Gisele Soares de Vasconcelos

ATOR-CONTADOR

A VOZ QUE CANTA, FALA E CONTA NOS ESPETÁCULOS DO GRUPO XAMA TEATRO

Tese de Doutorado

São Paulo • 2016

ATOR-CONTADOR:

A voz que canta, fala e conta nos espetáculos do Grupo Xama Teatro

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obter o título de Doutora em Artes Cênicas. Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo (a) autor (a)

Vasconcelos, Gisele Soares de

Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do Grupo Xama Teatro / Gisele Soares de Vasconcelos. – São Paulo: G. S. Vasconcelos, 2016.

205 p. : il

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Felisberto Sabino da Costa

Bibliografia

1. ator-contador 2. texto 3. voz 4. Xama Teatro 5. processo criativo I. Sabino da Costa, Felisberto II. Título.

1. CDD 21.ed. - 792

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do grupo Xama Teatro**. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obter o título de Doutora em Artes Cênicas. Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof (a). Dr (a). _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

"Identidade

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço"
(Mia Couto)

À minha mãe, rainha Ana Maria, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Fausto, ao marido Abdomacir, às filhas Adara e Rana e à sobrinha-filha Viviane, pelo amor, presença diária e aceitação da ausência necessária para a realização desse trabalho.

Às irmãs Lícia e Luciana, ao irmão Rodrigo, aos tios (as), sobrinhos (as) primos (a), sogra, cunhados (as) pelo incentivo, presença e amor que me fortalecem a cada dia e a cada nova jornada.

Aos tios Márcio Vasconcelos, pelo olhar fotográfico que sempre me acompanha e a Cláudio Vasconcelos, pela grande ideia da carroça mágica.

Ao primo Maurício Vasconcelos, pela criação da capa desse trabalho.

À dindinha Ana Silvia Soares pelas traduções dos textos acadêmicos.

Aos que me hospedaram em São Paulo, com toda segurança, carinho e conforto: Alfredo e Polianna Soares, Vinicius Vasconcellos, Isabel Nascimento, Samme Sraya, Ricardo Coutinho e Áurea Maranhão.

Aos amigos que me fizeram companhia em SAMPA: Adão Monteiro e Janailton Santos.

À Tiana e à Suka pelos aconchegos e mimos no Rio de Janeiro.

Ao Tio Biné pela estadia no Rio para o curso de disciplina na UNIRIO.

À Tati e à Mica pelo auxílio nos trabalhos domésticos.

Ao tio Aziz pelas consultas ao I Ching que me indicaram o caminho da jornada.

Ao Grupo Xama pela oportunidade de pensar-fazer teatro no Maranhão e pelo encontro com os amigos de coração, parceiros de lindas canções: Renata Figueiredo, Maria Ethel, Daniel Pinheiro, Lauande Aires, Cris Campos, Rosa Ewerton, Igor Nascimento, Maria Ethel, Gustavo Correia, Cid Campelo, Gisele Padilha e Jorge Celso Paco.

Ao meu orientador Felisberto Sabino da Costa que indicou caminhos e apontou erros e acertos no processo de elaboração da tese.

À UFMA pela confiança concedida para o exercício da profissão de atriz-pesquisadora-educadora. Ao ex-reitor Natalino Salgado, ao técnico Ronny Robert e aos meus mestres e colegas Arão Paranaguá e Luiz Pazzini.

À Marineide Câmara pelas substituições na coordenação de Teatro. Aos docentes e discentes pelos esforços em conjunto.

Ao Casarão *Angelus Novus* (UFMA) pela disponibilidade do espaço para criação artística.

Aos grupos parceiros: Cena Aberta, Santa Ignorância, Petite Mort.

À FAPEMA pela bolsa de doutorado e pelos auxílios do APEC e UTN, indispensáveis para a realização desse trabalho.

À USP que me recebeu para o doutoramento e me proporcionou belos encontros. Agradeço à Regina Machado, Zebba dal Farra, Marcos Bulhões e Maria Thaís.

Ao Prêmio Nascente de Artes Cênicas 2015, Pró-reitoria de Extensão da USP, pela premiação de melhor espetáculo para As Três Fiandeiras.

Aos Prêmios da FUNARTE, Artes na Rua 2012 e Artes na Rua 2014, pelo apoio que possibilitou a circulação da Carroça pelo interior do estado do Maranhão.

Ao Prêmio Ideias Criativas, da Fundação Palmares e ao PROEXT 2014, pelo apoio ao Projeto Minha Mãe Preta.

Ao SESC-MA, apoiador de muitas jornadas, para além do Maranhão.

À Fundação Municipal de Cultura pelo apoio ao projeto Maria e os 50 anos do Golpe.

À Lei Estadual de Cultura do Maranhão e à PSIU pelo patrocínio ao projeto Carroça na Rota dos Balaíos.

À Associação das Rendeiras da Raposa, em especial à rendeira Marilene.

A toda alegria que o vento me traz! Agradeço a força dos meus ancestrais!

RESUMO

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do grupo Xama Teatro**. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obter o título de Doutora em Artes Cênicas. Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de Pesquisa: Texto e Cena

O trabalho analisa os processos criativos da escritura do texto e escritura do corpo na rapsódia *Minha Mãe Preta* e nos espetáculos *A Carroça é Nossa*, *A Besta Fera* e *As Três Fiandeiras*, do grupo Xama Teatro. O grupo, com sede em São Luís, Maranhão, desenvolve seus espetáculos tendo como ponto de partida a arte de narrar. Nas produções artísticas do grupo ganha destaque a figura do ator-contador: aquele que canta, conta e fala, que reveza o narrador e a personagem, a primeira e a terceira pessoa. O ator-contador constrói seus passos a partir dos rastros dos rapsodos e *griots*, do sujeito épico, dos brincantes e narradores anônimos. Com o pé fincado na memória, na tradição e na oralidade, ele fala de si e também fala do outro; com o poder da palavra mescla histórias reais e ficcionais. Para a manifestação da figura do ator-contador são necessárias algumas condições. Entre elas: o uso de uma voz que evoca elementos ausentes; o pensamento do neutro que produz o espaçamento entre a fala e a ação; a noção do espectador como público-ouvinte; o uso de uma fala direta para o público; a criação autoral de obras com textos de vocação oral; a escrita de uma dramaturgia híbrida que mescla os modos épico, lírico e dramático; a inserção do dramaturgo-contador no processo de criação, de forma conjugada com os atores-contadores.

Palavras-chave: ator-contador; texto; voz; Xama Teatro; processo criativo.

ABSTRACT

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **Actor-storyteller: She is the voice that sings, talks and tells stories in the shows of the Xama Teatro Group.** Thesis submitted to the School of Communication and Arts, University of São Paulo, for the title of Doctor in Scenic Arts. Concentration Area: Theatre Theory and Practice. Search line: Text and Scene

This research paper analyzes the creative processes of both text and body writings of the rhapsody *Minha Mãe Preta* (My Black Mother), and the presentations *A Carroça é Nossa* (The Cartwheel is Ours), *A Besta Fera* (The Stupid Beast), and *As Três Fiandeiras* (The Three Spinners). The Xama Teatro Group, established in the city of São Luís, in the State of Maranhão, develops its presentations having the art of narrating as its starting point. In its artistic productions, the character of the actor-storyteller stands out: he is the one that sings, tells stories and talks, switching from the persona to the narrator, from the first to the third person. The actor-storyteller builds up his steps as from the path of *rapsodos and griots*, from the epic subject, from the brincantes (players), and from the anonym narrators. With his foot planted in memory, tradition and orality, he speaks of himself and also speaks of others, combining both real and fictional stories. In order to manifest the character of the actor-storyteller, some settings are necessary. Among them: the use of a voice that evokes missing elements; the neutral thought that produces the spacing between speech and action; the notion of the observer being the public listener; the use of a direct speech to the public; the authorial creation of works with oral vocation texts; the writing of a hybrid dramaturgy that mixes the epic, lyric and dramatic modes; the insertion of the playwright-storyteller in the creation process, in a conjugated way with actors-storytellers.

Keywords: actor-storyteller; text; voice; XamaTheatre; creative process.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Procedimento criativo co texto e ação	66
Tabela 2 - Estudo das ações físicas da notícia de jornal	71
Tabela 3 - Desdobramentos do Eu que narra	91
Tabela 4 - Roteiro de Cenas de A Besta Fera	95
Tabela 5 - Descrição de partitura da Dança do Fiar	102
Tabela 6 - Estudo do texto As Três Fiandeiras	107
Tabela 7 - Descrição de cenas, forma predominante e elementos estéticos em As Três Fiandeiras	108
Tabela 8 - Análise da cena Sereias	111
Tabela 9 - Análise do eixo “Realçamento” da cena Sereias	112
Tabela 10 - Etapas do procedimento de criação a partir das ações físicas e do ponto de vista	114

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Moçambicano Paco em Minha Mãe Preta	27
Figura 2 - Projeto Carroça na Rota dos Balaíos, Piqui da Rampa	37
Figura 3 - Maria Ethel em A Besta Fera	40
Figura 4 - Renata, Rosa e Gisele. A Três Fiandeiras	46
Figura 5 - As Três Fiandeiras na Mostra Nascente 2015	65
Figura 6 - Notícia de jornal. Material narrativo.	68
Figura 7 - Roda de apresentação A Carroça é Nossa	80
Figura 8 - Pedoca, Toinha, Cecé, Joaninha e a carroça	83
Figura 9 - Exposição permanente sobre a vida de Maria Aragão	96
Figura 10 - Cena fotográfica de recriação das Três Moiras	99
Figura 11 - Casa/Loja das rendeiras em Raposa, Maranhão.....	105
Figura 12 – Ator-contador Lauande Aires. A Carroça é Nossa, 2011.....	120

LISTA DE SIGLAS

UFMA	Universidade Federal do Maranhão
USP	Universidade de São Paulo
ECA	Escola de Comunicação e Artes
SESC	Serviço Social do Comércio
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
PRCEU	Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
FAPEMA	Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão
UTN	Edital Universidade de Todos Nós
APEC	Edital de Apoio à Participação em Eventos Científicos
UNESP	Universidade Estadual Paulista
PROEXT	Programa de Extensão Universitária

SUMÁRIO

POR ISSO EU CANTO, POR ISSO EU FALO, POR ISSO EU CONTO	15
1. O TESOIRO DO QUINTAL: REDESCOBRINDO OS BELOS FÓSSEIS	
1.1 A HERANÇA DOS RAPSODOS E <i>GRIOTS</i>	22
1.2 HERDEIROS DOS NARRADORES ANÔNIMOS	32
1.3 HERDEIROS DO TEATRO ÉPICO	39
1.4 A NARRAÇÃO É UMA TEIA TECIDA COM VIDA E ARTE	44
2. OS FIOS DA URDIDURA	
2.1 QUANDO NARRAR PÕE EM JOGO O NEUTRO	51
2.2 A POÉTICA DA VOZ QUE SE FAZ PRESENÇA	58
2.3 TECENDO AS AÇÕES FÍSICAS DO ATOR-CONTADOR	67
2.4 PÚBLICO-OUVINTE E A ABERTURA PARA A ESCUTA	75
3. A COSTURA DO TEXTO, A COSTURA DA VIDA	
3.1 DO ORAL PARA A ESCRITA: ABRE A RODA, VEM OUVIR AS HISTÓRIAS DA CARROÇA QUE HOJE PASSAM POR AQUI.....	81
3.2 EM NOME DELA, EU.....	89
3.3 EU VI! EU JURO, EU VI!	97
a. primeira pedra: escritura do texto	98
b. segunda pedra: escritura do corpo I	101
c. terceira pedra: estudo criador do texto	107
d. quarta pedra: escritura do corpo II	113
VEM CÁ! VEM A NÓS! VEM OLHAR NOSSAS VOZES	116
REFERÊNCIAS	122

ANEXO A - FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS DO XAMA	127
ANEXO B – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DO SOLO “A BESTA FERA”	129
ANEXO C – TEXTO DO SOLO “A BESTA FERA”	130
ANEXO D – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO PROJETO CARROÇA NA ROTA DOS BALAIOS	138
ANEXO E - TEXTO DO ESPETÁCULO A CARROÇA É NOSSA	139
ANEXO F – CARTAZ MINHA MÃE PRETA	161
ANEXO G - ROTEIRO MINHA MÃE PRETA	162
ANEXO H – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO AS TRÊS FIANDEIRAS.....	170
ANEXO I – TEXTO DO ESPETÁCULO AS TRÊS FIANDEIRAS.....	171

POR ISSO EU CANTO, POR ISSO EU FALO, POR ISSO EU CONTO.

Segredo me desperta coceira na língua
 fico doidinho pra alguém contar
 os contados estão bem guardados
 em pote de barro e seguros como cinza de cigarro
 segredo só desperta rabo-preso
 os homens são vendidos no calar
 veja o livro esquecido está em branco
 as vezes mau, às vezes bom, às vezes são
 por isso acenda a luz do arraial
 pra ver quem está perto da crença
 vai ver são amigos do coração
 parceiros das lindas canções
 por isso eu canto, por isso eu falo, por isso eu conto
 por isso eu conto, por isso eu falo, por isso eu canto...
 (Zeca Preto)

A canção *Segredeiro*, de Zeca Preto¹, é a deixa para o início desta conversa sobre a manifestação do ator-contador nos espetáculos do grupo Xama Teatro². Diante da escuta de boas histórias e da possibilidade de contá-las de novo, nossa jornada inclui a participação daqueles que contam, falam e cantam. Parafraseando o poeta: para que menos histórias sejam esquecidas, para que haja menos livros em branco, para que se acenda a luz do arraial, para que reluzo o tesouro do quintal, para estar mais perto da crença e encontrar amigos do coração, parceiros das lindas canções. “Por isso eu canto, por isso eu falo, por isso eu conto”.

A arte de narrar é a raiz que sustenta o trabalho do grupo Xama Teatro, e a opção pela investigação da figura que conta, canta e fala faz referência à prática artística do grupo, do qual participo como atriz-pesquisadora-educadora. Denominamos ator-contador a figura que reveza o diálogo entre personagens e a fala direta para o público, a voz em terceira e em primeira pessoa, o canto, o verso e a prosa.

A identificação da presença do ator-contador nos espetáculos teatrais do grupo Xama direciona nossos estudos para a análise das condições que possibilitam sua manifestação no teatro. A identificação dos rastros históricos que alimentam a prática do grupo, a análise das condições para sua manifestação e dos procedimentos criativos que envolvem a tessitura do texto e da voz compõem esse

¹ Cantor, compositor e poeta, residente em Boa Vista, Roraima. Canta as belezas da região Amazônica.

² Com sede em São Luís (MA), desde 2008 desenvolve atividades artísticas na forma de espetáculos teatrais, oficinas de formação, contadores de histórias e programa radiofônico *Estação Era Uma Vez*, em parceria com a Universidade Federal do Maranhão.

estudo. Na intrínseca relação entre escritura do texto e escritura do corpo³, tocamos em dimensões políticas e estéticas da arte teatral.

Dos rastros de *griots* e rapsodos, de narradores anônimos, de contadores de histórias e de brincantes da cultura popular, o ator-contador, nas apresentações teatrais em sala, palco e rua, traz características ímpares que o identificam como aquele que passeia entre o real e o ficcional no espaço limiar das formas dramática, lírica e épica.

Para a realização do estudo das condições necessárias para a manifestação do ator-contador no teatro, propomos a análise de quatro espetáculos do grupo Xama: *A Besta Fera*, *Minha Mãe Preta*, *A Carroça é Nossa* e *As Três Fiandeiras*⁴. Embora o foco desse estudo seja o ator-contador nos espetáculos do grupo, também referenciamos obras teatrais nacionais que colocam em suspenso o diálogo entre as personagens para dar lugar à conversação direta com a plateia. Analisamos aspectos criativos que contemplam o assunto da obra, a forma como esse assunto é contado e a figura que o conta.

Ao revisitar os espetáculos do grupo, reconhecemos a noção do chão, do pertencimento como elemento da vivacidade encontrado na relação entre memória, história e corporeidade e identificamos formas e condições distintas para a manifestação do ator-contador.

Minha Mãe Preta (2014), rapsódia afro-brasileira, apresenta-nos o ator-contador como ele mesmo, sem personagem ficcional - ele conta histórias, canta e fala em prosa e em verso. Sustentada por tradição e oralidade, a rapsódia dosa o cantor e o narrador na mistura dos nossos ritmos, histórias e canções.

A Besta Fera, biografia cênica de Maria Aragão (2008) é um solo teatral, com a atriz-contadora Maria Ethel que apresenta a vida da maranhense, médica e comunista Maria José Camargo Aragão e sua luta por uma sociedade justa e igualitária, o que a fez ser presa e torturada por cinco vezes. Nele, identificamos aquele ator-contador que narra em primeira ou terceira pessoa, como personagem ou narrador, uma história de vida, podendo ser autobiografia, biografia ou depoimento pessoal e que segue os rastros do sujeito épico.

³ Optamos por utilizar essa terminologia para falar da prática do ator no exercício criativo do seu corpo, cujo trabalho integra voz e presença. A opção pela terminologia faz referência a Zumthor quando a utiliza para falar do teatro enquanto modelo absoluto de toda poesia oral, “integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de um ser” (ZUMTHOR, 2010, p. 59).

⁴ Textos dos espetáculos, em anexo e vídeos disponíveis no canal do youtube do Grupo Xama Teatro (<https://www.youtube.com/user/XAMATEATRO>)

No espetáculo de teatro de rua *A Carroça é Nossa* (2005; 2013) identificamos a figura do ator-contador que segue os rastros dos narradores de práticas populares alimentados por tradição e memória, por verso e prosa, por fala e canto. Nessa obra teatral, quatro personagens, Pedoca (Lauande Aires), Cecé (Renata Figueiredo), Toinha (Gisele Vasconcelos) e Joanhinha (Cris Campos), partem em uma jornada em busca do animal para puxar uma carroça, que acreditam ser o veículo mágico de transporte até os seus sonhos. Durante a busca, percebem que seus destinos não se cruzaram à toa e que precisam desvendar um enigma que envolve a carroça.

Em *As Três Fiandeiras* (2015), a junção dos modos épico, lírico e dramático traz o revezamento entre tempo e pessoa na voz do ator-contador em variados discursos. A obra gira em torno do desafio de três atrizes-personagens, Beatriz (Renata Figueiredo), Isadora (Gisele Vasconcelos) e Isabel (Rosa Ewerton), em transformar um espetáculo que foi um fiasco de bilheteria em uma nova produção. O fazer teatral e a história pessoal das atrizes se juntam às narrativas das rendeiras Das Dores, Chica e Zezé. A história da mãe de Ribamar - Chica, uma rendeira que é mãe de um filho que saiu para pescar em alto mar e não retornou - se entrelaça com o desafio das atrizes: é preciso ir buscar o filho desaparecido assim como é preciso montar um novo espetáculo.

Além dos espetáculos do grupo Xama, o estudo também faz referência a três solos narrativos⁵: *Vai te Catar*, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP), com Roberta Estrela D'Alva; *A Alma imoral*, adaptação do livro homônimo do rabino Nilton Bonder, com Clarisse Niskier (RJ) e *A Descoberta das Américas*, com atuação de Julio Adrião (RJ), adaptação do original de Dario Fo - *Johan Padan a la descoberta de Le Americhe*.

Em *Vai te Catar*, o depoimento é a forma escolhida para a composição do tecido narrativo e do trabalho autoral da atriz que traz o elemento autorreferencial como condição para o ator-contador. No solo *A Alma Imoral*, identificamos a ênfase no revezamento entre a atriz e a narradora, entre os aspectos reais e ficcionais. E em *A Descoberta das Américas*, destacamos o trabalho com as sonoridades da fala e da relação entre gestualidade e ritmo.

Após análise dos espetáculos identificamos uma gama de possibilidades para a manifestação do ator-contador no teatro, às vezes mais próximas do narrador

⁵ Estética teatral que coloca somente um ator, em cena, dentro de uma atitude frontal para alguém, disposto a narrar como um depoimento.

épico, outras mais próximas dos cantadores de práticas populares. Unidos na missão de manter viva a chama da arte de narrar, os atores-contadores conservam acesa a luz dos arraiais e, como herdeiros das práticas orais, contam segredos e histórias e reconstroem uma experiência com o passado, com a memória e com a oralidade. A experiência, oriunda das organizações sociais comunitárias centradas no trabalho artesanal, fundamenta a sua prática de atuação.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Quando Walter Benjamin (1994) nos aponta a experiência como fonte dos narradores anônimos, ele nos indica também o caminho da tradição, da oralidade e do pertencimento como o caminho a seguir por aqueles que acreditam na crença, que armam fogueiras, que fazem versos, compõem cantigas e partem na jornada à procura de si e do outro e da voz que ressoa em arte e em vida. Assim caminham os atores-contadores do grupo Xama - a seguindo os rastros dos narradores anônimos e dos poetas populares.

Diante das múltiplas apresentações, manifestações, estilos e gêneros que nomeiam o profissional das artes da cena teatral, em seu ofício de atuação, a escolha da nomenclatura ator-contador resulta do vínculo que une os atores aos contadores de histórias e o uso da oralidade advinda da experiência, do verso e da rima, do canto e do conto. O termo ator-contador faz referência àquele que narra episódios, descreve ações e ambientes, fala de si e do outro, àquele cuja voz pronunciada, em terceira ou primeira pessoa, concentra o discurso na fala direta para o público. O ator-contador, no seu ofício de narrar, pode se apresentar como um personagem, ou não. Chamamos personagem-contador quando quem narra é o personagem que participa dos eventos ficcionais da trama, próximo ou distante do fato narrado.

A primeira parte desse trabalho busca identificar poéticas que inspiram e alimentam o ofício do ator-contador na elaboração de processos criativos do fazer teatral. A herança dos rapsodos, dos *griots*, dos narradores anônimos e do sujeito épico reafirma a noção de pertencimento como condição fundamental para a

manifestação do ator-contador no teatro. A relação com oralidade, tradição, memória e história ressoa no fazer teatral que é tecido com arte e vida.

Na segunda parte, apontamos condições fundamentais que permitem a manifestação do ator-contador no teatro e fazemos referência aos procedimentos de práticas teatrais com ênfase na emissão sonora e na gestualidade, apresentando uma reflexão acerca da voz poética, da enunciação polifônica e da voz narrativa nas relações entre texto escrito e oral, personagem e narrador, ator-contador e público-ouvinte. Na tentativa de ordenação de noções acerca do neutro, revelado na figura do ator-contador, propomos uma conexão de cunho filosófico com materialidades criativas, na qual, de um lado, temos os estudos sobre o neutro em Barthes (1986, 2003) e Blanchot (2010) e, do outro, práticas teatrais cujas experimentações revelam uma configuração estética do neutro através da figura do ator-contador no teatro.

Direcionado para os processos criativos de criação do texto e da cena, na teoria e na prática dos espetáculos do grupo Xama Teatro, a terceira parte discorre sobre procedimentos que vão desde a escolha do tema da peça até a obra representada e que mobiliza tanto a escritura do texto quanto a escritura do corpo. A escritura do texto se refere àquilo que vai ser contado, a acontecimentos e episódios que orientam o público-ouvinte na produção de sentido ou sentidos em relação à obra. Por outro lado, a escritura do corpo diz respeito ao modo como o corpo-voz se apresenta na cena, o modo como o ator-contador compõe ritmos, dinamismos, ações e integra voz e presença.

Para a investigação da escritura do texto e do corpo, nós lançamos mão dos processos de criação dos espetáculos *A Carroça é Nossa*, *A Besta Fera* e *As Três Fiandeiras*, nos quais minha participação como atriz e pesquisadora permitiu a análise de procedimentos que relacionam o texto e a atuação, a criação dramatúrgica e a experimentação física dos temas.

Falaremos de três processos, de três fontes e de três estruturas de composição diferentes entre si, porém, com alguns pontos em comum: a música como texto, a presença do ator-contador no desdobramento entre personagem e narrador, o revezamento de discursos, a predominância de falas direcionadas para o público, a síntese no cenário, valorização dos detalhes, a poética da voz que se faz presença e o público que é ouvinte. Nos espetáculos do Xama, as histórias pessoais se mesclam às ficcionais e o trabalho autoral admite a inserção de um dramaturgo-contador engajado no processo para a criação do texto e da cena.

A condição que sustenta o trabalho do ator-contador no grupo Xama é a noção de pertencimento fundado na redescoberta das nossas raízes àquilo que nos torna singular e que determina a criação autoral dos espetáculos do grupo. “Cada partido ou nação ‘enxerga o meio-dia da porta de sua casa’”, nos diz Hampaté Bâ (1982, p. 182). É sob o prisma da paixão de quem está inserida no processo criativo, do interesse na afirmação e no reconhecimento de uma prática particular e da intensidade em justificar um determinado ponto de vista que este trabalho se desenvolve na perspectiva dialética de relação entre teoria e prática, entre o texto e a cena, entre o pensar-fazer teatro de um grupo em particular e o pensar-fazer teatro de uma forma geral.

A motivação da pesquisa parte da necessidade de análise da prática do grupo Xama e do seu reconhecimento, tanto pelos seus partícipes como de pesquisadores e estudiosos da arte teatral nacional, alheios ao processo criativo do grupo. É aos atores-contadores do Xama e aos demais artistas-pesquisadores-educadores que esse trabalho se direciona. “Por isso eu conto, por isso eu falo, por isso eu canto”.

O Xama é um exemplo de resistência de teatro de grupo do Nordeste, com tradição de espetáculos de repertório, com montagens duradouras. *A Carroça é Nossa*, por exemplo, completou, em 2015, dez anos de ativa participação na cena local e nacional. O estudo a que nos propomos tem como missão difundir e socializar uma prática criativa fundada na arte de narrar que evidencia a permanência de uma figura que conta, fala e canta no teatro.

A trajetória do artista-pesquisador é marcada por momentos de descobertas e a abertura do caminho da pesquisa envolve perdas e ganhos, vida e arte. Quando Nasrudim procura a chave da sua casa em um lugar mais iluminado, ele nos indica um caminho do conhecimento para encontrar aquilo que perdemos ou aquilo que ainda nem sabemos que temos.

Alguém viu Nasrudin procurando alguma coisa no chão.
 “O que é que você perdeu, Mullá?”, perguntou-lhe.
 “Minha chave”, respondeu o Mullá.
 Então, os dois se ajoelharam para procurá-la.
 Um pouco depois, o sujeito perguntou:
 “Onde foi exatamente que você perdeu esta chave?”
 “Na minha casa”.
 “Então por que você está procurando por aqui?”
 “Porque aqui tem mais luz.”⁶

⁶Conto Sufi, que tem o Mulla Nasrudin (Khawajah Nasr Al-Din) como autor e personagem das histórias. Disponível em <http://contoseparabolas.no.sapo.pt/03outros/sufin.htm>

Muitas vezes, precisamos tomar distância, caminhar por lugares que possam clarear nossos problemas, fazer com que nos movimentemos para enxergar aquilo que está embaixo dos nossos próprios pés. Essa pesquisa faz parte de uma viagem que inclui a incursão para o doutorado, a produção de novas montagens teatrais e a tomada de consciência daquilo que fazemos e não sabíamos que fazíamos. A viagem do aprendizado pressupõe a imersão em um campo de iniciação e aproximação com pensadores, dramaturgos, encenadores, companhias teatrais, unindo a necessidade de ouvir, ver, sentir e brincar na abertura para outras possibilidades, diria eu, inúmeras possibilidades, disponíveis na troca com a metrópole São Paulo, com comunidades rurais e quilombolas do Maranhão, com as brincadeiras de bumba meu boi, com rendeiras e pescadores do município da Raposa (MA), com o mar, com a vida e com a morte.

Esse trabalho é um convite à escuta do aprendizado que envolve a teoria e a prática do teatro, fruto de uma experiência compartilhada por atores-contadores do grupo Xama. É um convite para os leitores-ouvintes: abram os olhos e arregalem os ouvidos para escutar histórias.

