO

A dificuldade que se encontra ao trabalhar as narrações no palco (principalmente para mim que, até então nunca tinha atuado assim) consiste em evocar, tornar presente, fatos e coisas que não estão necessariamente no local da apresentação. A atriz-narradora é uma intermediária entre o fato e o interlocutor (conforme o discutido no Capítulo 1, Item 1.1). Por essa razão, suas falas dificilmente podem ser trabalhadas como as de uma personagem em uma relação intersubjetiva.

Dessa forma, na primeira etapa, a qual chamamos de “Etapa de Localização”, nos concentramos sobre as ações e objetos evocados pela própria fala, antes de nos concentrar sobre o corpo e as ações da atriz. Para melhor entender, esmiúço a aplicação do procedimento de criação no trabalho feito por Renata com narração da Cena II – Marcelina. Eis o texto:

BEATRIZ. Marcelina tinha dois namorados. Todo mundo na quitanda do Seu da Jane já sabia, mas ninguém tinha coragem de falar, é claro. Como ela conseguia manter os dois amantes? Sem saber um do outro? É que pescador é cheio de mania. Eles entram no mar de acordo com a vontade do santo. Aconteceu que, para Marcelina, era assim: quando um estava no mar, outro estava na terra. E tinha uma semana que os dois iam pro mar. Nesse período, Marcelina tirava uma folga. E quando os dois estavam em terra, ela, que não é burra nem nada, se dizia “menstruada”. Mas, a maior parte do tempo, era assim: um virava as costas, vinha o outro! E, como chifre não tem retrovisor, eles não desconfiavam de nada. (Anexo A)

A partir desse trecho, Renata estabeleceu os seus “pontos de interesse”. São elementos chaves que a atriz-narradora escolhe de acordo com a atenção que eles despertam e de acordo com a sua importância que eles têm para a narrativa.

O interesse reside em um ponto entre nós e o objeto de nosso interesse. Nesse momento, vivemos no intervalo. Viajamos para fora para entrar em contato com o outro. A palavra interesse é derivada do latim *interesse*, que é a combinação de *inter* (entre) e *esse* (ser, estar): estar entre. O estado de interesse é uma experiência limítrofe – a sensação de um limiar. (BOGART, 2011, p. 81).

No caso em questão, Renata se colocava “entre” esses quatro pontos:

- 1) os dois namorados e as fofocas da quitanda;

2) a presença de um amante no mar e a presença de outro na terra (que denotava um vai e vem);

3) a presença dos dois na terra (quando ela fugia dos dois);

4) a presença dos dois na água (quando ela fica só).

Estabelecido isso, a atriz experimentava as imagens e sensações que os pontos de interesse provocavam. Os outros integrantes do coletivo, Rosa, Gisele e eu, também dávamos sugestões, discutindo com Renata o que estava por detrás dessa escolha ou sugerindo outras escolhas possíveis.

Por não haver especificamente uma ação indicada para a intérprete no texto ou nas entrelinhas do mesmo, a busca se concentrava em como esses elementos separados agiam sobre a atriz. O que tais pontos de interesse provocavam nela? Repulsa, chacota, indignação, orgulho? Como ela reagia e o que tal reação provocava em seu corpo era o que procurávamos.

Deixando o texto um pouco de lado, e contando a história tendo como base os pontos de interesse selecionados, pouco a pouco surgia o que cada imagem despertada pelo ponto de interesse provocava no corpo da atriz. De acordo com os elementos evocados, ora ela se recolhia, ora abria bem o peitoral, ora desenhava um arco com as mãos.

Depois de várias repetições, alguns gestos e reações se repetiam. Como condutor dos ensaios dizia: “guarda isso, ficou legal”, “olha, esse movimento se repete várias vezes”, “evita de balançar muito os braços, ache outras possibilidades”. Dos pontos de interesse tirados do texto, pouco a pouco, a concentração se voltava apenas para os movimentos até a atriz-narradora definir uma linha de ações-físicas, ou seja uma sequência de movimentos dotados de objetivos e significados²⁷. Nesse ponto,

²⁷ Sobre as ações-físicas Thomas Richards (2012, p. 32) cita suas impressões de uma palestra de Grotowski em Nova York sobre o trabalho de ator Vasily Toporkov: “Sim – continuou Grotowski -, esse ator estava dando uma palestra para os outros personagens, mas qual era sua ‘partitura física’? Era a *luta por atenção, o reconhecimento dos aliados e dos adversários* (através da *observação* dos ouvintes), buscando apoio dos aliados, dirigindo seus ataques aos personagens que ele suspeitava que fossem os adversários etc. Era a *partitura de uma batalha*, e não uma palestra. Grotowski tentou se lembrar: será que ele utilizou pequenos objetos? Pegar um cigarro, acendê-lo...? Grotowski disse que a dança do ator com esses pequenos objetos podia ter sido uma série de atividades vazias. Mas foi o *porquê* e o *como* que fizeram com que fossem *ações físicas*, e não atividades. Imaginemos, por exemplo, que o personagem pegue um cigarro; na verdade ele está despistando, ganhando tempo para pensar em seu próximo argumento. Depois ele bebe um copo d’água; mas na verdade faz isso para

para determinar um ação, para dizer que um movimento era uma ação, era preciso dotá-lo de um objetivo. Sempre perguntava às atrizes: “sim, você se levantou, mas para quê?”. Era necessário que tal movimento, tal levantar, estivesse dentro de uma ação, como “se preparar para sair”, “observar algo distante”, “anunciar sua presença” etc. Também, no momento da definição desses objetivos, todos davam sugestões e teciam comentários. Surge, novamente, uma questão abordada no Capítulo I, sobre o fato de uma ação comportar outras ações menores, como se, a ação de “se levantar” estivesse abrigada na ação de “observar algo mais distante” e, “observar algo mais distante”, estivesse abrigada em “se preparar para viagem”.

Na segunda etapa, batizada de “Mecânica”, pegávamos a linha de ações físicas encontrada na Etapa de Localização, porém deixávamos de lado os objetivos e o texto. Nessa etapa, primeiramente buscávamos ampliar esse gesto, como que colocando-o sob uma lupa. A questão era fazê-lo com o máximo de extensão, beirando ao exagero. Se fosse um levantar de mão, era necessário levantar ao máximo, mobilizando não só o braço, mas as escápulas, o pescoço, erguendo o queixo, ficando praticamente na ponta dos dedos. Com esse exercício, tentávamos definir o percurso do movimento no corpo. Onde ele começava? Em que ponto ele terminava? E antes mesmo de começar, ele teria um antes e um depois? Entendendo o percurso desse movimento, buscávamos dividi-lo em partes. Primeiro em três, depois em cinco, em dez. Até a atriz ter o domínio mecânico dele, até que esse movimento fosse feito sem pensar, podendo ele ser começado do meio, do final, do início, de qualquer lugar que fosse, eliminando qualquer pensamento prévio, automatizando o movimento no corpo.

Depois disso entra a terceira etapa, a Etapa Expressiva, na qual jogávamos com intensidades, forças e pesos sobre um tabuleiro dividido em quatro partes. O objetivo era dilatar esse movimento e criar matizes expressivas. Se o movimento era simplesmente abrir os braços e inflar o peitoral, brincando com intensidades, forças e

observar os outros, para ver quem está ao seu lado, quem concorda com ele. Talvez ele se pergunte: ‘Será que convenci, ou não? Sim, a maioria deles está convencida, menos aquele cara sentado na poltrona!’ Então ele retoma seu discurso para ‘quebrar’ esse sujeito, dirigindo todo seu ataque contra ele.”

pesos, ele ganhava outros contornos, ficando mais leve, mais pesado, sincopado, solto, rápido, devagar, lasso.

Para compor o tabuleiro, tomamos de empréstimo um exercício de Michael Chekhov (2013, p. 08) no qual a atriz estabelece em seu corpo um 'centro imaginário': "Pense nesse centro imaginário como uma fonte de atividade e de poder internos de seu corpo. Envie esse poder para a cabeça, braços, mãos, torso, pernas e pés". Nessa acepção todo o movimento deve partir desse centro localizado no peito, bem no plexo solar.

Esse movimento desencadeado pelo centro imaginário "molda" o espaço que cerca a atriz: "à semelhança de um escultor, eu moldo o espaço que me cerca. No ar a minha volta deixo formas que parecem ser cinzeladas pelos movimento do meu corpo." (Idem, p. 10). Chekhov, nos exercícios propostos, brinca a qualidade desse ar: "(...) imagine o ar em sua volta como uma superfície aquática que o sustenta e à tona da qual seus movimentos deslizam facilmente." (Idem, p.12). Tomando com essa dinâmica, é possível produzir movimentos flutuantes. A partir dessa premissa, exploramos o "ar" proposto por Chekhov variando entre leve, muito leve e pesado, muito pesado. O movimento emanado do centro imaginário atravessa, corta, molda, desliza ou é bloqueado por esse ar. O centro imaginário também possui suas variações. Ele pode ser forte, ou seja, o impulso vindo do centro imaginário completa todo seu trajeto. Se ele for fraco, esse impulso morre no meio do caminho ou nem chega a sair do centro imaginário. Manipulando o peso do ar e a força do centro, desviamo-nos um tanto do exercício proposto por Chekhov. Essa alternância, leve ou pesado, com centro forte ou fraco, permitia "distorcer" o movimento e criar partituras mais expressivas.

Como exemplo, utilizo o movimento de levantar o braço. Esse movimento parte do centro imaginário. O impulso vindo daí mobiliza as articulações do ombro, braço, antebraço até chegar na ponta dos dedos. Se o ar estiver pesado, esse impulso vindo do centro encontrará um obstáculo, mais intensidade precisa ser aplicada para vencer o peso. O movimento fica mais lento, porém ele chega até o final do percurso. Se o centro imaginário estiver fraco, o ar não permite que o percurso seja feito. O movimento parte do centro, mas para no ombro ou no antebraço, por exemplo. O resto fica como que 'travado' pelo ar. Agora se o ar estiver leve e o centro estiver forte, esse

impulso não encontra nenhum obstáculo e vai além do que o previsto. Levantar o braço com centro imaginário forte e com ar muito leve, leva todo o restante do corpo junto consigo, fazendo que atriz levante a ponta dos dedos dos pés ou mesmo pule. O movimento vai além do limite. Porém, se o centro imaginário estiver fraco e ar leve, esse movimento para no ombro, porém o ombro leva o corpo da atriz, posto não haver nenhum obstáculo. O movimento incompleto atravessa o “molde” e ao parar nos ombros, o movimento vindo do centro imaginário pode fazer com que a atriz dê alguns passos para o lado, desequilibrada, ou que incline o tronco para algum dos lados.

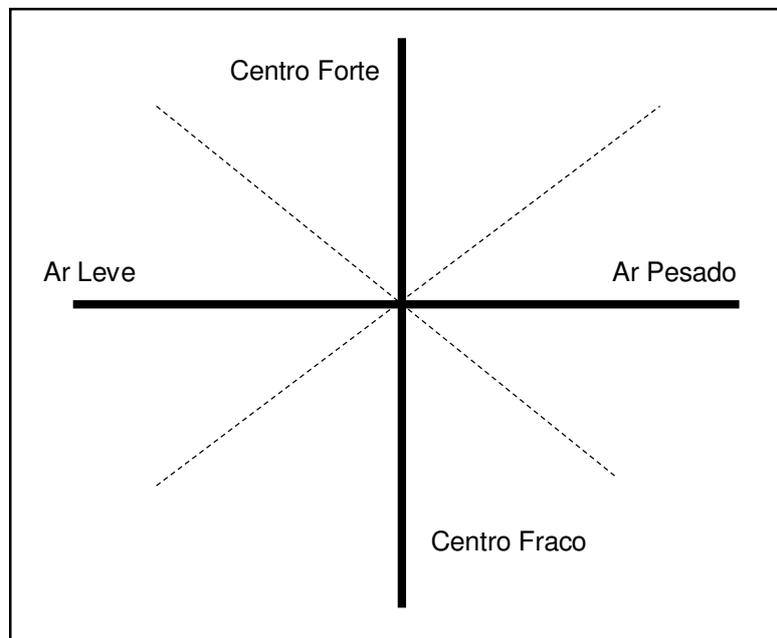


Figura 5: Tabuleiro. Fonte: Caderno de direção

Dessa forma, com essas variações do tabuleiro, o que era apenas um levantar de mão, ganha outros contornos e possibilita mais combinações. Tendo essas derivações, a atriz volta para a etapa inicial do pontos de interesse e começa a recompor a linha de ações físicas encaixando os achados no tabuleiro às ações e objetivos estabelecidos na primeira etapa. Se o movimento de “se levantar” estava ligado à ação de “sinalizar que está presente” da primeira etapa, com o trabalho feito no tabuleiro a atriz pode criar uma dramaturgia de ações. Nesse instante entra o “como se”. Ou seja, é interessante que cada ação física evoque uma imagem, uma metáfora. Pelo Quadro 6 é possível visualizar melhor.

Quadro 7: Relações de Centro/Ar no Tabuleiro. Fonte: Diário de Pesquisa de As Três Fiandeiras.

Ação Física	Movimento / Atividade	Relação Centro/Ar	Resultado Tabuleiro	Ação física e metáfora (como se)
				Sinalizar que está presente:
Sinalizar que está presente	Levantar a mão	Centro Forte / Ar Pesado	Levantar a mão firmemente	Levantando a mão <i>como se</i> marcasse um território
		Centro Fraco /Ar Pesado	Fazer a menção de levantar a mão	Levantando o ante braço discretamente <i>como se</i> ninguém estivesse vendo
		Centro Forte/ Ar Leve	Levantar a mão desesperadamente	Levantado a mão desesperadamente como se fosse perder a única chance de se comunicar com alguém
		Centro Fraco / Ar Leve	Levantar a mão de forma desajeitada, frouxamente	Levantando a mão frouxamente <i>como se</i> você desdenhasse a pessoa

A atriz compunha sua partitura selecionando esse movimento, criando “frases” com o corpo. Por exemplo, para sinalizar que está presente, a atriz pode primeiro começar hesitando (ar forte e centro fraco), depois, à medida que o ponto de interesse se aproxima, ela pode levantar a mão frouxamente (centro fraco /ar leve), imaginando que a pessoa para quem ela está sinalizando já a viu, porém isso não acontece e ela levanta a mão firmemente (centro forte / ar pesado) e, vendo que a pessoa já vai embora, a atriz acena desesperadamente, dando pequenos saltos (centro forte / ar leve).



Figura 6: Atrizes experimentando o tabuleiro. Fonte: Caderno de Direção

Tomando como exemplo da cena, escolho um trecho da personagem Chica, feita por Gisele, na Cena I do II Ato. Eis a fala contida no texto:

Não vou ficar aqui parada enquanto os homens fazem as buscas. Estou cansada de desfiar rosário, de ficar aqui costurando o tempo enquanto um bicho pode estar mordendo as carnes do meu filho. Se estiver morto, trago o corpo. Se for devorado, trago o bicho que engoliu! ... Eu não vou ficar aqui enquanto esse mar avança e toma nossas casas! Se o mar tiver que engolir tudo, eu pelo menos vou de encontro às suas tripas! (*Pausa*) lemanjá, me diga onde ele foi parar. Vou buscá-lo nem que seja no sovaco das ondas. (ANEXO A)

Primeiro a atriz está em pé, porém curvada sobre o próprio tronco “como se” estivesse rendida. Começando o texto, ela se ergue, firme, pendendo o tronco um pouco para frente, como se estivesse para dar um salto.



Figura 7: Partitura de Gisele 1. Fonte: Caderno de Direção



Figura 8: Partitura de Gisele 2. Fonte: Caderno de Direção

Na deixa “os homens fazem as buscas”, a atriz vagarosamente faz um giro em torno de si, “como se” encarasse todos os que são contra a sua ida. Ao dar o giro completo, na deixa de “esse mar avança e toma conta de nossas casas”, Gisele levanta firmemente o braço com o dedo em riste direcionado para fora da cena “como se” apontasse para o lugar onde o filho provavelmente estivesse.



Figura 9: Partitura de Gisele 3. Fonte: Caderno de Direção.



Figura 10: Partitura de Gisele 4. Fonte: Caderno de Direção.

Com a voz forte, decidida, ela diz “Se o mar tiver que engolir tudo, eu pelo menos vou de encontro às suas tripas!”. Depois, fecha as mãos, “como se” por um momento hesitasse, nessa marca ela diz, com a voz embargada: “Iemanjá, me diga onde ele foi parar. Vou buscá-lo nem que seja no sovaco das ondas”.



Figura 11: Partitura de Gisele 5. Fonte: Caderno de Direção



Figura 12: Partitura de Gisele 6. Fonte: Caderno de Direção.

Com o tempo, faltando apenas seis meses para a estreia. Havia muito mar para navegar e nós precisávamos acelerar o ritmo. Em função disso, não era possível pegar cada ação da etapa de localização, passar pela etapa mecânica e jogar todas as ações no tabuleiro. Como as atrizes já haviam colhido bastante material durante mais de dois anos de pesquisa e ensaio, às vezes, na etapa de localização já achávamos um material satisfatório com uma relevância para a cena. Em outros momentos, quando a solução encontrada ficava truncada ou com excesso de movimentação ou quando um movimento tinha uma grande valor para algum momento específico, nós explorávamos a etapa mecânica e expressiva.

3.1.2 A IDEIA DE UMA COISA DADA POR OUTRA COISA

Logo no início dos ensaios da reta final até a estreia do espetáculo, nos deparamos com uma questão de espaço e tempo. A modelagem conferida ao eixo das atrizes-personagens era de ordem dramática, baseada numa relação intersubjetiva. Como foi dito no item anterior, mesmo para as cenas fechadas, trabalhamos o plano de localização, colocando os pontos de interesse. No caso da Cena I – Desmontagem do 1º Tratamento (ANEXO B) havia: a luz apagando, a cortina se fechando, as palmas magras do espectadores, a cortina se fechando, a entrada no camarim, a retirada da maquiagem na frente do espelho e a retirada no figurino. Eram elementos demais para um espaço muito pequeno.

A quantidade de cena e de lugares, além das elipses e dos elementos (acessórios, biombos, marionetes) evocados pelo texto, exigiram cortes consideráveis. O descarte desses itens se deu ao longo dos ensaios. Pouco a pouco, na etapa de localização, já começávamos a diminuir ao máximo os pontos de interesse. Não era necessário evocar todos os elementos do texto. Apenas um ou dois davam o tom da cena que queríamos. Por exemplo, na Cena I no 1º Tratamento (ANEXO B), de todas as ações selecionadas: agradecer, convidar a plateia para o próximo espetáculo, tirar o figurino e a maquiagem, somente essas duas últimas foram utilizadas para dar a ideia do fiasco, da derrocada, da crise do grupo. Tirar os figurinos dos espetáculo anterior era como, para a personagem Isabel, de Rosa, retirar algo leve, sem muita importância. Para personagem Isadora, de Gisele, era como tirar uma segunda pele - ela tinha apego pelo espetáculo, tirar o figurino era quase como assumir um fracasso, era como se colocar do avesso. Para personagem Beatriz, de Renata, era como se livrar de um enorme peso.

Trabalhamos essas ações na etapa mecânica, esticando cada movimento, dividindo-o, depois em plano fechado coletando os “como ses”, conforme relatei no item anterior. Esse procedimento, pouco a pouco, limpava os excessos de informação do texto e excessos de elementos da etapa de localização. Para as três primeiras cenas do primeiro tratamento, por exemplo, tínhamos uma quantidade imensa de elementos (Figura 13). Cada objeto, era um ponto de interesse. Também a cena era dividida de acordo com os lugares sugeridos: camarim, palco, plateia (Figura 14).



Figura 13: Cena I – Desmontagem / Ensaio. Fonte: Caderno de Direção

Paulatinamente os elementos e lugares evocados pelo texto foram descartados, permanecendo apenas um ou dois. Analogamente, os objetos utilizados para representar os pontos de interesse também foram caindo por terra. Antes havia fios, máscaras, pedestais, saias, blusas, tubos de papelão, carretéis, bilros, cestas, caixas. A sala de ensaio era uma verdadeira confusão de objetos. Em certo ponto, começamos a delimitá-los. Gradativamente, os bilros, as caixas, os pedestais foram deixados para trás. Também o local de apresentação, que era dividido em várias partes, com fitas e tubos de papelão, também foi sendo fechado, tornando-se apenas um corredor.

Daí então, trabalhamos apenas com três elementos: 1) os carretéis, que faziam as vezes de bilro, de pernas de pau, de biombo, praticáveis, tornando-se camarins, barcos, acessórios para composição dos personagens Pioco e João de Una; 2) as saias, que se tornavam água, rede de pesca, vento, cortinas; e 3) os xales, que funcionavam como máscaras e acessórios, cintos, blusas, véus.



Figura 14: Apresentação – Cena II – Marcelina – Março/2015. Fonte: Caderno de Direção

Todos esses elementos dão apenas uma sugestão de algo situado no “entre”. Tomando de empréstimo um pressuposto de Étienne Décroux (1963, p. 48) : “pour que l’art soit, il faut que l’idée de la chose soit donnée par une autre chose. D’où ce paradoxe : un art n’est complet que s’il est partiel.”²⁸. Para a concepção adotada, os objetos da cena não seriam nem o objeto propriamente dito (o carretel), nem o que está sendo anunciado no texto. 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 o fundo do mar, caverna, praia, porém não passa de um corredor.

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 [a nossa narradora] não precisa imitar integralmente a atitude das personagens, bastará que imite em parte, em tanto quanto

²⁸ Para que a arte seja, é preciso que a ideia de uma coisa seja dada por outra coisa. Daí o paradoxo: uma arte é incompleta somente quando ela é parcial.

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 porvir! 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 Teatro²⁹.

O procedimento de criação utilizado nos ensaios e sua compactação, refletiu no resultado final. O elementos dos ensaios, os carretéis, as saias e o corredor, as ações colhidas a partir dos pontos de interesse, o gesto situado entre o fato acontecido e a recepção do espectador, tudo isso irradiou sobre o texto, provocando alterações. Essa é a preocupação do tópico seguinte.

3.2 DESCOSENDO O TEXTO

As cenas mais modificadas se encontravam no primeiro e segundo ato do primeiro tratamento. O resultado das modificações desses dois atos, resultaram no Ato I do último tratamento (ANEXO A). Pra melhor visualizar, exponho abaixo uma tabela, com a escaleta de cada cena do primeiro tratamento, conforme fiz com o tratamento final no Capítulo 2.

Quadro 8: Escaleta do Ato I e Ato II do primeiro tratamento. Fonte: Diário de Pesquisa do Autor

	Cena	Resumo
Ato I	Cena 1	As atrizes discutem sobre a montagem do novo espetáculo sem chegar a uma resolução. Elas concordam em ensaiar no dia seguinte.
	Cena 2	No outro dia, Beatriz espera por Isabel e Isadora que estão atrasadas. Isadora propõe que elas ensaiem primeiro fazendo treinamento corporal. Passa-se algumas horas e elas não possuem

²⁹ Depoimento do espectador Rodrigo Franca, in VASCONCELOS (2016, p. 66, grifo meu)

		nenhum resultado. Elas tentam mexer nos objetos que estão na sala de ensaio, buscando alguma solução. Passam-se mais algumas horas. Elas desistem, bebem vinho. Isadora tem uma crise de choro. Isabel vomita. E Beatriz vai embora.
	Cena 3	As rendeiras, Chica, Zezé e Das Dores, fofocam sobre a vida da vizinhança. Chega Marivaldinha, uma comadre. Cada uma conversa com a Marivaldinha um assunto relacionado à vila, à família ou à loja. Chica fala do enterro do pai. Das Dores fala mal de Zezé. Zezé fala das rendas feitas em fábricas no Ceará.
	Cena 4	O ensaio vai avançado. Mas as atrizes atravessam uma crise criativa. Não conseguem compor um personagem. Elas discutem. Isadora ataca Isabel, chamando-a de mimada por não ter filhos. Isabel confessa que fez um aborto e que sofre com isso, Beatriz e Isadora ficam sem jeito.
Ato II	Cena 1	Atrizes contam a história de Marcelina, a filha de uma rendeira que engravidou e se viu encurralada sem saber de quem era o filho, se era de Zé Peba ou Totó.
	Cena 2	As atrizes não gostam do resultado dos ensaios. Algo não está funcionando e elas não sabem. Em meio às elucubrações, elas descobrem que falta contar histórias delas mesmas, suas vidas, seus casos, suas relações com a arte etc. Isabel resiste. Isoladas, Beatriz e Isadora ensaiam separadamente monólogos seus. No fim Isabel também ensaia o seu monólogo.
	Cena 3	Um oficial bate na porta, entregando a ordem de despejo. Elas têm poucos dias para sair do casarão.
	Cena 4	As atrizes cantam uma paródia de “Fia, Fia, Minha Roda” apresentando suas personagens ao público.
	Cena 5	As rendeiras conversam com o público sobre suas vidas. Falam de si. Chica, de Ribamar e dos outros filhos. Das Dores sobre o marido que fugiu de casa. E Zezé sobre o marido que morreu “engasgado” com uma espinha de peixe, segundo ela. Na verdade ela o matou. No final o emissário do porto anuncia para Zezé e Das Dores uma notícia sobre Ribamar. Elas tentam achar um jeito de contar para Chica.
	Cena 6	(Continuação da Cena 3) Com a ordem de despejo na mão, as atrizes tentam pensar em alguma saída. Elas terão de sair do casarão, mas elas ficam, não desistem de apresentar o novo espetáculo.

Cena 7	(Continuação da Cena 5) Chica ouve a notícia e fica desolada, porém não se deixa abater completamente. Ela decide ir buscar Ribamar;
--------	--

Depois de dois meses de ensaio, no final de 2014, o volume de cena se revelou excessivo. O próprio arranjo, permeado de cortes e elipses foi deixando de fazer sentido a partir do momento em que decidimos trabalhar com o mínimo de elementos possíveis. No sentido dado por Ruffini (in BARBA, 1995), pouco a pouco tornou-se “empobrecido” o eixo das atrizes. Em outras palavras, as cenas que falavam dos conflitos internos das atrizes, de suas características, das suas relações com a arte foram eclipsadas.

Por exemplo, a Cena II do I Ato do Primeiro Tratamento (ANEXO B) continha já vários micro conflitos das atrizes-personagens. Beatriz reclamava dos atrasos das suas companheiras. Isabel falava de seus porres. Isadora revelava suas epifanias. Também havia partes do procedimento de criação delas. Trechos do aquecimento de voz. As conversas e confissões delas embriagadas de vinho. Tudo isso foi transformado em um sequência de ações. No terceiro tratamento esta cena ficou assim:

Quadro 9: 3º TRATAMENTO / I ATO / CENA II – Primeiro Toque / Tentativas. Fonte: ANEXO B

ETAPA	AÇÃO
1	Arrumação em três atos: pegar, arrumar e varrer / sintonia no varrer
2	Aquecimento em três atos: a. Voz e corpo separados e intercalados b. Encontrando o tom de “fia, fia, minha roda” c. Sintonia na canção
3	Improviso a. Texto, corpo e entonação b. Tentativas c. Quebra total

Essas ações executadas em ritmo acelerado passavam a impressão de tentativas e erros dos ensaios para montagem do espetáculo fictício. Intercaladas dessa forma serviam para acelerar o tempo, como se elas estivessem em câmera rápida. Apesar de tal esforço, a Cena II do I Ato e seus respectivos tratamentos foram cortados. A elipse entre a Cena I e a Cena III, do tratamento final, de certa forma, já

relatava o que queríamos. Na Cena I, as atrizes-personagens estão no impasse se vão montar um novo espetáculo ou não. Na Cena III, com ensaio já avançado, elas discutem um trecho da nova peça. O espaço entre a crise do grupo, resultante do fiasco do espetáculo anterior e a crise criativa, resultante dos ensaios para nova montagem, já era suficiente para relatar o que queríamos. Esmiuçar etapa por etapa do processo criativo, embora seja interessante, estenderia bastante o espetáculo.

Da mesma forma, no segundo ato do primeiro tratamento, por coincidência, na Cena II (ANEXO C), outra construção inteira caiu por terra. Nessa parte, as atrizes-personagens falavam de seus conflitos internos. Não chegamos nem a trabalhar profundamente essa parte, explorando a etapa mecânica e expressiva descritas no item 3.1.2. Porém, as leituras feitas desse trecho e o estabelecimento de alguns pontos de interesse serviram para melhor definir as personagens, conforme relato a seguir.

3.2.1 CONFECÇÃO DAS PERSONAGENS PELAS ATRIZES

É importante reiterar que, apesar de várias cenas terem sido descartadas do Ato I e II do primeiro tratamento, a experimentação delas serviu para definição do espaço e para confecção das personagens. Abordo primeiro a construção das personagens e a transformação delas conforme eram experimentadas pelas atrizes.

Segundo Ryngaert (1995, p. 112): “Il semble bien que la fiction théâtrale ait besoin du personnage dans l’écriture, comme une marque unificatrice des procédures d’énonciation, comme un vecteur essentiel à l’action, comme un carrefour du sens.”³⁰. O autor sugere abordar o personagem não como algo pronto logo no início do texto, antes, ele vai se construindo, pouco a pouco, à medida que a leitura avança. Mesmo que seja um personagem já conhecido do público, quer seja por já ter existido na vida real ou por ter sido inúmeras vezes encenado, sua imagem se constrói progressivamente, de acordo com suas ações, com sua identidade e com seu discurso sobre ele mesmo e sobre os demais personagens que se dão ao longo da peça.

³⁰ Parece que a ficção teatral precise do personagem na escritura, como uma marca unificadora dos procedimentos de enunciação, como um vetor essencial para ação, como um cruzamento de sentidos.

Embora Ryngaert (1995) se refira à apreensão do personagem por meio da leitura do texto, no processo de criação, na sala de ensaio, esse personagem também se forma progressivamente. Entendendo-o como um vetor de ações, como um cruzamento de informações, de sentidos, de opiniões, é possível abarcá-lo de forma mais dinâmica e entender a importância de cada mudança realizada em função dos improvisos, das avaliações e das sugestões das atrizes.

Desde as primeiras versões, decidi colocar os nomes dos personagens diferente dos nomes das atrizes-contadoras. Tal opção se deu para não fechar o personagem dentro de uma história de vida, de um traço ou de uma biografia específica. Embora aí também houvesse um material rico a ser trabalhado, preferi abordar tais elementos de outra forma. O que fiz, então, foi combinar, dentro dos “cruzamentos de sentidos” aos quais dei o nome de Isabel, Isadora, Beatriz, Zezé, Chica e Das Dores, características e histórias vindas de Érica, Gisele e Renata, porém selecionando alguns elementos, descartando uns, inventando outros, adicionando materiais da pesquisa. Cada personagem é um amálgama de características, ações, discursos e situações.

Desses primeiros experimentos, Rosa não participou. O que usei para compor o material das personagens Isabel e Zezé (que seriam feitas por Rosa) foram resultados dos treinos e vivências com Érika. Certamente há muitas coisas dela nesses personagens, porém, somente com a chegada de Rosa é que realmente começamos a definir os percursos desses personagens, vendo o que realmente dava certo ou não. Isso só foi possível em função do desempenho e das sugestões de Rosa quando dos ensaios. Quando ela entrou no processo, eu tinha terminado a terceira versão e nós estávamos prestes a experimentar o texto na sala de ensaio.

Para compor as personagens das rendeiras e das atrizes-personagens, fixei duas cenas de referência, nas quais a personagem se apresentava para o público. Normalmente o perfil da personagem é feito em separado e suas características vão se formando de acordo com as escolhas que ele toma com as situações criadas (MCKEE, 2006). Em *As Três Fiandeiras*, como se trata de uma peça dentro de outra peça, esses “bastidores” da escrita também aparecem e as personagens se apresentam ao público falando sobre si. A cena de apresentação das rendeiras permaneceu. É a cena V do tratamento final (ANEXO A). A cena de apresentação das

atrizes-personagem foi excluída. Por se tratar praticamente de um perfil de personagem narrado por ela mesma, no Quadro 7 estão as falas das atrizes-personagens extraídas do 1º Tratamento.

Quadro 10: Monólogos-perfis. Fonte: Anexo C

**Perfil de
Isadora**

ISADORA. Existe um vazio e um cheio que só quem tem útero é capaz de sentir... Tem horas que quero fugir do meu filho, Murilo, sabe? Tem que penso em trocá-lo por um filhote de gato... Queria um tempo para mim, enquanto ele desse voltas no telhados sem me preocupar ...

Isadora vem para o proscênio e interpreta Chica, também como se estivesse em um plano recordado do tempo da cena.

CHICA. Quando tinha quinze anos engravidei. Fui ser mãe, ainda menina. Sendo mãe, me obrigaram a ser mulher. Meu pai me mandou sair de casa. Juntei-me com o homem que me embuchou. Veio o segundo filho, o terceiro, o quarto, o quinto, a televisão, o sexto e aí acabou... Sabe? Não tive tempo para ser mulher mesmo, daquelas que se pintam. Nunca tive cabeça para maquiagem, embora achasse muito bonito. Sempre tive essa mesma cara. Nada ia mudar. Não sou como as mulheres da televisão. Ninguém nunca me deu um real para ser bonita. Na novela tudo é tão lindo. Fico olhando esses casais novinhos que passam aqui pela porta. Penso, comigo, amor é coisa de TV. Ver é bom, viver é difícil. Por isso que não gosto de final de novela. Tudo é assim: fácil. Eu fico indignada. Se a vida fosse assim: simples como apertar um botão. A realidade é outra. É o nosso canal. Chuviscado, barulhento, chiando. Para ficar bom, só mexendo muito a antena, batendo na bandida, levando choque e, às vezes, quando a imagem está bem clara, você percebe que aquele não é o canal certo e só não muda por que vai dar muito trabalho sintonizar tudo de novo. Por isso, se a TV está na sala, o melhor é ver a vida dos outros, não é? Se, pelo menos tivessem um final decente... Quer dizer, todos os finais de novela são decentes. O da gente é que não é! Pobre Rosa da novela das nove. Depois que o filho morreu foi perdendo a vontade de viver. Era o único. Ser mãe tem dessas coisas. A gente vive pelos filhos. Se um se vai, não resta nada. Eu já perdi um também, sei como é que é. Mas ela, quando chora, é mais bonita. Essa atriz que faz ela é ótima, maravilhosa...

**Perfil de
Isabel**

ISABEL A menina dos meus sonhos tem olhos pretos feito os meus. Fala comigo. Conhece-me. Pergunta-me qual nome ela teria. Como? Não sabes teu nome? Não... E me olha com o preto vibrante de seus olhos... É sua maneira de me sacudir por dentro. Através daquele olhar negro, sou refletida. Não é a primeira vez que nos encontramos. Conheço-te. Não sei de onde.

Quem és? A cada vez que te vejo, estás mais bonita. Mais bonita ficas, mais estes olhos me enfeiam. Afaste-os! O engraçado é que gosta de mim. Insiste em me abraçar, mas sua pele é fria. Vai-te embora! ... Já voltaste? Lembro de uma coisa de quando era pequena: minha mãe me batia com suas chinelas de pau. Engraçado era que doía. Doía pra caralho. Mas, na falta de encontrar resguardo, ia buscar consolo para dor nos braços daquela que me bateu. Era minha mãe. Por mais que seus braços armados de sola de chinela me agredissem, era no seu corpo – em forma de abraço – que podia me jogar sem medo algum... Agora sei quem és... Ages como eu em infância... Matei-te? Desculpa... Queres consolo? Vem cá... Mãe é mãe, mesmo que o filho não nasça... Espera, não desaparece... És meu pedaço... Amputação, eis teu nome! Não é um braço perdido, nem perna. Mas parece um... Não estás mais em mim, mas sinto o espaço por ti ocupado. Às vezes, sinto formigamentos de útero. Existe isso? Por vezes, acordo te sentido como se lá estivesse, mas logo percebo o aleijo. Espaço vazio, sepultado. Eu que pensei que só se amava uma criança depois de já nascida. Ironia: amo-te à medida que me odeio mais ainda... Tento te abraçar, mas somes... Não te abortei, juro! Parite para dentro de mim, não para fora. Volta! Volt... Não voltas mais... Desenganada, caio em prantos. Liquidesfaço-me em lágrimas e, exausta, durmo dentro do meu próprio sonho, na verdade, apago como se apagam as reticências.

**Perfil de
Beatriz**

A cada vez que olho para o espelho, o tempo congela – ou eu estou congelada nele. Mas antes, eu e ele, antes, éramos fluídos. Como dois laços de água, ambos transcorríamos em harmonia até que, em certo ponto, ele endureceu e eu permaneci líquida. Para continuar correndo em seu veio, tive que me desmanchar toda. Deixando de ser rio, passei a ser ramos de água tentando achar caminho na solidez das horas. Quanto mais os minutos avançavam, mais se dividia o leito de minha vida. Minha correnteza se cansava, perdendo força a cada impacto contra o relógio... Tem horas que quero entrar no casulo e dali sair só quando virar borboleta... Frente ao espelho, perdida em minha face, tento achar a nascente de meus olhos. Como estão distantes... Como se tornaram fundos ao passo que meu rosto tornou-se raso. Antes, tinha a cara lisa, uma lâmina de pele corrente e firme, que foi secando até revelar a terra, as pedras, as manchas e as fendas que se escondiam por debaixo... Parece que, quando perdi juventude, por minhas pupilas, abriu-se um buraco e, por ali, minha vida escorre a cada primavera despetalada pelos anos... Quando pensei que não, o tempo já morava em meu espelho. Quando jovem, nunca me pensei com homem nenhum. Era meio puta, sabe? Não me arrependo. O amor é loteria que a gente só sabe se ganha quando se joga e a gente só

	pode jogar apostando amor. Coloquei tudo na roleta. Fui milionária e, também, me estrepei. Mas parece que não construí nada. Só tenho o Marcos, que tanto chifre me põe. E eu nem ligo. Há tanto tempo estou assim: não sou nem o que quero, nem o que posso e, tão pouco, o que sou...
--	---

A Isadora, interpretada por Gisele, não teve grandes mudanças. Tanto que o texto inteiro no qual ela fala sobre o filho é mantido no tratamento final, tirando apenas o monólogo de sua personagem. Porém as personagens Isabel e Beatriz foram profundamente modificadas pelas atrizes-contadoras. Primeiramente, a postura de Isabel, arrependida, assombrada em função do aborto, é trocada por outra postura: a de que o corpo é dela e ela pode fazer o que bem entender com ele. Nas modificações feitas, ter filho ou não ter filho, é uma opção da mulher. E essa linha foi seguida por Rosa, modificando todas as cenas em que a personagem se lamentava sobre o feito. Como reflexo disso, foram cortados trechos do final do texto (ANEXO D) e a parte das discussões na Cena I, em que Beatriz condena a atitude de Isabel, isso já no 5º Tratamento.

Quadro 11: 5º Tratamento – Cena I – Desmontagem. Fonte: Arquivo do autor.

5º Tratamento Cena I Desmontagem	<p>ISABEL. Vamos, nós mesmas, sem as personagens contar lendas sobre o mar...</p> <p>BEATRIZ. Eu queria ser tu Isabel... Não queria ter responsabilidade com nada, fumar e beber sempre quando me bater o estalo... Como você faz? Como consegue ter tanta liberdade no meio de tudo isso? Como se dar bem com tanta ressaca?</p> <p>ISABEL. Eu deixo as coisas fluírem! ...</p> <p>ISADORA. Queria poder fazer isso ...</p> <p>BEATRIZ. Abortar? É isso?!</p> <p>ISABEL. Ei! Eu fiz o que tinha de fazer e não me arrependo! Sou dona do meu corpo ...</p> <p>BEATRIZ. Vazio!</p> <p>ISABEL. Seca!</p> <p>ISADORA. Chega! Vamos nós mesmas contar lendas sobre o mar.</p>
---	--

No primeiro tratamento, essa provocação vinha na cena IV do segundo ato e se configurava dessa forma:

Quadro 12: 1º Tratamento – Cena I – Desmontagem. Fonte: Anexo B

1º Tratamento Cena I	<p>ISABEL. Vamos, nós mesmas, sem as personagens, narrar lendas sobre o mar...</p>
---------------------------------	--

Desmontagem	<p>BEATRIZ. Eu queria ser tu Isabel... Não queria ter responsabilidade com nada, fumar e beber sempre quando me bater o estalo... Como você faz? Como consegue ter tanta liberdade no meio de tudo isso? Como se dar bem com tanta ressaca?</p> <p>ISABEL. Eu abortei...</p> <p>ISADORA. Não acredito...</p> <p>ISABEL. Na época eu não pensava em nada. Queria ter tempo para mim... Gozar um pouco mais da vida. Coisa de adolescente, sabe? Mas depois daquele dia clandestino, eu só durmo depois de tomar duas, de fumar um baseado...</p> <p>ISADORA. Mas te acho tão feliz...</p> <p>ISABEL. Sou vazia... Rio por nada...</p>
--------------------	--

No final, decidimos deixar essa questão em suspenso. Porém, o caráter “fluido” de Isabel, antes associado a uma vida desregrada, a um diletantismo, a princípio caricato, ganhou tons mais profundos, sendo reflexo de um livre expressar do corpo, de uma posse do próprio corpo. Por esta razão, Rosa, em momentos pontuais, encaixa em sua partitura ações imprevisíveis, circula mais no espaço, sobe mais nos carretéis, sendo mais “mole”, mais “solta” em suas ações. No final, a cena da discussão ficou assim:

Quadro 13: Tratamento Final – Cena I – Desmontagem. Fonte: Anexo A

Tratamento Final Cena I Desmontagem	<p>ISABEL. Eu deixo fluir, gata!</p> <p>ISADORA. “Deixar fluir”, como eu queria poder fazer tudo isso...</p> <p>BEATRIZ. Agora ser irresponsável é “deixar fluir”. Você é irresponsável! Ninguém pode contar contigo pra nada!</p> <p>ISABEL. É muito simples. É essa garota que não consegue relaxar nunca!</p> <p><i>As atrizes discutem. Escuta-se, fora de cena, o som do Primeiro Toque, uma batida de Molière. Elas param subitamente de discutir, olhando para fora de cena.</i></p>
--	---

A personagem Beatriz, interpretada por Renata, tomou também outra postura da sugerida no 1º Tratamento. Renata mudou consideravelmente o perfil dessa personagem. Essas mudanças, por conseguinte, mudaram outras cenas. O que mais foi modificado pela atriz-contadora, foi a atitude de sua personagem em relação ao tempo e à maternidade. Toda a construção metafórica do rio secando, do tempo dissociado do corpo do Quadro 9, faz uma alusão à maternidade e à perda da juventude. Por tal razão, em função desta associação do corpo da mulher com uma fonte, a um corpo que gera vida; o maior desejo da personagem era ter um filho e, por não ter conseguido, ela sente mais o peso da idade. O resultado disso vem em falas do tipo:

Quadro 14: 5º Tratamento – Cena I – Desmontagem. Fonte: Arquivo do autor

5º Tratamento Cena I Desmontagem	ISADORA. Não é só você que tem dificuldades! Não é só você que está ficando gorda, velha e feia! BEATRIZ. Eu estou ficando velha, gorda e feia?! ISABEL. Outra ideia: vamos fazer o que já fazíamos antes: contação. Coisa simples! ISADORA. O teu problema sabe qual é? É não ter tido filhos! Não teve cria e, sem menino para ficar tomando de conta, não para de olhar para o próprio umbigo! BEATRIZ. Já te disse que meu maior desejo é ser mãe... Não posso ter filhos...
---	--

Renata tratou de retirar do seu personagem a ideia de que estar “velha” fosse algo negativo e de que a perda da fertilidade ou a não fertilidade fosse uma condenação para a mulher. Beatriz pelo viés de Renata tem um relação com o tempo conflituosa, mas não pelas razões anteriores. Seu próprio nome “Renata”, que a atriz, às vezes, põe como “Re-Nata”, ou seja, “nascida de novo”, retrata a postura dessa personagem que assumiu um tom menos pessimista, apesar de ter os pés no chão – diferente de Isadora e Isabel. Beatriz é um ser em uma jornada de autoconhecimento constante. E pela atriz assumir tal perspectiva, vários trechos, assim como foi feito com a personagem de Rosa, caíram por terra.