1. O TESOURO DO QUINTAL: REDESCOBRINDO OS BELOS FÓSSEIS

1.1. A HERANÇA DOS RAPSODOS E *GRIOTS*

Quando você se sentir perdido, lembre-se
de onde veio e não estará mais perdido.
(Sotigui Kouyaté)

Entre os antecedentes que contribuem para a manifestação do ator-contador nos espetáculos do grupo Xama Teatro emerge a herança do rapsodo, figura que se encontra entre o cantor e o narrador, entre a paixão e a ação. O rapsodo é “aquele que tece os cantos, junta, une, justapõe fragmentos de experiência, que entoa de memória, de ouvido, de cor.” (MARTINS, 2011, p. 03)

Rapsodo é a nomeação dada, na antiguidade grega, aos intérpretes que declamavam poemas e canções com destaque para os poemas de Homero, *Ilíada* e *Odisséia*, como descreve Platão (1988) em seu livro *Íon*. Escrito, aproximadamente, na primeira década do século IV.a.C, Íon é o personagem que dialoga com Sócrates e apresenta características e especificidades da arte do rapsodo.

Na Grécia Antiga, ocorriam concursos de rapsodos em honra ao Deus Asclépio, filho de Apolo, e também em honra a todas as artes das Musas. Filhas de Zeus e de *Mnemosýne* são nove as musas nascidas no Olimpo e criadas no monte Hélicon: Calíope, a bela voz, musa da eloquência e da poesia épica; Clio é a musa da história; Erato é musa do verso erótico; Euterpe, a musa da poesia lírica; Melpômene, a musa da tragédia; Polímnia, musa dos hinos e da narração de histórias; Terpsícore, musa da dança; Thalia, musa da comédia, e Urania é a musa da astronomia.

Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai
hineando alegam o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando. Infatigável flui o som
das bocas, suave.
(TEOGONIA, 1995, p. 89)

Nos tempos homéricos era necessário pronunciar o nome das musas, pois eram elas que traziam as inspirações divinas para os poetas, aedos⁷ e rapsodos: “É

⁷ No prefácio do livro *Íon*, o tradutor nos coloca uma pequena distinção entre o aedo e o rapsodo, fundada na capacidade de autoria dos poemas, o que diferiria um do outro. O aedo seria o poeta e o

preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto.” (TEOGONIA, 1995, p. 16).

Na concepção clássica, o rapsodo era, para os ouvintes, o intérprete do pensamento do poeta, que por sua vez, era o intérprete dos Deuses. Assim, Íon recebeu a inspiração divina para ser intérprete de Homero, que é a fala da divindade e que se faz ouvir através dele. Portador de uma voz que fala e canta, o rapsodo assume a função de embelezar a arte dos poetas. Íon é o rapsodo que escolheu Homero, entre tantos outros poetas, pois somente ele o deixava “com o espírito atento e cheio de ideias”.

Se, por um lado, na concepção platônica, a escolha é uma questão de inspiração divina, visto que os bons poetas são intérpretes dos deuses junto de nós, por outro, a escolha tem relação com a memória e a transmissão da tradição oral. Memória, *Mnemosýne*, na mitologia clássica, é quem gera as musas, as palavras cantadas, a história, a narração, a poesia épica, a lírica... De *Mnemosýne* ressoam no ator-contador os vestígios da arte de narrar e a força da palavra que, oriunda de uma transmissão oral, transita entre o canto e a fala, entre o divino e o humano.

No trânsito entre a fala e o canto, a herança do rapsodo traz para o teatro o que Sarrazac (2002) denomina “pulsão rapsódica”, que na escrita, ou no espetáculo, corresponde à pulsão rumo à voz da oralidade e à voz da escuta. A recuperação do termo rapsódia, em tempos atuais, dá visibilidade a uma dramaturgia composta por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, através da fusão híbrida dos modos épico, dramático e lírico.

O cortar e o cauterizar, o coser e o descoser são ações que o escritor rapsodo executa na costura da composição híbrida do drama. Para Sarrazac (2002, p. 37), o escritor rapsodo “é aquele que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir”.

Na fusão entre o épico e o lírico, os vestígios do rapsodo trazem a noção de pertencimento como uma condição primordial para o estudo sobre a manifestação do ator-contador no teatro e de seus rastros ressoa, na prática criativa do grupo Xama, a criação de rapsódias, como uma dramaturgia que costura cânticos e falas. A partir da experiência de criação da rapsódia *Minha Mãe Preta*, inspirada na voz

rapsodo o intérprete. Distinção que se dilui nos escritos sobre essas duas figuras, tratados inúmeras vezes mais com similaridade que diferenças.

daquele que canta e fala, a epistemologia da palavra rapsodo foi levada ao pé da letra no sentido de costurar ou de ajustar cânticos. A iniciativa da criação a partir do dado tradicional trouxe para tónica a redescoberta da noção do pertencimento, que parte da ideia de que se você tem um chão você pode ter escolhas, se você não o tem, as possibilidades são reduzidas.

Para meus filhos e os filhos de meus filhos!!!
As raízes de vocês estão na minha África. Por isso devem amar este lugar com toda a força do amor que mora no fundo do coração de vocês. É lá que encontrarão a mim e a toda nossa gente. (ROSA apud AIRES, 2014)

Na busca de um chão para caminhar o ator-contador principia nas trilhas dos portadores da palavra pública e divina e seguindo esse vestígio encontra a arte dos *griots*. Os *griots* são os senhores da palavra, são propagadores da memória do continente africano, são responsáveis pela transmissão oral da arte da palavra no âmbito da música, da poesia lírica, dos contos e da história. São “espécies de trovadores e menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família” (BÂ, 1982, p.203).

Griot, dieli na língua *bambara*, significa sangue. E assim, tal como sangue, diz Hampaté Bâ (1982, p.204), os *griots* “circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos das palavras e das canções”. Eles têm na palavra sua principal ferramenta, palavra divina originária de Maa Ngala: “Aquilo que Maa Ngala diz é! [...] quando Maa Ngala fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar sua fala”. (p.183)

Maa Ngala é o criador de todas as coisas e da fala. Essa percepção total que engloba o poder da fala, que faz gerar movimento, ritmo, vida e ação, que pode criar ou destruir é a força de uma herança ancestral, tão cara para a África tradicional e tão inspiradora para os atores-contadores.

No Brasil, desde 2002, através de estágios, oficinas e intercâmbios com os *griots* da família Kouyaté⁸, os artistas de teatro se aproximaram dessa tradição oral e desenvolveram estudos e pesquisas⁹ decorrentes da experiência do contato com os mestres da palavra: o pai Sotigui Kouyaté¹⁰ e seus filhos Hassane Kouyaté e

⁸ *Griots* de Burkina Faso, representantes da dinastia fundadora do império Mandiga.

⁹ A publicação de Isaac Bernat, *Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté* é resultado desses encontros.

¹⁰ Sotigui Kouyaté (1960 – 2010) no período de 2002 a 2006 participou de encontros no Brasil (SP e RJ), coordenando oficinas, estágios e conversas com atores.

Toumani Kouyaté. A troca se juntou aos esforços para o fortalecimento de uma prática teatral fundada nas relações entre ator, palavra e escuta.

Sotigui trabalhou no Centro Internacional de Pesquisa e de Criação Teatral, em Paris, dirigido por Peter Brook, por mais de vinte anos. Dessa relação nascida entre o papel do *griot* e o papel do ator, presenciamos a atuação de uma das figuras mais admiráveis da cena teatral recente. Sotigui afirma que foi o papel do *griot* que o levou ao teatro na França. O termo teatro, tão conhecido em tantas nacionalidades, não existia na África. Diz Sotigui¹¹: “Na África não há teatro e sim *nyogolon*, que é nos conhecer”. A ida ao teatro, ou a *nyogolon* representa tirar as vendas dos olhos, clarear a visão, o teatro é um lugar de troca, de abertura, da palavra que nasce da escuta, que está em tudo, que está na tradição que vivenciamos diariamente. Esse é o pensamento do *griot* Sotigui que foi difundido em palestras, oficinas e encontros com atores brasileiros e que é o fundamento de uma prática guiada pela arte da memória e pela arte de narrar.

O aprendizado, fruto dos intercâmbios com o Brasil, trouxe o reconhecimento de uma vivência fundada na oralidade, sobretudo, na noção de pertencimento, de retorno às raízes e na noção de experiência teatral intimamente ligada à bagagem de vida e às questões pessoais: “um verdadeiro encontro não acontece senão pela escuta. Que escuta é essa? Não é ouvir pelo ouvido, mas é ser sensível ao outro”, diz o *griot* Sotigui¹².

Para pensar essa noção de pertencimento, proponho uma imersão no conto *O Sonho de Ismar*¹³. Após longa viagem em busca de um tesouro anunciado em sonho, Ismar descobre que o tesouro está enterrado em seu quintal. O encontro com esse conto e com os saberes da tradição oral ressoa na importância da valorização da própria experiência, do contato com o chão e na riqueza da viagem para a redescoberta do tesouro no quintal. Lembramo-nos não só de onde nós somos, mas quem nós somos e essa lembrança nos remete ao enraizamento em um canto do mundo. O lugar, cuja memória se associa à imaginação, é denominado por Bachelard (2000, p. 25) “país da Infância Imóvel”, lá é possível “reviver lembranças

¹¹ Documentário *Sotigui Kouyaté, um griot no Brasil*. Disponível em: http://youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjl. Acesso em: 16/11/2015.

¹² Idem.

¹³ Recontado por Regina Machado no curso: *As Narrativas de Tradição Oral e a Formação do Educador-Artista* (PPGAV/ECA/USP, 2012)

de proteção” e acessar o espaço onde encontramos “os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”.

O encontro com as imagens internas que alimentam a floresta de imagens simbólicas que possuímos dentro de nós – “o que é da gente que a gente é” - promove um passeio rumo ao encontro das “pessoas da pessoa” que para Hampaté Bâ (1982, p.195), “são numerosas no interior da pessoa”. A conversa com as imagens do conto do tesouro na figueira e o encontro com a tradição oral dos rapsodos e dos *griots* trouxeram uma ressonância: o tesouro se encontra no meu quintal, na minha casa, no meu espaço-local, nesse canto no mundo que é o meu primeiro universo.

Eu dei um nó na fita verde
Desmanchei na encarnada
Quem souber do meu segredo
Se cale, não diga nada¹⁴.

Na leitura pessoal do conto *O Sonho de Ismar*, sou eu a jovem buscadora a procura desse tesouro que se encontra tão perto e que, por inúmeras vezes, temos que dele tomar distância para reconhecer seu devido valor. “Aquele que não viajou, nada viu”, diz Hampaté Bâ (1982, p. 209) se referindo ao momento que sucede a iniciação do jovem artesão, cujo deslocamento de cidade em cidade, tem como finalidade a aprendizagem com novos mestres. Ensino similar também foi transmitido pelo *griot* Hassane Kouyaté¹⁵: “Às vezes você não vê o que está em baixo dos pés se você não se movimentar”.

As heranças helênica e africana dos rapsodos e *griots*, dos portadores da palavra divina são tomadas como uma chave mestra para a feitura de um processo criativo que faz emergir a experiência atravessada pela voz daquele que canta, conta e fala, que reconhece seu chão e que tem como missão fazer circular, como o sangue em nossos corpos, através da oralidade, a tradição e a memória às quais pertencem.

¹⁴ Verso da tradição oral, cantado por Dona Elza (1935-2014), mestre da Dança do Caroço, manifestação da cultura popular, predominante no município de Tutóia, Maranhão.

¹⁵ Informação verbal. Anotações da oficina no Encontro Boca do Céu, realizado pela autora. (SP, 2002)

A prática da oralidade traz para a rapsódia *Minha Mãe Preta* um mosaico de sonoridades composto por múltiplas vozes que se encontram para movência¹⁶ do dado tradicional. Os participantes, no contato estreito com as raízes pessoais, mobilizam aquilo que faz sentido para cada um, a começar pelo nome. Gisele Vasconcelos, Gisele Padilha, Jorge Celso Paco, Lauande Aires, Arisson (Nossira) Robert, Tiago Andrade e Victor Padilha, desprovidos de personagens ficcionais, trabalham a rapsódia afro-brasileira como uma forma de chamado pessoal, de mergulho às fontes, às raízes.

Na pergunta “O que eu tenho pra você?”¹⁷, as referências culturais da oralidade se revelam para a criação da rapsódia: Gisele Vasconcelos tem a capoeira e a narração de histórias; o africano Paco, a percussão, a dança e o canto moçambicano; Lauande, a música, o coco e o cordel; Arisson, o rap e o hip hop;

Figura 1. Moçambicano Paco em *Minha Mãe Preta*. Grupo Xama Teatro / 2014. Foto: Jorrimar de Sousa.

¹⁶ Zumthor chamou de movência, aspecto presente quando a voz é o instrumento da tradição. Diz ele que: “[...] numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações”. (ZUMTHOR, 1993, p. 143)

¹⁷ Essa pergunta é um chamado para a redescoberta daquilo que existe em cada um de nós, que se difere de pessoa para pessoa e se refere à escuta da voz pessoal e interna. A pergunta faz referência ao diálogo do carpinteiro com o imperador, no conto *O Segredo da Madeira*, de Doo Ling, recontado por Regina Machado (2004).

Tiago, a percussão e o teatro; Gisele Padilha, a dança e o canto engajados no movimento negro e, por fim, Victor tem a percussão de tradição religiosa. Cada um, com suas experiências e memórias próprias, situa-se na tradição popular afro-brasileira, trazendo para mutação poemas, depoimentos, contos, cantos, cartas, rimas e versos.

A movência e as intervocalidades¹⁸ se desdobram no lugar dos cantos-falas da tradição, no da audição e no lugar dos recheios da rapsódia afro-brasileira. O ressoar de vozes reveza o canto e a fala, o diálogo e a narração, o lamento e o depoimento, a dança e a música e os entrecruza assim como se entrecruzam as histórias de cada herdeiro da diáspora africana, fundada na tradição oral.

A rapsódia polifônica caracterizada pela mistura, pela pluralidade e pela heterogeneidade traz, nas vozes intercaladas e sobrepostas, o jogo de pergunta e resposta, no canto e na dança, com acompanhamento do agogô, violão, berimbau, kalimba e de instrumentos trazidos por Paco, de Moçambique, identificados por ele como: *Bombou de xigubo*, *candence* e batuque de Moz.

O jogo direcionado para o público propõe sua participação direta no convite à capoeira, ao hip hop, à marrabenta e ao limbondó¹⁹. Na costura e no ajuste de cânticos, a obra *Minha Mãe Preta* é composta por fragmentos de experiências que dosam o cantor e o narrador. A criação coletiva soma à rapsódia afro-brasileira os fragmentos de experiência, costurados no bilinguismo da língua *changana* e do português. No canto de abertura, os participantes se reúnem em círculo de ciranda para cantar *Hosi Katekissa*, na língua *changana*:

Hossi katequissa Africa,
Hossi katequissa Africa,
Matiko manhingi ni tlala,
Vona vana vako vafaka,
oh
Hosssi katequissa, hine vana vako (2x)
Tana moía, tana moya moya (2x)
Tana moya
Tana moya , waku xwenga
oh
Hossi katequissa, hine vana vaku²⁰.

¹⁸ A intervocalidade é definida por Zumthor (1993 p.144-145) com base na noção de intertextualidade, como “aspecto de troca de palavras e de convivência sonora; polifonia percebida pelos destinatários de uma poesia que lhes é comunicada”.

¹⁹ Danças tradicionais de Moçambique.

²⁰ *Hossi Katekissa* cantado em *changana*, que é o dialeto do sul de Moçambique. A canção foi recriada por Paco inspirada no canto coral de igrejas locais e do hino sul africano.

As lembranças da tradição são transformadas e ajustadas numa intervocalidade bilíngue como jogo vocal de sotaques, cujo sentido literário, por inúmeras vezes, não é invocado, prevalecendo apenas a sonoridade da língua. O efeito de bilinguismo é uma característica apontada por Zumthor (1993, p.167), utilizada para identificar, em canções e rondós medievais, o jogo vocal composto por distintos registros linguísticos. Nesse jogo, muitas vezes as palavras são pensadas a partir da sua sonoridade, e não, da cognição semântica e gramatical. Na rapsódia afro-brasileira, o bilinguismo traz as possibilidades sonoras de percepção originárias no cruzamento de culturas.

Concomitante ao canto de abertura, que segue em baixo volume, é feita a leitura da carta de Monifa, tataravó escrava, personagem do livro *O Tesouro de Monifa* (ROSA, 2009). Esse formato de canto-fala-canto permeia a rapsódia com sucessiva suspensão e retomada dos cantos e alteração rítmica com a permanência constante dos toques. O fragmento seguinte potencializa essa dinâmica de revezamento e sobreposição entre o canto e a fala:

(Música Minha Preta. Autor: Lauande Aires. Voz: Gisele Padilha)

Minha mãe é África, Minha mãe respeita
Minha mãe, minha mãe é preta (2X)

África do Sul, Suazilândia, Namíbia, Djibuti
Guiné Bissau, Tanzânia, Líbia e Burundi.
Mauritânia, Libéria, Malauí, Zâmbia, Somália, Gâmbia,
Tunísia, Moçambique e Costa do Marfim.

Minha mãe é África, Minha mãe respeita
Minha mãe, minha mãe é preta (2X)

Togo, Gana, Benim, Saara, Marrocos, Nigéria
Senegal, Chade e Argélia.
Burkina Faso, Congo, Angola, Lesoto, Gabão
Madagascar, Etiópia, Ruanda e Sudão
Madagascar, Etiópia, Ruanda e Sudão (Muda Ritmo)

Mali, Serra Leoa, Botsuana, Zimbábue
Eritreia e Níger
Quênia, Uganda, Camarões, Egito
O que era canto, agora é canto e grito (2X)
O que era canto, agora é canto e grito

(Vasconcelos fala enquanto Padilha dança)

Sou negra, sou mulher.
Dona dos mais divinos dotes, mulher de luta, de garra, de coragem.
Sou uma negra que fui trazida à força de minha nação mãe para uma nação
que nascia e precisava que eu a alimentasse com o meu trabalho.

Pra ela sobreviver deixei minha Mãe África chorando sentindo a dor da perda de mais uma de suas filhas. Em minha nova nação me tornaram escrava. Cultivei os canaviais das fazendas de “meus senhores” com meu suor e minhas lágrimas.

Na senzala eu chorava e suplicava a meu Deus e meus Orixás para fazerem com que meu sofrimento terminasse. Mas, minhas súplicas não eram ouvidas.

Fui violentada pelos “senhores” e o ventre gerou filhos que como eu, trabalhariam forçados para enriquecer aquela que nos deram como nova nação.

O leite dos seios não serviu nunca para meus filhos porque tinha que amamentar os filhos de “minhas” sinhás.

Apanhei acorrentada no tronco.

Chorei.²¹

(Coro canta o refrão)

Minha mãe é África, Minha mãe respeita

Minha mãe, minha mãe é preta (2X)

Minha mãe, minha mãe RESPEITA!!!

(AIRES, 2014)

Compõe a rapsódia o revezamento entre o canto e a fala e também a alternância entre 1ª e 3ª pessoa com ênfase nos momentos destinados à narração das histórias: *A lenda e lemanjá* e *O sapo e a cobra*.

A narração da *Lenda de lemanjá*²² faz uso da fala em terceira pessoa: “lemanjá era casada com o rei Oquerê. Eles viviam bem, cumprindo os acordos matrimoniais, mas um dia cada um falou mais do que devia e as palavras de um ofenderam gravemente o outro”. (PRANDI apud AIRES, 2014).

Na lenda africana *O Sapo e a Cobra*, o diálogo entre as personagens é constantemente interrompido pela voz do narrador e canção do coro, na forma do discurso misto:

Era uma vez um sapo, que andava pela estrada e encontrou um bicho fino, comprido e brilhante, e disse:

- Quem é você?

- Eu sou uma cobra.

- E eu sou um sapo. Vamos brincar?

- Vamos!

A matwe

Twe, twe

Twela nwananga twe (2x)

Hinga twela ka

²¹ O texto é de Dona Zezé, da Casa Fanti-Ashanti, terreiro de São Luís, MA, fundado por Pai Euclides (Talabyan). O texto foi escrito durante o seu período de reclusão na camarinha, em rito de iniciação.

²² Vídeo com essa narrativa, como ação do Projeto Amigos do Fazer, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ip3jizXnK8Y>

twe twe twe twe twe twe twe twe
Twela nwananga twe²³

E eles brincaram a manhã inteira.
(AIRES, 2014)

Na criação da rapsódia afro-brasileira, os participantes jogam com o bilinguismo e com o hibridismo no discurso, jogam com o material da tradição e mesclam as vozes que falam e cantam, nas formas de verso e prosa. O rap e a embolada do coco traduzem em ritmo e poesia o jogo de pergunta e resposta com a utilização de pequenos refrãos que promovem a participação do público. O rimador e o embolador no jogo com a palavra e com o ritmo expressam o pensamento libertário e afirmativo que compõe a trajetória de luta pelos direitos humanos. Nessas poéticas, a autorrepresentação e o depoimento são os elementos componentes do discurso que expressam o ponto de vista daquele que canta, fala e dança.

O preconceito
É uma arma poderosa
Que sabe usar mil disfarces
Da forma mais ardilosa
Pra fazer acreditar
Dia e noite, noite e dia
E eu disparo meu cordel
Pra ver se você sabia
[...]
(AIRES, 2014)

A rapsódia afro-brasileira, *Minha Mãe Preta*, abre não só espaço para o desafio no canto, mas também para o desafio dos corpos na dança de rua, no jogo da capoeira e no convite ao *marrabenta*. Tendo como guia a memória e a experiência motivadas pelo trocadilho “o nêga o que vende aí”, o verbo vender é transmutado no verbo ir e a expressão conhecida no canto de capoeira se transforma em “o nêga o que vem daí”. Essa mutação traz o fundamento da criação que se encontra na expressão “o que é da gente que a gente é”, na redescoberta do enraizamento de cada um dos participantes.

O nêga o que vem daí
O que vem daí, o que vem daí? (2X)
Tem ganzá, tem garapa e também tem gonguê
Tem lundu, tem lelê e também tem lelê
Tem mochila, marimba, minhoca, miçanga
Tem maxixe, moqueca, morimba, muamba

²³ Brincadeira tradicional moçambicana.

Tem quitute, quindin, quizomba e quibanda
 Tem tantan, tem tutu, tem titica e tem tanga
 E toda essa alegria que o vento me traz
 Agradeço à força de meus orixás
 (AIRES, 2014)

A herança dos rapsodos e *griots* traz para o teatro a manifestação de uma voz fundada na relação entre memória e tradição. O encontro com esses reconhecidos portadores de uma voz poética, detentores da palavra pública, cuja arte se funda no prazer da escuta, contribui para a manifestação de uma prática artística que mistura verso e prosa e que orienta e fundamenta o jogo do corpo-voz dos atores-contadores nos espetáculos do grupo Xama Teatro.

1.2. HERDEIROS DOS NARRADORES ANÔNIMOS

Abre a roda
 Vem ouvir
 As histórias da carroça
 Que hoje passam por aqui
 (Lauande Aires)

A noção de enraizamento direciona os atores-contadores do grupo Xama Teatro para o encontro das ações de experiência com as comunidades rurais e quilombolas, no Maranhão, em projetos que estabelecem rotas de acesso à produção cultural, a exemplo da *Rota dos Balaies*²⁴, realizada em 2015, com apresentações do espetáculo *A Carroça é Nossa* e com conversas com narradores locais. A centelha que faz semear esse encontro com as “pessoas da pessoa”, com “o que é da gente que a gente é”, revela a atitude política de preenchimento dos espaços cuja relação de ausência e presença se manifesta.

Ao mesmo tempo em que há nesses espaços rurais a presença da manifestação da cultura fundada na tradição oral, ocorre também a ausência de equipamentos culturais e de valorização e reconhecimento da história local e de

²⁴ Com o objetivo de realizar a circulação do espetáculo seguindo o percurso da Balaiada, no estado do Maranhão, o projeto Carroça na Rota dos Balaies, percorreu, no período de julho a outubro de 2015, comunidades localizadas nas cidades de Icatu, Itapecuru Mirim, Vargem Grande, Nina Rodrigues, Chapadinha, Urbano Santos, Anapurus, Brejo, Caxias e São Luís. Em cada comunidade, apresentávamos o espetáculo e abríamos uma roda de conversa e trocávamos histórias e cantigas com os mestres narradores e mestras narradoras.

suas práticas artísticas. A ida às comunidades para a troca, para o encontro da palavra que nasce da escuta, da narratividade espontânea que se faz presente dentro de uma organização social comunitária, constitui uma ação de experiência em diálogo com a tradição oral e com a relação existente entre presença e ausência, lembrança e esquecimento.

Com a autoridade da velhice, Dona Nazaré, mestra de manifestações culturais no município de Brejo, Maranhão, fala-nos: “Eu agradeço por me fazerem lembrar”. No quintal de sua casa, debaixo da mangueira, na presença de familiares e dos atores-contadores do grupo Xama, ela conta histórias do lugar e histórias pessoais. Entre lendas, contos, episódios reais e inventados ela nos toca com as histórias que revelam traumáticas experiências de humilhação pelo racismo. Suas narrativas transmitidas de boca ressoam em traços sutis de humanidade como retribuição pelo encontro com a arte teatral e pelo interesse da escuta de seu discurso fragmentário, característico dos textos transmitidos pela voz:

O meu pai fala pra nós, que a guerra da Balaiada, começou aqui em Brejo, ele que contava, morreu com 102 anos. Começou por causa de uma família, eles criavam cachorro, e a mulher de um ganhou nenê, e naquele tempo eles matavam o boi e botavam a carne no sol, pra ir comendo durante o resguardo. Aí, o cachorro veio e comeu a metade da carne, aí o outro foi e matou o cachorro do primo, aí o primo foi e matou ele e foi de pai pra filho, e quando o governador veio, a briga já tava na Vila da Manga. Pois é, e aí é assim, nós estamos aqui contando essa história pra vocês que meu pai contava, que o pai dele contava e assim eu conto. Eu não conto direito por que não prestava atenção e quando eu estudava não contavam essas histórias²⁵.

Compõem a narração de Dona Nazaré eventos que combinam o real e o fantástico, divergentes dos fatos comprovados registrados pelos historiadores acerca da origem da guerra da Balaiada²⁶. Esse discurso que se localiza no tempo infinito da memória reafirma o que disse outrora Benjamin (1994, p. 37): “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo

²⁵ Conversa gravada em áudio e vídeo com a mestra de cultura popular Dona Nazaré, realizada no quintal da sua casa, no município de Brejo (MA), em 27 de setembro de 2015. Arquivo da autora.

²⁶ A guerra da Balaiada foi um dos mais importantes e trágicos acontecimentos da história de nosso País, ocorrida entre 1838 e 1841, nos estados do Ceará, Piauí e, principalmente, Maranhão. A Balaiada foi liderada pelo negro alforriado Cosme Bento das Chagas, mais conhecido como “Negro Cosme”; o agricultor e fabricante de cestos Francisco dos Anjos Ferreira, “O Balaio” e o vaqueiro Raimundo Gomes, “Cara Preta”. No entanto, os louros da vitória ficaram com Luís Alves de Lima e Silva que foi condecorado com o título de Barão de Caxias, patrono do exército brasileiro.

que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.

Os estudos sobre história e narração reconhecem em Walter Benjamin um referencial em potencial, e seus escritos sobre a figura do narrador e sobre a noção da experiência, enraizada na história dos vencidos, ressoam em nós como eco das vozes dos antigos contadores de histórias. Quando o filósofo alerta para o risco do desaparecimento da arte de intercambiar experiências, de dar e de receber conselhos, ele desenha um retrato da geração de 1914 a 1918, geração que vê os combatentes voltando mudos do campo de batalha da Primeira Guerra Mundial. Neste trabalho, retomamos seus estudos para falar de experiência coletiva, de esquecimento e de lembrança sob a égide da reminiscência, tal como nos diz:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração a geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Ainda a respeito da reminiscência, Benjamin, sobre o processo de tessitura de Marcel Proust para a criação do livro *Em busca do tempo perdido*, diz: “o mais importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope²⁷ da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

A tradição que passa de geração a geração é a fonte de experiência a que recorrem os narradores anônimos, presentes, segundo Walter Benjamin (1994, p.198) em dois grupos que se interpenetram: o do “camponês sedentário”, aquele “que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” e o do “marinheiro comerciante”, aquele que vem de longe, viaja e tem muito o que contar.