As atrizes, davam às personagens o acabamento final do perfil. Com Gisele, por exemplo – com quem o personagem mais encaixou peças em função das afinidades que a atriz-contadora tem com a atriz-personagem (liderança, força e maternidade) –, eu quis tirar uma parte em que Isadora deseja que seu filho fosse um gato, pra que ele simplesmente saia por aí sem que ela se preocupasse. Gisele manteve o texto, quebrando aquela ideia romantizada da mãe sempre amorosa, sempre afetuosa, esteio doméstico do lar.

Portanto, as atrizes-personagens assumiam as posturas pessoais das atrizes-contadoras frente à questões relacionadas ao feminino. A mulher que elas queriam representar era dona do próprio corpo, não sendo um mero vaso que gera filhos, não sendo um objeto descartável que, ao envelhecer, perde a função e a beleza; não sendo uma pessoa obrigada a ser a mãe caseira, ocupada unicamente com as atividades do lar, menos ainda sendo a princesa que espera o príncipe encantado montado em um cavalo – sabe-se muito bem que maioria das vezes o príncipe não vem, embora o cavalo, mais frequentemente, chegue passando por cima de tudo.

Os cortes feitos e os enxertos colocados, longe de serem apenas aparas ou reparos, alteravam a apreensão desses personagens pelas atrizes-contadoras. Se em determinado ponto uma ação deixava de ser feita, uma característica sumia e outra aparecia. Dessa forma, explorando as cenas descartadas, as atrizes-contadoras criaram subtextos e os traços de caráter de seus personagens. Em vez de várias cenas que ocupariam uma boa parte do tempo do espetáculo, apenas duas cenas, a I e a III do último tratamento, foram utilizadas para retratar o eixo das atrizes-personagens (considerando que a Cena VI é apenas uma continuação da Cena III).

3.2.2 “AS PEÇAS” DA PEÇA

Assim como os demais elementos do espetáculo, o texto, sobretudo do primeiro ato do tratamento final, começou a trabalhar bem mais com as sugestões, não sendo obrigado a expor todas as informações e a resolver todos os conflitos. Se os carretéis, as saias e as partituras das atrizes se instalavam no espaço intermediário entre o fato mostrado e o espectador, as cenas do Ato I também acabavam antes de chegarem a um fim, deixando muitas coisas “em suspenso” para serem imaginadas pelo espectador.

Outro fator delimitador que influenciou bastante as mudanças do texto foi a definição das saias, xales e dos carretéis como elementos de cena e do corredor como espaço de apresentação. O I Ato do primeiro tratamento continha muitas cenas com seus cortes e elipses. Em função da grande quantidade de mudanças, rapidamente o espaço, explorado ao máximo, saturava e as soluções encontradas com as saias e com os carretéis se repetiam, fazendo com que o espetáculo se tornasse cansativo. Também não dispúnhamos de grande arsenal de luz para marcar cada cena com um tema ou demarcar focos. Elementos como caixotes ou biombos ocupariam muito da extensão do palco. Era necessário, pois, diminuir o número de cenas e compactar mais o texto, apostando em linhas de composição “mais duras”: ou seja, mais essenciais. Para melhor compreender, destaco o trabalho que resultou na Cena X do II Ato – Iemanjá (ANEXO D).

Na altura onde essa cena se encontrava, sendo praticamente uma das últimas cenas, o volume de texto e de soluções que ele exigia eram bastante altos. Faço aqui uma breve descrição da cena. Por meio das narrações das atrizes-personagens,

sabemos que o barco das rendeiras tinha parado em meio a um amontoado de águas. lemanjá surgia. Havia um diálogo entre Chica e a entidade. Esta alegava não saber do paradeiro de Ribamar, mas sugeriu que talvez ele tivesse agarrado em algum fio de seus cabelos ou na barra de alguma de suas saias que cobriam toda a extensão do mar. As rendeiras propõem fazer tranças nos cabelos de lemanjá para procurar o menino e também ajudar a entidade que estava com os cabelos embaraçados em função da poluição dos mares.

lemanjá, nas rubricas, era uma espécie de marionete que, nos ensaios, fora montada com saias e xales, animados pelas atrizes. Camila Grimaldi, a iluminadora, então pensou que alguma luz pudesse sair dos carretéis, dando o efeito de algo que surge de baixo para cima. Eram soluções interessantes, todavia tomavam um tempo precioso do espetáculo, que já estava dando quase uma hora e meia, e seriam usadas somente naquele momento. O nosso objetivo naquele instante era reutilizar, de formas diferentes, o máximo de ações possíveis, preferindo variar os gestos e as soluções já descobertas a criar para cada cena um gesto novo ou uma solução nova (sobre isso trato mais na frente).

Decidimos esquecer, por ora, as indicações do texto e trabalhar apenas com as reações das rendeiras ao se depararem com lemanjá. Assim, quando as atrizes-contadoras narram a parte em que as rendeiras estão presas, elas rodam em círculos em cima dos carretéis que fazem as vezes de barco. Quando lemanjá surge, dois refletores fortes acendem em *fade* e as atrizes se encolhem olhando para cima, como se estivesse pequenas perto de lemanjá. Chica se ergue e mostra a foto de Ribamar para a entidade. Daí, surge um corte, no qual as atrizes se sentam nos carretéis e narram o que lemanjá disse às rendeiras, para o público. Apenas essas três ações, todas trabalhadas no tabuleiro (ver Item 3.1.1), foram o suficiente para trazer o que representava lemanjá para as personagens. Dessa forma o texto foi modificado em função desses achados, ocupando menos espaço, porém tendo bem mais intensidade. Daí, todos os diálogos entre Chica e lemanjá caíram por terra.



Figura 15: Cena lemanjá – Atrizes-Contadoras andando em círculos nos carretéis. Fonte: Frame da filmagem da apresentação em Caxias-MA, em 29/11/2016.



Figura 16: Cena lemanjá – Chica mostra a foto de Ribamar à lemanjá. Fonte: Frame da filmagem da apresentação em Caxias-MA, em 29/11/2016.



Figura 17: Cena lemanjá – Narração do encontro das personagens rendeiras com lemanjá. Fonte: Frame da filmagem da apresentação em Caxias-MA, em 29/11/2016.

Mas essa não foi a única mudança. Quando as atrizes-personagens contavam o que aconteceu depois dessa sequência de ações, também nos deparamos com outra dificuldade. Elas contavam que lemanjá sugeriu que as rendeiras procurassem as três Moiras no fundo da terra, pois elas sabiam onde ele estava e como ele estava, se vivo ou se morto. Dito isso lemanjá transforma as pernas das rendeiras em cauda de sereia e lhe dá uma concha da qual uma voz emanava e guiava as rendeiras nas profundezas do mar. O problema dessa parte estava na transição, puramente feita através de narrações, com as atrizes sentadas nos carretéis direcionando-se para o público.

ISABEL. As saias de lemanjá se estendem até onde vai a luz do sol. Elas foram nadando, nadando, até tocarem o escuro do mar. Lá, elas se deparam com lulas gigantes, com peixes esquisitos de dentes enormes. Eles não faziam nada com elas. A voz que saía da concha dizia como passar por eles, despercebidamente.

ISADORA. Cautelosas, elas atravessaram o escuro do mar e tocaram o fundo da terra. Ao triscarem naquele solo argiloso, elas foram absorvidas pelo barro e logo estavam na caverna das Três Moiras.

BEATRIZ. Lá estavam Cloto, Láquesis e Átropo, fazendo o que sempre faziam: fiar as horas, os minutos, os segundos de tudo aquilo que é vivo. A vida nasce na união do tempo abstrato com o ser concreto que é enrolado no espaço, gerando a vida. Quem faz isso é Cloto: ela pega a corrente do tempo e enrola o ser em sua cronologia, ali a coisa que não é, acaba sendo. Depois, Láquesis estica bem o fio, medindo a quantidade de tempo e o espaço

ocupado por aquela vida na terra. Definido o tempo e o espaço, temos o que chamamos de existência! Átropos, por fim, corta o fio no ponto exato. Ali a vida termina... Mas... Espere... *(como se olhasse Átropo se deslocando na cena)* Átropo faz outra coisa com o fio... Ela pega e... e... põe no... num quarto?... mas isso... isso... não está em lenda nenhuma... (ANEXO D)

Sendo esta uma cena de preparação para a última cena, onde se dá o clímax, tornou-se necessário uma transição mais forte que sinalizasse a mudança brusca de ambiente, do alto mar para o fundo da terra. Toda essa narração, por mais bem executada que fosse, depois de quase uma hora de espetáculo, cansaria o público. Mesmo diminuir a intensidade dos refletores e colocar uma luz de pino no meio do palco, que conferiam sombras nos rostos da atrizes e criavam um clima fantasmagórico, não era suficiente para dar o efeito que queríamos. Pedi para que Renata fizesse a letra da música que sinalizaria essa transição com base nas informações do texto. Ela também já tinha composto a letra da canção de abertura do segundo ato. Todo aquele texto fora transformado num belo poema que em seguida foi musicado por Gustavo Correia. Ei-lo:

Na travessia mais longa que eterna
Ao tocar o chão são tragadas pela areia
As reideiras já voltaram a ter pernas
E seguem guiadas pela luz da lua cheia

Ao chegar na caverna penetram
O tempo além da memória
Três velhas moiras lá estão
Tecendo toda a história

Fiandeiras da vida e da morte
Giram as rocas, tessituras do seu tempo
Desfiam destino e a sua sorte
Com toda força ofertada pelo vento

Giram atemporais senhoras
Cloto de seu fuso faz a vida
Láquesis com o fio mede o tempo
Átropos decide onde termina.³¹

Toda essa sequência musicada e apresentada pelas atrizes quase como uma dança, fornecia o clima de fantasia que queríamos para cena posterior. A narração ganhou uma forma lírica e funcionou para fazer a exposição das Moiras. Sobre o termo exposição, não se pode limitá-lo apenas ao começo de qualquer história. Qualquer elemento novo pode ter uma apresentação, um ambiente que diz sobre ele, uma

³¹ Letra de música de autoria de Renata Figueiredo (ANEXO A)

situação onde ele mostre seus traços de caráter, um personagem o introduzindo, um pequeno gesto etc. (HOWART, 1993). Caso contrário, tem-se a impressão de o elemento se encontrar um pouco “solto” na história. As Moiras tinham esse problema. Surgiam muito tarde no enredo e não foram anunciadas nenhuma vez. Apenas lá no início, com Isadora, que dizia: “Falamos de Iemanjá, do Monstro Pioco, das Três Moiras, das Sereias, de João de Una, mas... falta um encaixe, sabe?” (ANEXO A). Corria-se o risco de esses últimos personagens funcionarem como um *deus ex machina*. Além disso, uma exposição, mesmo estando bem escrita (o que não era o caso), colocada tardiamente diminuía a velocidade e afetava o ritmo da história. Não à toa é interessante colocar todo elemento “difícil”, ou seja, que precise ser digerido com mais calma pelo público, logo no início para evitar a perda do ritmo (HOWARD, 1993).

Por tais razões, houve modificações nessa cena em quase todos os tratamentos. A solução, além da canção, foi retirar o excesso de informações novas: sobretudo a câmara secreta de Átropos. Na primeira versão, o texto final de Chica era assim:

CHICA. Eu vi! Eu juro que vi! Ribamar estava lá, só que não estava ao mesmo tempo. Como posso explicar para vocês... Eh... Cada fio de vida que Átropo partia era emendado em outro fio que estava dentro do quarto. Lá dentro, era um monte de pontas soltas, suspensas numa espécie de prateleira. Ela escolhia um fio, puxava e emendava com outro. Ela não me disse nada. Absolutamente nada. Tinha entendido tudo. A vida, para seguir, tinha que ser alimentada por vida... Olhei em seus olhos bem no fundo. Eram doces e meigos. Quis lhe abraçar, mas me retive. Queria perguntar em que ela emendou a vida de Ribamar, meu filho. Mas, quando a olhei novamente para interrogar, soube, pela expressão de seu rosto, que ela, assim como eu, não sabia... Muitas coisas são simplesmente por serem. Tive a certeza que meu filho não vive mais. Contive o impulso de chorar. Sabia que ele existia em algum ponto, em algum nó que a morte confere à vida para que ela mude e siga em frente. Mas... Mas... Eu queria meu filhote... Só ele me serve. Só ele é ... Só ele pode ser ele. Com seu cheiro. Com aqueles cabelos encaracolados. Com seu sorriso faceiro quando se dizia doente para não ir para loja me ajudar... (ANEXO D)

Depois de tirar as informações, pouco a pouco fomos enxugando esse “bife” e tornando o texto mais conciso para deixar de lado toda essa questão metafísica e mergulhar nas emoções de Chica. Mesmo sabendo que seu filho Ribamar estaria morto, o que ela queria ver? Que imagem seria essa? Tudo isso foi trocado pelo

desejo de Chica em saber, independentemente dele estar morto ou não, se o filho dela estaria “bem” ou não, no diálogo imaginário com a moira Átropos.

CHICA. Ela não me disse nada. Absolutamente nada. Queria perguntar onde estava Ribamar, se ele tinha passado pelas suas mãos... Ela não respondeu... Mas eu soube pela expressão de seu rosto, que ela, assim como eu, também não sabia... Ai meu filho, só ele me serve. Só ele... Só ele que é ele. Com seu cheiro. Com aquele cabelo encaracolado. Com seu sorriso faceiro quando ele dizia que estava doente só para não ir para loja me ajudar... Onde está meu filho? Independente de estar morto ou não, Dona Morte, eu só quero saber onde ele está. Se ele está bem, comendo bem, dormindo bem, em boa companhia, estudando... (ANEXO A)

Esse desejo final fora um *insight* de Renata ao falar de sua própria mãe que perdera um filho naquela época. Um desejo um tanto paradoxal, que mistura a vontade de ele estar em outro lugar, melhor do que o plano terrestre, porém fazendo as mesmas coisas que deixavam a mãe tranquila, sabendo que o filho come bem, dorme direitinho e não está se envolvendo com pessoas de má índole – desejo esse tão terreno. A falta conjuga o tempo pelo avesso. E nesse impasse, em vez de continuar com o sofrimento da mãe, ou de trazer Ribamar para o plano da vida (mesmo que ficcional), resolvemos cortar a cena na ação climática. Átropos, a ver Chica chorar, recolhe sua lágrima e tece um fio. Chica diz: “Eu vi! Eu juro que vi”.

O espaço cênico, apesar de pequeno e de ter poucos recursos técnicos à disposição, continha um ás que aproveitamos bastante. Por ser um corredor, com a plateia disposta de cada lado, cada espectador possui um ângulo de visão diferente. Em nenhum local era possível, como no palco italiano, apreender a cena inteira. Ao tentar acompanhar cada fala, o espectador tinha de virar constantemente a cabeça caso houvesse duas atrizes dispostas em cada ponta do palco. Se as três estivessem no meio, sempre haveria uma ou duas de costas, e o espectador acompanhava o que essa atriz dizia pela fala ouvida, mas não direcionada para ele, e também, pela reação do espectador que estava na sua frente, do outro lado da plateia.

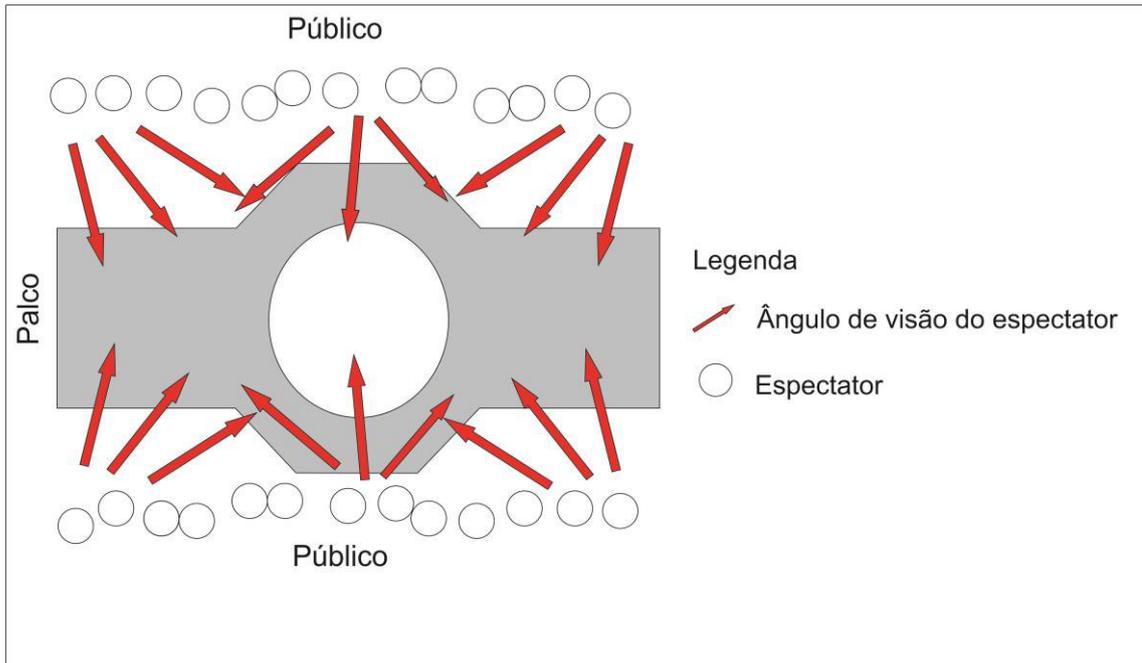


Figura 18: Disposição do Público. Fonte: Caderno de Direção

Nesse arranjo, que surgiu ao longo dos ensaios, por exigir que o espectador olhe para diversos lados, compensou a falta de recursos de iluminação, de cenário e adereços. Ao virar a cabeça, ao acompanhar uma cena que acontece a um metro e meio dele e, ao mesmo tempo, a quatro metros, ele é forçado a intercalar primeiros planos e segundo planos. Daí porque a cena se passa tão perto dele. Se uma atriz estiver em cima do carretel no meio da cena e outra estiver perto desta, mas sentada, o espectador que está muito longe da região central, não conseguirá olhar as duas ao mesmo tempo, ficará alternando entre cima e baixo, como se olhasse a atriz ora em *plongée* ora em *contra-plongée*.

Ao mesmo tempo, tal disposição do palco, exigiu, tanto das atrizes, quanto do texto, dinâmica, no sentido de sempre estar mudando de local abarcando todas as dimensões da plateia e do enredo, variando entre narrações e diálogos; e, ao mesmo tempo, economia, pois muito movimento, muita mudança e muita informação poderiam cansar o público.

3.2.3 ACABAMENTO FINAL

O meio termo para esse impasse foi a repetição e variação de várias ações e formações ao longo da peça. O movimento de Chica de “mostrar a foto do filho” se repete três vezes quando ela está arrumando as malas (cena II, Ato II, Anexo A), quando de seu embate com as sereias (Cena VI, Ato II, Anexo A) e quando ela se depara com Átropos (Cena XII, Ato II, Anexo A). Porém, a variação desse movimento, aparece uma vez, quando ela está anunciando que irá buscar Ribamar: o movimento de fechar a mão segurando a foto entre o polegar e o indicador, se transforma no punho serrado com braço erguido como se a personagem batesse contra um obstáculo inexistente, convicta de sua decisão em ir buscar. Outra variação acontece quando Chica se abaixa e olha o fundo dos carretéis, no final da cena VI, do Ato II (Anexo A) e também no fim, quando Chica diz “Eu vi, Eu juro que vi”. Essa ação de mostrar a foto e também de ver a imagem do filho atravessa toda a partitura da atriz-contadora.

Com as personagens Beatriz e Das Dores, a ação de despir é a todo instante utilizada. Na Cena I do primeiro ato, as atrizes contadoras tiram parte de seus figurinos, mas a personagem de Renata o tira com raiva. Das Dores, em sua apresentação, na cena V do I Ato (Anexo A), fica como que tirando casca de seu carretel, como se arrancasse dele pedaços imaginários com a unha. Na Cena VII do II Ato (Anexo A), do Pioco, a ação volta, quando a atriz conta a história de Das Dores no castelo do Pioco, despida inclusive de “seus nomes próprios”. A atriz cai por duas vezes também, na Cena II – Marcelina e narra uma queda se abaixando vagarosamente no Cena VII do Pioco.

Por sua vez, a ação de “matar o marido”, na qual Rosa bate constantemente uma mão contra outra volta na cena VII – Pioco do II Ato (Anexo A), quando a personagem Zezé mata o monstro marinho.

A variação e repetição é uma ferramenta que acaba “arredondando” o espetáculo e é bastante utilizada no texto de *As Três Fiandeiras*. Nos manuais de roteiro existem termos como pista e recompensa, nas palavras de Howard e Mabley (1999, p. 118):

Um *'plant'*, que aqui chamamos de 'pista', é um artifício preparatório que a ajuda a construir um roteiro bem estruturado. Pode ser uma fala num diálogo, um gesto de um personagem, um maneirismo, um acessório cênico, ou uma combinação disso tudo. À medida que a história se desenrola, a pista é plantada algumas vezes, o que a mantém viva na mente do espectador. Em geral, perto da resolução da história, quando as circunstâncias dos personagens e também o público já tiverem mudado, surge o *'payoff'*, aqui chamado de 'recompensa'. Na recompensa, o gesto, o acessório cênico ou seja lá o que for adquirem novo significado. O momento em que a pista adquire novo significado graças a recompensa assemelha-se a uma metáfora poética.