Distintos dos narradores anônimos, os atores-contadores do grupo Xama Teatro não receberam a palavra como herança da tradição que passa de geração a geração, eles estão a serviço do teatro, e não, das atividades artesanais do cotidiano. Porém, os atores-contadores na missão poética de trabalhar com a vivacidade da palavra cantada e falada seguem os rastros desses narradores

²⁷ Se no mito de Penélope, a noite desfaz o trabalho do dia, em Proust “é o dia que desfaz o trabalho da noite”, diz Benjamin (1994, p.37). Proust, ao contrário de Penélope, transformou seus dias em noites e a cada manhã desfaz os fios que foram tecidos no dia anterior.

anônimos que, por meio da transmissão oral, materializam práticas artísticas e culturais.

Os narradores anônimos da atualidade, a que nos referimos, são os mestres de tradições populares, artesãos, líderes comunitários, brincantes da cultura popular que, ao narrar suas histórias e tradições, seguem alimentando a memória de uma determinada localidade. Eles são a fonte de referência para o trabalho com a memória e a experiência na atualidade que ressoa como condição fundamental para a manifestação da figura do ator-contador no teatro.

Nas andanças com o espetáculo de teatro de rua *A Carroça é Nossa*, pelo interior do Maranhão, os atores-contadores do grupo Xama, seguindo os rastros dos intérpretes viajantes, daqueles que andavam de cidade em cidade para cantar e declamar poemas, dosando o cantor e o narrador, assumem, de forma metafórica, o papel do “marinheiro comerciante” rumo ao encontro do “camponês sedentário”.

As histórias transmitidas de boca, apreendidas de ouvido, trazem consigo a mobilidade vocal da escuta. Destinadas a serem guardadas na memória, são lembradas em performance²⁸, no ato da narração. Da oralidade ao texto escrito, o processo de criação de *A Carroça é Nossa* segue um caminho de experiências compartilhadas por atores-contadores que partem da tradição e da memória para a criação artística de seus espetáculos. O chão dessa criação é o Maranhão com suas histórias, lendas e ritmos. Na trilha dos narradores anônimos e dos brincantes, daqueles que mobilizam no seu fazer o canto, a dança e a fala, o espetáculo surge como criação coletiva em 2005 como jogo repleto de oralidades.

São denominados brincantes, ou baiantes os participantes de brincadeiras da cultura popular. Tomando como referência o bumba meu boi do Maranhão, são eles: tocadores, rajados, palhaços (pais franciscos e catirinas), cabeceiras, índias... São todos eles brincantes a serviço, cada um, do seu papel na brincadeira. O uso dos termos brincadeira e brincante reforça o caráter lúdico da arte, que num misto de dança, canto, toque e diversão denota responsabilidades passadas de geração a geração e constituem uma rica e valorosa herança cultural.

Na inspiração inicial de criação, *A Carroça é Nossa* traz para a movência essa noção de brincantes trazendo para a cena personagens que competem entre si, contam lendas de São Luís e desafiam uns aos outros e ao público com trava-

²⁸ Para Zumthor (1993, p. 19) uma situação em performance é “quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo”.

línguas, parlendas e outras sonoridades advindas da transmissão oral. Inspirado nas vozes da tradição e da oralidade, dos brincantes da cultura popular aos artistas da Comédia *dell'Arte*, o processo de criação narrativa do espetáculo foi elaborado sob o domínio da variante, aspecto presente quando a voz é o instrumento da tradição, pois como nos diz Zumthor (1993, p. 143): “veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações.”

A carroça, como meio de transporte artesanal, foi o mecanismo metafórico e real²⁹ utilizado para transportar os personagens-contadores do espetáculo. Concebido às avessas dos edifícios cênicos para apresentação em espaços ao ar livre, cuja paisagem local ora é silenciosa e ora é composta por ruídos e interrupções, o espetáculo vai ao encontro do público, constituído, por sua vez, pela heterogeneidade e pelo caráter flutuante. Ao ar livre formamos a roda, cuja função de consagração altera o espaço urbano para dar lugar a uma forma de arte fundada na artesanaria do gesto e da voz, cuja tradição da oralidade se encontra como fundamento e fundação.

Privilegiando o ritmo, o verso é o elemento organizador da narrativa de *A Carroça é Nossa* e dessa linguagem musical emerge o ator-contador, herdeiro do brincante, daquele que narra, canta, dança e toca instrumento. Nos estudos sobre a poesia oral, Paul Zumthor diz acerca dessa linguagem musical: “pouco importa que o limite oscile, no curso do tempo, entre o que o ouvido percebe como palavra dita e o que ele percebe como canto”. A palavra no canto e na fala, de forma conjugada, evoca uma “totalidade vocal: o máximo de informação e o máximo de prazer”. (ZUMTHOR, 1993, p. 184).

Na costura do verso, do canto e da dança assim como da experiência e da memória, o encontro dos atores-contadores com a herança dos brincantes e dos narradores anônimos implica o reconhecimento do chão como alimento da vivacidade. O processo criativo que envolve o texto e a atuação tem como ponto de partida a memória e a corporeidade, ambos tecidos por sotaques e matracas, pelo corpo que pulsa e dança no contato da sola do pé na terra, no *quentar* da fogueira e nos cantos-falas dos cantadores de boi. O processo, suscetível ao domínio da

²⁹ De 2005 a 2009 o espetáculo utilizou uma carroça enquanto objeto real, meio de transporte puxado por um burro que era fretado nas localidades próximas às apresentações. A partir de 2009, o espetáculo contou com uma carroça cenográfica desmontável e que, atualmente, assume na encenação variadas funções em decorrência da sua mobilidade espacial: carroça, casa, altar, serpente.

variante traz, para o presente, rastros do passado, através da experiência do ouvir, ver, sentir, brincar, estar dentro, estar junto.

O encontro com as narrativas das comunidades aproxima os atores-contadores das histórias do passado, das crenças e da tradição oral e fortalece no grupo a noção de pertencimento:

Pertencemos um ao outro
 Tal como a roda à carroça
 Tal como o espinho à rosa
 Tal como a voz à canção
 Pertencemos um ao outro
 Tal canutilho e a pena
 Tal como o sonho e a cena
 Essa é a nossa missão
 (AIRES, 2013)

A relação entre lembrança e esquecimento tecida nas ações de experiência pelos narradores das comunidades, pela escuta da fala daqueles que têm suas raízes na zona do vivido, revela duas atitudes: narrar e silenciar. Nas comunidades

Figura 2. Projeto Carroça na Rota dos Balaio, Piqui da Rampa, MA, 2015. Foto: Lucian Rosa.

por onde passamos com o projeto *Carroça na Rota dos Balaies*, os anciãos que não querem contar suas histórias e silenciam, remete-nos à referência benjaminiana que trata do silêncio originário das experiências traumáticas dos narradores: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Samuel Silva, jovem líder da comunidade Vila das Almas³⁰, Brejo, MA, é a voz que fala, em tempos atuais, sobre a voz que silencia em decorrência da pobreza de experiência originária da sangrenta guerra da Balaiada e de outras lutas:

A gente mora aqui, mas não conhece tudo, por que tem muitos deles [os mais velhos] que não querem tocar no assunto, por que é uma lembrança muito doída.

[...] O meu avô não gosta de tocar no assunto é uma história de muito sofrimento que eles não gostam de mexer.

[...] Hoje temos uma área de muito respeito, mas de um sofrimento muito forte. A minha avó, estava de resguardo e morreu no tempo dessa guerra. Eu me sinto elogiado por estar no meio dessa comunidade por que eles eram poucos, mas unidos e capazes de lutar por seu sonho³¹.

O silêncio equivalente ao esquecimento se contrapõe à narrativa da lembrança, que junta na experiência da escuta, o ouvir, o ver e o sentir. A luta permanente dos quilombos do Maranhão pela regularização fundiária, pela garantia dos seus direitos e pela qualidade de vida ressoa na voz da narradora Dona Anacleta, líder do quilombo Santa Rosa dos Pretos, Itapecuru, MA:

A luta da Balaiada, do negro Cosme, continua até hoje em cada um de nós, que compreendemos a história dele, que respeitamos e que sentimos, porque nós temos um processo que é muito difícil, e é por isso que as pessoas, a cada dia que passa, estão se desumanizando. Por que nós, para compreender a história do negro Cosme e fazer essa transformação, precisamos ter três processos: um é ouvir, o outro é ver e o outro é sentir. Porque só através do sentimento é que nós somos capazes de ter a sensibilidade e a compreensão de lutar em prol da qualidade de vida³².

³⁰ Vila das Almas, no tempo da guerra da Balaiada, era o local de refúgio onde os balaies guardavam suas armas. Antes, o local era conhecido como Saco das Armas e a mobilidade vocal gerou Vila das Almas, onde moram, atualmente, mais de 364 famílias em área quilombola.

³¹ Samuel Silva, em conversa realizada na comunidade de Vila das Almas, Brejo, MA em 26 de setembro de 2015.

³² Entrevista realizada no dia 30 de julho de 2015, no município de Itapecuru, quilombo Santa Rosa dos Pretos.

A história, transmitida de geração a geração por meio das vozes que ouvimos e que são ecos das vozes que silenciam, como reminiscência, afirma a noção de pertencimento e nos desperta para a percepção de uma condição essencial que resulta na manifestação do ator-contador no teatro: a relação com a história.

1.3. HERDEIROS DO TEATRO ÉPICO

Sempre a Mãe,
Cada vez mais a Mãe, Mãe de muitos que tombam,
Mãe dos que lutam, Mãe dos que estão pra nascer,
ela agora trabalha para pôr fim as negociatas do Estado.
Aos senhores serve pedras, num banquete feito
pela força. Limpa armas. Ensina
aos seus múltiplos filhos e filhas a linguagem da luta.
Contra a guerra e a exploração, membro de uma força militante,
através de todo o planeta, é perseguida e persegue, não é tolerada nem
tolera.
Abatida e inexorável.
(Bertolt Brecht)

Confrontado com a história, o ator-contador herda do sujeito épico a atitude de testemunhar e narrar episódios que nos pertencem. No início do século. XX, quando Brecht evidencia no teatro ocidental a atitude de narrar, o sujeito da forma épica assume a ação de contar e de expor acontecimentos, sob uma perspectiva histórica diante de uma tomada de atitude crítica tanto dos atores quanto dos espectadores.

No gênero épico, o narrador está presente através do ato de narrar. “Muito mais que se exprimir a si mesmo”, como nos afirma Rosenfeld (2008, p.24), ele “quer comunicar alguma coisa a outros, que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um ‘caso’”. Como herança desse sujeito épico no teatro, o ator-contador amplia as possibilidades narrativas do texto e explora a relação direta com espectador fruto da quebra da quarta parede. O ator-contador como herdeiro da forma épica, narra, cita, relata, representa e comenta de forma direta para a plateia, assumindo uma representação diversa à da forma conhecida no teatro como dramática.

Na forma dramática tradicional (SZONDI, 2001), o ator não direciona a fala para a plateia, uma vez que utiliza como meio linguístico o diálogo intersubjetivo

entre personagens com predomínio do tempo no presente, tendo como espaço de representação o “palco mágico” que separa público e atores por uma cortina ilusória, a quarta parede.

Já na forma épica, a voz no pretérito apresenta o teatro que narra, cita e recorda, no qual os atores fazem uso da narrativa e com falas direcionadas para a plateia, ocupam-se em descrever eventos e ações com ênfase no gesto de mostrar. Os atores devem mostrar seus personagens tomando certa distancia deles, tal como preconiza o gênero épico através do efeito de distanciamento.

Na escavação dos belos fósseis do grupo Xama Teatro, redescobrimos no solo teatral *A Besta Fera, biografia cênica de Maria Aragão*, uma possibilidade para pensar a figura do ator-contador seguindo os rastros do gênero épico.

Na representação épica, fundada na oposição entre sujeito-objeto no plano da forma e do conteúdo, o ator se apresenta como uma personagem dupla: o sujeito que faz a demonstração não desaparece no seu objeto. Na forma épica, o “eu faço isso” passou a ser “foi isto o que ele fez e não outra coisa” (BRECHT, 2005, p.150).

Figura 3. Maria Ethel em *A Besta Fera*. Casarão Angelus Novus, UFMA. 2013. Foto: Taciano Brito.

Em *A Besta Fera*, a narração faz uso da primeira pessoa, do pronome “eu”, para narrar fragmentos da história real de Maria Aragão, contada pela personagem homônima e apresentada pela atriz-contadora Maria Ethel. Fazendo, prioritariamente, uso do pronome “eu”, e não, da terceira pessoa, pronome “ela”, comumente utilizado pelo sujeito épico, a narração conserva traços do gênero quando apresenta fatos ocorridos no passado mediante a atitude de lembrar-se. A obra traz os eventos contados, à “mercê do pretérito”, o que, segundo Rosenfeld (2008, p. 25), cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado, permitindo uma tomada de atitude distanciada e objetiva.

Na representação ao estilo do épico, o passado assume o lugar do presente e a atriz narra acontecimentos e eventos que ocorreram com a sua personagem. Dessa forma, ela mostra saber mais do que a personagem no instante em que apresenta o “agora” e o “aqui” distinguindo-os do “ontem” e do “em outro lugar”. Em relação à forma épica de representar, Brecht, partindo do princípio que a fala individual fala pelo coletivo, diz-nos:

Ao ouvir, por exemplo, uma mulher falar, será possível imaginá-la também falando de outro modo, passada, por exemplo, uma semana, e será possível imaginar também outras mulheres em outro lugar. Tal coisa será possível ao espectador se a atriz representar como se essa mulher tivesse vivido integralmente a época em que se insere e, agora, esteja a exprimir – só de lembrança, partindo da sua experiência dos acontecimentos ulteriores – o que, de entre as suas experiências, tem validade nesse momento. Só o que vem a ser importante depois é que é válido em cada momento. (BRECHT, 2005, p. 150)

Em *A Besta Fera*, a voz que se reveza entre a personagem biografada e outras que, de alguma forma, fizeram parte de sua vida, é a mesma voz que conta história e na forma de *flashback* propõe o retorno às lembranças. O espaço da prisão é instaurado como o espaço da lembrança, da rememoração, capaz de trazer para o presente uma história real vivida por outro alguém em espaço e tempo já passados.

É no ambiente ficcional da prisão que a personagem-contadora recorda momentos de sua vida. A experiência dos acontecimentos vividos no passado é trazida por meio da dupla faculdade de lembrar-se: a de Maria Aragão ao narrar sua vida pessoal real por meio da atuação da atriz-contadora; e a da obra teatral, que na rememoração da história, retoma uma presença, a da memória dos vencidos.

A personagem-contadora Maria Aragão, na prisão, fala no tempo presente e, na recorrência ao passado, lembra-se da infância, dos amores, da fome, das prisões, da luta pelo comunismo. A experiência desmoralizante da ditadura ressoa na relação com o teatro e faz rememorar a história que não temos por recordação própria.

Enquadrados na memória, os acontecimentos relatados em *A Besta Fera* tratam da história da líder comunista maranhense Maria Aragão, da pobreza extrema, da sua mãe analfabeta que lutou para que seus filhos fossem alguém na vida, da luta contra o preconceito, do seu ser mulher, negra, nordestina e pobre cursando Medicina no Rio de Janeiro, nos idos dos anos 40, do século XX, de seus amores e de suas dores, da perda da filha de dois anos, do ingresso no Partido Comunista, da perseguição pelo clero e das prisões pelos militares. Cortar e colar retalhos da sua história, das ricas experiências do passado, em constante ameaça pelo esquecimento, configura a potencialidade de uma arte da memória: contar e recontar uma história que ficará gravada na comunidade dos ouvintes, que sobreviverá ao tempo sem deixá-la esquecida nos livros em branco.

Para tomar distância, para que o espectador diga “isso tem que acabar”, “o sofrimento dessa mulher me comove porque seria remediável”, (BRECHT, 2005, p. 67), as vozes das Marias se revezam, entre Aragão e Ethel, entre primeira e terceira pessoa:

Minha filha tinha dois anos. Ela era uma graça, inteligente, uma criança bonita. O nome dela era Clarice. Quando perguntava “Como é o teu nome?”, ela dizia: “Caia, Caíce”.

Houve uma epidemia de disenteria bacilar, uma doença grave, não havia antibióticos específicos. Minha filha teve uma morte brutal, apesar de assistida por três médicos. Ela adoeceu à noite, com febre, e na manhã seguinte, estava morta.

Lembrava da outra gravidez, em condições precárias, eu sendo obrigada a fazer o aborto, e então, perder aquela filha que era um encanto de criança, inteligente, viva, bonita, rebentou com a minha vida.

Aquele foi realmente um período difícil na vida de Maria. Deixou General Câmara e voltou para o Rio. Largou Pediatria, não tinha mais condição de ver uma criança, estava bloqueada, ou talvez pirada, ela não estava muito boa da cabeça.

Fez Ginecologia, foi refazer o curso de clínica e começou a trabalhar no Hospital Miguel Couto, no Rio. Quem ia ao hospital era gente do morro, gente da periferia, gente pobre e ela começou a se interessar pelos problemas das pessoas, sobretudo, os de pobreza, de fome, de miséria, de falta de assistência. (VASCONCELOS; SANTOS, 2008)

A escolha de fragmentos da história de Maria Aragão revela, já de imediato, uma problemática social para a cena teatral, que envolve as relações entre memória e biografia. A biografia cênica não se limita a narrar uma história de vida, mas, a individualidade do ser e o ser social, dando um caráter histórico aos acontecimentos apresentados.

A memória de uma militante com valorização dos detalhes, dos pequenos acontecimentos, dos afetos e dos desejos, tomados como singulares e históricos, põe em cena uma mulher notável no campo da atuação política, porém, desconhecida, já que não é costume reverenciar mulheres revolucionárias em nossa história, nem no âmbito local e nem no nacional. No solo narrativo, a atriz se apresenta como a personagem biografada assim como também reveza vozes e ações de outras pessoas que fizeram parte da vida da comunista, tanto no plano pessoal quanto profissional e social.

Com o objetivo de trazer à tona a memória e dar um caráter histórico aos acontecimentos relatados no solo *A Besta Fera*, o filme *Comício de Prestes*³³ foi utilizado como recurso épico para mostrar os acontecimentos que determinam e enquadram a personagem biografada no contexto da ditadura militar e da formação do partido comunista no Brasil.

Terminou a guerra! Terminou a guerra!
 - Vamos ao comício?
 - Comício? Que comício?
 - É porque Prestes saiu da prisão e vai haver um comício pra ele.
 - Prestes? E quem é Prestes, menina?
 - Prestes? É um líder comunista, ficou preso nove anos e teve a mulher grávida deportada, a mando de Getúlio Vargas pra morrer num campo de concentração nazista. Ele vai falar nesse comício que os comunistas estão fazendo para homenageá-lo.
 Fomos num caminhão até o campo do Vasco da Gama, o São Januário. Era muito amplo e quando eu cheguei lá já estava superlotado.
 - Que diabo de homem é esse que consegue reunir tanta gente, só por que esteve preso nove anos?
 - Prestes! Prestes! Prestes! Prestes vai chegar ao portão! Prestes! Prestes! Luís Carlos Prestes vai falar!

(Filme *Comício de Prestes* na tela de fundo)

Quando ele começou a falar, com voz forte, impressionante, eu fui me sentindo nervosa a beber as palavras daquele homem. Ele falava sobre a situação nacional e internacional, sobre as consequências da guerra, sobre o que ainda poderia ter de nazismo no país, o que se precisava fazer pela redemocratização.
 (VASCONCELOS; SANTOS, 2008)

³³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=GBwxg_75-sg. Acesso em: 08/04/2009.

A articulação entre teatro épico e cinema reconhece E. Piscator como um renovador devido às suas experimentações, no século XX, com projeções em telas de fotos e textos que contextualizavam, comentavam, interrompiam, ou narravam a situação representada. Por meio desse recurso, Piscator (1968) deu à estrutura uma configuração épica com funções³⁴ distintas. Para ele, o filme era uma forma de documento capaz de promover a ligação entre teatro e vida, na perspectiva de experiência coletiva.

Em *A Besta Fera*, o filme foi utilizado tanto para fim didático como dramático. O *Comício de Prestes* contextualiza o espectador no tempo e no espaço e também contribui para o desenvolvimento da ação. A passagem do diálogo imaginário de Maria com uma amiga que a convida para ouvir Prestes no estádio de São Januário, e que transcorre até a chegada de Maria ao estádio, põe em jogo as possibilidades de entrada de novos personagens e de novos episódios, fazendo uso da película como herança do recurso épico.

Nos vestígios do gênero épico, o ator-contador guarda a atitude de narrar, tornando nítido o gesto de mostrar com realce para falas direcionadas para o público e para a descrição dos acontecimentos e dos ambientes que contextualizam as personagens narradas. A herança da quebra da quarta parede no teatro abre espaços para a presença do narrador e, nessa abertura, o ator-contador se manifesta na fusão dos gêneros épico e dramático. Levado a assumir uma perspectiva, um ponto de vista frente ao ato de narrar, ele deve considerar ainda a necessidade de incluir no seu processo criativo sua própria experiência coletiva.

1.4. A NARRAÇÃO É UMA TEIA TECIDA COM VIDA E ARTE

- Não faço teias por instinto.
 - Então, faz por quê?
 - Faço por arte.
- (Mia Couto)

³⁴ Considerando a função que as projeções assumem nas peças, Piscator (1968, p. 201-204) classifica os filmes em três categorias: o filme instrutivo (contextualizar o espectador no tempo e no espaço em que a ação se desenvolve), o filme dramático (contribuir de forma direta para o desenvolvimento da ação dramática e substituir a ação) e o filme-comentário (despertar a atenção e a percepção crítica do espectador para a ação através do contraste entre cena e imagem projetada).

No século XX, o teatro foi tomado por transformações no âmbito do texto, da encenação e da atuação que abriram espaço para a presença da figura do narrador e para a recorrência de uma fala direta para o público. A epicização e a pulsão rapsódica foram algumas dessas importantes contribuições poéticas e estéticas que, a alterarem o modo de escritura do texto e da encenação, também alteram a noção de atuação. Esses vestígios contemporâneos que envolvem as transformações no âmbito da escritura do texto e da voz contribuem para a manifestação da figura do ator-contador nos espetáculos do grupo Xama Teatro.

O enfraquecimento do diálogo dramático, a presença mais frequente da voz do narrador e a hibridização da linguagem abrem espaço para a manifestação dessa figura no espetáculo *As Três Fiandeiras*, cuja costura anuncia o cruzamento dos modos épico, lírico e dramático. A voz do autor, das atrizes e das moiras³⁵ na articulação entre divino e humano ressoa nas vozes das personagens e aponta para a possibilidade de uma partilha das vozes. A expressão *Partage des voix* é proposta por Jean-Luc Nancy (1982) para falar dos poetas e da poesia oral e é aproveitada por Sarrazac para falar da costura dos modos, que tem no rapsodo, o costurador-descosturador:

Uma nova partilha das vozes se instaura ali onde a voz (que não se exprime apenas por meio das didascálias, mas que se imiscui no discurso do personagem) e o gesto do rapsodo (o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada) se intercalam com as vozes e gestos dos personagens. (SARRAZAC, 2013, p. 18)

O dramaturgo-rapsodo, na proposição de Sarrazac, é mostrado no seu próprio texto, ao contrário do autor dramático, na concepção aristotélica, que se esconde por trás das personagens. Quando a voz do autor está à escuta, quando nos conta o modo como apreende o mundo, ela “percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso, detém o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça: engrena e problematiza” (SARRAZAC, 2002, p. 21).

Em *As Três Fiandeiras*, o dramaturgo-rapsodo brinca com as possibilidades narrativas e joga com as fronteiras entre representação épica e dramática: as personagens-contadoras ora narram episódios, ora travam diálogos intersubjetivos,

³⁵ As moiras são filhas de Nix, da noite. Na mitologia, são elas que tecem o nosso destino. Na escolha do que fazer e o que montar no processo de criação artística, o divino se manifesta na partilha das vozes por meio de sonhos, de inspirações e de outras ressonâncias.

fazem referência às personagens ficcionais e também se autorreferenciam. As eventualidades da vida, reais ou imaginárias, são expostas nessa dramaturgia de partilha de vozes e a abertura para a fala do autor e das atrizes expõe personagens atravessadas pelo dramático e épico, pelo ato de fazer e pelo gesto de mostrar. As atrizes, sem revelar seus nomes próprios, convocadas a se mostrarem e também a narrar eventos e episódios, expõem fragilidades e pessoalidades e revelam histórias particulares e visões de mundo.

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!

(NASCIMENTO, 2015)

Figura 4. Renata, Rosa e Gisele. As Três Fiandeiras. Teatro da UNESP, 2015. Mostra Nascente da USP. Foto: Eleven

A mistura das histórias pessoais das atrizes e das rendeiras, tecida com as histórias fantásticas de mitos e lendas, apresenta no limite estreito entre vida e arte o material narrativo que gera o drama épico *As Três Fiandeiras*. O engajamento da primeira pessoa está implícito na escritura do texto e da voz, no desafio da montagem de uma peça teatral, na aceitação da morte como etapa da vida e na exposição das fragilidades e das potencialidades do feminino.

Se em *As Três Fiandeiras* o elemento autorreferencial se manifesta de forma implícita nas vozes das personagens-contadoras e na voz do dramaturgo-rapsodo, em outras obras teatrais, encontramos poéticas nas quais o elemento autorreferencial se revela de forma explícita, dando à obra o tom de depoimento que distingue a voz dos atores das vozes das personagens. O “o que é da gente que a gente é” revela na forma de depoimento uma fala direta para o público que narra memórias e histórias pessoais, potencializando o elemento autorreferencial e da autorrepresentação na escritura da voz e do texto.

Exemplo de uma dessas poéticas é o espetáculo *Vai te Catar*³⁶, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que apresenta o material autobiográfico da atriz-MC³⁷ Roberta Estrela D’Alva, e por meio de crônicas, poemas, raps e depoimentos, costura com a vida da atriz o tecido narrativo da obra, cujo chão se funda no teatro hip-hop e no teatro épico. O depoimento é o procedimento utilizado como ponto de partida para os trabalhos do Núcleo Bartolomeu, e na escolha do que narrar e do como narrar, a fala das personagens, a dramaturgia e o macrodepoimento, comum a toda a obra, tomam forma para a composição dos espetáculos do grupo.

Em *Vai te Catar*, Roberta Estrela D’Alva cruza, ao estilo da poesia falada dos *spoken words*³⁸, sua própria voz com a voz gravada da sua avó, eleita a costuradora-descosturadora da obra concebida em um processo de radicalização autoral realizado pela atriz-MC. O que era para ser apenas a sinopse do espetáculo virou texto, e os objetos descritos nessa sinopse, pensados para serem reais, viraram evocação de potências sonoras. Luz, microfone, pedestal, corpo e voz da

³⁶ Apreciado pela autora em setembro de 2015, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo.

³⁷ Nomenclatura utilizada pelo Núcleo Bartolomeu, para identificar os intérpretes enraizados às características do ator-narrador do teatro épico e do MC (Mestre de Cerimônias) da cultura hip-hop.

³⁸ Termo traduzido como palavra falada. Difundido nos anos 90, influenciou a “geração Beat”, a de poetas das décadas de 50 e 60, para a narração de experiências próprias. “É, basicamente uma performance na qual pessoas recitam textos”. (D’ALVA, 2014, p. 57)

atriz foram os elementos essenciais escolhidos para evocar as imagens propostas na sinopse.

No palco vemos um grande tapete. Sobre ele uma poltrona. Sobre a poltrona uma atriz, que, “zapeando”, entediada, assiste televisão como se estivesse ali há dias.... Está procurando algo. Outra televisão mostra ao público o que ela está assistindo:

ZAP! (Mudança de canal): Culinária para donas de casa

ZAP! (Mudança de canal): Filme de Ação

ZAP! (Mudança de canal): Telejornal

ZAP! Programa infantil, ZAP! Novela, ZAP! Culto evangélico! ZAP!! Leilão de gado

ZAP!ZAP!ZAP!ZAP!ZAP!

[...]