Logo nas primeiras versões, o texto está repleto de pistas e recompensas. A Cena II – Caixas Essenciais do II Ato (Anexo A) do último tratamento é um ponto nevrálgico onde várias pistas estão plantadas. Cada rendeira leva consigo um objeto para viagem, aparentemente sem importância. Das Dores leva uma mandiga para lemanjá, Zezé várias rendas prontas para fazer e vender e Chica leva as fotos dos filhos. Pouco a pouco, em cada aventura, esses elementos são reutilizados e ganham um significado importante. Para além da reutilização, essas repetições, como sinalizaram Howard e Mabley (1993), criam uma estrutura para o texto e um efeito de “metáfora” poética. Para além dos objetos reutilizados com outros fins, várias imagens se repetem, direta ou indiretamente. Por exemplo: o corpo despedaçado. O primeiro corpo despedaçado surge da fala de Beatriz:

BEATRIZ. Tudo que preciso é de um homem... O homem que me leve para almoçar e que, depois, me leve para sua casa e me prepare um lanche, que me ponha para dormir e me acorde com o jantar na mesa, que me leve para cama e me bote emborcada para que eu possa arrotar e peidar aos seus carinhos, e que faça isso todos os dias até eu ficar obesa e possa, então, tirar meus próprios pedaços de banha para fazer bife de mim mesma e me entrar em regime: eu me almoçando e jantando, não passando fome e emagrecendo ao mesmo tempo, meu Deus, que sonho! (ANEXO A)

Tirar pedaços de si, se mutilar. Apesar do tom sarcástico da fala, a pista fora plantada. Mais na frente, a mesma personagem narra o fim de Marcelina:

BEATRIZ. Marcelina, sem ninguém, sem trabalho, com bucho; teve que sair da vila de pescadores. No meio do mundo, sem instrução, sem norte, com menino; teve que se virar. Sem jeito, sem sorte, com criança pequena, foi se abeirando pela madrugada da rua. Marcelina, com filho, com casa, sem corpo; atraída pela luz tremeluzida do poste de esquina, foi fisgada pela boca da noite. Mal sabe ela que os peixes bisonhos do fundo do mar usam da mesma estratégia para devorar suas presas. A luz acende. Porta de carro abre. A mulher lá entra. É devorada. Depois, lhe são cuspidos os ossos: sem carne, sem alma, com uma nota de vinte reais. (ANEXO A)

O corpo devorado, agora por criaturas bisonhas da noite e também sendo consumido pela venda do corpo possui um eco com a citação anterior. Mais tarde outro despedaçamento, agora do barco das rendeiras, primeiro pela tempestade:

BEATRIZ. De repente um vento forte estufou a vela do barquinho que começou a costurar as ondas, grávido de ar. No entanto, os pescadores e a proa de suas lanchas cortavam as águas como uma tesoura afiada. As mulheres, coitadas, estavam perdidas, tão logo encontradas. Mas eis que, com o vento forte, veio uma chuva que assanhou o mar. Uma tempestade se armou e fechou as cortinas de uma ponta à outra do céu. Não dava mais para ver o porto. A linha do horizonte foi apagada pelo cinza das nuvens. Não se via um palmo na frente do nariz, tão denso era o rabiscado dos pingos. Com medo, os homens tiveram que recuar... O barco de Chica, Das Dores e Zezé, no entanto, foi arrastado, puxado pela vela, estapeado pelas ondas. Elas começaram a se desesperar, a gritar, a berrar loucamente. Agarraram-se no mastro e em todo tipo de prece que lhes vinha à cabeça. Enquanto isso, eram tragadas pelo oceano... (ANEXO A)

O barco é agredido pelo mar bravio. Mais na frente, outra vez o barco é atacado, dessa vez pelas sereias:

ZEZÉ. Foi só Chica dizer que ia embora que elas começaram a virar bicho. Balançavam o barco de um lado para outro. E a gente gritando “calma”, “calma” ... E o nosso barco que já estava sem vela, sem remo, sem nada, começou a se desmanchar, se desmantelar todinho. Meu Deus, pensei que era o fim!

BEATRIZ. “Por causa de homem as mulheres ficam feias e bonitas de uma hora para outra”, pensou Das Dores enquanto segurava no mastro para não cair na água... E foi nessa hora que Chica pegou a foto de um de seus filhos e teve uma ideia. (ANEXO A)

Constantemente, essa perda do mastro, perda na possibilidade de navegar por contra própria fazem um paralelo com esse corpo descomposto, agredido, mutilado para preparar o terreno no clímax que se dá na cena do Pioco. Ali o corpo de Das Dores é despedaçado pelo monstro marinho e, ao mesmo tempo, a sua personalidade, a sua identidade, o seu poder de decisão.

BEATRIZ. À medida que afundava junto com seu esposo, Das Dores ia perdendo seus nomes próprios. Primeiro, soltou-se “Maria”. Mais tarde, “Aparecida” sumiu. Por fim, “Das Dores” esmaeceu. “Maria Aparecida das Dores” ficou boiando na superfície do mar como os destroços de uma navegação... Quando chegou ao castelo, chamava-se apenas “Senhora Zé Pioco”. Ela avançava nos corredores, encantada com tudo. Não percebia que todo o castelo foi construído com os restos das mulheres que Pioco havia devorado. Sua reação diante de tudo era rir. Engraçado, ao mesmo tempo,

aquele riso não parecia seu. Quando das núpcias, também não se deu conta que estava presa num calabouço. Despedada de si, agora era propriedade do seu marido. (ANEXO A)

Esse corpo despedaçado atua como eixo que constantemente atravessa as personagens Beatriz e Das Dores. Essa imagem também irradia nas outras personagens, Zezé, que “despedaça” o marido e Chica que vê as sereias dilacerarem as fotos dos filhos. Além disso outras pistas como a lágrima que aparece na cenas das sereias e na cena final. São pequenas imagens que, de alguma forma, mantêm a história “amarrada”, por mais que exista um recorte, um caminho que por vezes foge da padrão lógico-causal dos eventos.

Esse reaproveitamento e retomadas, refletiram em nosso processo de ensaio e retomar gestos, ações, marcações, porém com outra significação, foi a grande busca das atrizes e da minha direção. À medida que as atrizes foram se apropriando dessas pistas, elas mesmas sugeriam mudanças no texto, com por exemplo, na fala de Isadora, na cena I, era assim:

ISADORA. Tem horas que quero fugir do meu filho, sabe? Tem horas que penso em trocá-lo por um filhote de gato... Queria um tempo para mim, sabe? Enquanto ele desse voltas no telhado e eu sem me preocupar... (ANEXO C)

Quando finalmente estabelecemos que o final teria essa fala: “Onde está meu filho? Independente de estar morto ou não, Dona Morte, eu só quero saber onde ele está. Se ele está bem, comendo bem, dormindo bem, em boa companhia, estudando...”. A própria atriz sugeriu a pista, repetindo na fala da terceira cena, exatamente o final da última fala de Chica.

ISADORA. Tem horas que quero fugir do meu filho, sabe? Tem horas que penso em trocá-lo por um filhote de gato... Queria um tempo para mim, sabe? Enquanto ele desse voltas no telhado e eu sem me preocupar... se ele está comendo bem, dormindo bem, em boa companhia, estudando... (ANEXO A)

Essa cópia exata, por mais que não seja percebida pelo espectador, confere um quê a mais para as personagens, mesmo que isso fique no inconsciente do espectador. Se as pistas forem muito perceptíveis elas deixam de ser pistas e viram meras “dicas” que rapidamente o espectador advinha e, quando chega a hora da recompensa, ele esbraveja: “eu já sabia!”.

Esses pequenos ajustes conferem uma camada de profundidade à obra. Voltar constantemente até eles, reajustá-los, é dar o acabamento final da peça. Nesse ponto são os detalhes que contam. De certo modo, esse vai e vem de palavras, frases e outras alterações, conferem ao texto uma dinâmica interessante, que reutiliza e transforma os seus elementos internos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem proposta para análise do processo de confecção de *As Três Fiandeiras* se deu por uma ponte metafórica: as etapas da confecção da peça escrita são analisadas sob o viés das etapas da confecção de uma peça de roupa. Nesse processo, a pesquisa elaborada a partir dos temas sugeridos pelo grupo Xama Teatro e a composição da fábula e da intriga funcionaram como os fios e os tecidos. A partir deles, o texto começou a ser delineado. O tecido da intriga e o fios da pesquisa foram modelados, recortados, rasgados, costurados e, pouco a pouco, a peça se formava. Porém, mesmo depois de pronto o texto, não havia um corpo certo para vesti-lo. Ele fora confeccionado de acordo com os materiais recolhidos na sala de ensaio e na pesquisa criativa, porém era preciso prová-lo (submetê-lo aos ensaios, experimentá-lo, montá-lo) e, para isso vários ajustes faziam com que as costuras fossem desfeitas e refeitas.

O paralelo estabelecido entre dramaturgia, tecelagem e costura permitiu-me aproximar a pesquisa teórica de uma dada prática cênica. A atividade manual serviu-me de baliza para analisar o trabalho do dramaturgo inserido no processo de montagem de espetáculo e, também, para definir e nortear o campo teórico que deu suporte para a pesquisa dissertativa. Destaca-se, aqui, a figura do escritor-rapsodo proposta por Sarrazac (1981), ou seja, aquele que trabalha com o amálgama de várias escritas, não limitado à ordem lógico-causal do drama tradicional baseado no conflito e na relação intersubjetiva dos personagens expressos por meio dos diálogos (SZONDI, 2001).

As Três Fiandeiras não tem um gênero específico. O texto se configura como escrita híbrida, na qual os gêneros épico, dramático e lírico se entrelaçam. Porém, tal resultado, não surgiu como algo premeditado: tratou-se de uma relação entre a linguagem do grupo, os achados dos ensaios e das soluções de cena encontrados ao longo do processo de criação e a dramaturgia.

Estendendo um pouco mais o conceito de escritor-rapsodo, é possível dizer que o dramaturgo inserido no processo colaborativo trabalha com o amálgama de múltiplas escritas: a escrita do texto, das atrizes, do cenário, da luz, do figurino e dos demais componentes do espetáculo. Na acepção de Barba (1995), dramaturgia é o

trabalho de ações. Tudo que compõe o espetáculo e age sobre o espectador é uma ação. Nesse sentido o texto “desce” do seu patamar intocável e se forma em conjunto com os demais elementos do processo criativo.

O termo rapsodo vem do grego *rhaptein* e significa “costurar”. Explorando essa equivalência, de acordo com o caminho desenvolvido na pesquisa dissertativa, é possível dizer que o texto de *As Três Fiandeiras* é o resultado de três tipos de costura: 1) a dos elementos vindos da pesquisa e dos ensaios; 2) a dos gêneros textuais empregados e dispostos na obra escrita; 3) a das reescrituras do texto em função dos ensaios e das apresentações. Essas costuras não são, de forma alguma, estanques. Ao trocar o verbo “escrever” pelo verbo “costurar” ampliei o campo de ação do dramaturgo que manipula o tecido dos ensaios e da pesquisa, monta a peça escrita e a submete a sucessivas provas, não necessariamente sequenciadas (primeiro o texto depois a leitura de mesa etc.), mas conjugada, na qual um elemento do espetáculo agia sobre outro simultaneamente (COSTA, 2009), influenciando toda as etapas de confecção do texto, da fábula até o acabamento, mantendo o dramaturgo em estado de criação contínua.

Tendo em vista esse estado de alerta no qual a escrita se põe, ter certo domínio de todas as etapas da confecção textual é crucial. Saber qual o conflito principal e até que ponto ele será desenvolvido ou não é importante para não se perder no meio do caos da criação. Igualmente, a capacidade de desmanchar os escritos e propor outros, refazendo os diálogos, desmontando narrações, compilando ou estendendo cenas, bem como ter uma pesquisa sólida, rica de elementos, é importante no começo, no meio e no fim do processo: a qualquer momento o que o dramaturgo definiu pode mudar de acordo com a hierarquia do que funciona mais, do que é mais interessante para o espetáculo como um todo.

Dessa forma, tanto para a análise do processo de criação quanto para a escrita do texto, a literatura do cinema, no que concerne ao roteiro e à montagem, foram de suma importância. A linha de construção que vai da *story line*, passa pelo argumento e pela escaleta, até chegar à redação do roteiro, fornecem balizas nas quais o poeta dramático também pode se basear. Sobretudo para confecção e análise de peças com várias cenas, com diálogos recortados, às vezes desconexos, unidos por fios condutores que não são pautados na lógica aristotélica de começo, meio e fim.

Embora haja um grande salto na forma no que tange ao drama contemporâneo, o léxico da composição das peças de teatro, segundo Ryngaert (1991), ainda permanece restrito ao modelo clássico aristotélico baseado no conflito: 1) exposição; 2) nó; 3) peripécias e 4) desenlace. Seria raso analisar uma peça de Beckett, por exemplo, apenas por seus afastamentos ou por suas aproximações com o drama tradicional, ou seja, apenas pela intriga:

Le risque du discours sur l'intrigue est celui d'une fausse profondeur, d'une recherche trop vite interrompue par une bonne réponse qui fait obstacle à l'émergence d'autres réponses et masque enjeux de l'œuvre. Comme il est relativement simple de mettre en lumière la construction d'une pièce, nous risquons, en exaltant l'échafaudage, de le prendre pour le monument. (RYNGAERT, 1991, p.57).³²

Tais termos não conseguem abarcar amplamente o texto híbrido de 'pulsão rapsódica' e toda sua gama de combinação, nem possibilitam uma compreensão do trabalho do dramaturgo que se insere no processo colaborativo. Para mim, enquanto dramaturgo e pesquisador, o roteiro e a montagem foram ferramentas fundamentais para organizar o material da pesquisa criativa e da pesquisa acadêmica.

Um campo se abre para aprofundar as conexões entre teatro e cinema e os seus respectivos processos de criação. No que tange à montagem, os conceitos de montagem horizontal e vertical explorados no Capítulo 2 oferecem uma gama de possibilidades e termos levados em conta pelo montador, tais como a ação dentro de um plano, a alteração de planos, a fotografia, o ritmo e tempo da tomada, o *raccord*³³, a fusão, sobreposição, entre outros, poderiam servir de ferramentas para confecção de textos teatrais. Isto fica como possibilidades para pesquisas futuras. O que utilizei

³² O risco do discurso sobre a intriga é aquele da falsa profundidade, de uma pesquisa rapidamente interrompida por um boa resposta que obstrui a emergência de outras respostas e mascara outros procedimentos da obra. Como é relativamente simples de pôr em relevo a construção de uma peça, corremos perigo, exaltando os andaimes, de considerá-la como monumento.

³³ São as ligações que se dão na passagem de um plano a outro, estabelecendo uma coerência que podem levar em conta uma ação, um objeto, um personagem, um olhar ou uma analogia. Um exemplo de *raccord* memorável se dá em *Um Cão Andaluz* (1929), no qual o plano contendo a imagem de um olho sendo cortado por um lâmina vem seguido de uma nuvem passando na frente da lua cheia. Pelo *raccord* de movimento entre a nuvem e a lâmina.

aqui de montagem e roteiro cinematográficos foram os recursos aplicados à construção de *As Três Fiandeiras*.

Começando a fechar os pontos desta dissertação, é possível olhar para trás e visualizar todo o percurso do espetáculo e as inúmeras apreensões, sensações e estudos que pode gerar. É claro que outros aspectos, sobretudo a direção, não foram postos em análise devido à extensão do trabalho e às limitações da pesquisa. Porém, o que é possível concluir é a que a escrita dramática é uma escrita vazada, ou seja, aberta. Porém não é só pelo subtexto do autor ou pela *mise-en-scène* que o texto é invadido. A outros gêneros dramáticos o texto se entrega, amante esse furtivo que traça zonas de intimidade durante o processo de escritura e durante o processo de montagem.

Ao quebrar as bases cristalizadas do drama absoluto, a dramaturgia se deixa invadir por outras formas. Entram em seu espaço a montagem, o eu-épico, a lírica. Assumida sua hibridez, não como um acidente, mas como uma qualidade, uma infinita quantidade de cruzamentos pode ser feita: é um texto aberto ao experimento, como o é o corpo da atriz, as provas de cenário e figurino, os planos da direção.

Ao trabalhar em processo com o grupo Xama-Teatro, por excelência, um grupo voltado para o teatro de narração de histórias, o texto teve que se adaptar. Eu tinha de estar aberto, observando linhas de ação física, trabalhos já apresentados, improvisos, mesmo o que era contado na hora das pausas ou dos encontros extra-ensaios. O dramaturgo, como as atrizes, estava, a todo tempo, construindo e desconstruindo: estava experimentando.

No processo de escrita de *As Três Fiandeiras* foi possível constatar que essa “pulsão rapsódica”, assinalada por Sarrazac, não está só no texto pronto: ela está no processo de feitura. A escrita dramática é, antes de tudo, um trabalho de confecção – permitido graças a um tipo de texto marcado não por seu caráter absoluto e fechado, mas sim, por ser um ente regido por sua incompletude. Um ser que, depois de pronto, se recomeça. E, mesmo no ponto de linha mais fechado, há sempre uma perna solta de fio dançando ao sabor do vento, esperando que outra ponta solta, também dançante, lhe venha dar as mãos.



Figura 19: As rendeiras navegando. (No fundo, Gisele Vasconcelos; na esquerda, Rosa Ewerton; na direita, Renata Figueiredo). Foto de Márcio Vasconcelos

REFERÊNCIAS

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.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de o Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARY, Rafael Luiz de Marques. **A Função da Dramaturgia no Processo Colaborativo**. Dissertação (Mestrado em Artes). 108 folhas. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2011.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

BECKETT, Samuel. **En Attendant Godot**. Paris: Éditions de minuit, 1973.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia**, Histórias de Deuses e Heróis. Tradução de Luciano Alves Meira, São Paulo: Martin Claret, 2006.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**: teoria e prática. São Paulo : summus, 2009.

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

COUTO, Mia. **Confissões da Leoa**. Companhia das Letras: São Paulo, 2012

COUTO, Mia. **O fio das Missangas**. Companhia das Letras: São Paulo, 2009

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para cinema e vídeo**. Tradução Angélica Coutinho e Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DECROUX, Étienne. **Parole sur le mime**. Paris : Editions Gallimard, 1963.

DIDEROT. **Le fils naturels et les entretiens sur “Le Fils Naturel”**. Canada : Librairie Larousse, 1975.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Discurso sobre a Poesia Dramática**. Tradução, apresentação e notas de Franklin de Matos. São Paulo : Editora Brasiliense, 1986.

_____. **Obras V: O Filho Natural ou As Provações da Virtude: Conversas sobre O Filho Natural**. Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

FERRETTI, Mundicarmo. **Desceu na Guma**; O Cabloco no tambor de Mina. 2. Ed. São Luís: EDUFMA, 2000.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Querebentã de Zomadonu**: etnografia da Casa das Minas do Maranhão. 2. Ed. São Luís: EDUFMA, 1996.

FIELD, Syd. **Roteiro**: os fundamentos do roteirismo. Tradução Alice Leal. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac: 1998

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. **Primeiro Traço**: Manual Descomplicado de Roteiro. Salvador: EDUFBA, 2009.

GOUHIER, Henri. **Le Théâtre et l'existence**. Paris: Librairie Philosophique. 2004.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e Prática do Roteiro**. Rio de Janeiro: Globo Editora, 1999.

LEHMANN, Hans-Thiers. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KOLTÉS, Bernard-Marie. **Teatro de Bernard-Marie Koltés**. Tradução Letícia Coura. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

LEITE, Lourenço. **Do Simbólico ao Racional** – Ensaio sobre a Gênese da Mitologia Grega como Introdução à Filosofia. EGBA: 2001, Bahia.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura e os princípios da escrita de roteiros**. Tradução Chico Martins. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MILLER, Arthur. **A morte do Caixeiro Viajante e outras quatro peças**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOREIRA, Leonardo. **Escuro**: uma dramaturgia cúmplice. 211 folhas. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

_____. **Caras-Pretas**. São Luís: Resistência Cultural, 2015).

_____. **O Assassinato de Charlenne**. São Luís: Edições SECMA, 2009.

_____. **As Três Estações da Loucura**. São Luís: Edições SECMA, 2009.

NICOLETE, Adélia. **Da Cena ao Texto**. 2005. 219 folhas. Dissertação (Mestrado em Artes) – Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo: 2005

NUNES, Susana Dolores Machado. **A milenar arte da oratura angolana e moçambicana** – aspectos Estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano. Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto: Porto, 2009

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PETTA, Rosângela. **A Aurora do Autor, como se fez e se faz a dramaturgia de Naum Alves de Souza**. 334 folhas. Dissertação de Mestrado em Artes. Linha de Pesquisa: Teoria e História do Teatro. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

REIS, José Ribamar S. dos. **Carimã**. São Luís: EdFUNC, 2007

REWALD, Rubens. **Caos: dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Tradução Constância Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus: 1994

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012

RYNGAERT, Jean-Pierre. "Speech in Tatters: The Interplay of voices in recent Dramatic Writing", In **Transparency of the text : Contemporary Whiting for the stage**. Yale French Studies, 112, 2007.

_____. **Introduction à l'analyse du théâtre**. Paris : Bordas, 1991.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréia Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Leandro. **Manual de Roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'Avenir du Drame : Écritures Dramatique Contemporaines**. Lausanne (Suisse): Editions 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

_____. **Sobre a fábula e o desvio**. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); Catherine Naugrette... [et al]. **Léxico do Drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Casac Naify, 2012

SÓFOCLES; ÉSQUILO. **Rei Édipo; Antígona; Prometeu Acorrentado**: Tragédias Gregas. Tradução J. B. Mello e Souza. 2ª Ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

SOURIAUX, Etienne. **As duzentas mil situação dramáticas**. São Paulo: Editora Ática, 1993

STANISLAVSKI, C. **La Formation de L'Acteur**. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1982.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno: 1880-1950**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VASCONCELOS, Gisele Soares. **Ator-Contador**, A Voz que canta, fala e conta nos espetáculos do Grupo Xama Teatro. 2016

VINAVER, Michel. **Écritures Dramatiques**: essais d'analyse de textes de théâtre. Arles : Actes Sud, 2000.