Tudo se apaga... Então... Abre-se um portal no tempo-espço. Uma imagem surge no monitor, intensificando-se cada vez mais em brilho e cor. Aos poucos surge a figura de uma senhora muito idosa, muito enrugadinha, que remete a uma imagem multifacetária e quase arquetípica: uma curandeira uma xamã, uma “preta velha”, uma lavadeira, uma retirante ou até mesmo uma simples avó, enfim uma mulher que carrega a sabedoria do tempo vivido, que só a dor e a alegria são capazes de sulcar no rosto. Lentamente a atriz se aproxima da tela. Uma música “bela” emoldura a cena desse “encontro”. A atriz fica fascinada: finalmente um sinal divino, uma explicação!!!!??? Música atinge ápice!!!! O olhar da senhora é penetrante e acolhedor... e esboça a intenção de dizer algo... Finalmente palavras sábias!!! Então entoado, do fundo do seu ser - Senhora: – VAI TE CATAR!!!! AHHHHHHH!!!!

(D’ALVA, 2014, p. 122-123)

Na ressonância do “vai te catar”, entoado pela avó, a potencialidade autorreferencial da atriz, na “catança” de si mesma, ecoa na revisitação dos fragmentos de sua vida encontrados embaixo do “Grande Tapete da Memória”. O autorreferencial do artista, através da narração, é colocado por Lehmann (2007, p. 187) como um aspecto que se diferencia da fala distanciada da forma épica:

Enquanto o teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença pessoal do narrador, e não de sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade autorreferencial desse contato, da proximidade na distância, e não do distanciamento do próximo.

A expressão de si mesmo nas formas de depoimento tem na poética do teatro-dança de Pina Bausch um forte referencial. A manifestação das múltiplas narrativas de suas obras expõe as individualidades e especificidades de seus dançarinos: “Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move”. Essa fala de Pina revela a raiz de seu procedimento que direciona os dançarinos

para uma linguagem que trata da vida e sua estreita relação com a arte. A prática que “expõe no palco os bailarinos em sua fragilidade mais aparente, em suas próprias personalidades, e não, como *performers* que representam tecnicamente um papel” tem como contrapartida a resistência e o medo por parte dos dançarinos ao tratarem dessa matéria que é tão particular e que manipula e expõe seus próprios sentimentos e arquivos pessoais. (CYPRIANO, 2005, p.27)

Ao lançar perguntas, temas, palavras, frases, Pina estimula o mostrar a si mesmo através da rememoração das histórias pessoais reveladas nas respostas por palavras ou movimentos. O depoimento como prática artística vivenciada pelos atores e dançarinos revela, na quebra de limites entre arte e vida, o vestígio contemporâneo para a manifestação do ator-contador, no exercício da rememoração.

No jogo entre vida e arte, o risco e o medo acompanham o processo criativo que lida com o desconhecido. A redescoberta de si mesmo assim como a exposição de fragilidades são desafios interpostos para o ator-contador que lida com a matéria-prima do sensível. Em *As Três Fiandeiras*, o mito das moiras e o destino dos seres vivos, as histórias pessoais das atrizes e a realidade da morte foram componentes desconhecidos que tinham que ser buscados como tal, pois como diz Blanchot (2010, p. 35): “falar o desconhecido, acolhê-lo na fala mantendo-o desconhecido, é precisamente não apreendê-lo, não compreendê-lo, é recusar-se a identificá-lo, seja por essa captura ‘objetiva’ que é a visão, a qual captura a distância”.

Se a morte, o mito, as moiras como entes desconhecidos escapam à apreensão, é, pois na fala que é possível acolhê-los. Em *As Três Fiandeiras*, a fala é o que dá às entidades como lemanjá, sereias, moiras, e à própria ideia do futuro e da morte, o caráter de infinito, como disse Beth Néspoli³⁹: “Vale sublinhar na encenação o tratamento dado às entidades trazidas à cena numa medida muito precisa de modo a não perder sua aura de seres de outra dimensão, mas também não ganharem a frieza do divino apartado dos homens”.

ISABEL. Tentaram cantar mais forte. Inútil esforço de pregas vocais. Tentaram remar, remar, remar. Movimento que só acumulava mais algas ao

³⁹ Crítica *Bordando vida e teatro com plenitude*, escrito no contexto da X Semana de Teatro no Maranhão, em São Luís, em 17 de novembro 2015. Disponível em <http://teatrojornal.com.br/2015/11/bordando-vida-e-teatro-com-plenitude/#more-15728>. Acesso em 30/12/2015.

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 Iemanjá 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 segurando 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.

(NASCIMENTO, 2015)

Materializada no movimento e na palavra, a narração das atrizes-contadoras é um elemento primordial para a composição da poética do espetáculo *As Três Fiandeiras* que se dá para abertura de uma voz que conta, canta e fala, de uma voz que, como nos diz Denis Guénoun (2003, p. 48), inscrita duplamente no som e no espaço, “está no coração do som e do sentido”. No jogo de enunciação de palavras invisíveis e de evocação de imagens, o ator-contador é a figura que faz a passagem da memória e da experiência para o corpo e do corpo para o espaço, remexendo na estreita relação entre arte e vida.

2. OS FIOS DA URDIDURA

2.1. QUANDO NARRAR PÕE EM JOGO O NEUTRO

Destinado a narrar, o ator-contador produz um espaçamento entre a fala e a ação, entre o espectador e o ator, entre o narrador e a personagem. Esse espaçamento nos direciona para uma espécie de neutralidade “em que não cessamos de ser nós mesmos e oscilamos entranhamente entre Eu, Ele e ninguém” (BLANCHOT, 2010, p. 121). O ator-contador, no teatro, exhibe o neutro, por meio da fala e da gestualidade e evoca o desconhecido, o espaçamento, a interrupção, o intervalo, a objetividade e a sinalização.

Ao identificar essas características como componentes do pensamento do neutro, tomamos como ponto de partida as conexões entre conhecimento filosófico e materialidade criativa na expectativa de identificar elementos que nos permitem assumir o neutro na narração que alterna fala e ação. Para clarificar a noção da composição estética que exhibe a neutralidade, os estudos sobre o neutro em Barthes (1986, 2003) e Blanchot (2010) entram em conexão com práticas literárias e revelam uma configuração do espaçamento no texto e na fala.

O neutro que nos interessa para os estudos teatrais é o que constitui, para Barthes (2003, p.18), “o campo polimorfo da esquiva do paradigma, do conflito”, é o que carrega uma possibilidade de um terceiro termo, que não é nem A e nem B. No argumento inicial para o neutro, Barthes o define como aquilo que burla o paradigma, que burla a oposição de dois termos virtuais, dos quais sempre se atualiza um para a produção de sentido. Dessa forma, o neutro se encontra na qualidade de espaçamento, de intervalo e de distância entre os referenciais A e B, entre o “eu e o outro”:

Agora, o que está em jogo e demanda relação é tudo o que me separa do outro, ou seja, o outro na medida em que estou infinitamente separado dele, separação, fissura, intervalo que o deixa infinitamente fora de mim, mas também pretende basear minha relação com ele nessa interrupção mesma, que é uma interrupção de ser – alteridade em virtude da qual – convém repetir – para mim ele não é nem outro eu, nem outra existência, nem modalidade ou momento da existência universal, nem superexistência, deus ou não-deus, mas o desconhecido em sua infinita distância [...] Alteridade que se mantém sob a denominação do neutro.” (BLANCHOT apud BARTHES, 2003, p. 303)

Essa noção de espaçamento é uma condição necessária para a manifestação do ator-contador no teatro. Na função de indicação o ator-contador não está nem para o autor, nem para a personagem, nem para o objeto, nem para o sujeito, nem para o eu e nem para o outro, mas, para impor um além desse estilo de atuação de papéis definidos e de diálogos entre personagens.

Para conceber o neutro, Barthes e Blanchot fizeram referências a obras e a artistas como Chateaubriand, Mallarmé, Flaubert, Camus, René Char, Brecht, entre outros. Ambos falaram de sinalização, de destruição da linguagem, de interrupção e de neutralização. Destacamos algumas das características apontadas por esses autores com ênfase no teatro, na poesia e na literatura e listamos algumas delas como condições essenciais para a evocação do neutro na manifestação do ator-contador no teatro:

a. Ação de escrever em conformidade com a própria fala cotidiana, com sua história de vida, falando de si e do seu lugar. Diz Chateaubriand: "Estamos convencidos de que os grandes escritores colocaram a sua própria história nas suas obras. Pinta-se bem apenas o próprio coração, atribuindo-o a um outro"⁴⁰.

b. O procedimento de criação que alia realismo à escritura do texto, como base na literatura de Flaubert: debruçado sobre sua escrita, ele vocaliza, repetidas e incansáveis vezes, cartas de amor. Nesse procedimento de criação, quando a literatura é tomada como objeto, Flaubert trabalha sobre a escritura no processo de audição da linguagem, na busca da fluidez, ritmo do fluxo da palavra e da cadência. Depois de ouvi-la, Flaubert retoma à correção infinita, "risca, rasura, volta incessantemente ao ponto de partida, recomeça." (BARTHES, 1986, p.69).

c. A destruição da linguagem: característica presente em Mallarmé, quando a literatura é vista como cadáver, quando os espaços em branco, assim como o silêncio e a fala são tão importantes quanto as palavras. "A grafia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona de vácuo na qual a fala, liberta das harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoa mais" (BARTHES, 1986, p. 160).

d. A interrupção da psicologia: presente em Camus, refere-se à ausência de qualquer explicação que possa se relacionar com o comportamento do indivíduo para o entendimento e a compreensão do leitor.

⁴⁰ Frase célebre de Chateaubriand disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/MzA3Mw/>. Acesso em: 10/12/2013.

e. O sentido de interrupção da ação como mecanismo utilizado por Brecht para provocar a movimentação do pensamento do espectador ou do leitor.

Essas características apontadas por Barthes e Blanchot nos orientam acerca da noção do neutro e nos motiva a pensar por meio de práticas artísticas que exibem a neutralidade em conexão com a manifestação do ator-contador no teatro. Como primeira conexão de cunho prático, temos a relação entre a máscara neutra (LECOQ, 2012) e a escritura neutra (BARTHES, 1986).

A escritura neutra deve ser breve, sem explicações, com frases curtas, distanciada da ação, sem intervenção do narrador na narração e, sobretudo, deve ser uma escritura indicativa.

Nesse mesmo esforço de libertação da linguagem literária eis outra solução: criar uma escritura branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem. Uma comparação tomada de empréstimo à Linguística talvez esclareça bem este fato novo: sabe-se que certos linguistas estabelecem entre dois termos de uma polaridade (singular-plural, pretérito-presente), a existência de um terceiro termo, termo neutro ou termo-zero; assim, entre os modos subjuntivo e imperativo, o indicativo aparece-lhes como uma forma amodal. Guardada as devidas proporções, a escritura de grau zero é, no fundo, uma escritura indicativa, ou, se quiser, amodal. (BARTHES, 1986, p. 160)

É a partir desse espaço de libertação da servidão e da existência de um terceiro termo, o termo zero, que a prática teatral estabelece o encontro do pensamento do neutro com a máscara neutra. De imediato, arriscamo-nos a apontar algumas características que possam desencadear esse diálogo filosófico e artístico: o silêncio, a presença na ausência e a evocação da conjunção “nem” anunciando um terceiro termo. Partindo da definição da máscara neutra difundida pelo grupo Moitará⁴¹, com base nos estudos de Jacques Lecoq e no aprendizado com Donato Sartori, temos:

A neutra é uma máscara de fisionomia simples e simétrica, sem conflitos, que propõe ao ator ampliar todos os seus sentidos, encontrando a essência das ações e situações vividas. A máscara neutra não é um personagem, é um estado apoiado na calma e na percepção. Com ela, o ator entende o que é um corpo decidido, presente, vivo dentro de um estado de representação. (FONSECA, 2013, p.247)

⁴¹ Fundado em 1988, no Rio de Janeiro, é uma referência no Brasil para os estudos sobre o trabalho do ator através do uso e da confecção da máscara teatral na perspectiva da criação autoral de dramaturgias.

A inexistência de conflitos, contexto, história e o afastamento das motivações psicológicas aproximam o uso da máscara neutra às mesmas características apontadas por Barthes para falar da escritura neutra com referência à obra literária *O Estrangeiro*, de Albert Camus. Do modo indicativo de ser, a máscara neutra não tem dúvida: ela chega ao ponto objetivamente, não titubeia, apenas age.

Na busca pelo ponto zero, ou seja, na busca pelo neutro, a máscara neutra é objetiva e age pela simplicidade, sem demonstração, age com o corpo todo. Nela não há ênfase nas expressões faciais e no rosto, que se encontra coberto por uma máscara simétrica. Ponto central na pedagogia de Jacques Lecoq (2010, p 69), a máscara neutra é como um objeto particular:

Um rosto dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior.

Sentir o estado neutro é estar disponível para agir, é se dispor ao estado de descoberta. Diz Lecoq (2010, p. 69): "quando o aluno sentir esse neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a escrita do drama". Não sendo criada, necessariamente, para a apresentação diante de um público e sim para treinamento na formação de atores, da máscara neutra podemos extrair algumas condições importantes para o pensamento do neutro no trabalho do ator-contador: nela não há explicação psicológica para as ações, é silenciosa, mostra suas ações, expõe, ocupa o espaço do neutro.

O ator, no treinamento com a máscara, nem é personagem com conflitos, história, passado e contexto e nem é ele mesmo, há apenas um ser neutro. Podemos compreender esse ser neutro a partir da noção do desconhecido, que segundo Blanchot (2010, p. 34): "escapa à negação assim como à posição. Nem negativo, nem positivo, não acrescentando nem retirando nada àquilo que o afirmaria". Retomamos essa noção do neutro como desconhecido⁴² para falar dos aspectos visuais do espetáculo *As Três Fiandeiras*, que no sentido de indicação, e

⁴² Noção que utilizamos para falar dos elementos morte, moiras e mito em *As Três Fiandeiras*, no Capítulo I dessa tese, com ênfase na narração de episódios, dando-lhes o caráter de infinito.

não, de desvelamento assumem a simplicidade como condição essencial, conforme destacou Beth Néspoli⁴³:

A cenografia é constituída basicamente de alguns carretéis feitos de madeira que, manipulados, se transformam de barco até pé-de-Pioco. As atuações seguem a mesma linha: as atrizes puxam suas longas saias para cobrir as cabeças e assim, com esse gesto simples, e mudança na entonação da voz e da atitude corporal elas próprias encarnam as entidades.

Se no processo criativo da montagem do espetáculo *As Três Fiandeiras*, utilizamos carretéis de variados tamanhos, quilos e quilos de fios, inúmeras peças de roupas, objetos reais pesados como uma televisão de 14 polegadas, rede de pesca e fotografias, entre outros objetos funcionais, na montagem final utilizamos somente o essencial. A frase da personagem-contadora Isabel - “Agora, por exemplo, estão arrumando suas coisas para embarcar, levando somente o essencial” - anuncia a partida das rendeiras para a jornada em busca do filho perdido no mar ao mesmo tempo em que anuncia a jornada das atrizes para a montagem e a apresentação de uma peça de teatro. Ambas, rendeiras e atrizes, carregam o que mais importa: a essência, aquilo que é a condição central de um ser e que como condição fundamental do ator-contador torna possível a evocação dos elementos ausentes por meio da narração.

A voz narrativa anuncia o eu e o outro, a ausência e a presença, o afastamento e a aproximação. Para Blanchot (2010, p. 150) a voz narrativa, no contexto da escrita, carrega o neutro, fala à distância, não revela e nem esconde.

A voz narrativa que está dentro apenas enquanto está fora, à distância sem distância, não pode encarnar-se: ela bem pode tomar de empréstimo a voz de um personagem judiciosamente escolhido ou mesmo criar a função híbrida do mediador (ela que arruína qualquer mediação), ela é sempre diferente daquilo que a profere, é a diferença-indiferente que altera a voz pessoal. Chamemo-la (por fantasia) espectral, fantasmática.

Para falar da alusão da força do pensamento do neutro na narrativa em direção à neutralização do sentido, de uma ideia ou de uma coisa, tomamos como

⁴³ Crítica *Bordando vida e teatro com plenitude*. Disponível em <http://teatrojornal.com.br/2015/11/bordando-vida-e-teatro-com-plenitude/#more-15728>. Acesso em: 30/12/2015.

referência o espetáculo *A Alma Imoral*⁴⁴, adaptação do livro de Nilton Bonder, com Clarice Niskier:

Aquele que não enxerga, não sabe o que não vê. Porque quando sabe o que não vê, de alguma forma já está vendo. Já o que vê, pensa que tudo o que vê é o que é. Por que quando sabe que tudo o que vê não é tudo o que é, de alguma forma já está vendo o que não vê⁴⁵.

Em cena, somente uma atriz-contadora, seu corpo nu, um tecido preto, uma cadeira preta, um fundo preto, uma luz branca e variados discursos. Em todo elemento proposto, encontramos o neutro como a possibilidade de indicação, e não, de representação. Na relação direta e frontal com a plateia, instaurada desde o prólogo do espetáculo, o público é convidado a uma conversa com a atriz e com a obra e também é convidado para interrogar sobre costume, transgressão, religião e traição. A atriz fala de si e também fala do outro e fala do outro para falar de si e assim, em torno de cada fala, surgem os espaços em branco que, como falados anteriormente sobre as referências de Barthes a Mallarmé, são tão importantes quanto os espaços das palavras.

As histórias que vocês vão ouvir hoje não as escutem com o raciocínio e também não as escutem com ponderação, mas deixem se levar por elas e deixem se levar por elas paradoxalmente sem acreditar, entendendo-as como uma expressão figurada para não serem tolos, mas ao mesmo tempo sem desconsiderá-las. Não lhes atribuindo uma qualidade totalmente ilusória para não serem perversas. Existem certezas anteriores à razão, é delas que vamos falar⁴⁶.

Essa fala, do prólogo do espetáculo *A Alma Imoral*, não é emitida por um papel ficcional, é a atriz-contadora quem a diz ao se apresentar para o público como ela mesma, com seu nome próprio e suas referências pessoais, fazendo uso da energia cênica que a distingue daquela que é manipulada no seu cotidiano. Se a atriz não é a judia, não é a budista e também não é o rabino, ou seja, se não representa uma personagem ficcional, ela se apresenta no estado de intervalo que se instaura entre a atriz e as personagens, entre a nudez e a vestimenta.

No tom de uma conversa íntima, a atriz fala de forma direta com o público e mescla as histórias de sua vida às narradas pelo escritor Nilton Bonder. Entre essas

⁴⁴ Apreciação do espetáculo realizada em 2014, no Teatro Eva Herz, São Paulo.

⁴⁵ Transcrição nossa, a partir do vídeo disponível em www.almaimoral.com. Acesso em: 13/12/2013.

⁴⁶ Idem.

histórias, ela narra motivações e impulsos que a levaram a optar pela referida montagem e adaptação da obra, originalmente não teatral. De inúmeras formas ela mescla o “eu e o tu” e dá ênfase ao desnudamento e à não representação de um papel ficcional.

Se falar do neutro é falar à distância, é não revelar e nem esconder, a voz narrativa deixa em suspenso para o espectador a atribuição de uma voz a alguém. Nessa abordagem, abrimos um diálogo com Brecht e com o gesto de mostrar, que implica distância:

Mostrar o que tem que ser mostrado!
Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam
Não devem esquecer a atitude de mostrar.
A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.
Eis o exercício: antes de mostrarem como
Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme
Ou conclui um negócio, lancem um olhar
À plateia, como se quisessem dizer:
Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.
Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age (...)
(BRECHT, 2000, p.241)

A estética brechtiana anuncia a ação de pôr um intervalo entre os elementos que compõem uma obra teatral, conforme alude Blanchot (2010, p. 117): “intervalo entre o ator e a fábula, entre o jogo e o acontecimento, entre o ator e o personagem, e, sobretudo, o intervalo maior entre o ator e o público, entre as duas metades do teatro”. Em *As Três Fiandeiras*, esse intervalo é anunciado de diversas formas:

- a. Na ação de lançar o olhar para a plateia “como se” quisesse dizer: - Agora prestem atenção, agora ela vai atrás do filho nas profundezas do oceano. E ela o faz desse modo.
- b. Na emissão sonora da voz narrativa das atrizes que diz diretamente para o público: “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?”.
- c. Na fala direta do narrador na ação de comentar ou narrar um episódio: “Desejos são assim: põem-te em labirintos, criam becos sem saídas, portas que dão em nada. Mas, se persistimos, eles te mostram o caminho”.

d. No canto-coro das atrizes: “E assim, foram elas, cantando mar adentro uma canção que era assim ventania me leva daqui / ventania me leva pra lá / Iansã Rainha Guerreira / sopra essa vela e faz esse barco voar”.

Diante da forma híbrida, que mescla o épico e o dramático e que implica distância e aproximação, diálogo e narração, contemplação e interrogação, o pensamento do neutro por meio da narração apresenta um movimento que gira em torno de uma relação que implica espaçamento entre arte e vida, entre o “eu e o outro”. Quando o teatro põe em jogo o neutro, a voz que narra é a voz que torna visível o invisível, que ao mesmo tempo em que aproxima, afasta.

2.2. A POÉTICA DA VOZ QUE SE FAZ PRESENÇA

A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de
uma ausência que, nela, se transforma presença.
(Paul Zumthor)

O ator-contador carrega na voz, composta por fatores materiais – “a altura, potência, o timbre, a coloração” (PAVIS, 1999, p.432) - uma concretude aliada a valores simbólicos cujas raízes são encontradas na zona do vivido. Alimentado pela voz dos narradores no canto, na fala e na oralidade e advinda da memória e da tradição, ele se apresenta no teatro por meio de uma escritura do corpo. A manifestação dos atores-contadores por meio dessa escritura faz emergir a intervocalidade na palavra falada e cantada, na sonoridade vocal e na narrativa em performance. Tomamos o termo intervocalidade de empréstimo de Zumthor, para falar da polifonia percebida pelo público, fruto da relação entre o texto do autor e a dramaturgia sonora do ator, para falar daquilo que percebemos como voz e gestualidade e que, por vezes, apresenta-se como produto de glossolalias, comentários, traduções e adaptações.

A voz do ator-contador com sua capacidade de trazer para o público acontecimentos, objetos, imagens e pessoas, concretamente ausentes, revela uma dupla oralidade: a do texto do autor e a da dramaturgia sonora dos atores. O dramaturgo escreve o oral, que requer uma imagem desdobrada em intervocalidades na fala e na gestualidade do ator-contador. Stanislavski (1994, p. 142.) diz: “Ouvir é ver aquilo que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens”.

Elemento essencial do ator-contador, a voz lhe confere autoridade no tempo e no espaço da recepção. Autoridade no sentido de potência e força da voz em relação ao que é percebido como fonte imediata na comunicação com o público.

Quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja um texto improvisado ou memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz. Se o poeta ou intérprete, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal, objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático; a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à performance. No canto ou na recitação, mesmo se o texto declamado foi composto por escrito, a escritura permanece escondida. (ZUMTHOR, 1993, p. 19)

A autoridade da voz revela para o público a potência do texto e de seus elementos constitutivos: espaço, tempo, ação e personagens. Os atores-contadores do grupo Xama, na busca da vivacidade da voz, vislumbram rastros ou destroços de um pertencimento enraizado na tradição oral. Se por um lado a “destruição de velhas culturas veneráveis” desnudou humanidades, destituindo-as de sua memória, de seus mortos, por, outro, nos diz Zumthor (2010, p. 316), “em todo o terceiro mundo, os povos de hoje começam a despertar desse choque e se agarram aos destroços de uma identidade explodida”.

Quando Meierhold vai buscar o teatro de feira e o culto à cabotinagem⁴⁷, por exemplo, ele parte à busca de uma tradição viva no encontro das vozes que reconhecem a oralidade como fonte. Quando atores e encenadores da atualidade reconhecem o uso desgastado da palavra em seus espetáculos e partem à busca de processos criativos direcionados à poética da voz, eles o fazem pelo mesmo caminho, o da tradição oral.

A voz dos pregoeiros, que escutamos ao longe, a certa distância, ao esticar as palavras anunciam seus produtos de forma poética, utilizando frases rimadas, ou não, às vezes musicadas, prolongando as sílabas e emitindo gritos sonoros. Sua voz ressoa na voz dos atores-contadores. O pregoeiro manobra a oralidade e atrai a atenção do cliente-ouvinte pelo grito, que é canto, pois “quando a voz falada quer

⁴⁷ “Cabotino é o comediante nômade. Cabotino é o irmão do mímico, do histrião, do malabarista. Cabotino é aquele que domina a milagrosa técnica do ator. Cabotino é o portador das tradições da verdadeira arte do teatro.” (MEYERHOLD, 2012, p. 190)

atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto.” (ANDRADE apud TATIT, 1995, p. 14).

“Carvoeeeeiro, é de varinha, é de varinha sequiiiiinha!”, esse é o pregão de carvão do vendedor de São Luís do Maranhão, que levava para as ruas essa poesia de tradição secular que alia voz e trabalho. Digo levava, pois se, por sorte, escutarmos essa polifonia sonora em tempos atuais, nos centros urbanos, seja deste ou de outro pregoeiro, de sorvete de coco, de pamonha ou de cuscuz, escutaremos não só a sua voz, mas a voz que resiste e que faz ressoar a oralidade que vem das ruas.

Essa união entre ação e canto, entre gestualidade e som pode ser observada no cotidiano, em trabalhos manuais, em brincadeiras de rua e em diálogos de crianças. Dario Fo, ao presenciar um diálogo entre um menino napolitano e um menino inglês, percebeu que ambos construíam um código particular por meio de gestos, cadências e mímicas, usando no lugar da língua materna de cada um deles, uma língua inventada comum, o *grammelot*. Em seus estudos sobre os cômicos *dell'arte*⁴⁸, ele reconhece a importância do *gramellot* e o define como “um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particularidades, um discurso completo” (DARIO FO, 1999, p. 97).

O *grammelot* foi um recurso utilizado por Dario Fo em sua prática de narrar e ao qual se dedicou lançando mão de estudos de códigos particulares de diversas línguas: inglês, francês, alemão, espanhol, romano... “Para se contar uma história em *grammelot* é necessário possuir uma bagagem de estereótipos sonoros e tonais mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências”, afirma Dario Fo (1999, p. 99) enquanto descreve métodos e recursos que envolvem a sua prática, cujo substrato foi sendo preparado à beira do Lago Maggiore. A vivência à beira do lago que divide Itália e Suíça foi alimentando a tradição oral do comediante italiano na escuta de histórias de pescadores e de outros contadores, cuja gestualidade, inseparável da língua, explodia em ritmo e clareza. Essa experiência o levou a compor a noção de gesto e palavra com igual importância.

⁴⁸ A Comédia dell 'Arte é apontada por Paul Zumthor (2010) como “um dos últimos termos atingidos pela tradição oral no ocidente”.

Carregando na bagagem os cantos-falas dos cantadores de boi; histórias e lendas fantásticas; pregões dos vendedores de ruas; ladainhas e quadras da capoeira; versos e rimas do coco, cacuriá e caroço⁴⁹; brincadeiras de crianças; os atores-contadores do grupo Xama, no exercício da observação dos textos de vocação oral⁵⁰, vão compondo seus processos criativos, suas falas-cantos e a dramaturgia dos seus espetáculos.

Em oficinas ministradas voltadas à prática do ator-contador, os textos de vocação oral - comumente manifestados por crianças em jogos tradicionais, como exemplo das brincadeiras de mão - são utilizados para trabalhar com a musicalidade da palavra através da rima e do ritmo. As brincadeiras de mão fazem uso do tempo-ritmo aliando gesto e som, língua falada ou cantada que orienta o movimento das mãos, em dupla ou em grupos maiores. Como exemplo dessa prática, cito uma brincadeira de minha infância, cuja mobilidade vocal permitiu a aprendizagem de uma língua inventada sem compreensão do sentido semântico: amina / aminá / tirando c / aluciná / simbá / sebatu / sebatolina / auê / atediló / sala1 / sala2 / sala3 / stop.

A polifonia sonora, explorada pela variação rítmica de entonações e gestualidades, ressoa no grupo Xama e em sua prática de trabalho com a fala e a narração como um caminho de redescoberta do jogo que envolve a estranheza e a familiaridade da língua. Essa prática é iluminada por outras já reconhecidas no teatro que trabalham com o bilinguismo, ou com o uso de uma língua inventada para a exploração da potência sonora da palavra, a exemplo do *gramellot* de Dario Fo, do *fonemol* de Antunes Filho e do *bashta hondo* de Peter Brook.

Atores de diversas nacionalidades, incluindo o ator japonês Yoshi Oida e o *griot* de Burkina Faso, Sotigui Koyatê, desenvolveram no CICT (*Centre International de Créations Théâtrales*), dirigido por Peter Brook, estudos sobre a voz e a linguagem, tendo como ponto de partida o som como portador de sentido:

Todos os sons possuem uma energia que lhe é inerente. A palavra Ah provoca um sentimento interior diferente da palavra Oh. É por isso que, no Japão, assim como em outros países, achamos que para efetuar um movimento que necessita de força, é melhor emitir ao mesmo tempo um

⁴⁹ Danças predominantes na cultura popular do Maranhão.

⁵⁰ Nomenclatura utilizada por Zumthor (1993, p. 190) para designar os textos de destinação vocal, que "resiste a identificar-se com a palavra de seu autor; tende a se instituir como um bem comum do grupo, no corpo do qual funciona".

som que facilite sua execução graças à energia suplementar que sua emissão proporciona. (OIDA, 1999, p. 64)

Como etapa desse estudo, eles criam um dialeto próprio que denominam *bashta hondo*, originário da mistura de palavras de diferentes línguas, com sentido literal desconhecido.

Outro trabalho de referência para o exercício da potência sonora do texto é o *fonemol* desenvolvido pelo diretor do Centro de Pesquisa Teatral, SESC-SP, Antunes Filho. Em *Foi Carmen*⁵¹, Antunes traz para cena o *fonemol*, antes apresentado ao público no espetáculo teatral *Nova Velha Estória*. No *fonemol*, “o público traduz as palavras de maneira espiritual”, define Antunes⁵². Essa linguagem, inventada a partir da verificação e da exploração de fonemas da língua russa, desarticula a fala em relação ao conteúdo e à emissão vocal. Sobre essa linguagem, o diretor, entrevistado por Milaré (1998, p.84), comenta:

Quando fiz o Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, na Nova Velha História, muitos pensavam que era o fonemol como efeito, como forma. Não! Eu estava procurando a fonte, a pré-linguagem, o pré-mítico (...) Aqueles fonemas vão ter a sintaxe, daqui a pouco; vão ter uma gramática daqui a pouco. Daqui a pouco vão se constituir os mitos, os arquétipos dos mitos. Então é pré-arquetípica.

Os textos de teatro se destinam ao trabalho da voz que combina sentido e som. Estar atento à sonoridade do texto, à potência vibratória dos sons e à evocação de sentimentos é exercitar a escuta polifônica, é acessar o texto não somente pelo sentido semântico da palavra como também pela potência sonora emitida e pela gestualidade. Diante do conteúdo desconhecido, seja na emissão de texto de língua estrangeira ou inventada, o que entra em jogo é a potência sonora pela sua força vibratória, capaz de gerar significados por meio da ação, da intenção, da situação, do jogo de relações, do ritmo, do timbre e do olhar.

Chamaremos de “bilinguismo” essa prática de afastamento da língua natural que faz soar a voz como presença, como um jogo que combina familiaridade e estranheza da língua. Paul Zumthor (1993, p.167) define bilinguismo como “jogos de desligamentos ou até de derrapagem de um a outro de dois registros linguísticos”. E, citando uma série sonora de uma canção latina do século XIII - “*ne me mori facias*,

⁵¹ Apreciado pela autora em 2012, no SESC – SP.

⁵² . Jornal "O Globo" - Rio, 20 de maio de 2008, por Márcia Abos - O Globo Online. Disponível em <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/mito-de-carmen-miranda-revisto-por-antunes-filho-em-espetaculo-sem-texto-513560.html>. Acesso em: maio de 2013.

*hyria hyrie nazaza trillirivos*⁵³-, ele enfatiza o efeito de sugestão sonora que tem a prática de emissão de sons vocais como uma marca da escrita do oral, e não, de um registro gráfico.

O jogo com o bilinguismo dialoga com o trabalho do grupo Xama, tanto relacionado aos processos de exploração e reconhecimento das nuances de um texto, em ensaios e estudos, quanto ao uso de dois registros em montagens teatrais, como nos cantos na língua *changana* na rapsódia *Minha Mãe Preta*, ou no uso do francês como língua do personagem Pioco, em *As Três Fiandeiras*:

ISADORA. Zé Pioco se retirou. Mas não tardou muito, logo emergiu com prato de salada fria que ele chamou de “l’entrée”⁵⁴, com um vinho chamado “l’apéritif”⁵⁵... Assim que elas terminaram, ele trouxe o “plat principal”⁵⁶ que era (*muda para um tom agressivo*) “La queue rôtie de Sirène dont j’ ai mangé la partie humaine”!⁵⁷
(NASCIMENTO, 2015)

É pela gestualidade e pela sonoridade da voz que o sentido das palavras é compreendido, tanto pelas personagens ficcionais quanto pelo público que desconhece a língua falada. O bilinguismo abre espaços para a sugestão de conteúdos através do jogo de relações entre gestualidade e voz.

A atuação de Julio Adrião no espetáculo *A descoberta das Américas*, de Dario Fo, é uma prática teatral de trabalho com a gestualidade atrelada à sonoridade vocal. Nela, o ator, no seu balbucio vocal, articula sua língua natural a sons e gestos atrelados ao ritmo. A polifonia do ator produz, no espetáculo, uma diversidade sonora na qual sua fala é cercada por sons ritmados que promovem suspiros, balbucios, risos, sopros, oferecendo fluência e cadência para a língua do personagem-contador Johan Padan.

Quando eu olho na minha frente ... O pajé. O pajé tinha um lanho que ia da axila esquerda até a virilha direita/ A persa da virilha olhe a botelha se lolololol / O intestino grosso bloblobblo / A vesícula quiquiquiqui / O olho todo esbugalhado / Olhei bem pra ele e fale EEEEEEEEEEE vai morrer/ Ao me ver sobre ele / Um último apelo desesperadooooai me salva! Me salva! agh agh (sons e gestos que sugerem o sangue escorrendo pela boca do pajé)/ Aquele apelo tão sentido tão sincero tocou o fundo de meu âmagô /

⁵³ A tradução desse trecho é permitida apenas à primeira oração, “não me faça morrer”. Ao restante, cabe o efeito de bilinguismo como sugestão sonora.

⁵⁴ Entrada. (Tradução de Igor Nascimento).

⁵⁵ Aperitivo. (Idem)

⁵⁶ Prato principal. (Idem)

⁵⁷ A calda de uma sereia da qual eu comi a parte humana. (Idem)

afinal não fosse por aquele pobre e sábio pajé, aquela hora eu já teria sido comido, digerido e provavelmente até cagado. Era uma questão de honra / Agora tem que ser maaacho/ e passei a peixeira naquele fritadão êsssiisiisi êsisiisississisi ele quase virou pelo avesso arrarrarrar. O bicho quase virou do avesso. Pou pou (gesto de dar tapa acompanha o som)./ Vai dormir e deixa eu trabalhar vai / vou botar tudo no lugar, tá legal / Vamos pegar os órgão aqui pra Ô Ê, vamos dá uma desinfetada aqui ô limão, limão, limão, limão⁵⁸

A ausência do fato narrado, do personagem pajé e do seu corpo em estado grave se faz presença no enunciado vocal e corporal do personagem-contador Johan Padan apresentado pelo ator-contador Julio Adrião. E assim, nas vozes de uma voz, o discurso em primeira pessoa é permeado por discursos de terceiros. A palavra do autor, Dario Fo, faz-se presença no enunciado relatado pelo ator-contador Julio Adrião em um enunciado relator, Johan Padan. O discurso direto é extraído do discurso indireto, recheado de intervocalidades.

Narrador e público participam do enunciado e materializam tempo e espaço de cena por meio do pacto estabelecido da convenção. A ação de trazer para o presente o evento passado, pelo personagem Johan Padan, mobiliza narrador e público. A arte poética da voz do ator-contador reside, justamente, na ação de tornar presente o que está ausente, pois como diz Meierhold (2012, p. 43) sobre o jogo da sugestão e a poética da convenção, “o espectador que vai ao teatro possui a habilidade de adicionar imaginação ao que não lhe é mostrado”.

No espetáculo *As Três Fiandeiras* é ao público que as atrizes-contadoras se dirigem. Através da poética da voz que narra, elas tornam visível o invisível e materializam pelo som e pela gestualidade: objetos, pessoas, lugares e imagens. Três atrizes em cena, no desafio de transformar o espetáculo que foi um fiasco de bilheteria, decidem remontá-lo misturando suas histórias pessoais com as das personagens da antiga peça e, juntas, narram a história da mãe de Ribamar:

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... (NASCIMENTO, 2015).

⁵⁸ Transcrição, de falas e gestualidades, extraídas do vídeo do espetáculo *A Descoberta das Américas*, disponível em: www.youtube.com/watch?v=zfrHtDn_oFE. Acesso em: 10/05/2013

Em cena, três atrizes permeadas de pessoas com vozes em variados discursos dão a cada elemento visual e sonoro a possibilidade de indicação, e não, de representação. Elas revezam narradoras e personagens e alternam o diálogo frontal com plateia com o diálogo entre elas mesmas. Sob o princípio da ausência, a narração deixa para o público a tarefa de construir e imaginar pessoas, situações e ambientes. O dito e o feito tornam visível o invisível, em que nem tudo é dado, ficando para o público a tarefa de imaginar.

Dizer muito com pouco, essa é a condição fundamental para a manifestação do ator-contador: a economia das materialidades criativas, nas quais são suficientes “sua voz e seu corpo para fazer-nos sentir que está amanhecendo, que lá fora está chovendo, que está ventando, que há sol, que está quente ou se acontece uma tempestade” (MOLIÈRE apud FO, 1999, p. 120).

Na relação direta com a plateia, acomodada em bancos nas laterais de um corredor de 3m de largura por 5m de comprimento, as atrizes, em *As Três Fiandeiras*, mesclam papéis ficcionais e reais em meio à sonoridade vocal do bilinguismo, do canto, da fala e das onomatopeias em um jogo de ações. A obra

Figura 5. *As Três Fiandeiras*. Mostra Nascente de Artes Cênicas / USP. UNESP, 2015. Eleven Fotos

teatral é composta por personagens que ora estão contando e ora fazem aquilo que estavam contando, em uma mistura de tempo e espaço.

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. Dessa forma, a poética da voz entrelaçada com a gestualidade, possibilita ao espectador e às atrizes-contadoras a imersão na arte da metamorfose, na arte de transformar nada em alguma coisa, ou uma coisa em outra coisa, dando ao público a possibilidade de ver aquilo que é dito, assim como relatou Rodrigo França⁵⁹:

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! (...) Ainda fica na memória a nau que eu construí: furta-cor com escamas de sereias e velas tecidas com seus cabelos!

Tomando o texto e a voz do ator-contador na sua capacidade evocatória de criar imagens visuais, identificamos em blocos narrativos diferentes ações vocais como procedimento criativo motivado pela pergunta “O que a coisa faz?”. Ela chicoteia, sacode, soca, flutua... Como um exemplo desse procedimento, destacamos um trecho cuja linha de ação faz “a coisa” deslizar, debater-se, paralisar e se afastar:

Tabela 1. Procedimento criativo com texto e ação: "O que a coisa faz?"

Texto	O que a coisa faz?
De repente um vento forte estufou a vela do barquinho que começou a costurar as ondas, grávido de ar.	Desliza
No entanto, os pescadores e a proa de suas lanchas cortavam as águas como uma tesoura afiada.	Debate-se
As mulheres, coitadas, estavam perdidas, tão logo encontradas.	Paralisa
Mas eis que, com 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.	Debate-se

⁵⁹ Público-ouvinte do espetáculo *As Três Fiandeiras*. Depoimento publicado em mídia social (Facebook) no dia 23 de abril de 2015, no contexto da apresentação do espetáculo no Casarão *Angelus Novus*, São Luís, MA.

Com medo, os homens tiveram que recuar...	Afasta-se
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 desesperadamente. Agarraram-se no mastro e em todo tipo de prece que lhe vinha à cabeça.	Debate-se mais
Enquanto isso... Eram tragadas pelo oceano...	Paralisa

Fonte: Diário de ensaio da atriz Renata Figueiredo. 2015.

A sugestão de verbos nos blocos narrativos, motivados pela pergunta “O que a coisa faz?”, movimenta a ação vocal, dá dinâmica à narração e propõe nuances ao texto. Laban (1978, p.152), em seus estudos sobre os movimentos da vida cotidiana, elegeu pressionar, socar, torcer, talhar, deslizar, pontuar, sacudir e flutuar como “ações básicas de um operário e, ao mesmo tempo, movimentos fundamentais à expressão mental e emocional”, nos quais os sons e as palavras também se originam. Essas ações básicas nos guiam nas escolhas dos verbos que impulsionam os blocos narrativos vistos como sequências criativas. A dinâmica instaurada pela sonoridade vocal nos faz ver o texto como organismo vivo, faz-nos ver o que é dito, pois na poética da voz que se faz presença, “tudo que se diz é”⁶⁰.

2.3. TECENDO AS AÇÕES FÍSICAS DO ATOR-CONTADOR

A identificação das ações físicas é um caminho semeador para o ator-contador em sua prática com a narração. O estudo⁶¹ desenvolvido pelo grupo Xama, tendo como ponto de partida o trabalho com textos originalmente não teatrais, a exemplo do uso de notícias jornalísticas, é aqui recuperado para falar da relação entre ação física, objetivo e circunstâncias propostas e da relação entre ponto de vista e voz narrativa. Essas noções se relacionam tanto com o narrador quanto com a personagem, relacionam-se com o mundo narrado como mundo da personagem e com a forma de narrar pela performance do narrador.

⁶⁰ Encontramos essa frase pintada em um barracão no interior do Maranhão durante a circulação de *A Carroça é Nosso*, no projeto *Carroça na Estrada*, em 2013.

⁶¹ Estudo que contou com participação das atrizes Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Érica Quaglia, sob a coordenação de Igor Nascimento, como parte do processo de montagem do espetáculo *As Três Fiandeiras*, em 2012.

A relação do narrador com o mundo narrado mobiliza algumas condições, como a escolha das ações e do ponto de vista. Paul Ricoeur (2010, p. 151) na reflexão filosófica sobre a natureza narrativa afirma que “o ponto de vista é ponto de vista sobre a esfera da experiência à qual pertence o personagem, onde a voz narrativa é a que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo narrado.” Para nós, que falamos da escritura do texto e da voz no teatro, o ponto de vista é o que direciona a voz narrativa para o público-ouvinte sobre a esfera da experiência não só pertencente à personagem, mas também pertencente ao ator-contador.

O mundo narrado carrega *per si* uma noção fictícia de tempo, espaço e ação, e os atores-contadores, para o exercício da narração desse mundo narrado, fazem uso do revezamento de tempo (passado e presente) e de pessoa (primeira e terceira). E carregam os elementos constitutivos que compõem seu fazer: corpo-voz, o tempo-ritmo, a emoção e a imaginação. O ator-contador parte do desejo de induzir, nele mesmo e na sua audiência, visões interiores através da dinâmica motivada pela escolha das ações e do ponto de vista.

A primeira notícia jornalística que recuperamos para falar do procedimento criativo do ator-contador, desenvolvido pelo grupo Xama, foi encontrada, literalmente, em um córrego em uma rua da cidade de São Luís pelo diretor Igor

Nascimento. A notícia *Corpo de mulher encontrado no matagal* abre os trabalhos de criação para o exercício da imaginação que envolve texto, narração e atuação.

A notícia é um relato simples de um acontecimento com espaços abertos a serem preenchidos pelas atrizes-contadoras com imagens, associações e impressões.

Após a leitura da notícia, a partir do que são retiradas as primeiras impressões do texto, o diretor solicita às atrizes a execução de cinco ações. Esse foi o começo de uma série de mal entendidos referente às ações físicas. A execução de uma sucessão de cinco gestos e

Figura 6. Notícia de Jornal. Material narrativo do processo criativo de As Três Fiandeiras.

movimentos - apontar o caminho; segurar o braço; enforcar; arrastar o corpo e demarcar o lugar – trouxe somente uma ação física para o jogo, e não, quatro, como havíamos suposto. Em todos os movimentos havia apenas uma única ação: ilustrar o fato narrado, indicar com os gestos o mesmo signo referente implícito ou explícito na notícia.

Diante da consciente confusão, o momento seguinte teve como propósito a experimentação de novas ações a partir de impulsos interiores. Stanislavski (2003, p.69), precursor dos estudos sobre as ações físicas, orienta: "Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores".

Os impulsos interiores revelaram o caminho para a execução de novos gestos e ações, assim identificados, respectivamente: apontar/anunciar; mãos em *stop*/alertar; tapar os olhos/oprimir; bater no peito/denunciar. Os verbos anunciar, alertar, oprimir e denunciar foram os estímulos encontrados para a criação a partir das ações físicas das atrizes, agora direcionadas não somente para "o que vão fazer", mas para o "por que" e "para quê fazer?". Dessa forma, a ação é justificada por seu objetivo, assim como nos diz Molik (2012, p. 100): "Quando mexo sutilmente o meu braço, isso é um gesto. Mas quando quero abrir o espaço, faço uma linha precisa com os dois braços, por exemplo. Isso é uma ação e aquilo é um gesto".

As ações, como partitura com começo, meio e fim foram executadas, inicialmente, sem o uso da palavra e, posteriormente, com a utilização de texto improvisado, tendo como objetivo conservar a condição do ator que narra como sujeito do discurso ficcional, revezando a primeira pessoa, quando se encontra engajada aos acontecimentos, com a terceira pessoa, quando assume o papel de testemunha.

As ações criadas no segundo momento foram exercitadas com as do primeiro a partir do superobjetivo "alertar", chamar atenção para os maus tratos contra a mulher, para a violência doméstica. Esse foi o objetivo geral encontrado no exercício com as ações físicas da notícia jornalística *Corpo de mulher encontrado no matagal*. Uma mulher havia sido encontrada morta! Sim, esse era o fato do qual viriam ações concretas motivadas por indagações: Por quê? Quem? Pra quê?

A atenção para a precisão e a objetividade do gesto, da ação e da narração, evitando os excessos, resulta no jogo dinâmico com variação de tempo-ritmo a partir

da variação do esforço - leve e forte - e da repetição de ações, gestos e palavras. Nesse jogo, o resultado do trabalho incluiu a escrita criativa do texto e a poética da voz que narra:

- Escuta agora o que eu vou contar (gesto de apontar para o público, ação de chamá-lo para a história, anunciar um episódio): Uma mulher caminhava, acelerada e um homem a seguia, a mulher andava na frente e o homem prosseguia caminhando atrás (ação de ilustrar o caminho com a movimentação do braço direito), ela na frente, ele atrás, ela na frente, ele atrás... ele na frente (pausa) alcançou a mulher. E o pior ainda está por vir (ação de alertar, mão em *stop*)! Com uma corda o homem a sufocou, sufocou, ao ponto de ela não mais poder escutar, olhar, respirar, gritar por socorro, aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa (ação de ilustrar, esticando pra cima o braço direito) Eu vou continuar a história, por que eu sou mulher, ela é mulher, tu és mulher e eu quero respeito e cuidado! (ação de indignação e alerta, batida no peito com a mão direita) Já desfalecida foi jogada no chão sendo arrastada pelo homem até a margem de um rio onde metade do seu corpo ficou na água e a outra metade na terra. (agachada, ação de indicar o espaço demarcando o lugar com as mãos) Acontece que suas pernas, na água, começaram a se transformar num rabo de sereia, que na água, se mexia, levando o homem para o fundo do rio, e de lá nunca mais apareceu⁶².

A identificação das ações físicas, assim como a escolha das finalidades e dos objetivos, acompanha a série de procedimentos que relaciona o uso de reportagens jornalísticas à narração do ator-contador. Diante de uma segunda notícia, *Pecuarista envolvido em trabalho análogo à escravidão tem bens bloqueados pela Justiça*⁶³, o exercício de pôr em ordem os momentos relatados no texto trouxe a identificação de partes importantes como meio para alcançar as substâncias interiores. Esse procedimento segue a orientação de Stanislavski (2003, p. 141) que, a respeito do estudo de um texto teatral diz: “Para começar, contentemo-nos com o simples enredo exterior, o fio dos acontecimentos”.

A lista das partes componentes da notícia compreende momentos dotados de importância. Para cada parte é necessário dar um título cuja beleza poética é capaz de despertar sentimentos em relação à escuta. A capacidade de criação da poética da palavra, agradável aos ouvidos, propulsora de sentido e de interesse ao público – ouvinte desperta, ao mesmo tempo, vontade e emoção do ator em seu processo criativo. Desse exercício intelectual e artístico resultam títulos poéticos para cada parte. O procedimento seguinte é voltado para a qualificação das partes. O termo motivador “Para quê?”, acionado por cada qualificação, age como força

⁶² Transcrição do caderno de ensaio da autora, em 04 de dezembro de 2012.

⁶³ Notícia extraída do Jornal O Estado do Maranhão, 05/12/2012.

objetiva da narração. Narrar com indignação, para quê? Narrar com piedade, para quê? Na resposta das motivações nasce o objetivo para a narração referente a cada parte.

Tabela 2. Processo das ações da notícia de jornal “Pecuarista envolvido em ...”. 2012, MA.

Partes	Título	Qualificação	Objetivo
Apresentação do Gilrassic Park como zoológico cujo proprietário, Gil Alencar, mantinha 12 trabalhadores valendo-se de práticas desumanas.	Gilrassic Park, um zoológico de bichos homens.	Curiosidade macabra;	Amedrontar
Exposição das situações e das condições nas quais os trabalhadores eram submetidos.	Água de beber aos bichos; água de morrer aos homens.	Indignação penosa;	Conscientizar
Citação da poesia de Manoel Bandeira, <i>O Bicho</i> , para ilustrar o horror ao qual os homens eram submetidos.	O que eu vejo? Um rato? Não, um homem!	Piedade amargurada;	Impressionar
Punição do explorador por parte da Justiça.	Sem dó, nem pena!	Vitória insatisfeita.	Criticar.

Fonte: Diário de ensaio da autora.

Todas as qualificações devem convergir para uma linha direta de ação, percorrendo toda a obra, à luz do superobjetivo proposto por Stanislavski (2003, p. 99) como o principal alicerce da vida e do papel do ator, e aqui proposto por nós para o trabalho com a narração do ator-contador: “o superobjetivo contém o significado, o sentido íntimo de todos os objetivos subordinados da peça”.

A ação “denunciar” como atitude geral do narrador em relação ao texto foi escolhida, e a partir dela, todas se convergiam dada sua função de englobar as demais e de evocar impulsos para narração. Funciona como uma sinfonia cuja metáfora proposta por Stanislavski (2003, p. 72), foi usada para falar dos objetivos criadores, em cena, ou fora da cena:

Os objetivos são como notas musicais, formam os compassos, que por sua vez produzem melodia, ou melhor, as emoções – um estado de mágoa, alegria, etc. A melodia se desenvolve, formando uma ópera ou uma sinfonia, ou seja, a vida de um espírito humano num papel, e isso é o que a alma do ator canta.

Uma terceira⁶⁴ notícia jornalística, com a imagem de um jumento sendo retirado de um buraco com o apoio de um sofá, traz, como texto, apenas frases que compõem a legenda da imagem. Os espaços abertos para criação impulsionam a identificação de personagens e de circunstâncias para a ação. Bombeiro, curiosos, motorista do trator, burro, jornalista e fotógrafo são tomados como papéis imaginários para o exercício das ações e das circunstâncias propostas.

Com a finalidade de impulsionar o estado criativo do ator-contador e conduzi-lo para o jogo, acionamos a imaginação e a ação fazendo uso do “se mágico”. Dessa forma, o ator-contador passa a agir, concretamente, em uma determinada situação e responde às circunstâncias através da narração/ação. Na busca da veracidade na fala e nas ações, do essencial que se esconde por baixo das palavras do texto e por trás de cada papel, Stanislavski indica outro caminho, o do emprego do subtexto e do “se mágico”, entre os quais o recuperamos e o direcionamos para o trabalho do ator-contador:

O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com “se mágicos”, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos num peça. (STANISLAVSKI, 1994, p. 137)

Nas circunstâncias dadas para o papel do curioso, em conjunto com as ações da atriz - espiar e saltar para olhar - no jogo proposto para a notícia do resgate do jumento, perguntamos: “E se for uma criança, e se alguém tiver sido atropelado, se foi uma bala ou um tiro e se tiver atingido alguém, se for minha pequena?”

Para o motorista, na voz da atriz-contadora, que executa a ação de afastar os curiosos, algumas questões são postas como circunstâncias que afetam diretamente a narração na mobilização dos elementos do ator-contador: “E se esse guincho não suportar o peso, se esse povo não sair da frente, se acabar machucando alguém e se eu não chegar a tempo?”

Na execução da narração/ação o tempo-ritmo se relaciona com os estados de ânimo e sentimentos dinamizados nas relações entre espaço e tempo. Stanislavski (2004, p. 214) afirma que o tempo-ritmo interior se manifesta no tempo-

⁶⁴ A notícia foi perdida e não temos registro de sua fonte.

ritmo exterior através das ações físicas e pode “afetar nossa disposição interior, a disposição do espírito, pode fazer adormecer ou levar ao auge da excitação”.

O processo de criação do ator-contador segue iluminado pelas proposições de Stanislavski para o trabalho do ator e se fundamenta na correlação entre circunstâncias dadas e tempo-ritmo dos movimentos e da fala:

[...] o tempo-ritmo só pode ser evocado e sentido com clareza se houver a presença de imagens interiores que lhe correspondam, se forem sugeridas certas circunstâncias para afetar as emoções referentes aos objetivos e ações a serem efetuados. Estes mantêm uma correlação tão sólida, cada qual dando origem ao outro – as circunstâncias dadas estimulando o tempo-ritmo e o tempo-ritmo provocando nossos pensamentos sobre as circunstâncias dadas. (STANISLAVSKI, 1994, p. 220)

Na experimentação de circunstâncias para o papel do animal, no exercício do resgate do jumento, a atriz-contadora tomada pelo estado de aflição, no chão com o movimento de sacudir as pernas para o alto, responde, de forma concreta, às circunstâncias: “Se ninguém me encontrar, se eu ficar pra sempre nesse buraco, se me encontrarem e não conseguirem me tirar daqui?” As imagens mentais sugeridas pelas circunstâncias geram o estado de aflição, e a movimentação do corpo se desdobra em duas naturezas, interna e externa, espiritual e física.

No procedimento criativo de trabalho com a narração do ator-contador perguntamos: onde começa o narrador e onde começa a personagem, quando quem fala é o narrador e quando é a personagem? Impulsionados por essas questões, trabalhamos com o revezamento de terceira e primeira pessoa, em que a terceira pessoa aborda a personagem abstratamente, e a primeira, concretamente. Porém, ambas consideram a noção de personagem, conforme a natureza narrativa de ficção: “Personagens que pensam, sentem, agem e que são a origem – eu fictícia dos pensamentos, sentimentos e ações da história narrada” (RICOEUR, 2010, p. 111).

No exercício do revezamento entre primeira e terceira pessoa, a execução de falas, em primeira, a partir dos subtextos e circunstâncias dadas, gerou, para as personagens da notícia do resgate do jumento, a seguinte escrita criativa:

Curioso: - Por que toda essa gente reunida? O que aconteceu? Deixa eu passar... Será que foi uma criança? Um atropelamento? Deixa eu passar? Deixa eu ver se não é minha menina! Não! Não é minha menina! É um bicho! Não sei se choro ou se dou risada! É um bicho, e agora me sinto aliviada! Mas é um bicho e eu tô rindo por isso!