VOGLER, Christopher. **A jornada do Escritor**: Estrutura mítica para escritores. Tradução de Petê Rissatti. 3ª Edição. São Paulo: Aleph, 2015.

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012.

ANEXO A – TEXTO DE “AS TRÊS FIANDEIRAS”**PERSONAGENS**

ISADORA, atriz

PERSONAGENS DE ISADORA:

Chica, uma rendeira de bilro

Pioco, um monstro marinho

BEATRIZ, atriz

PERSONAGENS DE BEATRIZ:

Das Dores, uma rendeira de bilro

Marcelina, um menina de 17 anos, filha de rendeira

ISABEL, atriz

PERSONAGENS DE ISABEL:

Zezé, uma rendeira de bilro

João de Una, uma entidade, em forma de Boi e em forma de Homem

PRÓLOGO

TEXTO EM OFF. Boa noite! O grupo Estrela Cadente de Teatro agradece a presença de todos vocês. Obrigada por terem vindo. Esperamos muito que tenham gostado. Daqui há quinze dias, vamos ter nova apresentação. Avisem aos amigos de vocês, aos inimigos... Mas avisem, viu? A gente precisa. A porta da saída é a mesma da entrada. Obrigada! Obrigada...

I ATO

MONTAGEM

CENA I – Desmontagem

BEATRIZ. Chega!

ISADORA. O que podemos fazer, diz?

ISABEL. Eu ainda acredito que, no final, tudo dará certo!

BEATRIZ. O final é sempre esse: nada!

ISADORA. Ainda podemos lig...

BEATRIZ. Você não entendeu o que está acontecendo, Isadora? Não entendeu? Estamos lascadas! Quer que eu seja mais didática? Estamos fudidas! Fudidas e mal pagas!

ISADORA. Não precisa me dizer isso!

ISABEL. E se fizéssemos outro espetáculo?

BEATRIZ. Investimos tudo que tínhamos para a porcaria desse espetáculo que nunca, nunca deu mais do que dez pessoas...

ISADORA. Aumentamos o preço, que tal?...

BEATRIZ. Duzentos reais por pessoa?

ISABEL. Outro espetáculo! Se esse não presta! A gente faz outro!

ISADORA. Eu me pergunto o que deu errado... Onde, em que ponto, a coisa começou a feder e ninguém sentiu o cheiro...

BEATRIZ. Começou quando decidimos alugar esta merda de casarão sem ter recursos, imaginando que a bilheteria pudesse pagar... Que sonho! Que pesadelo!

ISABEL. Estamos apenas na metade de nossa temporada...

BEATRIZ. O pior ainda está por vir... As contas vão chegar! Aliás, já chegaram... As atrasadas estão, ali, há dois meses...

ISABEL. Eu disse: um espetáculo com tanto drama, de mulher de pescador, de filho perdido, de marido que bate, de mulher que apanha; esse tipo de coisa não vende! Isso é invenção! O público quer riso!

BEATRIZ. Rindo, o povo esquece o tanto que tem de chorar...

ISADORA. É tão linda nossa peça...

ISABEL. Vou confessar uma coisa: na parte em que morro eu vou lá fora, dou um tapa num cigarro, tomo um gole de vinho, e só volto quando aquela luz maldita acende na minha cara! ... Não sei pra quê tanta luz!

ISADORA. Não gosta? Essa luz é quando a rendeira vai para o céu, quando tudo na vida dela fica vazio, fosco... Passou a vida a fazer renda até seus olhos ficarem brancos, brancos feito cal...

ISABEL. Isso não explica a luz toda, isso explicaria um blackout.

BEATRIZ. Eu só quero saber o que vamos fazer para pagar nossas contas! Daqui a pouco não tem mais água, não tem mais luz...

ISABEL. É essa cena final que está sugando toda energia...

ISADORA. Temos que continuar apresentando, tem outra saída?

BEATRIZ. Eu desisto! Chega!

ISADORA. E vais para onde?

BEATRIZ. Lugar algum...

ISABEL. Outro espetáculo! Já disse!

ISADORA. Não quero parir dessa vez, viu? Toda vez sou eu que engravido. O que pensam? Que sou uma vaca?

BEATRIZ. A gente não tem recursos para outra montagem...

ISABEL. Podíamos ser nós mesmas: atrizes em crise em busca de uma saída para... para crise...

BEATRIZ. Minha vida é uma crise por si só. O que sou eu? Uma atriz me dedicando para uma peça em pleno processo e, no final, nem meus parentes vêm me ver...

ISADORA. Sua tia estava aí hoje...

BEATRIZ. Cortesia. Essa aí, se fosse para pagar, nem no meu velório viria. Eu, do alto da minha mortalidade, teria que mandar o dinheiro da passagem...

ISABEL. A gente podia contar histórias! As nossas histórias!

ISADORA. Não sei... Não acho minha vida nada interessante...

BEATRIZ. Já disse: não temos recursos para uma nova montagem!

ISABEL. Vamos esperar que este espetáculo aconteça... Que venha sem que a gente pense, sem artifícios, sem cálculos... Que venha assim, sem esperar, desavisado, como... como...

BEATRIZ. Como uma afta!...

ISADORA. Não, não... Como uma...

BEATRIZ. Herpes!

ISADORA. Como uma Epifania!

ISABEL. “Epi” o quê?

ISADORA. Epifania! Uma coisa que vem assim... (*faz um gesto*) Sabe?

ISABEL. Já sei: como um orgasmo!!!

BEATRIZ. Vou-me embora! (*faz menção*)

ISABEL. E o que temos a perder? Diga! Temos um espetáculo cego que não viu ninguém a não ser aquela velha gorda que senta no canto e fica cuspidando numa lata de refrigerante!

BEATRIZ. É minha tia Zuleide, a da cortesia! ...

ISABEL. Que seja! Temos contas que nem de longe podemos pagar. Então relaxa, esquece! Diga: o que perdemos? Pelo menos viveremos algo novo em um mundo no qual as regras somos nós que fazemos! Façamos a peça, pombas! A gente pega os retalhos de outros espetáculos e neles a gente costura histórias, nossas ou de outras pessoas. Peguemos o que restou dessa porcaria de peça e vamos emendar outro curso para vida das personagens e *PAH!* Espetáculo novo! Digam, se não temos nada, o que seria pior do que nada?

BEATRIZ. Dois nadas!

ISADORA. Façamos o espetáculo! Vamos recontar as nossas histórias! Vamos saltar nesse abismo e, talvez, na queda, tenha origem o voo!

BEATRIZ. Tudo que preciso é de um homem... O homem que me leve para almoçar e que, depois, me leve para sua casa e me prepare um lanche, que me ponha para dormir e me acorde com o jantar na mesa, que me leve para cama e me bote emborcada para que eu possa arrotar e peidar aos seus carinhos, e que faça isso todos os dias até eu ficar obesa e possa, então, tirar meus próprios pedaços de banha para fazer bife de mim mesma e me entrar em regime: eu me almoçando e jantando, não passando fome e emagrecendo ao mesmo tempo, meu Deus, que sonho!

ISADORA. Vamos, Beatriz! Temos ainda 15 dias para a próxima apresentação! Vamos refazer este espetáculo!

BEATRIZ. Não tenho mais tempo para isso!

Silêncio.

ISADORA. Parece velha... Pra tudo tem uma desculpa e, no final das contas, fica matando tempo como quem mata as horas, como quem mata mosquito com raquete de matar mosquito porque não se dá ao luxo de bater uma palma...

BEATRIZ. Velha é a mãe! *(Em tom de desafio)* Se é assim, então vamos fazer! Peguemos as três rendeiras que são do antigo espetáculo. Vamos colocar algumas coisas nelas, nossas coisas, sei lá, depois vamos mudar o enredo da peça, costura uma coisa na outra, um retalho, emenda, faz uma gambiarra e pronto. É isso! É pagar para ver!

Isadora e Isabel se animam.

BEATRIZ. Vocês estão ficando loucas, não é? Não temos tempo para ficar criando personagens... Não vai dar... Criar é bom, mas a nossa realidade é outra... Não posso ficar aqui e negar que estamos abarrotadas de dívidas e que esta companhia está por um fio...

ISABEL. Vamos contar apenas as histórias delas. As pessoas acharão divertido...

BEATRIZ. Minto: nós não estamos por um fio. Este fio já se partiu muitas vezes e nós sempre damos um nó... Já deve ter uns vinte nós em nossa carreira... Não sei se vou conseguir...

ISADORA. Estou cansada! Não me importo em remar contra maré, não. O que me incomoda é gente que vive fazendo tempestade por tudo e por qualquer coisa...

BEATRIZ. Eu faço tempestade?!

ISADORA. Você pensa que é só você que tem dificuldades? Que é só você que está ficando velha, gorda e feia!

BEATRIZ. Eu estou ficando velha, gorda e feia?! É só tu!

ISABEL. Outra ideia: vam...

ISADORA. O teu problema sabe qual é? É não ter tido filhos! Não tendo cria pra ficar tomando de conta, não para de olhar a não ser para o próprio umbigo!

BEATRIZ. Não é porque eu não quero... Eu não posso e você sabe disso...

ISABEL. Gente eu tive uma ideia genial! Vamos, nós mesmas, contar lendas sobre o mar...

BEATRIZ. Eu queria ser tu, Isabel... Não queria ter responsabilidade com nada, fumar e beber sempre quando me der na telha... Dar para quem eu quiser... Como você faz? Como consegue ter tanta liberdade no meio de tudo isso? Como se dar bem com tanta ressaca?

ISABEL. Eu deixo fluir, gata!

ISADORA. “Deixar fluir”, como eu queria poder fazer tudo isso...

BEATRIZ. Agora ser irresponsável é “deixar fluir”. Você é irresponsável! Ninguém pode contar contigo pra nada!

ISABEL. É muito simples. É essa garota que não consegue relaxar nunca!

As atrizes discutem. Escuta-se, fora de cena, o som do Primeiro Toque, uma batida de Molière. Elas param subitamente de discutir, olhando para fora de cena.

CENA II – Marcelina

ISADORA. Essa é uma história de cornelagem! Vou logo dizendo... Quando fala de chifre tem logo cabra coçando a cabeça... Por que será, hein? Quando dizem assim ‘ei, tu: tua mulher te traiu!’. O cabra vai logo vai logo botando a mão no cocuruto... É automático! Parece que algo cresce e vai ganhando forma... Mas ruim não é a galhada em si, não, minha gente. Todo mundo tem uma, ou já teve. O problema é quando os outros veem. Quando, de repente, a fofoca se espalha e o chifre fica reluzente que nem bunda de vaga-lume!

BEATRIZ. Marcelina tinha dois namorados. Todo mundo na quitanda do Seu da Jane já sabia, mas ninguém tinha coragem de falar, é claro. Como ela conseguia manter os dois amantes? Sem saber um do outro? É que pescador é cheio de mania. Eles entram no mar de acordo com a vontade do santo. Aconteceu que, para Marcelina, era assim: quando um estava no mar, outro estava na terra. E tinha uma semana que os dois iam pro mar. Nesse período, Marcelina tirava uma folga. E quando os dois estavam em terra, ela, que não é burra nem nada, se dizia “menstruada”. Mas, a maior parte do tempo, era assim: um virava as costas, vinha o outro! E, como chifre não tem retrovisor, eles não desconfiavam de nada.

ISABEL. O que aconteceu foi que Marcelina, esta pobre criatura, um dia tombou grávida! Logo vieram os primeiros enjoos. Tudo bem. Podia dizer que era cólica. Mas e depois? Quando a barriga começasse a crescer?

AS TRÊS EM CORO. Aí não tem como negar...

BEATRIZ faz MARCELINA. Se José Peba descobre, ele me mata, porque eu me esqueci de tomar a pílula. Se Totó descobre, ele vai ficar morto de feliz e, besta do jeito que é, vai falar para todo mundo e, se o José Peba ficar sabendo que Totó tem um caso comigo, ele me mata de novo e Totó mata Zé Peba, porque Zé Peba me matou e, se ele ficar sabendo que engravidei do Peba, ele é capaz de me ressuscitar só pra me matar de novo. No final, eu morro três vezes!

ISADORA. Marcelina ficou desesperada... Andava de um lado para outro, pegava ônibus errado, colocava sal no café e açúcar no cozidão... Certa vez, caminhando na areia da praia, encontrou João de Una em forma de um touro negro, reluzente, arrastando uma corrente de fogo...

BEATRIZ faz MARCELINA. Seu João Una, o senhor que é dono dessa praia e de todo esse mar, tire-me desse pesadelo que não me deixa mais dormir...

ISABEL faz o BOI. Perna de saia está com muita sorte hoje. Porque algo de muito grave está para acontecer com seus dois amásios...

BEATRIZ faz MARCELINA. Eu faço o que senhor quiser! Mas não leve eles, por favor...

ISABEL faz o BOI. Eu quero um terço de tudo quanto é peixe que eles pescarem...

BEATRIZ faz MARCELINA. Mas pra quê o senhor quer peixe? O senhor é um boi! Boi come grama, não come peixe!

ISADORA. Diante da resposta insolente de Marcelina, João de Una, imediatamente se transformou em um homem.

ISABEL interpreta JOÃO DE UNA. Perna de saia não gosta da oferta que lhe faço? Cá tenho uma bem melhor pra fazer: eu quero uma pana para colocar no meu pescoço e feita por suas próprias mãos!...

BEATRIZ interpreta MARCELINA. Ahhhhhhhhhh!

ISADORA. Uma intervenção faço eu, antes que esta história prossiga: Marcelina nunca se deu bem com trabalho. A mãe ensinou a arte de fazer renda de bilros, mas ela ...

BEATRIZ faz MARCELINA. Ah não quero! Demora muito para fazer uma peça.

ISADORA. Quando perguntavam 'Marcelina, como estás?'

BEATRIZ faz MARCELINA. Bonita!

ISADORA. E amanhã? O que irás fazer?

BEATRIZ faz MARCELINA. Embelezar-me-ei!

ISADORA. E hoje? O que estás a fazer?

BEATRIZ faz MARCELINA. Eu estou a enfeitar o mundo! Minhas mãos foram feitas de brisa leve: não seguram uma agulha sem derrubar...

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Deixa de frescura, sua quenga! Eu quero uma pana para colocar no pescoço!

BEATRIZ faz MARCELINA. De carreira, abertinho, não é?

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Fechado feito seda!

BEATRIZ faz MARCELINA. Sem borda...

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Com bordinha, com traças, fazendo uma rosa de dois em dois dedos... E quero tudo antes dessa lua crescente de hoje se tornar lua cheia...

ISADORA. E ela foi fazer a pana para entidade. Coitada. Passou a noite fazendo renda. Fechando ponto por ponto com seus bilros. Um por cima, outro por baixo. Pegando os espinhos de mandacaru para picar o papelão. Fazendo a traça da borda em forma de flor. No final da tarde, adormeceu. Quando acordou já tinha passado o prazo, a lua cheia já havia atizado o mar com seu brilho. A biana de Zé Peba, infelizmente, alagou.

MARCELINA permanece em estaque, como se vislumbrasse tudo que será narrado.

ISADORA. Desesperada ela correu para o terreiro. Fez tudo quanto é tipo de promessa. Jurou até ser fiel a Totó, para que ele voltasse são e salvo da pescaria... Totó voltou...

ISABEL. Porém, com febre...

ISADORA. Uma febre tão alta que não tinha reza que desse jeito.

ISABEL. O homem delirava. Dizia coisa com coisa. E padecia cada vez mais, praticamente se afogando no próprio suor.

ISADORA. Quando se descuidaram por um minuto, o homem, delirando, saiu correndo rumo ao mar ...

BEATRIZ interpreta MARCELINA. Totó!

ISADORA. Gritando que um touro estava atrás dele querendo chifrá-lo...

ISABEL. Ninguém conseguiu agarrar. Não teve quem segurasse...

ISADORA. E Totó se tacou na mesma maré alta da lua cheia que levou Zé Peba para o escuro do mar...

BEATRIZ. Marcelina, sem ninguém, sem trabalho, com bucho; teve que sair da vila de pescadores. No meio do mundo, sem instrução, sem norte, com menino; teve que se virar. Sem jeito, sem sorte, com criança pequena, foi se abeirando pela madrugada da rua. Marcelina, com filho, com casa, sem corpo; atraída pela luz tremeluzida do poste de esquina, foi fisgada pela boca da noite. Mal sabe ela que os peixes bisonhos do fundo do mar usam da mesma estratégia para devorar suas presas. A luz acende. Porta de carro abre. A mulher lá entra. É devorada. Depois, lhe são cuspidos os ossos: sem carne, sem alma, com uma nota de vinte reais.

CENA III – Processo Criativo

Enésimo ensaio.

As três atrizes em cena. Diálogo continuado.

ISADORA. ... O grande problema é que isso aqui não é uma peça. É um monte de esquetes soltas, um monte de cenas separadas. Falamos de lemanjá, do Monstro Pioco, das Três Moiras, das Sereias, de João de Una, mas... falta um encaixe, sabe? Talvez, um elemento de cena (*mexe no cenário*) colocado de um jeito. (*Andando de um lado para o outro*) Ou somente a transposição de uma cena para outra... A movimentação no próprio palco... Empacamos!

BEATRIZ. Vamos para o olho da rua, mais uma vez: perdidass...

ISADORA. Não sou nem o quero, nem o que posso e, tão pouco, o que sou...

BEATRIZ. Essa é uma boa frase para colocar na peça! “Não sou nem o que quero, nem o que”... “nem o quê” mesmo?

ISADORA. Esqueci...

BEATRIZ. Talvez isso que falte: nós!

ISABEL. De peça intimista, chega! Isso é só para atriz famosa em fim de carreira. Coisa de diva! Só diva pode chegar num palco e dizer “Não o que quero, nem que o posso” ... “nem o quê” mesmo?

ISADORA. Esqueci...

BEATRIZ. Não! Vamos misturar nossas histórias com as histórias das rendeiras! Ao contá-las, também nos contamos! Elas são mulheres como nós! Elas têm isso da fêmea que é comum a todas. Aquela força que faz com que, nós, mulheres, sintamos, com mais dor, a secura da terra; que faz com que olhemos as águas com mais olhos e que faz com que percebamos as súbitas mudanças de humor que moram nas plantas...

ISADORA. Tem horas que quero fugir do meu filho, sabe? Tem horas que penso em trocá-lo por um filhote de gato... Queria um tempo para mim, sabe? Enquanto ele desse voltas no telhado e eu sem me preocupar se ele está comendo bem, dormindo bem, em boa companhia, estudando...

ISABEL. Não quero entrar no que eu penso... Não quero nada intimista comigo! Já sei como vai ser minha personagem. É uma serial killer de marido. Ela já teve uns sete. É toda extrovertida, gostosa e descolada, assim como eu. Mas, no fundo, lá no fundo, é uma assassina!

ISADORA. Isabel!

BEATRIZ. Deixa, Isadora! Eu já sei o que eu quero falar nessa peça! Eu vou falar sobre o exato instante em que o tempo foi morar no meu espelho... É isso! Toda mulher tem isso!

ISABEL. Eu não tenho!

ISADORA. Um dia chega o dia...

Escuta-se o som do Segundo Toque.

Elas, subitamente, olham para fora de cena. Estão apreensivas.

CENA IV – Apresentação das Personagens

BEATRIZ.

♪ Eu vivo de fazer renda

Ô Senhora, ô iá, iá

Fui mulher de pescador

Ô Senhora, ô iá, iá

De Rosas só tenho espinho

Ô Senhora, ô iá, iá

Nunca fui nenhuma flor

Ô Senhora, ô iá, iá

ISABEL.

♪ Meu marido já morreu

Ô Senhora, ô iá, iá

Num instante num repente

Ô Senhora, ô iá, iá

A história já lhe conto

Ô Senhora, ô iá, iá

Foi um grande acidente

ISADORA.

♪ Eu já tive 7 filhos

Ô Senhora, ô iá, iá

Desses 6 mulher levou

Ô Senhora, ô iá, iá

Dos 7 sobrou 1

Ô Senhora, ô iá, iá

Foi pescar ...

CENA V – Apresentação das Rendeiras

ISABEL é ZEZÉ

ISADORA é CHICA

BEATRIZ é DAS DORES

ZEZÉ. Meu marido morreu. Foi por causa de uma espinha de peixe! Aconteceu assim: de repente. Quando dei por mim, o homem já estava se debatendo todinho no chão...

CHICA. Se eu tenho filhos? Sete! Janderlei, Jandaederson, Jandaerson, Jandaeldison, Jandailson, Janderlei eu já disse? Janderlago e, pra terminar, tem o Ribamar...

DAS DORES. Sim, sim, faço renda. Aprendi com minha mãe, que era mulher de pescador, que aprendeu com minha avó, que era mulher de pescador. E quem que não é mulher de pescador aqui nesta vila? Não tem um arquiteto!

CHICA. Cada um desses meninos se enrabichou por rabo de saia e se tacaram no mundo, exceto Ribamar, que tem só 15 anos...

DAS DORES. Eu sou mulher de pescador. Ele ia pro mar, eu fazia renda. Ele se foi com o mar. Eu continuo aqui fazendo renda... Fazer o quê? É uma maneira de costurar as lágrimas...

ZEZÉ. Certo dia ele apareceu na praia. Atordoado, o homem, que só vendo. Levei pra benzedeira. Sabe o que era? Canto de sereia! Ora se eu vou acreditar numa marmota dessa, eu, Zezé, vividinha da silva do jeito que eu sou?! Isso estava era com piranha, que eu sei!

DAS DORES. Quando não estava no bilro, estava tratando de peixe. Quando não estava tratando de peixe, estava pegando o diabo do homem no bar...

CHICA. O pai do Janderlei, Jandaederson, Jandaerson, Jandaeldison, Jandailson, Janderlei eu já disse? e do Janderlago; já morreu. O pai de Ribamar: uma mulher levou!