Motorista: - Ora, mas que tanta gente na frente! Sai, Sai! Mas que trator lerdo! Anda! Sai moleque! Sai da frente!
 Animal: - Me tira daqui! Não me deixem aqui nessa escuridão! Não quero ficar aqui!⁶⁵

Sob o ponto de vista de cada uma dessas personagens, ou seja, sob “a orientação de um olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens uns em direção aos outros”, como nos diz Ricoeur (2010, p. 162), o ator-contador experimenta a fala em terceira pessoa ou em primeira pessoa, através do discurso de um narrador que narra o discurso de seus personagens, em uma poética de composição da narrativa, encontrada na relação entre enunciação e enunciado⁶⁶:

O ponto de vista responde à questão: de onde vemos o que é mostrado pelo fato de ser narrado? E, assim, de onde se fala? A voz responde à questão: quem fala aqui? Se não quisermos ser iludidos pela metáfora da visão, numa narrativa em que tudo é contado e na qual fazer ver pelos olhos de um personagem é, segundo a análise de Aristóteles da lexis (elocução, dicção), “colocar sob os olhos”, ou seja, transformar a compreensão em quase intuição, então é preciso considerar a visão como uma concretização da compreensão e, portanto, paradoxalmente, como um anexo da escuta. (RICOEUR, 2010, p. 172)

Sob o ponto de vista do curioso, a ação “coibir” do ator-contador traz para a personagem qualificações que o identificam como fuxiqueiro, com variações no tempo-ritmo, no corpo-voz, na emoção e na imaginação⁶⁷ estimuladas por circunstâncias e ações físicas: “Havia um círculo com muita gente, gente miúda, gente grande, embaixo, em cima, por todo lado e direção! Um curioso aflito pedia passagem, atropelava os outros, tentava ver, olhar o que acontecia ali, o que mobilizava toda aquela multidão⁶⁸”. E, sob o ponto de vista do motorista do trator, a ação “glorificar” deu ênfase à narração/ação e gerou a seguinte escrita criativa: “Em meio a um círculo de gente de todo tamanho, surge um objeto enorme amarelo, com uma tromba gigantesca e dentes afiados, era um trator guiado por outro trator, um

⁶⁵ Caderno de ensaio da autora, em 17/12/2012.

⁶⁶ Paul Ricoeur (2010, p. 130) nos seus estudos sobre a narrativa e o tempo, diz que a narrativa de ficção se desdobra em enunciação e enunciado. Para ele, a compreensão do tempo narrativo necessita de um esquema de três níveis: enunciação - corresponde a um tempo do narrar; enunciado - a um tempo narrado; e mundo do texto - a “uma experiência fictícia do tempo projetada pela conjunção / disjunção entre o tempo que se leva a narrando (o tempo do narrar) e tempo narrado.”

⁶⁷ São elementos do contador de histórias, assim reconhecidos pelo Grupo Xama Teatro: o corpo-voz, pique-ritmo, emoção e imaginação.

⁶⁸ Caderno de registro da autora, em 17/12/2012.

homem rude, grosso, gordo e de voz grossa que gritava pra multidão! – Me deixa passar!”

O estudo com a identificação das ações físicas, desenvolvido pelo grupo Xama, iluminado pelas proposições de Stanislavski e pela reflexão filosófica da natureza narrativa de Ricouer, direciona para uma rua de mão dupla, na qual temos a escritura do texto em uma via e a escritura do corpo em outra. As vias se cruzam e, nesse cruzamento, várias bifurcações vão aparecendo, motivadas pela dinâmica que envolve os elementos do ator-contador, corpo-voz, pique-ritmo, emoção e imaginação cujas variações ocorrem em decorrência do encontro com os objetivos, com as circunstâncias propostas, com a definição do ponto de vista e com o revezamento dos pronomes pessoais entre primeira e terceira pessoa.

2.4. PÚBLICO – OUVINTE E A ABERTURA PARA A ESCUTA.

Uma importante condição para a manifestação do ator-contador é a boa disposição do público, a posição que ele ocupa como plateia. Quando as pessoas estão dispostas em formato de roda, a exemplo das apresentações de *A Carroça é Nossa*, há uma espacialidade que coloca o público não só na posição de ver e ouvir, mas também permite que esse mesmo público se veja. Os atores-contadores na relação direta com a plateia necessitam vê-la e senti-la. Assim também o público o quer, quer ver todos os demais e como nos diz Denis Guénoun (2003, p. 20), o círculo “é a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se”.

Chamaremos público-ouvinte a esse público, que se dispõe a ver e ouvir atores-contadores que contam, cantam e falam, assim como se dispõe a ver todos os demais da plateia. O ator-contador na tarefa de fazer ouvir palavras e canções exhibe na escritura do corpo o elemento invisível dando-o a ver:

O olhar do espectador é uma estranhíssima abertura para a escuta. Não no sentido de que ele deveria abrir bem os olhos para ouvir. Pelo contrário, ele deve abrir bem os olhos para perscrutar a cena e distinguir aí os sinais da passagem (invisível) do texto. O que o espectador olha é o jogo dos traços imagéticos que atesta a presença aqui, física, corporal, de um texto que age na sombra, obscuro, cuja onipresença é uma espécie de ausência ativa. (GUÉNON, 2003, p. 62)

Quando o espaço permite a boa formação da roda, sem que haja obstáculos que interfiram na circularidade da plateia, as pessoas se dispõem de forma a garantir a permanência do formato até o final da apresentação, como é percebido nas apresentações na rua de *A Carroça é Nossa*. Esse público, integrante de uma existência coletiva, permanece em círculo, silencia, escuta e participa com risadas e outros tipos de réplicas às inúmeras interpelações propostas no espetáculo.

A interpelação direta com a plateia traz intervenções dialógicas variadas, que só têm sentido, como alerta Zumthor (1993, p. 225) “no instante da cena, no jogo entre ator e público”, que é coautor da obra. Com exemplo dessas interpelações, a partir das apresentações de *A Carroça é Nossa*, faremos algumas indicações, cuja manifestação ocorre nas formas que seguem:

a. De perguntas simples e diretas para o público, que exige uma resposta imediata. Ex. “Oi, gente, tudo bem?”, “Gente, que cidade é essa?”;

b. De comunicação de um acontecimento. Ex. “É o seguinte distinto público presente, nós vamos ter que fazer uma paradinha aqui para resolver o problema da roda”;

c. De pedido, ordem ou apelo, o que requer uma atitude do público. Ex. “pedimos a colaboração dos presentes para nos ajudar a encher essa roda enquanto consertamos a outra”;

d. De segredo revelado para o público. Ex. “Essas mulheres me amam e não conseguem disfarçar”;

e. De apresentação pessoal. Ex. “Meus senhores e senhoras, deixem me apresentar / Me conhecem como Pedro / Mas me chamam de Pedoca / Sou um tanto aventureiro / Coragem tenho de sobra [...]”;

f. De pedido de licença: “Senhores donos da casa / Pedimos vossa licença / Com Deus e Nossa Senhora / E com sua paciência [...]”

g. De intimação para participação direta na narrativa: momento em que uma pessoa do público é chamada para representar o homem que recebe a vela da lendária Ana Jansen: “- Quer um foguinho, meu filho?”.

O público-ouvinte, por meio de variadas ações - repetição do canto refrão, palmas e falas - responde às interpelações dos atores-contadores de forma expansiva, ou inibida, de acordo com as limitações social, histórica, ou cultural. Essa relação direta com a plateia, durante o espetáculo, instaura o jogo de trocas cujo ritmo e cuja emoção resultam dessa convivência, podendo ter maior fluidez quando

as respostas são imediatas, ou menor, quando o público-ouvinte demora a responder ao jogo.

O público, coautor da narração, pode ser o responsável por alterações no texto, nas intenções da fala e na variação de execução de gestos e movimentos dos atores-contadores. A coautoria do público-ouvinte pode também implicar o acréscimo ou a supressão de algumas partes do espetáculo em decorrência do jogo de trocas.

Tendo como referência as apresentações do solo narrativo *A Descoberta das Américas*, Julio Adrião nos fala sobre a importância de ver e ouvir o público, de saber onde ele está e de como essa relação pode contribuir para a criação. O desenvolvimento das cenas do solo narrativo, como estrutura física e verbal, levou em conta o jogo com a plateia, inicialmente formada por um número reduzido de pessoas, e culminou no espetáculo com pouco improvisado e com uma partitura física, do texto e sonora fixa, como afirma o ator:

Uma hora e vinte de espetáculo, extremamente dinâmico, em que eu tenho que contar uma história, trazer o público pra dentro da minha história. [...] Um dia, nessa cena (da batalha) ouvi uma pessoa na plateia dizendo: “olha lá vai ele fazer um fuxico”. No dia seguinte botei: fuxico.⁶⁹

Na relação com o público-ouvinte, as circunstâncias podem alterar uma cena, incluindo ou excluindo algo. Essa mobilidade só é possível quando consideramos o público como coautor da obra, ou como “quarto criador” conforme denominação dada por Meierhold (2012, p. 125) para o espectador do teatro de convenção, cuja concepção de montagem cênica diverge dos naturalistas e se elabora segundo as leis da convenção: “depois do autor, do ator e do diretor -: o espectador. O teatro da convenção cria uma encenação tal que o espectador com sua imaginação vem a completar artisticamente os desenhos das sugestões fornecidas no palco”. Essa noção de espectador como quarto criador e de teatro da convenção vem iluminar nossa prática, no contexto do ator-contador, considerando a força criadora da imaginação que aproxima ator e público-ouvinte.

De 2005 até os dias atuais, foram incontáveis as transformações ocorridas no espetáculo *A Carroça é Nossa* em razão da força criadora que envolve público-ouvinte e atores-contadores. Nessa movência, de trocas e adaptações, o roteiro de

⁶⁹ Julio Adrião. Palestra proferida na Universidade Federal do Maranhão, durante a Semana do Teatro, em 07 de abril de 2014, São Luís, MA. (Transcrição nossa)

2005 deu origem a outros roteiros que culminaram no texto de 2013, composto por elementos fixos (dramaturgia, canto e a estrutura de versificação das falas) e móveis (os fatores da voz, o espaço da improvisação e as relações dialógicas com a plateia).

Durante as apresentações do espetáculo *A Carroça é Nossa*, identificamos que a comicidade é o que induz à participação direta da plateia em maior potência, e como termômetro, o riso é a resposta da escuta. O riso originário da relação entre aquele que provoca a comicidade, o ator-contador; aquilo do qual se ri, o assunto; e a pessoa que ri, o público, instaura o espaçamento entre observação e participação.

Ao analisar as situações que provocam o riso no jogo de troca com o público-ouvinte⁷⁰, identificamos os momentos risíveis decorrentes das palavras e das ações dos personagens-contadores de *A Carroça é Nossa* - Pedoca, Toinha, Cecé e Joaquina -, tanto na relação dialógica com a plateia quanto na relação entre personagens. Como exemplos desses momentos de participação direta da plateia, tendo como resposta o riso coletivo, destacamos:

- a. Narrativas cômicas, que ocorrem entre personagens e que enfatizam o uso de palavras de baixo calão, de língua chula, de sentido duplo ou de palavras ligadas à sexualidade;
- b. Ações nas quais o público se manifesta, de forma coletiva, como nas cenas de correria, perseguição entre as personagens;
- c. Convite à participação direta de pessoas da plateia na narrativa.
- d. Identificação de fatos, situações e acontecimentos comuns às pessoas da plateia. Ex. “Só se for aqui em Vila das Almas que história enche bucho [...]” / “Agora eu fiquei satisfeito. Vocês fizeram eu me sentir em casa. Vocês são igualzinho o povo da minha terra, gostam de um fuxico”

A presença do risível ligado ao “baixo material e corporal” (BAKHTIN, 1987) garante momentos de aprovação e descontração sem que venham a agredir socialmente a plateia. Esses momentos estão contemplados nas ações e nos discursos que ocorrem na relação entre personagens e que mobiliza o público-ouvinte por meio da comicidade: “CECÉ - Isso não faz sentido, um xexelento desse dormindo sozinho numa rede enquanto nós três temos que dividir a outra. PEDOCA

⁷⁰ A partir da análise das imagens em vídeo da apresentação do espetáculo que ocorreu em 27 de setembro de 2015, na comunidade de Vila das Almas, no município de Brejo (MA), durante o projeto *Carroça na Rota dos Balaíos*.

- Pois tu me 'adesculpe', cheirosa, se tu tá insatisfeita põe tua xexelenta aqui e vem dormir. (*Público ri*)”⁷¹.

“Os ditos picantes, as zombarias, os trocadilhos, os equívocos, os ditos ambíguos e que levam ao engano” são risíveis exclusivos ao ouvido. Por outro lado, as quedas, as correrias e as perseguições são colocadas no plano da recepção como ações cômicas que ganham a atenção do público-ouvinte, independente do silêncio da audiência. (JOUBERT apud ALBERTI, 2001, p.91)

A Carroça é Nossa é formada por uma estrutura fixa composta por enredo, versos e canções e por uma estrutura móvel que permite adaptações, comentários, glossolalias e interrupções que, sem alterar a dramaturgia, alteram a forma de contar a história, como afirma Lauande Aires:

Desde que começamos a fazer não tem alteração do verso, troca de palavras, nada. Mas, agora a gente começa a entrar no jogo. Particularmente, eu tenho me sentido mais confortável com o Pedoca, porque a dramaturgia me deixa muito mais livre para agir e pensar como personagem, a agir e estar em cena como personagem, com as características do personagem. Depois que a gente instaura a roda, que agora a gente consegue formar a roda a partir do próprio chamamento, estamos muito mais à vontade para interagir com esse público, para olhar para esse público, para falar, para responder, para correr, instigar alguma questão⁷².

É na relação entre ator-contador e público-ouvinte que os nossos esforços se convertem para a criação de espetáculos que conjugam, como elo vivo, esses dois partícipes do rito teatral. Sem desmerecer a presença das pessoas na plateia à nossa frente, ao lado ou ao nosso redor, é preciso reconhecê-las como parceiras da cena, como participantes do jogo da sugestão e da convenção.

O público-ouvinte, como coautor, modula tanto as partituras físicas, quanto as sonoras e as textuais dos atores-contadores por meio do jogo de relações, formando um elo vivo entre o que é dito e o que é ouvido. A mobilidade do texto é característica dos gêneros orais, como observou Zumthor (2010, p. 264): “O ouvinte contribui, portanto, com a produção da obra na performance. Ele é ouvinte-autor, a

⁷¹ O texto falado pelos atores, extraído da filmagem do espetáculo em Brejo, 2015, difere do texto escrito em 2013 por conta das mobilidades resultantes da relação dialógica com a plateia. Nesse tópico, em que estamos falando dessa relação do espetáculo com o público-ouvinte utilizaremos os textos orais, e não, os escritos.

⁷² Lauande Aires. Depoimento gravado em áudio, durante atividade realizada no Projeto SESC Amazônia das Artes, em São Luís (MA), em 13 de agosto de 2015. (arquivo da autora)

menos que o executante não seja autor. Daí a especificidade do fenômeno da recepção da poesia oral”.

Ao estabelecer que ambos, ator-contador e público-ouvinte, contribuem para a criação autoral dos espetáculos do grupo Xama, evocamos a presença de pessoas que têm o direito de falar, de se expressar, de tomar posicionamento frente à cena e atitude perante a vida. E se, essas pessoas possuem, em sua própria experiência, tradições de oralidade, temos a possibilidade ampliada de interferências como resposta ao jogo de trocas e adaptações.

Figura 7. Roda de apresentação do espetáculo A Carroça é Nossa. Barreirinhas (MA), 2013. Arquivo da autora.

3. A COSTURA DO TEXTO A COSTURA DA VIDA

3.1. DO ORAL PARA A ESCRITA: ABRE A RODA, VEM OUVIR AS HISTÓRIAS DA CARROÇA QUE HOJE PASSAM POR AQUI.

O ator-contador é um criador e, tendo como parceiro o público-ouvinte como quarto criador, trabalha em conjunto na colagem de suas experiências para a composição de uma obra que parte de uma estrutura fixa, de uma dramaturgia composta para tal fim. Diante do desafio de tecer um texto de teatro com o fio das experiências das pessoas envolvidas no processo criativo, temos que considerar as particularidades que envolvem a proposta estética e política do grupo, a inserção do autor nesse grupo e as contribuições de cada um para a composição da obra.

A necessidade do grupo Xama em trabalhar com obras autorais na criação de seus espetáculos, considerando a experiência dos atores-contadores para a composição criativa do texto, das cenas e dos personagens, mesclando narrativas reais e ficcionais, clama pelo chamado de outro partícipe: aquele cuja função se revela na escrita e na junção dos pedaços de vidas.

Chamaremos essa figura de dramaturgo-contador: é aquele que trabalha com os atores na criação autoral de obras teatrais e que pode ser tanto o próprio ator-contador como alguém que não participa do ofício da atuação, mas que cria dramaturgias com o elenco e a direção, na observação de histórias e narrativas cotidianas e fantásticas. As montagens do Xama apresentam particularidades de seus atores-contadores na composição da escrita dos textos e revelam um potencial biográfico, autobiográfico, ou autorreferencial, o qual se junta a outras histórias e a outros contextos.

Diante do desafio de tecer um texto de teatro com o fio das experiências das pessoas envolvidas no processo criativo, alguns fatores devem ser considerados: a proposta estética e política do grupo, a inserção do dramaturgo-contador nesse grupo e as contribuições de cada um para a composição da obra.

Para falar do processo criativo de dramaturgias do grupo Xama, primeiramente, tomaremos como materialidade criativa a feitura de *A Carroça é Nossa* como caminho efetivo que exhibe uma prática de persistência fundada na experiência. Concebido poeticamente nas formas de verso e prosa, mesclando sempre a conversação, revezando o diálogo entre personagens e audiência, o

espetáculo faz a passagem do oral para o escrito, da experiência cotidiana para a artística e ecoa dos saberes populares oriundos de uma organização fundada nas manifestações da cultura de um povo que fala, conta e canta.

Na passagem do roteiro improvisado para o texto escrito, os atores-contadores, antes denominados pregoeiros da alegria, sem características particulares definidas, ganham a forma de personagens-contadores com histórias e tipificações que os distinguem: Pedoca é o artista sonhador, mistura de ingenuidade e esperteza; Toinha é a romântica que acredita no amor verdadeiro; Cécé, órfã desde pequena, é extremamente racional e sonha um dia encontrar sua família; Joaninha é infantil, faminta e busca proteção.

Os personagens-contadores narram suas histórias pessoais que se cruzam com histórias e lendas do Maranhão: a de Ana Jansen, da Serpente Encantada e a do Boi de São João. Na reorganização da dramaturgia, em 2013, a preocupação em definir quem são as personagens e quem conta essa ou aquela história e porque culminou na criação de personagens-contadores, com equivalências às características e comportamentos de seus intérpretes, Lauande Aires, Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Cris Campos.

O texto atual de *A Carroça é Nossa*, organizado a partir das etapas de apresentação das toadas do bumba meu boi, no Maranhão, foi escrito após oito anos de experimentação com roteiros improvisados. Os grupos de bumba meu boi são divididos convencionalmente em sotaques. A variação quanto ao ritmo, ao bailado, aos instrumentos, às vestimentas, às toadas, aos personagens fundamenta essa divisão, resultando em semelhanças e diferenças de um grupo em relação ao outro. São conhecidos os sotaques de bumba meu boi: zabumba ou guimarães; costa de mão ou cururupu; matraca ou da ilha; pindaré ou baixada e orquestra. E há também a definição de boi alternativo para aqueles que não se enquadram em nenhum desses grupos e que, por muitas vezes, mesclam elementos de um e de outro grupo.

A perda e a recuperação de um boi especial, a morte, a vida e o princípio da renovação são representados de forma simbólica no mito e no rito metaforizado na festa, que compreende desde a preparação para a brincadeira, o batismo, as apresentações na casa e na rua até a morte do boi. As apresentações na casa e na rua ocorrem seguindo as etapas organizadoras com suas variações: Guarnicê ou Reunida é a preparação para o início da brincadeira; Lá Vai é o momento em que se anuncia, para a assistência, que a brincadeira está a caminho; Chegada ou Licença é o pedido de permissão para a apresentação da brincadeira; Comédia é o momento da apresentação do conflito central, que é a perda e a recuperação do animal; Urrou é o momento da festa e da comemoração pela renovação e pela aparição do boi sumido, morto ou ferido. Por fim, a Despedida, que é a etapa final da apresentação, é a hora da separação, do descanso do batalhão, e também, a hora da retirada assim como a da preparação para a próxima apresentação.

Se por um lado a perda e a recuperação do boi dão origem ao conflito das comédias, apresentadas no contexto da festa do bumba meu boi, a perda e a recuperação da roda da carroça, assim como do animal que possa puxá-la até os sonhos de cada uma das personagens geram o conflito do espetáculo do Xama.

Figura 8. Pedoca, Toinha, Cecé, Joaninha e a carroça. Foto: Jorrimar de Sousa.

Tendo como ponto de partida as etapas de organização das toadas do bumba meu boi, o dramaturgo-contador Lauande Aires desenvolveu a costura das partes. No revezamento entre música e texto, a dramaturgia foi composta a partir das etapas do bumba meu boi da seguinte forma: o Guarnicê ou Reunida acontece quando, em círculo, os atores-contadores afinam seus instrumentos e se afinam entre si, tocando uns com os outros com a carroça parada, que parte somente no Lá Vai, quando se anuncia, para o público, que a carroça está a caminho. Fazendo andar e circular, o Lá Vai aproxima a carroça do público enquanto os personagens-contadores cantam o verso de anúncio.

A carroça é nossa Senhora!
A carroça é nosso Senhor (2x)
A carroça é coisa de outrora
E de hoje também, senhor! (2x)

Um homem e duas rodas
Três pedras no seu caminho
Quatro patas vão levando
Cinco ao novo destino
Seis paradas refrescadas
Por histórias incontestes
Uma chave abre o tesouro
Antes de completar sete.
(AIRES, 2013)

O Lá Vai se estende até o momento da Licença e, nesse meio tempo, os personagens-contadores anunciam o problema da roda, no sentido duplo: o da roda da carroça que se esvaziou e o da roda de público que precisa se formar para dar continuidade ao espetáculo que se inicia. Para o problema da roda murcha cantam no acompanhamento da sanfona:

Atenção distinto público
Que aqui se faz presente
Tivemos um probleminha
Que sempre acompanha agente
Por mais que a gente se esforce
É bastante recorrente

Vamos dar uma paradinha
Pra resolver o problema
Uma coisinha miúda
Uma coisinha pequena
Mas não fiquem preocupados
Que não vai valer a pena

Aceitem nossas desculpas

Por esse leve transtorno
 Foi culpa de um borracheiro
 Ou talvez de um outro corno
 Desses que só tomam jeito
 Depois que eu quebro o pescoço

Mas se a roda esvaziou
 Ponho a culpa é nos buracos
 Estão em todos os cantos
 Estão em todos os lados
 Foi por isso que a carroça
 Ficou de pneus furados
 (AIRES, 2013)

Também é nessa etapa, denominada Lá Vai, que os personagens-contadores discutem entre si sobre o problema da roda assim como se apresentam para o público, nos seus papéis ficcionais. Na etapa da Licença, o problema da roda furada é utilizado como argumento para pedir permissão à plateia para o descanso da trupe e para a apresentação artística:

Meu gentil senhor
 Minha gentil senhora
 Desculpe lhe incomodar
 Mas faço pra perguntar
 A quem pertence o lugar?
 É público ou privado
 Do povo ou do estado
 Do mendigo ou do operário?
 Do ladrão, do deputado?
 Podemos cá descansar?
 Garanto: é por pouco tempo
 E se derem consentimento
 Nosso agradecimento
 Em forma de arte virá!
 [...]
 Senhores donos da casa
 Pedimos sua permissão
 Para aqui nesse terreiro
 Abrir nosso coração
 (AIRES, 2013)

Em seguida, na etapa Comédia é anunciado o conflito central, que é a busca por um animal apto a puxar a carroça até os sonhos de cada um dos personagens-contadores e que são revelados nas orações para os seus respectivos santos padroeiros:

Toinha-
 Santo Antônio padroeiro
 Das moças enamoradas

Fazei que encontre meu par
 Deixe de ser encalhada
 Que eu encontre um homem sério
 Honesto e companheiro
 Que fuja do adultério
 E que não seja fuleiro
 Me abençoe com um
 Que saiba me respeitar
 Se só restar carga torta
 Prefiro não me casar

Joaninha-
 São João meu protetor
 Com seus cachinhos de ouro
 Venha ser meu cobertor
 E defender o meu couro
 Só quero encontrar sossego
 Nas terras por onde habito
 Não quero me ver sangrando
 Como fazem com o cabrito
 Fazei que nunca me encontre
 Aquele que me quer mal
 Doze bananas não custam
 O preço de um funeral

Pedoca-
 São Pedro mandai a chave
 Que abrirá meu caminho
 E não deixai eu vagar
 Sem rumo e sem destino
 Quero cantar e tocar
 Sem sofrer e passar fome
 De tanto me apresentar
 Quero construir um nome
 Me dai santa paciência
 Com essas três companheiras
 Que só querem me explorar
 E falam muita besteira

Cecé-
 São Marçal sua devota
 Vem fazer sua oração
 Para encontrar a família
 E a paz do coração
 Quero encontrar sentido
 Na busca que hoje faço
 Sei que tenho um corpo inteiro
 Mas tá faltando o pedaço
 (Todos: cabaço?)
 Espero sua resposta
 Em atender minha prece
 Se o senhor achar que sua
 Devota ao menos merece.

A busca, pessoal e coletiva, envolve a revelação de um enigma: “Um homem e duas rodas/Três pedras no seu caminho / Quatro patas vão levando / Cinco ao novo destino / Seis paradas refrescadas por histórias incontestes / Uma chave abre

o tesouro/ antes de completar sete”. É uma jornada que percorre todo o espetáculo, em cenas recheadas de narrações, intrigas, decepções.

A carroça como veículo é encontrada por Pedoca⁷³, anti-herói popular de origem humilde, que acredita ter encontrado um carro⁷⁴ mágico que irá transportá-lo rumo a seus sonhos. Pedoca e suas companheiras partem na jornada com o objetivo de encontrar a vocação, a família e a efetiva participação na ordem social.

“Toda jornada oferece inúmeras oportunidades de novas percepções e também nos expõe ao risco da desorientação”, diz-nos Sallie Nichols (2007, p. 147). Na relação com o outro e com o mundo, nós tanto podemos descobrir a respeito de nós mesmos quanto nos perdermos na experiência. Quando os personagens-contadores, imersos nos desafios da jornada, descobrem “o que é da gente que a gente é” revelam o paradigma da jornada do autodescobrimento que os leva de volta àquilo que sabiam, mas não sabiam que sabiam.

O momento do Urrou é a revelação do enigma que envolve a carroça. A lembrança do sonho de Pedoca, enquanto estava enfermo, desvenda o enigma: o animal que tanto procuravam para puxar o veículo não era um burro, e sim, um boi. A revelação anunciada após a narração da lenda do Boi de São João é acompanhada da chave que abre o tesouro do pertencimento: “A carroça é nossa! Pertencemos um ao outro, tal como nos pertencemos!”

O autodescobrimento dos personagens-contadores renova suas forças e, com a ajuda do público-ouvinte, eles encontram a roda da carroça, cantam a Despedida e partem para uma nova jornada: “Abre a roda/ Vem ouvir /As histórias da carroça / Que passaram por aqui / Abre a roda / Vem ouvir / As histórias da carroça / Agora vamos partir”.

O processo criativo que organiza a dramaturgia segundo as etapas de apresentação das toadas do bumba meu boi também considera elementos de sua composição cuja tendência poética do verso, do refrão e da rima compõe a escritura do texto. Aos atores-contadores cabe o exercício da função de músico, cantor e narrador sob a herança ancestral dos cantadores e seus “sistemas de versificação”

⁷³ Encontramos no campo das artes alguns personagens equivalentes ao Pedoca cujas características de pobre e esperto se sobrepõem ao rico e tolo. Alerquim, Pedro Malasartes, Nasrudin e João Grilo são alguns desses conhecidos anti-heróis, cujas falhas de caráter - preguiçosos, malandros, espertalhões - os fazem protagonistas das histórias.

⁷⁴ A Carroça, associada à noção arquetípica de veículo, remete-nos à simbologia do carro na carta de Tarô, colocada por Sallie Nichols (2007, p.147) como “um veículo de poder e conquista em que o herói pode viajar pela vida a fim de explorar suas potencialidades e pôr à prova suas limitações”.

(ZUMTHOR, 1993, p.71) que compõem suas quadras, estrofes e narrativas, perceptíveis aos ouvidos.

No arranjo da escritura do texto e do corpo, do roteiro para a obra escrita, o espetáculo conserva a ideia dominante da rima como cadência. Tirando proveito da sugestão sonora, a rima invade o verso e finca a raiz semeada pelos diversos gêneros de tradição oral, a exemplo do cordel e da toada do bumba meu boi. Esse esquema rítmico compõe o texto do espetáculo, que abrange, estruturalmente, a prosa e o verso, formas não tão opostas, como observa Zumthor (1993, p. 173-174):

As palavras latinas *versus* e *prosa*, das quais foram nos séculos XII e XIII tomados como empréstimo os termos franceses correspondentes, pertenciam ao vocabulário musical e designavam (sem grande precisão, aliás) diversos fenômenos de ritmo. Foi necessário longo tempo para o francês estabilizar *vers* na acepção que conhecemos: até o séc. XV, ele se alterna com *rime*.

A musicalidade e a versificação são marcas de uma tradição oral que ressoa nos atores-contadores em um revezamento entre fala e canto que compõem a cena narrativa com marcação rítmica na relação existente entre música e movimento. Os atores-contadores executam uma partitura gestual e musical para compor cada momento da peça. A música no espetáculo reivindica uma voz popular e, mesmo o texto falado, soa como matéria musical, no coro, nas pausas, nas ligações, nos acentos, na versificação, o que exige do ator-contador escuta e atenção ao canto e à fala expressa em conjunto.

Considerando a proposta estética e política do grupo, que compreende a junção da experiência, da oralidade e da narração, as montagens teatrais do Xama trazem como pontos em comum: a jornada de um herói, ou de uma heroína como tema mítico; as histórias pessoais que se mesclam às ficcionais; a busca por sonhos, desejos e anseios; a narração de histórias locais; a mistura de canto, conto e fala na escritura do texto; e a inserção de um dramaturgo-contador engajado no processo criativo da obra. Temas e personagens mesclam o particular com o universal, e a fala de um é também a fala de uma multidão. Assim, o Xama trabalha com a condição essencial do ator-contador que é a discussão do nosso pertencimento, que semeamos a cada dia e que está presente na escritura do texto e na escritura do corpo.

3.2. EM NOME DELA, EU.

Mas é preciso ter força,
 É preciso ter raça
 É preciso ter gana sempre
 Quem traz no corpo a marca
 Maria, Maria,
 Mistura a dor e a alegria.
 (Milton Nascimento e Fernando Brant)

A lembrança, a memória e a noção de pertencimento são prerrogativas para a criação dos trabalhos artísticos do Xama. De especificidade, o grupo tem na figura do ator-contador a condição essencial de narrar acontecimentos de sua vida e de outras pessoas, histórias e experiências que se modificam em um plano que é artístico e que engloba variações na forma do discurso, na posição do narrador, no tema e nas fontes.

No âmbito da manifestação do ator-contador, acreditamos no caminho que leva à criação a partir de memórias e registros autorreferenciais, e não, ao que prega o esvaziamento das características e comportamentos dos atores para criação de um personagem em um plano que é exterior a ele, como explica a atriz Renata Figueiredo:

A nossa busca assume a memória e o registro da vida desse ator, é como se, ao contrário desse ator que vai morrer para dar origem a uma nova natureza, a gente não, a gente vai escavar as nossas memórias e trazer à tona pra elas alimentarem os nossos personagens. Nesse sentido, todos os personagens que nós vamos fazer trazem a marca de nossa memória e, de certa forma, todos são autobiográficos, já que vamos alimentar todas as histórias que a gente vai contar com as nossas memórias⁷⁵.

A montagem do solo *A Besta Fera, biografia cênica de Maria Aragão* considerou, para a escritura do texto, depoimentos reais, fotografias, entrevistas, canções, poemas e diário para a recuperação da memória da líder comunista sob o ponto de vista político e pessoal da atriz-contadora Maria Ethel. Na passagem para o teatro, recortes da vida da comunista foram transportados do real - vida e tempo vivido⁷⁶ - para o ficcional - vida e tempo ficcional -, utilizando-se fatos históricos

⁷⁵ Entrevista com Renata Figueiredo, realizada por meio eletrônico de comunicação (whatsapp), em 30/10/2015.

⁷⁶ Relacionado ao “passado ‘real’ de um sujeito ‘real’ que se lembra ou reconstrói um passado histórico ‘real’.” (RICOEUR, 2010, p. 171)

relativos a acontecimentos pessoais, interpondo para a atriz-contadora o desafio da criação: em nome de outra pessoa, diz “Eu sou”.

Para a criação dramatúrgica dessa obra, consideramos como uma rica fonte para a escrita criativa o registro autobiográfico da líder comunista Maria Aragão, através do seu diário de prisão, assim como documentos históricos e biográficos, na forma de entrevistas, reportagens e depoimentos que tratavam da história pessoal dessa personalidade.

A criação do solo *A Besta Fera*, sob uma perspectiva histórica, lança um olhar sobre questões complexas, e por meio da personagem, Maria Aragão, pode-se chegar a aspectos da sociedade do início século XX, da censura, das prisões, de inúmeros preconceitos no contexto sócio-político-cultural repressor e ditatorial, que ainda ressoa na atualidade.

A luta de Maria Aragão pelo ideal socialista, por uma sociedade justa e igualitária e sua entrega apaixonada às causas sociais a levaram à prisão e à tortura por cinco vezes e fizeram dela uma personalidade cuja história revela o estado de retorno à vida e à memória, através da obra teatral. O desafio de ficcionalizar a sua história pessoal, tendo em mãos materiais originalmente não dramatúrgicos, configura a criação da biografia cênica que anuncia o eu, na cena teatral, e junto com essa vida individual, anuncia também uma vida social.

No espaço entre a individualidade do ser e o ser social, a biografia cênica é o formato estrutural definido no qual, fazendo uso da narração, na primeira e na terceira pessoa, encontra seus pares nos musicais biográficos, em solos narrativos, no teatro autobiográfico e no teatro documentário. O eu anunciado, através da voz narrativa no tempo presente e na recorrência ao passado, duplica o dramático e o épico e nos transporta para a noção de teatro do íntimo, uma “dimensão ultrapessoal”, quando “o teatro penetra em si mesmo, mas para melhor defrontar-se com o mundo”. (SARRAZAC, 2013, p.49)

Esse teatro de cunho íntimo, confessional quer uma aproximação com o público-ouvinte no convite à escuta da fala de um eu que está pronto para se desnudar diante do outro, para revelar traços da sua história. Na literatura, alguns gêneros compõem essa narrativa de revelação. São eles: a autobiografia, a biografia, o diário íntimo e o diário ficcional. Esse voltar para si mesmo coloca em jogo a posição do ator-contador e a posição do dramaturgo-contador, ocupando

situações distintas no âmbito do discurso e da linguagem teatral, tanto na escrita quanto na atuação.

Na atuação, quando o eu que narra (sujeito) é o eu que age (objeto), encontramos em cena um personagem-contador que fala em primeira pessoa; quando o eu que narra (sujeito) não é o eu que age (objeto), a sua fala é em terceira pessoa e a voz da escuta é a do ator-contador; e por fim, quando o eu que narra (sujeito) ora é e ora não é o eu que age (objeto), a fala passeia pelo discurso misto, na variação entre primeira e terceira pessoa.

No âmbito da autoria da narrativa temos, porém, que considerar o aspecto da identidade do autor, e daí, nós teremos outros desdobramentos:

a. Quando o eu que narra (sujeito) é o eu da experiência narrada (sujeito), e também, o eu que age (objeto) se trata de um trabalho autobiográfico. A identidade entre o autor, o narrador e o personagem-contador é a mesma, semelhante ao que Lejeune (2008) denomina “pacto autobiográfico”;

b. Se o eu que narra (sujeito) não é o eu da experiência narrada (sujeito), mas é o eu que age (objeto), temos um personagem-contador que narra, em primeira pessoa, a história de outra pessoa. Esse é o caso da biografia cênica;

c. Em outro desdobramento, o eu que narra (sujeito) não é o eu (sujeito) da experiência narrada e também não é o eu que age (objeto). Ou seja, não há identidade entre o autor, o narrador e o ator-contador, a fala em terceira pessoa traz, nesse caso, elementos do teatro épico.

Tabela. 3. Desdobramentos do Eu que narra.

a.	Eu que narra	=	Eu da experiência narrada	=	Eu que age	Autobiografia
b.	Eu que narra	=	Eu que age	≠	Eu da experiência narrada	Biografia cênica
c.	Eu que narra	≠	Eu da experiência narrada	≠	Eu que age	Épico

Fonte: Pesquisa da autora.

A adaptação de narrativas, de diários e de depoimentos considerados autobiográficos para a criação da escritura do texto teatral resulta na alteração de gênero literário. Essas narrativas são, agora, tomadas como biográficas, pois tratam

da vida de outra pessoa. Quem mostra a história de vida já não é mais a pessoa do tempo vivido, e sim, a atriz-contadora por meio do tempo da ficção. Nessa abordagem, o solo *A Besta Fera* é denominado biografia cênica, pois apresenta a manifestação da figura de uma personagem-contadora para narrar a história de vida de outra pessoa.

Tanto na autobiografia quanto na biografia há uma predisposição para a narração de fatos que ocorreram no passado e, mesmo que haja uma preocupação com a realidade e com a veracidade dos fatos, é grande a possibilidade de falhar com o real. Se a criação da personagem em cena está a serviço da lembrança consagrada de um outro, o ator-contador procura, ao máximo, aproximar-se desse outro nos atributos físicos e comportamentais, nos traços fundamentais para a criação da pessoa biografada. É comum no gênero biografia, segundo Bulhões-Carvalho (2010, p. 28), “confundir dramaturgia ficcional com relato (auto)biográfico pela forte ilusão da presença” já que a caracterização está a serviço dessa ilusão que resulta na confusão entre realidade e ficção.

Entre os artifícios utilizados, visando alcançar essa verossimilhança com a médica Maria Aragão, Maria Ethel utiliza peruca e enchimento no figurino, além de adotar formas de falar e agir bem próximas às características da personagem biografada, que compartilhou com a atriz-contadora alguns momentos de vida: “Tive o privilégio de conviver de perto com Maria Aragão nos idos dos anos 80, muito embora já a conhecesse de nome desde o período da ditadura militar, quando então eu cursava a faculdade de Serviço Social e me iniciava na militância política, também em busca de uma sociedade justa e igualitária”⁷⁷.

A admiração pela pessoa biografada é um ponto importante que desperta o desejo de montagem em relação ao gênero biográfico. Na transposição para o teatro, consideramos, primeiramente, quem será a personalidade biografada e o porquê da escolha. Por que trazer a ilusão da presença da médica comunista Maria Aragão? Em resposta a essa questão, levamos em conta a admiração pela pessoa biografada, algum tipo de identificação, sua relevância no cenário sócio-econômico-político-cultural e as fontes documentais capazes de nos fornecer registros de momentos pessoais e profissionais.

⁷⁷ Depoimento registrado em áudio para revista alusiva ao centenário de Maria Aragão. Arquivo da autora.

A composição e a montagem da biografia cênica, na forma estética de saltos e rupturas, com cenas ficcionais inspiradas em acontecimentos envolvendo a personalidade maranhense, contaram com um importante material narrativo, o livro *Maria Aragão: história de uma paixão*, com depoimentos reais da biografada, com fatos de sua vida familiar, política e amorosa.

A *Besta Fera* anuncia o eu que narra e age diante de um suposto interrogatório inicial, perpetrado pelo ruído de uma antiga máquina de escrever, ilustrando o depoimento da personagem. Sentada em um colchão, como se em uma cela, e de olhos vendados, a atriz-contadora se apresenta como a personagem:

Maria José Camargo Aragão. Maria Aragão.
10 de fevereiro de 1910, no povoado de Engenho Central.
Seis irmãos: Benedito, José Maria, Jonas, Cristina, Emídio e João.
Três filhos adotivos: Sônia, Sebastião e Simone.
Eu sou médica. Vendo jornais. Sou agente da Voz Operária e da Editora Vitória. Tudo atividade legal.
Ainda faço tudo com paixão, sobretudo mantenho minha vontade de viver.
(VASCONCELOS; SANTOS, 2008)

A *Besta Fera* traz elementos épicos na estrutura cênica, a exemplo da ruptura da narração, da recorrência ao passado e da historicização dos fatos. Iluminado pelo épico, a cena da primeira prisão - a fala da personagem-contadora como resposta ao inquérito policial - fornece as informações necessárias para que o público conheça a personagem. Brecht (2005, p. 56) nos diz que “No teatro épico, é perfeitamente possível que um personagem se dê a conhecer num espaço mínimo de tempo”. Logo na primeira cena do solo, a personagem Maria Aragão revela em seu depoimento a atitude política, a origem humilde, sua força e sua determinação de mulher, tudo isso que a fez lutar pelos seus ideais socialista e humanista.

No trânsito entre o épico e o biográfico, a atriz-contadora passeia entre a identificação e o afastamento⁷⁸ em relação à personagem. Ao sugerir uma relação com o real, prerrogativa da biografia, a atriz-contadora faz uso da relação mimética na produção artística da obra. Sob o signo da imitação, oposto ao distanciamento épico, a biografia se constitui, por consequência, contraditória. A imitação ganha força criadora e a mimese, no sentido de tornar presente, é desestruturada em prol

⁷⁸ A dificuldade encontrada pela atriz, em relação à passagem da primeira para a terceira pessoa, da identificação ao distanciamento e do representar ao mostrar, levou-nos a reduzir cada vez mais, na atuação da atriz, esses momentos de rupturas, previstos no texto teatral e fundamentais para trazer à cena o gênero épico.

de uma forma poética, dando lugar a uma dramaturgia composta por diversas técnicas de ruptura com o real. Bulhões-Carvalho (2010, p. 27) chama “dramaturgia biográfica” ou “biografia de cena” essa tentativa de transposição da biografia para o palco. E aponta o gênero como exigente e insatisfeito: “Exigente porque deve compactuar com a veracidade da biografia histórica; insatisfeito porque ambiciona transgredi-la, já que se trata de arte, criação.”

A dificuldade em demarcar fronteiras entre fato e ficção oferece ao público um recorte do que aconteceu sob uma perspectiva estética que alia o olhar do diretor, do dramaturgo e do ator com a finalidade de criar conexões entre acontecimentos históricos e vida pessoal. Quando a transposição do fato para a ficção conta com artifícios teatrais, sob uma forma elaborada esteticamente, utilizamos uma lente focada nos momentos que possam trazer, para a arte, aquilo que, um dia, foi o cotidiano de alguém e que ocorreu de verdade.

Estabelecidos os dados marcantes da vida pessoal da biografada, que ressoam na profissional, a obra teatral, em sua recriação, encontra na narração o artifício cênico capaz de fazer as passagens e criar elos entre personagens, lugares, tempos e acontecimentos. Para contar a história que não é sua, como se o fosse, a voz narrativa entra em jogo para relatar, depor e expor os conteúdos e ações, tendo como testemunha o público-ouvinte.

A biografia cênica assume o desafio de pactuar veracidade e arte e transpõe acontecimentos pessoais reais para a cena teatral. Dessa forma, abre um campo de possibilidades em relação às fontes documentais a serviço da criação dramatúrgica. Diante da necessidade de investigação acerca da pessoa biografada, do seu tempo, da ação e do lugar nos deparamos com diversas fontes documentais, tomadas como material narrativo indispensável para a criação de dramaturgias: diário, depoimentos, entrevistas, fotografias, lembranças e acontecimentos históricos.

No exercício biográfico, importa explorar facetas diversas da personagem biografada fazendo emergir, conforme indicação de Benito Schmidt (1966, p. 180), não apenas os feitos notáveis, mas também “os sentimentos, o inconsciente, a cultura, a vida privada, a inserção classista, política, religiosa e a vida cotidiana como espaço significativo da existência humana”. Em *A Besta Fera*, foram tomados como momentos de exceção e como experiências possíveis de serem transformadas em arte, tanto as prisões, torturas e perseguições pelo clero e militares diante da

incansável luta de Maria pelo comunismo, como os amores e lembranças de sua infância.

Tabela 4. Roteiro de cenas de *A Besta Fera*, biografia cênica de Maria Aragão. Xama Teatro, 2008.

1. Tortura / Interrogatório – prisão I;
2. Recordações: infância, pai e mãe;
3. Maria Professora; Seus Amores: Amorim;
4. Maria Médica;
5. Prisão II;
6. Entrada para o Partido Comunista;
7. Luta no Interior;
8. O Casamento e a Separação: Alfredo;
9. Viagem pra União Soviética;
10. O Ideal Socialista;
11. Prisão III: Interrogatório e Tortura.

Fonte: Texto *A Besta Fera*, 2008.

A organização dramatúrgica, realizada a partir de textos de distintas modalidades discursivas sobre a personagem - reportagens jornalísticas, diário de prisão, depoimentos, entrevistas, referências musicais e imagens da exposição biográfica - composta em uma estrutura fragmentária com múltiplos conteúdos temáticos, resulta em cenas independentes e autônomas.

A composição do solo narrativo foi realizada de forma conjugada, articulando dramaturgia, concepção do espetáculo e trabalho da atriz. O diário de prisão de Maria Aragão, embora pouco explorado, contribuiu para a escritura do texto. Composto por uma série de momentos datados, o diário é enquadrado na perspectiva do real, pois como diz Lejeune (2013, p. 542): “se inventarem as suas vidas num diário, não será a ficção, mas uma mentira em comparação com as restantes pessoas, ou da loucura, no que lhes diz respeito”.

A manhã está linda, são 7 e meia e vou descer mais cedo. Aguardo visitas. É bom ter amigos, é bom ter meu temperamento. Neves veio ver-me trouxe frutas. Maria Eugênia, Simões, Didica, Fernando Viana, Bacelar Viana, Willian, Vieira, Celso, Lúcia, Auriela, Clarissa, Sônia, João me encheram de alegria e presentes: bolo, frutas, perfumes, disco, revistas.

Uma mulher me pediu consulta. É engraçado, eu estou presa, necessitando de dinheiro e só atendo de graça. Mas “Gracias a la vida” que me deu coragem e um grande e apaixonado amor por essa vida que me tem dado tanto.

Ouçõ diariamente o disco de Mercedes Sosa e me emociono a cada dia.

Viva 78! Viva a vida que eu amo apaixonadamente.

(VASCONCELOS; SANTOS, 2008)

Considerando o diário, uma prática real, íntima e secreta, encontramos algumas dificuldades como a legibilidade da grafia e o acesso limitado às páginas expostas no Memorial. O diário, uma vez escrito, necessita de um destinatário e, sendo assim, coube a nós a escolha do diário da prisão de Maria Aragão depois de alguns anos após sua escrita. Em virtude dessas dificuldades, o fator tempo foi considerado, pois quando descobrimos o diário de prisão, já havíamos trabalhado em boa parte da escritura do texto da biografia cênica. Atentas às páginas transcritas expostas em um *box* de vidro, nós as elegemos para compor a fala pessoal da personagem-contadora, na cena da última prisão relatada na peça. A parte transcrita do diário para a biografia cênica, traz a fala como quem conta os dias e os anos, como quem espera pela sentença ou pela libertação.

Figura 9. Exposição permanente sobre a vida de Maria Aragão. Memorial, Praça Maria Aragão. Inaugurada em 2003, com projeto assinado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Arquivo da autora.

Na biografia cênica, consideramos a história e a memória extraordinária que expõem fragilidades e fortalezas, no recorte de momentos que ressoam na atualidade e na vida de cada um do público. Diante do relato de uma vida póstuma e dos fragmentos de uma memória recuperada, a imaginação e a curiosidade do público-ouvinte se voltam para a produção do efeito do real.

A memória construída, a partir do que se fala do outro, cria uma ilusão referencial que Barthes (1972, p. 43) nomeia efeito do real quando "o discurso narrativo por mais realista que se pode imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas". A ilusão referencial, a singularidade da descrição, ou do detalhe inútil são revestidas de substância simbólica quando a ênfase nos detalhes assume importante papel no discurso narrativo.

Na biografia cênica, o referente é colocado pelo real e o acontecimento vivido, finito, dá lugar ao acontecimento lembrado, sem limite. Nessa relação entre acontecimento vivido, esquecimento, lembrança e memória, a narração assume o papel fundamental de mediação. E que ninguém sonhe, como alerta Blanchot (2010, p. 49):

[...] que as obras e os cantos possam ser criados do nada. Estão sempre dados de antemão, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma fala nova não transmitida? o que importa não é dizer, é redizer e, nesse redizer, dizer a cada vez uma primeira vez. Ouvir, no sentido augusto, é sempre já ter ouvido: tomar o seu lugar na assembleia dos ouvintes anteriores, permiti-lhes que estejam novamente presentes à audição perseverante.

Se o esquecimento é condição da memória, o poder de recordar é também o de acordar a musa da memória adormecida. É condição do ator- contador, no seu ofício de narrar, recordar, fazer voltar à memória, repassar e fazer lembrar, no canto e na fala, histórias que não temos por recordação própria.

3.3. EU VI! EU JURO, EU VI!

Esse espetáculo de como a alma escolhia
suas vidas, disse Er, era digno de ser
visto e, ao mesmo tempo, inspirava
piedade, riso e espanto.
(Platão)

Quando estamos abertos para a escuta, uma série de inspirações, sonhos, mensagens e ressonâncias nos leva a caminhos criativos, nos leva ao encontro das imagens que habitamos e ao grande desafio, o de transformar essas imagens em dramaturgia e essa dramaturgia em encenação. Chegamos à montagem de *As Três Fiandeiras* com objetivo inicial de investigar procedimentos criativos para a escritura do texto e para a escritura do corpo. Porém, a disposição para essa criação nos levou também para outras descobertas de dimensão física e espiritual.

A experiência artística é sustentada por um arco que é o trabalho do ator-contador que sustenta a ponte, que é o espetáculo formado por pedras sobre pedras. Para falar do arco precisamos falar das pedras. O espetáculo teatral é uma unidade imaginária, uma composição que, sem as pedras, não seria o mesmo, ou sequer existiria. A metáfora da construção da ponte, descrita na passagem de Marco Pólo ilumina nossa análise:

Marco Pólo descreve uma ponte, pedra por pedra. - Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan - A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco -, mas pela curva do arco que estas formam. Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta: - Por que falar das pedras? Só o arco me interessa. Pólo responde: - Sem pedras o arco não existe. (CALVINO, 2003, p. 81)

a) Primeira pedra: escritura do texto

A metáfora da roda que nunca para de girar, a trama que envolve o tecer e o narrar, as tranças no cabelo de uma jovem, o ofício de uma rendeira de bilro, os fios da vida que são tecidos pelas moiras do destino são imagens e metáforas primordiais na concepção criativa que envolve a escritura do texto e a escritura do corpo em *As Três Fiandeiras*.

O tema para a criação principia da união entre o tecer e o narrar com ressonâncias em sonhos e em cartas de tarô. Quando não temos nada, a não ser a vontade de vir a ter alguma coisa que possa estar relacionada com o trabalho do ator-contador no teatro, as lembranças começam a fazer sentido e imagens, sonhos e canções se revertem em temas para a criação artística.

A definição do tema é a primeira pedra da composição do processo criativo do espetáculo. Para seguir o caminho que leva ao tema é necessário estar atento às

mensagens e imagens que nos cercam. O que ressoa da imagem real de uma jovem sentada enquanto outras duas jovens lhe fazem tranças? Em mim, a livre conexão entre o tecer e o narrar na imagem mitológica da Circe, a tecelã. .

Assim, pois, tudo isso já se passou. Agora, escuta; o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar. Primeiro, encontrarás as duas Sereias; elas fascina todos os homens que se aproximam. Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das sereias, adeus regresso! Não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque com seu canto melodioso, elas os fascina, sentadas na campina, em meio a montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas. Toca para diante; amassa cera doce de mel e veda os ouvidos de teus tripulantes para que mais ninguém as ouça. Se tu próprio as quiseres ouvir, que eles te amarrem de pés e mãos, de pé na carlinga do barco veloz, e que as pontas das cordas pendam fora de teu alcance, para te deleitares ouvindo o canto das sereias; se insistires com teus companheiros para te soltarem, que eles te prendam com laços ainda mais numerosos. Depois que teus companheiros tiverem remado para além delas daí já não posso dizer a seguir qual dos dois caminhos será o teu; tu mesmo deves decidir a escolha. (HOMERO, 2006, p. 142)

Da moça tecelã, que ainda ressoava em mim, veio o relato de dois sonhos com imagens semelhantes: um relatado por minha filha, Adara Vasconcelos, e outro, pela atriz do Xama, Renata Figueiredo. No sonho havia mulheres de branco, que voavam, e mulheres cor de barro, que saiam da terra. Elas estavam em um casarão

Figura 10. Cena fotográfica de recriação das Três Moiras. Foto: Márcio Vasconcelos. Arquivo da autora.

antigo e se apresentavam para um público que participava de um espetáculo feito com as pessoas e para as pessoas. Mulheres que desciam do céu, mulheres que emergiam da terra. O relato dos sonhos anuncia a questão do feminino como figura materializada em primeiro plano.

O feminino e as relações entre o tecer e o narrar começam a formar a ponte. A confirmação para o trabalho com essa temática foi revelado após um jogo de tarô mitológico do qual uma das cartas, a da *Roda da Fortuna*, desencadeou a curiosidade e, por causa disso, uma pesquisa sobre as três moiras que giram a roda da vida e fiam o destino dos homens. São elas Cloto, a que tece o fio da vida, Láquesis, que sorteia as atribuições dos seres, e Ártropo, que corta o fio da vida.

As três moiras, da carta X do tarô mitológico, são também as do livro X da *República*, de Platão (2006, p. 412): “Vestidas de branco e com guirlandas na cabeça. Láquesis, Cloto e Ártropos, cantavam hinos ao som da harmonia das Sereias, Láquesis o passado, Cloto, o presente e Ártropos, o futuro”. Elas são as filhas da Necessidade, são figuras arquetípicas que nos remetem às mulheres que trabalham com fios enquanto narram e cantam. Presentes nas epopeias clássicas, as moiras do destino estão em Homero e em Hesíodo, estão em iconografias clássicas, em contos populares e, principalmente em nosso imaginário de morte e de vida. A presença das moiras ressoa em sonho e, sob forma de hino⁷⁹, revela, na canção, a relação com o tempo e com o destino dos seres humanos:

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 destino.

⁷⁹ Hino às Moiras. Letra de Renata Figueiredo (criação onírica). A melodia foi criada por Gustavo Correa, para compor a trilha musical de *As Três Fiandeiras*.

O misto de espiritualidade e materialidade ajuda a compor a ponte que é o espetáculo, colocando as primeiras pedras, que são sonhos, imagens e ressonâncias. O sonho traz o feminino e o hino às moiras, a carta de tarô apresenta Cloto, Láquesis e Ártropos, o casarão *Angelus Novus*⁸⁰ é o espaço estrutural da apresentação e traz a estampa das moiras com seus fusos nos azulejos do banheiro. O casarão logo se configura como espaço ideal, seu nome carrega a referência de Benjamin, que vê no quadro de Paul Klee uma poderosa imagem da história, na mistura dos tempos, passado, presente e futuro.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruínas sobre ruínas e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

A memória relampeja no delírio, na mística, no devaneio e nos clama para falar de morte e de vida, de presente, passado e futuro que se juntam ao tema do feminino e da roda que nunca para de girar para compor a escritura do texto como importante etapa na construção da ponte.

b) Segunda pedra: escritura do corpo I

A experimentação física do tema e a busca, na prática, de princípios que orientam o trabalho das atrizes-contadoras com as ações físicas são pedras que formam o arco de sustentação do espetáculo. A ação de fiar e suas ações complementares, como puxar e enrolar com variações de dinâmica, tempo e energia é a base para o 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 uma orientação simples com variação de dinâmica, tempo e energia: dançar o fiar frenético, o retilíneo, o

⁸⁰ Espaço alternativo para pesquisa e extensão do curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Maranhão. Localizado no centro de São Luís.

interrompido... A partir do comando da voz e da música, a dança gera ações e movimentos distintos em uma efervescência criativa da desordem. A organização da aparente desordem traz, na etapa de seleção de movimentos da dança, a criação de partituras ou sequência de movimentos, experimentados com variação de tempo, espaço e peso, cuja repetição traz significados distintos para um mesmo gesto. O movimento recebe um nome, e, posteriormente, uma descrição narrativa no ato da demonstração para o outro.