DAS DORES. Passei tanto tempo sendo flor para os outros que quando dei por mim não dava mais tempo de ser rosa...

ZEZÉ. Ele não gostava de peixe... Nunca gostou... Só comia por que ficava esquisito um pescador não comer peixe...

DAS DORES. Quando ele chegava em casa, bêbado, dormia feito uma pedra... E eu, ali do lado dele, me debatia à maneira dos limos...

ZEZÉ. Dizia 'Peixe não enche bucho, mulher'...

CHICA. Homem é que nem bicicleta, se desgrudar o olho vem uma outra e sai pedalando...

DAS DORES. Um dia ele foi inventar de levantar a mão para mim. Ah mas não deu certo!...

ZEZÉ. E olha como o destino é caprichoso: ele morreu engasgado justamente com uma espinha de peixe!

DAS DORES. Expulsei de casa. Mandei ir embora. Ele saiu fugido pro rumo do mar, porque, se ficasse, ia levar uma surra...

CHICA. O Ribamar, meu filho mais novo, desde pequeno, cisma em ir pescar em alto mar. Eu não deixo! Nunca deixei! Porque se pescasse ia ser pescador e pescador não pode ver um rabo de saia que larga tudo de mão!

ZEZÉ. Sabe o que ele me disse antes de morrer? Você não vai acreditar...

DAS DORES. Descobri, no outro dia, que o barco dele tinha alagado. Deus o tenha, se o Diabo não tiver carregado.

ZEZÉ. Bem feito para cara dele!

CHICA. Outro dia encontrei o pai dele. O coitado me pediu para voltar, que eu era o amor da vida dele. Eu voltei! Voltei pra ver se Ribamar tirava da cabeça essa ideia de mar...

DAS DORES. Eu ficava olhando pro mar. Quem sabe ele não volta para pegar as coisas que deixou. O mar tem dessas coisas. É uma boca enorme que, de vez em quando, cospe fora o que comeu. O pobre do homem era uma dessas carnes ruins. Aquela que a gente mastiga, mastiga, mas não consegue engolir.

CHICA. Não adiantou... Ribamar embarcou mesmo assim, faz três dias... E eu fico assim, olhando pro mar... Que o santo cuide do meu menino...

ZEZÉ. Ele disse pra mim, alto e bom som: 'Zezé, vou morar com outra!'...

CHICA. Ribamar? Ribamar me ajuda aqui na loja. Ele não gosta de jeito nenhum. Vai na marra...

ZEZÉ. Nisso que ele disse 'vou morar com outra' ele engasgou...

DAS DORES. Não sei se Fugêncio ia ter coragem de me bater...

ZEZÉ. Eu perguntava "Qual o nome dela?", e o sem-vergonha me dizia "Aua, Aua", "O quê? Aura? Isso lá é nome de gente?!", "Aua, aua", "O que, Alma?! Tu vai me trocar por um espírito?! É isso?!"

CHICA. Até hoje eu acho que, se Fuginaldo estivesse aqui, Ribamar não tinha ido pescar. Mas ele foi! É teimoso que nem uma mula, esse menino!

ZEZÉ. Quando eu percebi que ele estava engasgando comecei a bater na costa dele! 'Desembucha, diabo! Desembucha!' Ele dizia 'Che... Che... Che...' e eu 'Sheila de quê?' E ele ainda engasgado 'ga... ga... ga..', e eu 'Gaga? Sheila Gaga? Eu não conheço nenhuma Sheila Gaga, Fujâncio!...

DAS DORES. Mas se levantou a mão é por que pensou, e 'todo penso é torto'...

ZEZÉ. E não é que pra azar dessa miséria ele foi cair em cima da faca que eu estava cortando peixe naquela horinha mesmo?! Daí ele caiu no chão e ficou se debatendo tipo peixe em cima da faca, pra cima e pra baixo, pra cima e pra baixo e se furou todinho! E eu fiquei desolada. Fiquei acabada, meu Deus! E desde então, tenho essa Sheila Gaga engasgada aqui na garganta.

Ouve-se um barulho. Alguém bate duas vezes na porta, fortemente.

CHICA. O que foi isso? É Ribamar! É Ribamar, eu tenho certeza! Graças a Deus!

Zezé e Das Dores olham para Chica. Os olhares se encontram. Uma perda transborda.

CHICA. Não Zezé, não Das Dores... Ribamar, não! Ribamar, não!

CENA VI – Processo Criativo (Cont.)

As Atrizes estão apreensivas. Entroolham-se.

ISABEL. É a ordem de despejo...

BEATRIZ. Temos que abrir a porta...

ISABEL. O que podemos fazer?

ISADORA. Nada! Silêncio!

BEATRIZ. É o oficial de justiça, Isadora. A gente tem que abrir...

ISADORA. Não, não, não...

ISABEL. Nem se a gente pagasse?

BEATRIZ. Não temos dinheiro...

ISADORA. Espera...

BEATRIZ. Perdemos o casarão. Eu vou abrir a porta. A realidade sempre vence o sonho.

ISADORA. Não! Não! Não podemos admitir! Indo para rua, ou não, faremos o espetáculo de qualquer jeito! Não é a realidade que vai dizer o que tenho ou não que sonhar. Nesse mundo ninguém sabe o que é real ou não. Estamos presos nesses dois mundos. Se não sabemos o que real, ou o que é verdade. O único sentido que temos de viver é fazer aquilo que a gente acredita! Nosso papel de artistas é esse: transformar sonho em realidade e realidade em sonho. Só assim, a vida tem algum sentido entre um mundo e outro! E vamos fazer esse espetáculo sim, e é agora!

CENA VII – Apresentação das Rendeiras (cont.)

Ouve-se um barulho. Alguém bate duas vezes na porta, fortemente.

CHICA. O que foi isso? É Ribamar! É Ribamar, eu tenho certeza! Graças a Deus!

ZEZÉ e DAS DORES olham para CHICA. Os olhares se encontram. Uma perda transborda.

CHICA. Não Zezé, não Das Dores... Ribamar, não! Ribamar, não!

Há um naufrágio nos olhos de Chica.

CHICA. E os bombeiros?

DAS DORES. Já vasculharam tudo...

ZEZÉ. Mas o mar é tão grande...

DAS DORES. Não há barcos o suficiente...

ZEZÉ. Então quer dizer quê...

DAS DORES. A vida é assim... Pra morte não tem remédio...

CHICA. Não admito!

ZEZÉ. O que vais fazer?

CHICA. Vou resgatá-lo...

DAS DORES. Está louca!

CHICA. Não vou ficar aqui parada enquanto os homens fazem as buscas. Estou cansada de desfiar rosário. De ficar aqui costurando o tempo enquanto um bicho pode estar mordendo as carnes do meu filho.

DAS DORES. Comadre, não vai adiantar nada... A essa altura...

CHICA. Se estiver morto, trago o corpo. Se for devorado, trago o bicho que engoliu!... Eu não vou ficar aqui enquanto esse mar avança e toma conta de nossas casas! Se o mar tiver que engolir tudo, eu pelo menos vou de encontro às suas tripas! Quem quiser me acompanhar que me acompanhe! Quem não quiser, que não fale nada!

ZEZÉ. Eu vou com você...

DAS DORES. Nem pensem em mim! Eu vou ficar aqui... Cuidando das minhas coisas, da minha casa, esperando meu... meu... Quer saber de uma coisa? Eu vou com vocês! Eu também vou!

II ATO

A VIAGEM

CENA I - Entrada

A Busca Épica por um Destino

♪ Eu canto na noite alta

Tecendo a lua cheia

Pro tempo que nos escapa

Escorre como areia

O vento da madrugada

Me conta todo o segredo

Desvendo a sua vida
 O futuro é meu brinquedo
 Nos raios de claridade
 Que brilham na tez noturna
 Eu crio toda a verdade
 E lhe entrego sua fortuna
 Eu canto na noite alta
 Ilumino o seu caminho
 Tecendo no azul celeste
 As tramas do seu destino³⁴

BEATRIZ. Essa é a história da mãe de Ribamar. Uma mulher que atravessou os sete mares existentes e milhões imaginários para tirar o filho das entranhas do oceano. O menino, pescador, cismou ser. Pouco sabia dos mistérios por detrás das águas. Ignorava a dor descortinada por detrás das lágrimas da pobre mãe que o pariu. Ao saber que o barco de seu filho caçula afundou, Chica se liquidou. Quase escorria na primeira fresta de chão que encontrasse seu resto de corpo...

CHICA. Não vou ficar aqui parada enquanto os homens fazem as buscas. Estou cansada de desfiar rosário, de ficar aqui costurando o tempo enquanto um bicho pode estar mordendo as carnes do meu filho. Se estiver morto, trago o corpo. Se for devorado, trago o bicho que engoliu! ... Eu não vou ficar aqui enquanto esse mar avança e toma nossas casas! Se o mar tiver que engolir tudo, eu pelo menos vou de encontro às suas tripas! (*pausa*) lemanjá, me diga onde ele foi parar. Vou buscá-lo nem que seja no sovaco das ondas.

ISABEL. As outras foram também. Não tinham muita coisa a perder. Suas casas, perto da praia, já estavam com a água batendo na porta. Tinha gente da vila que

³⁴ Poema “Hino às Moiras” de Renata Figueiredo.

largou o barco e pescava sardinha tomando café na janela. Bem, foi um desses barcos abandonados que elas pegaram, na calada da noite. Tiveram que roubar porque não tinha um cristão que acreditasse em três mulheres navegando. Diziam, “mulher não tem preparo, não tem força, não tem a inteligência do homem para navegar. O mar é brabo. Tem onda que vira barco, tem corrente de água que leva o barco, tem banco de areia que prende o barco, tem vento que provoca onda que coloca o barco na corrente de água e que prende o barco no banco de areia”... Mal sabiam eles que as rendeiras estavam muito bem preparadas. Agora, por exemplo, estão arrumando suas coisas para embarcar, levando somente o essencial.

CENA II – Caixas Essenciais

As três rendeiras estão arrumando as malas.

CHICA. A foto do Janderlei, a foto do Jandaederson, a foto de Jandaerson, a foto de...

DAS DORES. Canjica. Bastante canjica... Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete oito merengues... E arroz. Que arroz é prosperidade...

ZEZÉ. ... Linha... Mais linha... Os bilros... Agulha, agulha reserva... Mais linha... Os piques... Vou ter que fazer essa peça aqui para minha amiga Rosa Linda vender em Fortaleza...

CHICA. ... A foto Jandaeldison, a foto de Jandailson, Janderlei ... Não, Janderlei eu já disse...

DAS DORES. ...Duas rosas brancas... Bem cheirosas... Um espelho, dois, três, quatro espelhos com um pente por que ela gosta de se pentear...

ZEZÉ. ... Minha almofada... Vou reforçar com mais palha... Mais linha só por precaução... O quê mais?...

DAS DORES. A vela azul... E alfazema... Ela gosta de alfazema... Agora, o que falta? A vela azul... O que mais?...

CHICA. A fotinha do Janderlago e por fim...

DAS DORES. Ah! O nome! Tem que escrever o nome do homem no papel...

ZEZE. Vou levar essa outra encomenda de uns brinquinhos que a gente faz com renda... Fica lindo, lindo, lindo!

DAS DORES. Não tem o nome de ninguém... Se eu estou atrás de homem é por que eu não tenho ninguém, ora mais!

CHICA. Cadê essa foto? Cadê essa foto?...

DAS DORES escreve. “Iemanjá, qualquer um serve. Muito agradecida, Maria Aparecida das Dores”...

ZEZÉ. Pronto!

CHICA. Achei! (*Beija a foto*) É Ribamar, meu filho mais novo!

CENA III – João de Una

BEATRIZ. De posse de tudo o que era necessário, elas foram para a praia, de mansinho, mas lá, não conseguiram desatar os nós das cordas que prendiam os barcos. Era tanta volta, tão apertado, que elas pensaram em árdua empresa. Aquilo estava mais acochado do que ponto de renda com volta e torcido... De repente, uma ajuda inesperada surgiu no breu da noite... Era o João de Una...

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Eu desato esse nó para vocês! Mas antes, eu quero uma paga que há muito tempo estou atrás: eu quero uma pana! Uma pana de renda, fechada como seda, com traça de dois em dois dedos no prazo de um...

ISADORA. Rapidamente Zezé saca uma pana pronta, linda e feita. João de Una ficou admirado.

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Foi rápido! Mas tá bonito por demais!

ISADORA. Mas logo tratou de desatar o nó que prendia o barco.

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Estou muito agradecido! Vou desenrolar esse nozinho aqui para vocês... (*desatando*) É só puxar assim, essa perna pra cá, passar a outra por aqui, dar a volta assim, empurrar desse jeito, passando essa perna por cima, essa outra por baixo...

BEATRIZ faz JOÃO DE UNA. “O que foi?” Perguntaram as três rendeiras ao mesmo tempo.

ISABEL faz JOÃO DE UNA. Eu me enrolei todinho... Mas não tem problema! Eu sou o dono dessa praia! Pode pegar o barco que vocês quiserem e seguir viagem... Mas cuidado, o mar é um bicho revirado

preso numa sacola. No que der na telha, se sacode e sai remexendo tudo. Cuidado com as Sereias. Quem cai em conversa de sereia é fisgado que nem peixe em rede de arrastão. Cuidado com os ventos de lansã, cuidado com as saias de lemanjá e jamais, jamais naveguem em cima do reinado dos Piocos (*tira o chifre não se sabe de onde*). Tomem: este é um chifre

BEATRIZ. Das Dores pega o chifre e guarda na sua cintura.

ISABEL faz JOÃO DE UNA. É só soprar que eu mando ajuda, mas só soprem quando for necessário, pois só virei uma vez! Uma vez!

CENA IV - Tempestade

ISADORA. E aí, sem mais nem menos, João de Una desapareceu - como é de costume de toda aparição. Elas subiram no barco e remaram... Remaram... Remaram até depois da arrebentação, onde o mar é mar-calmo e onde as ondas não dobram. Ali, elas içaram a vela e esperaram que o vento as levasse para os braços de lemanjá. Cansadas, dormiram.

ISABEL. Quando acordaram, o barco estava no mesmo lugar. O vento que batia na vela caía logo no convés da embarcação, sem força, apagado. Elas ainda podiam ser vistas pelos pescadores do cais. Esconderam-se dentro do casco do barco. Entraram em pânico com medo de serem descobertas. Não demorou muito tempo para ouvirem um grito “roubaram meu barco!!!”. Tentaram remar para fugir, mas os homens já singravam as ondas com seus barcos movidos a motor... Era o fim?

BEATRIZ. De repente um vento forte estufou a vela do barquinho que começou a costurar as ondas, grávido de ar. No entanto, os pescadores e a proa de suas lanchas cortavam as águas como uma tesoura afiada. As mulheres, coitadas, estavam perdidas, tão logo encontradas. Mas eis que, com o vento forte, veio uma chuva que assanou o mar. Uma tempestade se armou e fechou as cortinas de uma ponta à outra do céu. Não dava mais para ver o porto. A linha do horizonte foi apagada pelo cinza das nuvens. Não se via um palmo na frente do nariz, tão denso era o rabiscado

dos pingos. Com medo, os homens tiveram que recuar... O barco de Chica, Das Dores e Zezé, no entanto, foi arrastado, puxado pela vela, estapeado pelas ondas. Elas começaram a se desesperar, a gritar, a berrar loucamente. Agarraram-se no mastro e em todo tipo de prece que lhes vinha à cabeça. Enquanto isso, eram tragadas pelo oceano...

CENA V – À deriva

O mar está calmo. As três Rendeiras estão flutuando no que sobrou do barco.

DAS DORES. Acordem!...

ZEZÉ. O que foi? O que foi?

DAS DORES. A tempestade acabou...

CHICA. Meu Deus, o que deu em Iansã para jogar um vento tão forte como esse?

DAS DORES. E tu acreditas nisso?

CHICA. Não sobrou nada do barco...

ZEZÉ. A vela rasgou, os lemes foram embora...

CHICA. E agora?

ZEZÉ. Estou com fome...

CHICA. Eu também... Trouxe alguma coisa, Zezé?

ZEZÉ. Eu não...

CHICA. Das Dores?...

DAS DORES. Não trouxe nadinha de comer...

ZEZÉ. E o que é isso bem aqui... *(de olho na oferenda de DAS DORES para Iemanjá)*

DAS DORES. Largue isso, que é oferenda... É coisa minha!

ZEZÉ. Eu não quero saber; vou comer...

DAS DORES. Dá azar!

ZEZÉ. Mas azar do que o nosso é difícil...

CHICA escuta uma voz melodiosa.

CHICA. Silêncio! Escuta... É canto de sereia...

DAS DORES. Esse é o canto... É bonito...

CHICA. Estranho... Quem ouve essa canção fica enfeitiçado. É arrastado para o fundo do mar e devorado pela sereia. Mas eu não estou sentindo nada.

DAS DORES. Ela só hipnotiza os homens... Pega os pescadores, leva pro fundo do mar e ninguém mais vê.

CENA VI – Sereias

Três planos:

BEATRIZ narra a história para plateia.

ZEZÉ narra a história após o ocorrido.

CHICA está no momento presente da situação.

BEATRIZ. E a Sereia apareceu. Seus cabelos negros, sua pele morena. Era uma mulher linda. Os olhos eram negros e cintilavam 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 mais parecia areia molhada...

CHICA para SEREIA. Piranha! Sua ladra de homem! Cadê meu filho?

BEATRIZ. Mas ouvindo os insultos de Chica, a Sereia mostrou sua outra face: a de devoradora de homens. Mostrou os dentes afiados, começou a nadar ao redor do barco. Dava salto para fora da água e gritava: “eu quero carne!” ... E, depois, afundava...

CHICA mostra a foto de Ribamar. Você viu esse menino? Diga!

BEATRIZ. Na hora que Chica mostrou a foto, a Sereia lentamente emergiu. Já não era mais um bicho, era a mesma mulher da voz doce...

ZEZÉ. E ela voltou, agora, mais linda do que antes. Fiquei olhado o rosto dela. Lá eu vi uma gota de água que começou a se desprender do cabelo molhado. Ela foi escorregando pela testa, passando por detrás de uma tiara linda, linda, linda. Daí, a gotinha começou a escorrer pelo nariz. Tremelicou, tremelicou por ali e *POC!* explodiu e foi esbarrar nos lábios grossos daquela morena, lá ficando, como um batom de cristal... (*suspira*).

BEATRIZ. A sereia disse: “nossa que lindo! Com certeza daria uma ótima refeição”, mas Chica logo recolhe a foto de Ribamar e a coloca naquele bolso, tipicamente feminino, que fica entre o seio e o sutiã. A sereia prossegue: “Não se preocupe, eu não o comi. Nem eu, nem minhas colegas...”.

ZEZÉ. E de repente, eu não sei o que disseram, mas começou a surgir um monte de mulher, uma mais linda do que outra. Ruiva, morena, loira, azul e japonesa... Meus olhos ficavam escorregando de uma para outra, sabe? Parecia até bolinha de karaokê...

BEATRIZ. De repente, surgiu um monte de sereias. Elas se aproximavam do barco e tentavam cheirar as rendeiras. Perguntavam: “Que gosto será que tem a carne de uma mulher?”, “Será que é mais mole?”, “Será que dá indigestão”... Mas a líder das sereias tratou de conter o alvoroço. Lembrou que só comiam carne de homem porque foram maltratadas pelos seus pais, irmãos e maridos e, ainda por cima: jogadas no mar para morrerem afogadas...

CHICA. Meu Deus, quanta barbaridade. Em mim, homem nenhum bate. Não direto no corpo. No coração, até que sim, às vezes, por que eles gostam de fuçar lá também. Mas daí não passa!

BEATRIZ. Nesse instante as sereias se aproximaram mais ainda e ouviram Chica com atenção. Elas começaram a chorar. De seus olhos caíam lágrimas diferentes das nossas: uma lágrima doce. Toda mulher que sofre pela mão de um homem chora doce

- a lágrima é a última coisa que resta da antiga doçura da menina, o resto se torna salgado: terreno de tubarão...

ZEZÉ. E, quando choraram, mais bonitas ficaram... Era um choro mais melodioso do que o outro. Até a água do mar ficou docinha, docinha, docinha... Aproveitei logo e enchi um litro d'água de lágrima de sereia! Eu, que não sou besta!

BEATRIZ. Das Dores, olhava com atenção... Uma lágrima também despontava de seus olhos bem lentamente – um pequeno sol líquido que ficou ali parado, indeciso, sem saber se ia para o dia ou se voltava para noite...

CHICA. Desculpem, meninas. Nós temos que ir... Tem muito mar para navegar e se Ribamar não foi parar no estômago de vocês...

ZEZÉ. Foi só Chica dizer que ia embora que elas começaram a virar bicho. Balançavam o barco de um lado para outro. E a gente gritando “calma”, “calma”... E o nosso barco que já estava sem vela, sem remo, sem nada, começou a se desmanchar, se desmantelar todinho. Meu Deus, pensei que era o fim!

BEATRIZ. “Por causa de homem as mulheres ficam feias e bonitas de uma hora para outra”, pensou Das Dores enquanto segurava no mastro para não cair na água... E foi nessa hora que Chica pegou a foto de um de seus filhos e teve uma ideia.

ZEZÉ. Graças a Deus, Chica disse:

As três ao mesmo tempo.

TODAS. Eu tenho uma coisa aqui que interessa pra todo mundo!

CHICA. Peguem essa foto! O que é uma foto? É um homem preso pra sempre dentro de um pedaço de papel, minha filha! Pode ser o homem que vocês quiserem! Por que não?

BEATRIZ. “Nossa que lindo”, diziam as sereias olhando para não sei se Janderlei, Jandaeldison, Jandailson, Janda ... Janda ... Janda sei lá o quê!

CHICA. Eu não dou: eu troco! Se me disseram onde foi parar esse aqui (*mostra a foto de Ribamar*) e se consertarem o barco que vocês quebraram... Além dessa aqui, eu tenho mais seis! Seis!

BEATRIZ. E na mesma hora elas trataram de consertar o barco. Colocaram estrelas do mar onde havia buracos. Fizeram, rapidamente, uma vela, juntando pedaços de suas barbatanas de seda, costurando-as com seus próprios cabelos. E em poucos instantes, o barco estava assim: prontinho pra ser navegado.

CHICA. Agora que vocês já consertaram o barco, me digam: Cadê Ribamar?

BEATRIZ. Elas não sabiam... Chica desabou dos ombros. Mas, antes, deu as fotos dos seis filhos, conforme o combinado. O cardume de sereias avançou. Começaram a puxar uma foto de cada vez, até que ficou somente um pedacinho de 3x4 para cada uma. Chica, nem notou o que acontecia com as fotos dos seus filhos que foram embora. Afundou em seus pensamentos. Abrigou-se em algum lugar no escuro de seus olhos, onde, lá no fundo, estava a imagem de Ribamar.

ISABEL. As sereias, olhando Chica naquele poço de tristeza, se compadeceram. Não sabiam nada de Ribamar. Se seu barco havia afundado ou não... Mas ensinaram-lhes uma canção para evocar os ventos de lansã – uma corrente de ar que leva as pessoas para onde sopram seus desejos...

ISADORA. E assim, foram elas, cantando mar adentro uma canção que era assim:

CENA VII – Navegação I

AS TRÊS ATRIZES

♪ Ventania me leva daqui
 Ventania me leva pra lá
 lansã Rainha Guerreira
 Sopra essa vela
 E faz esse barco voar³⁵

³⁵ Letra de Gisele Vasconcelos.

CENA VIII - Pioco

CHICA *olha para fora de cena.* O que é isso?

DAS DORES. Que diabo é isso?

CHICA. Está parecendo é um curral...

DAS DORES. Que isso é um curral a gente sabe. Mas quem colocou um curral nessa fundura...

ISADORA. Curral: são várias estacas enfiadas no fundo da maré. Os pescadores colocam uma rede com uma pequena abertura. O peixe que entra e... Não sai mais! Elas ignoravam o perigo. Mal sabiam que ali era a torre do castelo do Pioco. Um bicho de três metros de altura, de um olho só, de dentes afiados, da pele asquerosa...

ISADORA *faz PÍOCO.* Bom dia...

As duas levam um susto e CHICA desmaia.

ZEZÉ *como se CHICA estivesse do seu lado.* Chica? Acorda Chica! Isso lá é hora de desmaiar?

DAS DORES. Desmaiou? Acorda mulher!

ISADORA *faz PÍOCO.* Desculpem... Eu não quis assustá-las...

ZEZÉ. Por favor, não nos coma, nem no sentido literal nem no bíblico...

ISADORA *faz PÍOCO.* Perdão! Perdão! Eu sei que minha aparência não é nada agradável... É que moro muito tempo no mar e, quando durmo, os corais vestem minha pele e eu fico assim...

DAS DORES. Coitado! Agora eu fiquei com pena dele...

ZEZÉ. E o senhor é quem?

ISADORA *faz PÍOCO.* Pioco... Zé Pioco!

ZEZÉ. Eu já ouvi esse nome em algum lugar...

ISADORA *faz PLOCO*. Falam de mim como se eu fosse um monstro mau... Não é verdade... Fui condenado à solidão, quem me dera ter sido condenado também ao esquecimento... Só assim sofreria menos...

DAS DORES. Ô, como sofre...

ZEZÉ. Hum ... E o senhor fez o quê pra ficar nessa história de esquecimento?

ISADORA *faz PLOCO*. Versos!

DAS DORES a *derreter-se*. Ai, ele é poeta!

ISADORA *faz PLOCO*.

Putrefato meu corpo

Aos vermes, eu, entregue

Eles: amigos de alcova e de alcunha!

Em frenesi cadavérico,

Sua antropofágica arte

Incorporei.

Agora, monstro:

Escravo antropofágico da fome

Tornei-me e tornar-me-ei!

DAS DORES a *transbordar-se*. Ai, meu Deus, que lindo!

ZEZÉ. Não tem rima!...

ISADORA *faz PLOCO*. Por favor, deixem-me levá-las para meu castelo... Lá darei um jantar submarino para vocês...

DAS DORES a *jactar-se*. Jantar submarino?! Nossa! Eu adoro!!!

ZEZÉ. Eu não sei nadar!

DAS DORES. Eu nado como um peixe...

ISADORA faz PLOCO. Não se preocupem: eu trago! “Un moment, s’il vous plaît!”³⁶

DAS DORES a desmanchar-se. Ui, ele fala francês...

ZEZÉ. Ele vai é trazer um negócio de mamão pra nós!

ISADORA. Zé Pioco se retirou. Mas não tardou muito, logo emergiu com prato de salada fria que ele chamou de “l’entrée³⁷”, com um vinho chamado “l’apéritif³⁸” ... Assim que elas terminaram, ele trouxe o “plat principal³⁹” que era (*muda para um tom agressivo*) “La queue rôtie de Sirène dont j’ ai mangé la partie humaine”!⁴⁰

ZEZÉ. E o que quer dizer isso tudo?

DAS DORES. Entendi tudinho!

ISADORA faz o Pioco. Do que vale o significado das palavras se, na verdade, não passam de ar soltado pela boca. Quantos “is” teria a palavra “universo” para comportar todas as estrelas? Quantas dobras caberiam na grafia do “m” para falar da sinuosidade das ondas do mar?

DAS DORES. Ô seu Pioco, o senhor fala tão bonito... fala mais!

A gesticulação da personagem corresponde exatamente ao que é dito em francês. DAS DORES fica cada vez mais enfeitiçada pelo que ouve e ignora aquilo que vê. ZEZÉ, mais desconfiada, percebe que as palavras pronunciadas são agressivas.

ISADORA fazendo o PLOCO. “Je vais vous tuer et après manger comme deux poule!”⁴¹

³⁶ [um momento, por favor!]

³⁷ [entrada]

³⁸ [aperitivo]

³⁹ [prato principal]

⁴⁰ [A calda de uma sereia da qual eu comi a parte humana]

⁴¹ [eu vou matá-las e comê-las como duas galinhas]

DAS DORES a *deleitar-se* . Eu sei...

ISADORA fazendo o *PIOCO*. “Mais avant j’irai vous attacher et violer pendant trois jours sans arrêt”⁴²

DAS DORES a *entregar-se*. Eu entendo...

Zezé está cada vez mais aterrorizada.

ISADORA fazendo o *PIOCO*. “Et finalement je me nettoyerai les dents avec vos os”⁴³

DAS DORES, *entregue*. Eu também!

ISADORA. E, ainda falando francês, o Zé Pioco se ajoelha e pede Das Dores em casamento!

DAS DORES. Eu aceito!

ZEZÉ. Não, Das Dores, não!

ISADORA. E ela aceitou. Depois Zé Pioco pediu que ela lhe desse o seu nome.

DAS DORES como que *hipnotizada*. Maria Aparecida das Dores...

ISADORA. E ela o deu...

BEATRIZ. À medida que afundava junto com seu esposo, Das Dores ia perdendo seus nomes próprios. Primeiro, soltou-se “Maria”. Mais tarde, “Aparecida” sumiu. Por fim, “Das Dores” esmaeceu. “Maria Aparecida das Dores” ficou boiando na superfície do mar como os destroços de uma navegação... Quando chegou ao castelo, chamava-se apenas “Senhora Zé Pioco”. Ela avançava nos corredores, encantada com tudo. Não percebia que todo o castelo foi construído com os restos das mulheres que Pioco havia devorado. Sua reação diante de tudo era rir. Engraçado, ao mesmo tempo, aquele riso não parecia seu. Quando das núpcias, também não se deu conta que estava presa num calabouço. Despelada de si, agora era propriedade do seu marido.

42 [Mas, antes, eu irei amarrá-las e estuprá-las por três dias sem parar]

43 [E finalmente eu vou limpar meus dentes com seus ossos]

Nem notou que, em sua cintura, estava o chifre que João de Una lhe dera. Ele poderia ser a saída para todo aquele inferno, mas seus braços também não eram mais seus: eram algas abandonadas à corrente de água, que serviam apenas para lavar as louças de seu digníssimo. E apesar de tudo, ria. Um riso mais dos dentes do que da boca: seu rosto não mais lhe pertencia.

CHICA acorda.

CHICA. O que aconteceu? Cadê o Pioco? Cadê Das Dores, Zezé?

ZEZÉ. Casaram...

CHICA. Como?

ZEZÉ. O bicho veio falando uma língua enrolada cheia de bico para lá e pra cá, relou a mão nela e levou...

CHICA. Ele vai comê-la...

ZEZÉ. Nessas alturas, já comeu!...

CHICA. Não! Você não entende? Ele vai estuprá-la e depois devorá-la e, com seus ossos, vai fazer um cômodo de seu castelo! Você não conhece a lenda, Zezé?!

ZEZÉ. Conheço, assim, por alto...

CHICA. Por que você não impediu?

ZEZÉ. O homem falava tão complicado, fiquei com medo de parecer burra, sabe?

CHICA. Homem que nada! Aquilo é um monstro!

ZEZÉ. Mas falava como um homem...

CHICA. Impossível...

ZEZÉ. Ele veio com uma história dos "is" das estrelas e dos "m" do mar...

CHICA. O quê?!

ZEZÉ. Você é muito ignorante, Chica. Não vai entender...

CHICA. Nós temos que buscá-la!

ZEZÉ. Como?

CHICA. Eu ... Eu não sei ...

BEATRIZ. Das Dores tornou-se isto: uma mulher cabide-pedestal-estaqueira. Era hora, pois, de se preparar para o casamento. Aceitando, prontamente, o papel apagado que lhe fora imposto, ela começou a se livrar de suas antigas vestes. Tirou os xales, as saias... O que tinha consigo não fazia mais sentido. Em sua mala, as canjicas, as velas, as rosas eram um enorme trambolho já quase estragado. Destinou-se a jogar tudo fora para sepultar, ali, seu passado enlaçado em suas vestes. No entanto, ao despejar a mandinga, viu cair um pedaço de papel dobrado... (*como se lesse*) "Iemanjá, qualquer um serve, muito agradecida...". Aquilo não tinha significado algum. Já ia jogar tudo fora quando viu, no pé do bilhete, no cantinho do papel, algo que lhe chamou atenção: "Maria Aparecida das Dores". Daí, como que por um passe de mágica, Das Dores sentiu seus braços voltarem a ganhar os próprios gestos. Olhou para as palmas das mãos como se as visse pela primeira vez. Eram suas! Passou a mão no rosto, nos olhos, no nariz, nos lábios. Sua expressão ressuscitava. Ria e chorava ao mesmo tempo. Não cabia em si de tão nova, de tão remoçada. Sua vida, de volta, lhe fazia cócegas na alma. O Pioco, ouvindo tudo aquilo, não gostou. Apareceu de repente e disse "agora vou te devorar". Das Dores esquivou-se dos ataques do bicho. E correu as escadas do castelo e lá do alto soprou o chifre que João de Una havia lhe dado. De repente, um milhão de sardinhas formou um furacão vivo que destruiu o castelo com o Pioco dentro. Das Dores, saltou da torre mais alta e foi nadando para cima, para cima, até emergir na água.

DAS DORES ressurge

ZEZÉ. É Das Dores!

CHICA. Graças a Deus!

ISADORA. O Pioco ainda veio do nada pra cima delas, enlouquecido de fúria, mas Zezé, a serial killer de marido, desceu-lhe uma surra de remo na cabeça até matar!

ISABEL. Sãs e salvas, elas içaram a vela do barquinho, cantaram a canção dos ventos e partiram no rumo de seus desejos.

CENA IX– Navegação II

♪ Ventania me leva daqui

Ventania me leva pra lá

Iansã Rainha Guerreira

Sopra essa vela e faz esse barco voar

CENA X – lemanjá

ISADORA. Sem que elas se apercebessem, a vela havia murchado. O vento parou de soprar e o barco estava parado, gangorreando ao movimento das ondas que passavam por debaixo da proa. Estavam no meio de uma floresta submersa de algas marinhas. Um monte de folhas finas e longas que prendiam o barco. Seria lá o destino final de seus desejos?

ISABEL. Tentaram cantar mais forte. Inútil esforço de pregas vocais. Tentaram remar, remar, remar. Movimento que só acumulava mais algas ao redor do barco. Não podiam fazer nada. Desejos são assim: põem-te em labirintos, criam becos sem saídas, portas que dão em nada. Mas, se persistimos, eles te mostram o caminho. E eis que, então, as algas começam a se mexer. Das águas, surge um relevo, uma pequena montanha. Era lemanjá que emergia.

CHICA. Janaína, minha mãe, diga, por favor! (*mostrando a foto*) É esse aqui... Esse menino... Ribamar... Ribamar dos Santos... É o nome dele completo... Só dois nomes mesmo porque a gente é gente simples, de pouca denominação... A senhora viu ele? ... Diga... Por favor...

ISABEL. Mas a mãe das águas salgadas não sabia de nada. Suas saias se estendiam até tocar na areia, seus cabelos eram longos, bem longos, talvez tenha Ribamar se segurado em um ou em outro para se salvar, mas isso... Isso, era impossível de saber.

BEATRIZ. Iemanjá lamentou. O mar é um mistério de profundezas e superfícies. Mas ela sabia que lá, lá no fundo do mar existem três mulheres que saberiam com certeza, onde Ribamar estaria. Elas passam toda eternidade a fiar. Uma fiava, outra media o fio e a outra cortava. Esses fios eram as vidas de todos os homens e mulheres. Elas que teciam a vida e a morte. Davam pontos nos destinos e nós no curso do tempo. Eram as três Moiras. Elas saberiam se Ribamar tinha, de fato, morrido ou não.

ISADORA. Todavia, no mar profundo, escuro e cego, habitam seres fantasmagóricos. Iemanjá deu para as rendeiras uma concha. Ao encostá-la no ouvido, uma voz as guiaria.

DAS DORES. E como é que vamos andar debaixo d'água?

ISADORA. Pergunta Das Dores, desconfiada. “Não se preocupem”, responde Iemanjá, transformando as pernas das rendeiras em caudas de sereia.

ZEZÉ. E como é que faz para desvirar?

ISADORA. “Assim que tocarem o chão, disse Iemanjá, suas caudas desaparecerão”

CENA XI – Nas profundezas do mar

♪ Na travessia mais longa que eterna
Ao tocar o chão são tragadas pela areia

As rendeiras já voltaram a ter pernas
E seguem guiadas pela luz da lua cheia

♪ Ao chegar na caverna penetram

O tempo além da memória

Três velhas moiras lá estão

Tecendo toda a história

♪ Fiandeiras da vida e da morte

Giram as rocas, tessituras do seu tempo

Desfiam destino e a sua sorte

Com toda força ofertada pelo vento

♪ Giram atemporais senhoras

Cloto de seu fuso faz a vida

Láquesis com o fio mede o tempo

Átropos decide onde termina⁴⁴

CENA XII – Na caverna das Moiras

ISABEL. A chegada de Chica, Zezé e Das Dores na caverna das moiras não foi percebida porque as moiras eram cegas. O escuro da caverna havia lhes surrupiado a visão. Somente Átropos enxergava um pouquinho assim, apenas para cortar o fio.

⁴⁴ Letra de Renata Figueiredo “A Caverna das Moiras”

BEATRIZ. Não adiantava perguntar, falar, gritar. Elas não respondiam. As Moiras convergiam toda sua atenção apenas para aquilo que faziam. Não podiam errar nada, um mínimo detalhe. Nenhum barulho as poderia distrair.

ISADORA. O que elas podiam fazer? Cada uma tentou ajudar da forma que podia. Elas passaram dias e dias, separando o novelo de tempo de Cloto. Eram rendeiras, mexiam com fios feitos, mas nunca fizeram fios. Depois, aprenderam a mexer no fuso de Láquesis e ajudavam-na a medir e enrolar os fios. Somente Átropos, a morte, não aceitava a ajuda de ninguém. Ela sabia, com certeza, onde estava o nosso Ribamar.

BEATRIZ. Chica ficou se moendo de curiosidade. Mas não podia se aproximar. Não ousaria chegar perto daquela que corta os fios da vida. Átropos lhe dava medo, arrepios. Seu bafo frio era sentido nas entranhas...

ISABEL. Passou-se muito tempo tecendo o destino até que, um dia, Átropos, a senhora da morte, se levanta e olha para Chica... Iria matá-la? As três rendeiras, agora também fiandeiras de marca maior, estremeceram nas bases. A moira, com um gesto, pediu que Chica se aproximasse. A mãe de Ribamar se levantou e chegou bem perto. Átropos não poderia revelar os segredos da vida, mas por um só instante permitiu que Chica visse tudo aquilo que ela via.

CHICA. Ela não me disse nada. Absolutamente nada. Queria perguntar onde estava Ribamar, se ele tinha passado pelas suas mãos... Ela não respondeu... Mas eu soube pela expressão de seu rosto, que ela, assim como eu, também não sabia... Ai meu filho, só ele me serve. Só ele... Só ele que é ele. Com seu cheiro. Com aquele cabelo encaracolado. Com seu sorriso faceiro quando ele dizia que estava doente só para não ir para loja me ajudar... Onde está meu filho? Independente de estar morto ou não, Dona Morte, eu só quero saber onde ele está. Se ele está bem, comendo bem, dormindo bem, em boa companhia, estudando...

BEATRIZ. Átropo, que era a morte em pessoa, nunca viu o sofrimento humano tão de perto, nunca tinha visto uma mãe chorar. Cortava o fio e continuava. Ela sabia que se a morte parar, a vida também para. Essa era sua função. Mas aquelas lágrimas... Era primeira vez que via...

ISABEL. Encantada, ela colocou uma das mãos no rosto de Chica. Retirou uma lágrima de seus olhos e transformou em um fio de vida. O fio brilhante, bem fino, feito de água e sal.

CHICA. Eu vi! Eu juro que vi!

As atrizes estão prestes a entrar em cena, se aquecendo, fazendo seus rituais antes de encarar os refletores e o palco.

EPÍLOGO

TEXTO EM OFF: Senhoras e senhores, vai começar o espetáculo A Vida por um Fio! Uma produção do grupo Estrela Cadente de Teatro. Com as atrizes Isadora do Carmo, Isabel Peixoto e Beatriz Bianco. Com participação do músico Demétrio Tavares. Pedimos que desliguem seus celulares ou coloquem no silencioso. Avisamos também que não é permitido tirar fotos com flash. Tenham todos um bom espetáculo!

FIM

ANEXO B – 1º TRATAMENTO/ ATO I /CENA II*1º Ensaio*

Apenas Beatriz se encontra em cena.

BEATRIZ. “Oito e quarenta e cinco”. Foi um erro colocarem as horas escritas em números e unidas por dois pontos. Devia-se escrevê-las por extenso. Mesmo o relógio, devia conter um letreiro tipo o dos ônibus com as horas passando em fila “Oito horas e quarenta e cinco minutos”. Assim as pessoas teriam ao menos o trabalho de se concentrar e ler. Atrasos, adeus! Ser pontual só serve para perder tempo. Tenho quarenta anos e cá estou gastando o eco rouco de minha juventude enterrada. Nunca cheguei fora do horário! Nunca! Quer dizer, só uma vez: quando nasci, nasci de sete meses. Mesmo assim, não foi um atraso, foi um adianto para o bucho de minha mãe velha que não estriou...

Isabel chega.

ISABEL. E Isadora, cadê?

BEATRIZ. Não chegou...

ISABEL. Que horas são?

BEATRIZ. Oito e cinquenta e dois.

ISABEL. Isadora nunca chega atrasada...

BEATRIZ. Sempre chega, só que menos atrasada que tu...

ISABEL. Deve ser por causa do menino dela...

BEATRIZ. O que vamos fazer?

ISABEL. Esperar...

BEATRIZ. Mas já são quase nove horas.

ISABEL. Temos o dia inteiro.

BEATRIZ. Perdemos mais de uma hora...

ISABEL. Beatriz, te acalma! Porra, parece que nasceu de sete meses!

Isadora chega.

BEATRIZ. Finalmente!

ISABEL. O que aconteceu?

ISADORA. Não dormi. Passei a noite refletindo...

BEATRIZ. E então?

ISADORA. Não cheguei à conclusão alguma...

ISABEL. Eu tomei um porre e dormi...

BEATRIZ. Eu estou com dor de cabeça e cólicas e prisão de ventre, estou para espocar de tudo quanto é buraco...

ISADORA. Muito bem! Vamos começar!

Passam-se duas horas.

ISADORA. Eu acho que a coisa vai vir com o corpo! Vamos nos aquecer...

Elas fazem uma série de exercícios durante duas horas. No final estão exaustas.

ISADORA. E então? Vamos anotar os resultados...

Mais uma hora.

Isabel está fazendo algo com as mãos, fora da vista das duas outras...

ISADORA. Eu acho que nós deveríamos usar mais os objetos da cena. Colocar mais imagens na parte em que elas contam a ida de Ribamar para o mar... O que acham?

BEATRIZ. Por mim tudo bem... Não escrevi nada...

ISADORA. E você, Isabel?

ISABEL. Eu estou bolando um beque...

Mais uma hora se passa. O beque foi fumado.

BEATRIZ. Tenho uma novidade: passou minha cólica!

ISADORA. Minha boca está seca...

ISABEL. Vamos tomar um vinho?

Mais uma hora...

ISADORA. (...) Pois é desse jeitinho mesmo que estou dizendo para vocês!

BEATRIZ. É mesmo?

ISADORA. Eu estou dizendo!

ISABEL. Essa lá nunca me enganou!

BEATRIZ. Pois me enganou direitinho!

ISADORA. Não estou dizendo!

Mais uma hora e mais vinho.

No palco está um homem que veio da rua e se juntou à festa. Beatriz está dançando com ele e as outras cantam batendo em instrumentos.

CORO DE ISABEL E ISADORA. ♪... O forró daqui é melhor do que o seu / O sanfoneiro é muito melhor...

Mais uma hora.

Uma fila. O homem está no meio das atrizes. Todos estão bem juntos, de maneira sensual, dançando Cacuriá.

CORO DAS TRÊS ATRIZES. ♪... Sacode o rabo jacaré, sacode o rabo jacaré / eu sou jacaré poiô...

Mais uma hora. O dia está quase acabando.

Isadora, no canto, chora. As outras duas estão procurando alguma coisa no chão. O Homem continua na cena.

ISABEL. Calma Isadora! Calma!

ISADORA. Eu sou uma merda mesmo... Como... O que meu filho vai pensar de mim... Como fui perder isso? Não posso... Não posso perder meu brinco assim...

BEATRIZ. Está por aqui, vamos achar...

ISADORA. Você não sabe o que é, para uma mãe solteira, perder o brinco!

ISABEL. E o que é?

ISADORA. É perder um pedaço de vaidade que vai ser descontado no leite do meu menino!

Isabel vai vomitar no fundo da cena.

BEATRIZ (*para o homem*). E tu! O que faz aqui! Acabou a festa! (*Expulsa-o*) Chispa! (*Ele sai de cena*) É cada uma, viu?

Final da festa...

As três estão em silêncio, de repente, Isadora se levanta.

ISADORA. Muito refleti e cheguei a uma certeza...

BEATRIZ. Qual?...

ISADORA. De que nada nessa vida é certo...

ISABEL. Muito sagaz...

BEATRIZ. Grande porcaria!

ISADORA. Você não entende! Não que eu tirasse essa frase do nada. Eu cheguei até ela. Eu me deparei com ela. Olhei toda minha vida de trás para frente, de frente para trás e, de repente, me deparei com esta máxima: nessa vida nada é certo. Você não entende... Não fui eu que a encontrei, foi ela que me encontrou! É quase como um orgasmo...

BEATRIZ. É uma coisa que não acontece todo dia...

ISABEL. Muito sagaz...

ISADORA. É com esse pensamento que vou entrar nesta peça. Eu não sei, eu nunca saberei onde ela vai parar, vou viver como outra coisa e morrer como outro alguém!

ISABEL. Eu também tenho um pensamento assim, que me alimenta todos os dias... “A única perfeição é o imperfeito”. Genial, não é? Por que, se nada é perfeito, qual a única coisa perfeita, então? Não é a imperfeição?

BEATRIZ – Isso! Caminhando para o nada que é certo e rumo à perfeição da imperfeição... Já deu minha hora! Vou-me embora!

Beatriz se retira.

ISABEL. É impressionante como ela não tem senso de humor...

ISADORA. Por que ela foi embora mesmo?

ISABEL. Não me lembro mais...

ANEXO C – 1º TRATAMENTO / ATO II / CENA II**CENA II**

Enésimo ensaio.

As três atrizes em cena. Diálogo continuado.

ISADORA. ...O grande problema: isso não é uma peça. Veja bem, precisamos de uma peça. E tudo que fizemos foram esquetes separados. Falamos de Iemanjá, do Monstro Pioco, das Três Moiras, das Mães d'Água, de João de Una, mas... falta um encaixe, sabe?

ISABEL. Entendi: precisamos de um dramaturgo.

ISADORA. Talvez, um elemento de cena (*mexe no cenário*) colocado de um jeito. (*Andando de um lado para o outro*) Ou somente a transposição de uma cena para outra... A movimentação no próprio palco...

ISABEL. Já sei: um diretor!

ISADORA. Não!

BEATRIZ. Nós não temos dinheiro nem para nos pagar! Quem dirá um diretor, um dramaturgo...

ISADORA. Empacamos...

BEATRIZ. Vamos para o olho da rua, mais uma vez: perdidas...

ISADORA (*divagando*). Não sou nem o quero, nem o que posso e, tão pouco, o que sou...

BEATRIZ. Essa é uma boa frase para colocarmos na peça! “Não sou nem o que quero, nem o que...” O que mesmo?

ISADORA. Esqueci...

BEATRIZ. Talvez isso que falte: nós!

ISABEL. De peça intimista, chega! Isso é só para atriz famosa em fim de carreira. Coisa de diva! Só diva pode chegar num palco e dizer “Não o que quero, nem que o posso”, nem o que mesmo?

ISADORA (*pensativa*). Esqueci...

BEATRIZ. Não! Misturemos nossas histórias com as histórias das rendeiras! Ao contá-las, também nos contemos! Elas são mulheres como nós! Elas têm isso da fêmea que é comum a todas. Aquela força que faz com que, nós, mulheres, sintamos, com mais dor, a secura da terra; que faz com que olhemos as águas com mais olhos e que faz com que percebamos as súbitas mudanças de humor que moram nas plantas...

Beatriz se destaca das demais, como se entrasse em outro plano. Um plano imaginário.

BEATRIZ. “A cada vez que olho para o espelho, o tempo congela – ou eu estou congelada nele. Mas antes, eu e ele, antes, éramos fluidos. Como dois laços de água, ambos transcorríamos em harmonia até que, em certo ponto, ele endureceu e eu permaneci líquida. Para continuar correndo em seu veio, tive que me desmanchar toda. Deixando de ser rio, passei a ser ramos de água tentando achar caminho na solidez das horas. Quanto mais os minutos avançavam, mais se dividia o leito de minha vida. Minha correnteza se cansava, perdendo força a cada impacto contra o relógio...”

ISADORA. Existe um vazio e um cheio que só quem tem útero é capaz de sentir... Tem horas que quero fugir do meu filho, Murilo, sabe? Tem horas que penso em trocá-lo por um filhote de gato... Queria um tempo para mim, enquanto ele desse voltas no telhados sem me preocupar ...

Isadora vem para o proscênio e interpreta Chica, também como se estivesse em um plano recordado do tempo da cena.

CHICA. “Quando tinha quinze anos engravidei. Fui ser mãe, ainda menina. Sendo mãe, me obrigaram a ser mulher. Meu pai me mandou sair de casa. Juntei-me com o homem que me embuchou. Veio o segundo filho, o terceiro, o quarto, o quinto, a televisão, o sexto e aí acabou... Sabe? Não tive tempo para ser mulher mesmo, daquelas que se pintam. Nunca tive cabeça para maquiagem, embora achasse muito

bonito. Sempre tive essa mesma cara. Nada ia mudar. Não sou como as mulheres da televisão. Ninguém nunca me deu um real para ser bonita. Na novela tudo é tão lindo. Fico olhando esses casais novinhos que passam aqui pela porta. Penso, comigo, amor é coisa de TV. Ver é bom, viver é difícil”.

BEATRIZ. Tem horas que quero entrar no casulo e dali sair só quando virar borboleta...

Mesmo jogo de recorte atemporal anterior, como se ela estivesse numa esfera inconsciente.

BEATRIZ. “Frente ao espelho, perdida em minha face, tento achar a nascente de meus olhos. Como estão distantes... Como se tornaram fundos ao passo que meu rosto tornou-se raso. Antes, tinha a cara lisa, uma lâmina de pele corrente e firme, que foi secando até revelar a terra, as pedras, as manchas e as fendas que se escondiam por debaixo... Parece que, quando perdi juventude, por minhas pupilas, abriu-se um buraco e, por ali, minha vida escorre a cada primavera despelada pelos anos... Quando pensei que não, o tempo já morava em meu espelho”

ISABEL. Não quero entrar no que eu penso... Não quero nada intimista comigo!

BEATRIZ. Por quê?

ISABEL. Já sei como vai ser minha personagem. É uma serial killer de marido. Ela já teve uns sete. É toda extrovertida e tudo mais, assim como eu. Mas, no fundo, lá no fundo, é uma assassina!

ISADORA. Isabel!

BEATRIZ. Deixe-a, Isadora! Sabe o que vou colocar: minha crise com a idade! É isso! É isso que tenho que colocar! Toda mulher tem isso!

ISABEL. Eu não tenho!

ISADORA. Um dia chega o dia...

Mesmo jogo anterior. As duas atrizes são isoladas de cena enquanto Isadora faz a Chica

CHICA. “Por isso que não gosto de final de novela. Tudo é assim: fácil. Eu fico indignada. Se a vida fosse assim: simples como apertar um botão. A realidade é outra. É o nosso canal. Chuviscado, barulhento, chiando. Para ficar bom, só mexendo muito a antena, batendo na bandida, levando choque e, às vezes, quando a imagem está bem clara, você percebe que aquele não é o canal certo e só não muda por vai dar muito trabalho sintonizar tudo de novo. Por isso, se a TV está na sala, o melhor é ver a vida dos outros, não é? Se, pelo menos tivessem um final decente... Quer dizer, todos os finais de novela são decentes. O da gente é que não é! Pobre Rosa da novela das nove. Depois que o filho morreu foi perdendo a vontade de viver. Era o único. Ser mãe tem dessas coisas. A gente vive pelos filhos. Se um se vai, não resta nada. Eu já perdi um também, sei como é que é. Mas ela, quando chora, é mais bonita. Essa atriz que faz ela é ótima, maravilhosa...”

BEATRIZ. Quando jovem, nunca me pensei com homem nenhum. Era meio puta, sabe? Não me arrependo. O amor é loteria que a gente só sabe se ganha quando joga e a gente só pode jogar apostando amor. Coloquei tudo na roleta. Fui milionária e, também, me estrepei. Mas parece que não construí nada. Só tenho o Marcos, que tanto chifre me põe. E eu nem ligo. Há tanto tempo estou assim: não sou nem o que quero, nem o que posso e, tão pouco, o que sou...

ISADORA. É essa a minha frase!

BEATRIZ. Vamos nos achar, nos reencontrar, nos reinventar.

ISABEL. Eu estou fora!

BEATRIZ. Isabel, tente, pelo menos...

ISABEL. Vocês querem que essa peça seja um recital de putaria de bar? É o que tenho!

BEATRIZ. Por que não?

ISADORA. Por hoje é só!

BEATRIZ. Amanhã não tem ensaio! Trabalhem em cima de nós mesmas!

O espaço fica vazio. Devagar, Isabel se aproxima.

ISABEL. A menina dos meus sonhos tem olhos pretos feito os meus. Fala comigo. Conhece-me. Pergunta-me qual nome ela teria. Como? Não sabes teu nome? Não... E me olha com o preto vibrante de seus olhos... É sua maneira de me sacudir por dentro. Através daquele olhar negro, sou refletida. Não é a primeira vez que nos encontramos. Conheço-te. Não sei de onde. Quem és? A cada vez que te vejo, estás mais bonita. Mais bonita ficas, mais estes olhos me enfeiam. Afaste-os! O engraçado é que gosta de mim. Insiste em me abraçar, mas sua pele é fria. Vai-te embora!... Já voltaste? Lembro de uma coisa de quando era pequena: minha mãe me batia com suas chinelas de pau. Engraçado era que doía. Doía pra caralho. Mas, na falta de encontrar resguardo, ia buscar consolo para dor nos braços daquela que me bateu. Era minha mãe. Por mais que seus braços armados de sola de chinela me agredissem, era no seu corpo – em forma de abraço – que podia me jogar sem medo algum... Agora sei quem és... Ages como eu em infância... Matei-te? Desculpa... Queres consolo? Vem cá... Mãe é mãe, mesmo que o filho não nasça... Espera, não desaparece... És meu pedaço... Amputação, eis teu nome! Não é um braço perdido, nem perna. Mas parece um... Não estás mais em mim, mas sinto o espaço por ti ocupado. Às vezes, sinto formigamentos de útero. Existe isso? Por vezes, acordo te sentido como se lá estivesse, mas logo percebo o aleijo. Espaço vazio, sepultado. Eu que pensei que só se amava uma criança depois de já nascida. Ironia: amo-te à medida que me odeio mais ainda... Tento de abraçar, mas some... Não te abortei, juro! Pari-te para dentro de mim, não para fora. Volta! Volt... Não voltas mais... Desenganada, caio em prantos. Liquidefáço-me em lágrimas e, exausta, durmo dentro do meu próprio sonho, na verdade, apago como se apagam as reticências.

ANEXO D – 1º TRATAMENTO/ ATO III / CENA XII - IEMANJÁ

As três atrizes, aos poucos, vão montando uma marionete de Iemanjá.

ISADORA. Sem que elas se apercebessem, a vela murchou. O vento havia parado de soprar e o barco estava parado, gangorreando ao movimento das ondas que passavam por debaixo da proa. Estavam no meio de uma floresta submersa de algas marinhas. Um monte de folhas bem finas e longas que prenderam o barco. Era ali o lugar onde mora o desejo?

BEATRIZ. Tentaram cantar mais forte. Inútil esforço de cordas vocais. Tentaram remar, remar, remar. Movimento que só acumulava mais algas ao redor do barco. Emboladas. Enroladas. Emaranhadas. Em que situação foram se encontrar.

ISABEL. Chica se abraçava à foto de Ribamar com todas as forças, como se o menino estivesse ali, na sua frente. Das Dores fazia suas preces para Iemanjá, a mãe das águas salgadas. Zezé pegou seu bilro e se pôs a fazer renda. Não podia fazer nada. Desejos são assim: põem-te em labirintos, criam becos sem saídas, portas que dão para a parede, caminhos que tornam em círculos. Mas, se persistimos, eles sempre te dão uma abertura E eis que, então, as algas começam a se mover. Das águas, surge um relevo, uma pequena montanha. Era Iemanjá que emergia.

ISADORA. Tão logo identificou a orixá, Chica se precipitou na ponta da proa e disse “Janaína! Diga, por favor! (*mostrando a foto*) Esse menino... Esse menino aqui... O Ribamar... Ribamar dos Santos... É o nome dele completo... Só dois nomes por que a gente é gente simples, de pouca denominação... Diga... Por favor...

Iemanjá é uma marionete manipulada pelas três atrizes. Quando elas falam, elas projetam o corpo para fora da marionete.

IEMANJÁ. (*silêncio*) Veja todo esse mar do qual dou conta... Estou aqui, mas minhas saias vão longe. Suas rendas tocam a areia. São tantas saias, uma por baixo da outra. Elas preenchem a superfície e o fundo do oceano. Não posso

olhar todos os filhos que navegam em minhas saias... Às vezes eles entram numa dobra e afundam... Eu choro por cada um, mas em silêncio e quieta. Minhas lágrimas podem aumentar o volume do mar. Confesso que, ultimamente, tenho chorado muito. Derramei mais lágrimas do que deveria. Mas olhem: está tudo sujo. As barras das minhas saias estão sujas. Mal consigo girar, tamanha a sujeira nas águas. Meus cabelos enrolaram nessas algas. Estão horríveis. Quando eles enrolam assim, não posso resgatar meus filhos. Quando naufragam, alguns conseguem pegar os fios que estão flutuando. Mas assim, do jeito que está, não sei quem se segurou em meus cabelos, não sei de mais nada... Desculpe...

CHICA. E se... E se... Não sei... E se gente desenrolar seus cabelos? Talvez ele esteja preso em algum fio, em algum brejo de algas marinhas...

IEMANJÁ. Meus pentes não dão conta de desembaraçá-lo todo...

ZEZÉ. Já sei! Vamos fazer renda!

DAS DORES. Renda?

ZEZÉ. Isso! Vamos desenrolar os fios e fazer tranças para não mais enrolar...

CHICA. E como vamos fazer isso?

ZEZÉ. Com os bilros!

CHICA. Nós nunca vamos terminar isso no tempo...

DAS DORES. E só tem um bilro...

IEMANJÁ. Não tem problema!

Isabel sai da marionete.

ISABEL. Iemanjá fez descer o nível das águas... Um monte feito de pedra cheio de lodo apareceu na frente do barco. “O que é isso?”, perguntaram as rendeiras... A almofada do bilro. “Mas não temos os moldes, não temos agulhas”. “Baseiem-se nas estrelas, elas são as guias, elas nortearam o curso de cada fio... “E os bilros?”...

Iemanjá assoviou e logo vieram peixes enormes que surgiram na escuridão dos mares. Eram meros gigantes, maiores do que dois homens juntos. Eles enrolavam a linha no rabo e eram manipulados pelos gestos que as rendeiras faziam. Elas separaram as algas do cabelo, meticulosamente. E depois começaram a fazer as tranças... Uma mais linda do que a outra. Os cabelos de Iemanjá, já pareciam uma teia de aranha. Os pontos e os nós firmes afastavam a sujeira que queria penetrar por entre o trançado... Trançaram até o último fio, mas, em nenhum deles, estava preso Ribamar...

CHICA. Meu menino...

DAS DORES. Força, Chica...

ZEZÉ. Chica, os filhos quando morrem, voltam a morar na barriga de outras mães...

IEMANJÁ. Desculpe... Ele deve estar nas saias de baixo...

Chica sai da Marionete

CHICA. Eu vou buscá-lo!

IEMANJÁ. São milhões de saias...

CHICA. Ajude-me!

IEMANJÁ. Espere... Aqui... (*Beatriz tira uma concha de dentro da marionete*) Isso aqui é o que vai guiar vocês no fundo do mar...

BEATRIZ. (*Guardando a marionete e somente com a concha nas mãos*) Iemanjá deu uma concha. Mas não era para usar agora. Até onde suas saias alcançassem, elas estariam seguras. O problema é quando os panos alvos acabarem. É o mar escuro onde habita seres fantasmagóricos. Ela disse que, lá no fundo, bem no fundo, existem três bruxas velhas. Elas passam toda eternidade a fiar. Uma fiava, outra media o fio e a outra cortava. Esses fios eram a vidas dos homens, dos bichos e das coisas. Elas que teciam a vida e a morte. Elas davam pontos nos destinos e nós no curso do tempo. Eram as três

Moiras. Elas saberiam se Ribamar tinha morrido ou não. Mas a viagem será bem longa... Na floresta negra de água, as rendeiras deverão escutar somente a concha disser. “E como vamos respirar debaixo d’água?”, pergunta Das Dores, desconfiada. “Não se preocupem”, respondeu Iemanjá, transformando as pernas das Rendeiras em rabo de peixe. “Podem ir, ao voltarem para terra, a cauda desaparecerá”

ANEXO E – 1º TRATAMENTO / ATO III / CENAS XVI – Final

Duas cenas paralelas:

- 1. As rendeiras voltam para a superfície e encontram suas casas inundadas pela maré que avançou. Chica está com o fio da vida dado por Átropos.*
- 2. As atrizes estão prestes a entrar em cena, se aquecendo, fazendo seus rituais antes de encarar os refletores e o palco.*

Os discursos devem se intercalar um pouco, como as ondas da praia que não esperam umas pelas outras. As ondas e as falas se sobrepõem aleatoriamente, mas não podem perder a harmonia.

Uma luz de contra, branca, vai a(s)cendendo aos poucos. Ela vai tomando o contorno das personagens e das atrizes. Ela vai engolindo-as, como a água do mar e, ao mesmo tempo, as ilumina para um novo começo: a boca de cena que irá se abrir.

ISADORA. Antes de entrar no palco sempre sinto aquele frio... Será que eles vão gostar?...

ZEZÉ. Nós fomos cuspidas para fora d'água. Desacordamos. Quando dei por mim já estávamos na praia e a nossa vila... a nossa vila...

BEATRIZ. Sempre tenho esse pavor de entrar em cena. É como se fosse saltar num abismo...

ISABEL. Minha voz... Não posso perder minha voz...

CHICA. Inundada... Completamente inundada... A maré avançou demais...
Minha casa...

DAS DORES. O mar foi parar na beira da estrada... É lá! É lá que nos aguardam...

ISABEL. Depois de tudo que passamos para chegar aqui... Toda vez me lembro dela... Minha filha... Filha que não tive... Viraste esse espírito que fica perto de mim antes de subir no palco...

BEATRIZ. Toda vez penso em encerrar minha carreira. Talvez já tenha dado minha hora. Estou velha. Mas... Sou incompleta sem isso... Saímos de nossa cidade e viemos parar aqui...

CHICA. (*olhando o fio dado por Átropos*) Ribamar... Meu filho...

ZEZÉ. A vida é assim mesmo... E o que a gente pode fazer? Costuramos com a linha que ela dá... A beleza dele é nossa responsabilidade...

BEATRIZ. Tantas histórias juntas... Força, Beatriz! Força! Você não está só!

ISABEL. “Meu marido? Morreu...” Essa é a voz... “Meu marido? Morreu”... Essa é a voz...

BEATRIZ. Somos loucas...

ISADORA. Murilo... Meu filho... Ele sempre vem me ver... Seus olhinhos brilham de longe... Tomara que não seja ator... Sei lá! Que seja um médico, um advogado... Mas se for ator... Vai ser lindo também...

DAS DORES. Agora, o que nos resta é esse monte de histórias... Sereias, Pioco, lemanjá, as três velhas...

ISABEL. Passamos por cada uma...

ISADORA. Será que o dono do antigo casarão ficou com raiva da gente? Foi tão esquisito...

ZEZÉ. E agora? O que nos resta? Nossas memórias e a renda...

CHICA. Com esse fio tudo pode mudar... Eu posso trazer meu Ribamar de volta... Mas...

ISABEL. Será que minha filha me perdoaria? Será que seria inocente a ponto de me inocentar, embora culpada... Ou a inocência termina quando não mais perdoamos? Eu lhe tirei essa inocência?

Isabel trava

CHICA. Mas a vida é assim... É como esse mar... como essas águas... Elas vivem de comer a si mesma... As ondas andam assim, uma afogando a outra, sem que ninguém conteste... Nenhuma chora... Elas aceitam por que sabem que a vida é assim: Não volta pra atrás, segue em frente andando sobre o seu passado, sobre si mesma...

ISADORA. Esquece o passado, Isabel! O que se foi já foi!

BEATRIZ. É agora ou nunca...

ZEZÉ. Vamos, não é?

ISABEL. Não sei se vou...

Beatriz vira, definitivamente, Das Dores e Isadora, Chica.

DAS DORES. Vamos! Nossa história começa agora...

CHICA. Vamos, Isabel...

ISABEL. Para onde? Eu não consigo... O passado está em todo lugar...

CHICA (*colocando o fio de Átropos na barriga de Isabel*). Não onde pode haver um recomeço...

Luz cai em resistência.