Tabela 5. Descrição de partitura da Dança do Fiar (retilíneo), realizada em 29/08/2015.

Descrição do movimento	Fala narrativa
Puxando os fios do céu	Toda vez que eu fico sozinha
Puxando os fios da frente para trás.	Eu penso em construir um castelo.
Puxando os fios de um lado para o outro.	Aí quando vierem me procurar não vão me achar.
Puxando a barra do tecer, na fluência controlada até curvar o tronco para trás.	Não saio, não saio.
Puxando de novo o fio do céu.	Só saio daqui quando eu virar borboleta.

Fonte: Diário de ensaio de Renata Figueiredo

Nas experimentações com as partituras, as variações de tempo, espaço e peso, seguindo a classificação organizada por Laban (1978), modificam o sentido do movimento e geram ações diferenciadas como resultado das alterações nas dinâmicas e nos objetivos propostos. As metáforas e imagens pessoais tomam conta da descrição das ações que passam a ter a intenção de ser alguma coisa. Nesse processo, a utilização do “como se” auxilia nas escolhas: fiar como se tocasse um violino, tecer valsando feliz, velha fiandeira resmungando, puxando o arado, costurando a meia do filho morto... Dessa união de fios soltos, uma espécie de urdidura apresenta o texto tecido: “No porão do navio, havia uma sala. Nessa sala estavam todos os fios da vida. E só nós poderíamos entrar. Cada toque nos fios mudava o destino das pessoas”⁸¹.

A Dança do Fiar alimenta a floresta das imagens das atrizes-contadoras para a criação do espetáculo. O desafio de transformar essas ações e imagens na

⁸¹ Descrição do diário de ensaio de Renata Figueiredo (05/09/2012). Pré-texto que nos remete à antecipação mística do trecho de *As Três Fiandeiras* que corresponde à chegada das rendeiras na caverna das moiras.

escritura do texto pressupõe novas pedras para a construção da ponte: a presença do diretor e dramaturgo. Igor Nascimento, em grupo com as atrizes-contadoras, parte para a tarefa de desenrolar o fio da narrativa que gera o espetáculo, parte para o desafio de transformar imagens e temas em argumento.

Tendo como ponto de partida histórias reais e ficcionais, pessoais e arquetípicas narradas por três atrizes, três rendeiras e três moiras foram mais de sete as tentativas e os tratamentos dados à escritura do texto, ao longo de dois anos. Para chegar ao texto de estreia de *As Três Fiandeiras*, a jornada do escritor envolveu o enfrentamento de desafios e de autodescobertas e as oportunidades de novas percepções. A primeira tentativa criticava o próprio tema das moiras e a estética teatral do afastamento e da narração. Era a exposição da desorientação como uma forma de negar e se afastar do desconhecido.

Após a recusa inicial e o descontentamento diante das primeiras tentativas, o momento do encontro com o referencial bibliográfico orienta o dramaturgo-contador em relação à escritura do texto e fornece o auxílio necessário para o aprofundamento do tema que envolve o feminino, o ciclo mítico da vida e da morte, a noção de arquétipos, lendas e mistérios do mar. Mia Couto (2012), Clarissa Pinkola Estés (1994), Joseph Campbell (1990) se juntam à literatura oral sobre lendas do mar⁸² e alimentam a floresta de imagens para a abertura de novas escrituras e para a imersão no mundo mágico.

Mia Couto é o escritor aliado do dramaturgo-contador e a leitura da obra *A Confissão da Leoa* desenrola a ideia do conflito de *As Três Fiandeiras*, que salta em meio à temática da submissão de gênero e da violência doméstica.

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração. Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milênios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar. (COUTO, 2012, p. 9)

⁸² O livro *Carimã*, de José Ribamar dos Reis, e outros textos sobre rendas de bilros e lendas do mar foram disponibilizados pela artesã Marilene Marques Moreira durante visita da equipe de *As Três Fiandeiras* ao município da Raposa, Maranhão.

Em *As Três Fiandeiras*, a mãe que parte em busca do filho morto se lança em uma jornada arquetípica da Mulher Selvagem, que é “a força da vida-morte-vida; é a incubadora. É a intuição e a vidência, é a que escuta com atenção e tem o coração leal. Ela estimula os humanos a continuarem a ser multilíngues: fluentes no linguajar dos sonhos, da paixão, da poesia.” (ÉSTES, 1994, p. 26).

A escritura do texto junta os fios, tal como uma peça feita de renda de bilros⁸³ e necessita de paciência para lidar com o tempo de cada gestação. A ideia de conexão entre o narrar e o tecer remete, inicialmente, ao trabalho artesanal aliado às narrativas do cotidiano. Essa conexão traz a aliança entre tempo, memória e narrativa. Na escolha do meio artesão – comunidade de pescadores e de rendeiras de bilro, localizada no município da Raposa (MA) – a narrativa imprime a marca dos seus narradores e mergulha a coisa na vida, como nos diz Benjamin (1994, p.205). É nessa organização social comunitária, centrada no artesanato que a narrativa de ficção também floresce nas mãos das rendeiras que fiam rendas enquanto vão fiando suas próprias vidas.

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 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! (NASCIMENTO, 2015)

⁸³ A renda de bilro, cujos saberes de produção tem sua história tecida no espaço familiar, também é denominada renda de almofada e para tecer os fios é necessário dispor de: técnica artesanal, linhas, uma almofada cilíndrica de estopa recheada de folha de bananeira, bobinas feitas de tucum com haste de madeira e espinhos de mandacaru para picar os moldes no papelão.

As rendeiras de bilro, do município da Raposa, são, em grande parte, mulheres de pescadores e aprenderam o ofício no seio da família, cujos saberes, herdados de rendeiras cearenses migradas para o Maranhão, foram transmitidos de geração a geração. O trabalho e a vida cotidiana se fundem e é nas suas próprias casas onde as rendeiras reservam os espaços para o seu comércio; é ali, no cômodo da frente de seu domicílio, de seu espaço de proteção que organizam suas lojas, é ali onde tecem, expõem e vendem seus produtos, suas rendas.

A arte de tecer as linhas no dançar dos bilros e nos encaixes dos espinhos de mandacaru e, principalmente, essa mulher que tece os fios, que espera o marido e o filho pescador e que se desdobra para dar conta dos afazeres domésticos, da criação dos filhos e da produção artesanal, exerceu forte fascínio e curiosidade sobre a equipe de criação do espetáculo.

A tradição, o costume, o cotidiano e o trabalho das rendeiras são tomados como argumentos para a obra teatral que também traz para a discussão o próprio fazer artístico com seus desafios de gestão, criação e manutenção dos espetáculos e de companhias profissionais. O contraste entre o fazer teatral e a história pessoal

Figura 11. Casa – Loja das rendeiras. Raposa, MA. 2014. Foto: Igor Nascimento.

das atrizes vai sendo costurado com as narrativas das personagens rendeiras, em um misto de realidade, mito e ficção.

A escritura do texto sustenta o tema que se desenrola no desafio das personagens-atrizes, Beatriz, Isadora e Isabel, em transformar o espetáculo que fracassou na bilheteria em uma nova produção. Para isso, elas teriam curto espaço de tempo, além de se depararem com problemas financeiros e pessoais, quando, enfim, decidem remontar o espetáculo misturando suas histórias, com as das personagens rendeiras, Chica, Das Dores e Zezé.

Na alternância do diálogo entre personagens e narração direta com a plateia, as personagens-atrizes narram a busca épica do filho da rendeira Chica. Pescador perdido no mar, Ribamar, o filho, está desaparecido há três dias e na expectativa de encontrá-lo, Chica se lança ao mar com as rendeiras Das Dores e Zezé, e daí, iniciam a jornada que inclui uma experiência mítica e extraordinária envolvendo criaturas lendárias e mitológicas, os ciclos da vida e da morte e de transformações, sob a ótica do feminino.

Organizado a partir das referências literárias sobre o feminino, iconografias das moiras, histórias pessoais das atrizes⁸⁴, lendas do mar e observação do cotidiano da Raposa, o texto tecido pelo dramaturgo Igor Nascimento é entregue às atrizes e, juntos, iniciam a sobreposição de novas pedras para a construção da ponte: o estudo criador do texto, o reconhecimento da sequência das ações e das partes que o ordenavam.

c) Terceira pedra: estudo criador do texto

O estudo criador do texto teatral é o momento em que perguntamos: o que você tem pra nós? É o momento da identificação do esqueleto da peça e do trabalho de síntese e de nomeação das partes. Cada cena do texto recebe um nome, uma sequência de ações e a identificação das personagens com suas características principais, fruto das primeiras impressões. As características das personagens podem estar explícitas no texto, ou podem ser inferidas por meio das suas atitudes e

⁸⁴ Inicialmente, o processo criativo do espetáculo *As Três Fiandeiras* contou com a participação das atrizes Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Érica Quaglia. No momento do estudo do texto, ensaio, organização das cenas e montagem final do espetáculo, a atriz Érica Quaglia foi substituída pela atriz Rosa Ewerton, que não teve sua história pessoal como referência para a organização da dramaturgia narrativa, mas a teve como referência para a dramaturgia orgânica.

das relações que estabelecem com outras personagens. Esse é um trabalho inicial de internalizar o texto e de identificar as ações a serem trabalhadas pelo ator-contador.

Tabela 6. Estudo do texto *As Três Fiandeiras*. Cena Desmontagem. 12/08/2015.

Cena 1
Título: Desmontagem
Síntese: atrizes saem de uma peça fracassada, descaracterizam-se e discutem sobre o futuro da peça
Ações: descaracterizar-se, desistir; lutar, transformar
Personagens:
Beatriz (ataque) - dramática, realista, anda contra o tempo
Isadora (defesa) - apegada, romântica, anda no fluxo do tempo
Isabel (esquiva) - mutável, desprendida, foge do tempo

Fonte: Diário de ensaio da autora.

O texto se inicia com o diálogo intrassubjetivo entre as personagens, com a instauração de uma quarta parede, ao estilo da forma dramática até o exato instante em que a narração de histórias faz o rompimento e instaura o espaço do diálogo com a plateia. Essa opção do dramaturgo foi recebida com certa resistência, pois como somos atrizes-contadoras, o nosso interesse era abrir de imediato uma conversa com a plateia. Porém, reconhecemos que nesse formato, composto por momentos que revezam o diálogo entre personagens, narração direta para o público e cenas cantadas, a dramaturgia amplia as possibilidades do trabalho do ator frente ao desafio que envolve o texto e a cena. A proposta se abre para a fusão híbrida dos modos dramático, épico e lírico, gêneros que não se separam com tanta facilidade, como nos alerta o poeta Fernando Pessoa⁸⁵: “Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima.”

⁸⁵ Texto *Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4306>. Acesso em 22/10/2015.

Por conta do caráter híbrido, o juntar e o despedaçar, características do dramaturgo-rapsodo, predominam na tessitura composta por rupturas, misturas e revezamentos de gêneros e formas:

Tabela 7. Descrição de cenas, forma predominante e elementos estéticos. *As Três Fiandeiras*, 2015.

Cena	Descrição	Forma predominante	Elementos estéticos
Desmontagem	Atrizes saem de uma peça fracassada, descaracterizam-se e debatem sobre o futuro da peça.	Dramática	Personagens agem Diálogo entre personagens Quarta parede
RUPTURA: 1ª batida e música/tema de Marcelina com o instrumental no piano			
Narração de Marcelina	Atrizes narram o conto da Marcelina, inspirado nas histórias recontadas no município da Raposa (MA).	Épico	Atrizes-contadoras narram de forma direta para a plateia Quebra da quarta parede Predominam o ato de narrar e o gesto de mostrar Revezamento entre personagens e narradoras Revezamento entre primeira e terceira pessoa
RUPTURA: 2ª Batida e a atriz Isadora, interrompe o fluxo da narrativa e rompe com a cena épica retornando com o diálogo dramático entre as personagens.			
Diálogo das Atrizes	Atrizes expõem seus conflitos internos e subjetivos que envolvem a montagem de uma peça teatral	Dramático	Personagens agem Diálogo entre personagens Quarta parede
RUPTURA – o som da batida na porta anuncia o estranho.			
Apresentação das rendeiras	As personagens-contadoras, rendeiras Zezé, Chica e Das Dores, apresentam-se para a plateia, cantam e narram	Épica	Personagens-contadoras narram em primeira pessoa, de forma direta para a plateia Quebra da quarta parede

	suas histórias de filho, renda e marido, intercalando o diálogo entre elas e com o público.		
RUPTURA (cena-repetição): o som da batida na porta anuncia o estranho, a continuidade da cena promove toda a mudança na ação, tempo e espaço do espetáculo.			
Diálogo das Atrizes	Atrizes decidem montar a nova peça e retornam de onde pararam na cena das rendeiras, no diálogo entre elas mesmas.	Dramático	Personagens agem Diálogo entre personagens Quarta parede
Ruptura – Atrizes batem nos carretéis. Início do Segundo Ato.			
Hino às Moiras	Atrizes cantam o Hino às Moiras, obra em 16 versos e 4 estrofes, com o acompanhamento do piano.	Lírico	Atrizes cantam o poema Hino às Moiras
II Ato – Jornada Épica	Sequência de cenas narrativas que descrevem jornada das três rendeiras em busca do filho perdido no mar	Épico	Revezamento entre fala e canto Revezamento entre personagem e narrador Revezamento entre 1ª e 3ª pessoa
Diálogo das Atrizes	Atrizes se aquecem para entrar em cena	Dramático	Personagens agem Quarta parede

Fonte: Pesquisa da autora.

O revezamento das formas épica, lírica e dramática auxilia na composição do espetáculo sob o ponto de vista do ator-contador. Embora haja predominância nas cenas de uma ou outra forma, em cada uma delas há também a fusão. Nesse sentido, a identificação varia de acordo com o modo pelo qual os personagens-contadores se comportam em cena, de acordo com sua disposição na cadeia narrativa:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema, ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2008, p. 17)

Outra condição preponderante para a manifestação do ator-contador e para a tessitura da obra é a variação dos tempos verbais. Variação essa que coloca em jogo a dialética entre narrador (terceira pessoa) e personagem (primeira pessoa), ambos sujeitos do discurso ficcional. Em *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur (2010) faz referência aos estudos de Harald Weinrich, cujos fundamentos da linguística textual levaram-no a adotar como “unidade de medida o texto e não a frase”, distribuindo os tempos das línguas naturais segundo três eixos da comunicação, os quais distinguem a narrativa do comentário: o mundo da narrativa é o mundo no qual estão inseridos a epopeia, o romance e a história e o mundo do comentário é o que insere o drama dialogado. (WEINRICH apud RICOEUR, 2010, 117)

Os três eixos a que Weinrich se refere são: a “situação de locução”, quando a situação da comunicação nos orienta para a tensão e o engajamento, ou para a distensão ou distanciamento; “perspectiva de locução”, quando estabelece uma “relação de antecipação, de coincidência, ou de retrospectiva entre o tempo do ato e o tempo do texto” e o “realçamento”, quando projeta “certos contornos em primeiro plano, deixando os outros no plano de fundo.” (RICOEUR, 2010, p. 115-120)

Partindo desses eixos de comunicação, propusemos a análise da cena sereias⁸⁶ a partir de três planos e tempos distintos que colocam Beatriz como a personagem-contadora que narra a história e que não participa do evento narrado; Zezé é a personagem-contadora que narra o evento do qual participou no passado; e Chica, a personagem que participa do evento narrado e se encontra no tempo presente, no núcleo do episódio.

⁸⁶ Cena do encontro com as sereias devoradoras de homem. Síntese: As rendeiras acordam. Fim da tempestade. O barco está sem vela e sem remo e elas sobrevivem à deriva no que sobrou do barco. Elas têm fome, escutam o canto das sereias. Zezé se encanta pelas sereias. Chica questiona sobre o paradeiro do filho Ribamar e tenta negociar as informações. Sereias se emocionam com as histórias de Chica. As sereias não querem deixar as rendeiras partirem. Chica entrega as fotos de seus filhos e as sereias consertam o barco e ainda ensinam um canto para evocar os ventos de Iansã.

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 afeiçãoada 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... (NASCIMENTO, 2015)

Em relação ao posicionamento do narrador diante do episódio narrado, utilizamos a proposta de Weinrich, equivalente à distinção de mundo narrado e comentado e à distribuição dos tempos da língua segundo os eixos de comunicação, “situação de locução”, “perspectiva de locução”.

Tabela 8. Análise da Cena Sereias à luz de Weinrich (apud RICOUER, 2010)

Personagem	Mundo	Situação da locução	Perspectiva
BEATRIZ	Narrado	Distanciamento	Retrospecção
ZEZÉ	Narrado	Engajamento	Retrospecção
CHICA	Comentado	Engajamento	Coincidência

Fonte: pesquisa da autora.

Em relação ao realçamento, a cena coloca em primeiro plano o embate de Chica com as sereias, e nos outros planos, o encantamento de Zezé e a violência contra a mulher. A cena é composta por discursos variados: o discurso indireto livre que compõe a narração das personagens-contadoras Beatriz e Zezé e o estilo do discurso direto, que compõe a fala da personagem Chica. Em uma cena, as variações no discurso podem representar a mudança de um plano para outro e as transições das perspectivas e das situações de locução alteram, assim, o plano de ação da cena com aproximações e afastamentos em relação ao “ângulo visual da imaginação” (FO, 1999, p. 228).

Aqui, fazemos referência ao que Dario Fo denominou “ângulo visual da imaginação” como o instante em que o público-ouvinte é levado a perceber o que o

contador está narrando ao acompanhar cada mudança de tomadas. Assim, vê na direção indicada por ele imagens que ora se aproximam e ora se distanciam.

O ator ou o diretor, de acordo com suas necessidades, devem conseguir fazer mudar as objetivas alojadas inconscientemente na mente do público. É habitual, e não nos damos conta muitas vezes, mas executamos incríveis movimentos de zoom, evidenciamos um detalhe, alargamos o enquadramento em panorâmicas, identificamos a cromaticidade de cada cor, percebemos o claro-escuro de fundo. (FO, 1999, p. 171)

As aproximações e os afastamentos nos dão a impressão de rapidez, quando há concentração no primeiro plano, e de lentidão nas descrições afastadas, quando o contador se demora no plano de fundo dos acontecimentos que relata. No palco, composto por escassos elementos de cenário, o ator-contador é o responsável pelo direcionamento dos ângulos das “objetivas”, da imaginação de cada público-ouvinte, promovendo os recortes para cada direcionamento desejado. Através da gestualidade e da voz, ele direciona a atenção para partes de si, da narrativa e do espaço cênico. No ambiente neutro, a mudança na voz e na gestualidade promove a mudança no ambiente, no tempo e no ângulo visual da imaginação do público-ouvinte.

Para analisar o eixo de realçamento da cena das sereias, tomamos como referência a noção de afastamento e de aproximação, na perspectiva do ângulo visual da imaginação.

Tabela 9. Análise do eixo “Realçamento” da cena Sereias de As Três Fiandeiras.

NARRAÇÃO	ÂNGULO VISUAL
BEATRIZ. Das Dores, olhava com atenção... Uma lágrima também despontava de seus olhos bem letamente – um pequeno sol líquido que ficou indeciso parado no canto do olho. Saia ou não para fora? Neste impasse, ali mesmo ficou, não sabendo se ia para o dia ou se voltava para noite...	AFASTAMENTO
CHICA. Desculpem-me, meninas. Nós temos que ir... Tem muito mar para navegar e se Ribamar não foi para no estômago de vocês...	APROXIMAÇÃO
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. Pensei que era o fim.	APROXIMAÇÃO

Fonte: Pesquisa da autora.

A construção heterogênea do texto amplia as possibilidades para o trabalho com a voz e com a gestualidade do ator-contador. A interrupção da narrativa pelo discurso direto e pela passagem ao indireto, sob as mais variadas e sutis formas, tal como a utilização do estilo indireto livre, traz consequências imediatas na composição da urdidura da peça.

d) Quarta pedra: escritura do corpo II

As possibilidades narrativas resultam no desafio do trabalho com a escritura do corpo. Tanto as imagens que o texto revela quanto a descoberta de novas imagens, direcionam-nos para os estudos iluminados por Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Meierhold e Stanislavski, cujas práticas são referências fundamentais para a experimentação de um processo criativo que tem como base o trabalho do ator.

Depois de um ano de tentativas, algumas positivas e outras nem tanto, chegamos à execução de um procedimento simples, que compreende quatro etapas, segundo classificação proposta por Igor Nascimento:

A partir do ponto de interesse, Saída de Casa, eu posso ter vários pontos de vista, e a partir daí, ter uma pequena linha de ação, como abrir a porta e olhar a rua. A linha de ação faz surgir imagens. Por exemplo, se no ponto de interesse A Saída de Casa, eu sou a mãe que estou deixando os filhos, dentro desse gesto, dessa saída, eu pergunto: o que estou deixando para trás, o que está indo para a frente? A partir do ponto de vista, o ponto de interesse vai modular a linha da ação para encontrar a intenção física ao me dar respostas para a pergunta: Eu vou sair como? Pois tem várias maneiras de sair de casa. Então eu vou sair de casa abrindo a porta “como se” eu tivesse deixando toda a minha vida pra trás. Que imagens isso desperta? Depois que estabeleço a linha de ações, eu vou trabalhando esse “como se”. E, dessa forma, esse sair de casa pode se tornar uma ação física, pode se tornar uma metáfora. O objetivo do trabalho é encontrar um “como se” dentro da movimentação das atrizes, que primeiro vão te dar a ação, depois, o ponto de interesse e, a partir daí, é que começa a direção dessas ações.⁸⁷

O procedimento criativo das ações e do ponto de vista nos serve tanto para o ator que narra histórias como para o ator que as representa, que é personagem das histórias narradas. Tem como objetivo principal trabalhar a voz e a gestualidade das

⁸⁷ Explicação de Igor Nascimento, registrada em áudio, no casarão *Angelus Novus*. Em 10/02/2015. (arquivo da autora)

atrizes-contadoras que narram histórias, revezam pessoa e personagem e alternam o diálogo frontal com plateia e com personagens.

Tabela 10. Etapas do procedimento de criação a partir das ações físicas e do ponto de vista.

1ª etapa - identificar os pontos de interesse da narração, que são as balizas, as imagens sínteses do texto;
2ª etapa - situar o ponto de vista ou ponto de interesse;
3ª etapa - experimentar as ações dadas pelo ponto de interesse;
4ª etapa – trabalhar com a direção dessas ações, no tempo e no espaço.

Fonte: Entrevista com Igor Nascimento, Casarão *Angelus Novus*, 2015.

A escritura do texto do espetáculo é composta por personagens, que ora estão narrando, ora fazem aquilo que estavam contando, em uma mistura de tempo e espaço. Isadora (Gisele Vasconcelos), Isabel (Rosa Ewerton) e Beatriz (Renata Figueiredo) são as atrizes que ora contam histórias de outras personagens, ora são as personagens da própria história contada.

É condição da arte de narrar transportar o público para espaços e tempos inesperados, oferecendo diversas situações através de um jogo de convenção e de sugestão fundado na imaginação dos atores e dos espectadores por meio de um pacto de confiança, capaz de trazer para o presente coisas que estão ausentes. Dessa forma, a escritura do texto e a escritura do corpo, entrelaçadas, oferecem ao espectador e aos atores-contadores a possibilidade de imersão na arte da metamorfose, na arte de transformar uma coisa em outra coisa. Esse é o nosso arco! O trabalho do ator-contador.

DEM CÁ! DEM A NÓS! DEM OLHAR NOSSAS VOZES.

Nesta ciranda feita de rede tecida
vem trançada toda a vida
que uma estrada caminhou.
(Silvia Orthof)

A posição de quem narra e de quem que vive as aventuras narradas, foi na qual me coloquei nessa pesquisa. Foi o interesse e o prazer de ouvir e de contar histórias que me embalam em uma rede tecida e trançada pela memória e pela tradição. A matéria prima para a tessitura foram os fios da experiência do ator-contador do grupo Xama Teatro.

Na analogia com a tecelagem, a rede é o resultado do processo artesanal que, para nós, são os espetáculos do Xama: o ator-contador é o tear, a ferramenta que permite o entrelaçamento dos fios da experiência, e a urdidura, formada pelo conjunto desses fios é o que dá as condições necessárias para a prática do tear, as quais possibilitam a manifestação do ator-contador no teatro. O entusiasmo que impeliu essa pesquisa foi, justamente, o de identificar esse conjunto de fios, de condições necessárias para o tear, os quais constituem o ator-contador.

Narrar é a condição primeira desse conjunto, é o “saber de cor”, que no latim, é “saber de coração”, de memória. O ator-contador, no exercício da autodescoberta, finca o pé na memória e redescobre a narração como recordação, como o ato de trazer a palavra de volta ao coração.

As vozes que ouvimos até chegar aqui, ao final desse trabalho, mostraram-nos que o caminho da autodescoberta é o espaço percorrido pelo ator-contador. Memórias e histórias se relacionam com o fazer-pensar teatro na perspectiva coletiva por meio das lembranças de seus integrantes, das reflexões sobre vida e arte que semearam descobertas e dramaturgias.

Eu, narradora e personagem dessa construção, parto da experiência coletiva para, na forma do trabalho de pesquisa, reconhecer a existência do ator-contador no teatro e, como um rio, espalhar para seus afluentes aquilo que sabíamos, mas não sabíamos que sabíamos, para transportar para outro contexto, mais amplo e mais rico esse saber conquistado. Foi com a finalidade de identificar as condições e os princípios relativos à presença do ator-contador que embarquei nessa jornada.

Carregada de responsabilidades, a cadeia de organização do saber envolveu a análise, a escrita e a transmissão da prática criativa e coletiva de um grupo. O caminho para a autodescoberta, do que nós fazemos, de onde fazemos e por que fazemos, implicou uma trajetória de desafios, de desejos e de buscas. Tal como a jornada arquetípica do herói, na missão mitológica para a realização do seu destino, esses desafios fizeram jorrar a força criativa.

Joseph Campbell, no livro *O herói de mil faces*, sintetiza a jornada do aventureiro a partir das seguintes etapas: saída da cabana, ou castelo cotidiano; encontro com a presença sombria que guarda a passagem; a entrada no reino das trevas após acordo ou derrota da força que guardava a passagem; início da jornada por um mundo desconhecido; encontro com forças que o ameaçam e que o auxiliam; passagem pela suprema provação; recompensa; trabalho final e retorno. (CAMPBELL, 1997, p. 241-242)

As etapas da jornada mitológica do herói, descritas por Campbell (1997), são tomadas aqui como referência para falar dos momentos determinantes para a realização desse trabalho de pesquisa. Sou eu a jovem buscadora, a artista-pesquisadora que sai da sua casa, no Maranhão, da sua vida cotidiana, afasta-se, temporariamente, de seus familiares, marido e filhas e se dirige para o limiar da aventura: o doutoramento em Artes Cênicas, na Universidade de São Paulo, com a missão de pensar-fazer teatro no grupo Xama.

A passagem é guardada por um processo seletivo que autoriza minha entrada para o caminho da pesquisa. Uma vez autorizada, o momento seguinte é marcado pelas batalhas necessárias para o início da jornada que envolve questões afetivas e materiais. Uma força desconhecida e íntima é anunciada na morte prematura de minha mãe e do irmão da minha companheira de jornada do Xama e fragiliza a nossa aventura ao mesmo tempo em que nos mostra, por uma série de ajudas mágicas, sob o comando das moiras do destino, a necessidade de reconhecer a morte como uma etapa do ciclo da vida.

Um mundo de conceitos, noções e experimentações foi disponibilizado para nossa jornada e as recompensas, oriundas das premiações e realizações, do reconhecimento por parte do público-ouvinte foram forças que nos abençoaram. O retorno para casa, a montagem do espetáculo *As Três Fiandeiras* e a circulação com *A Carroça é Nossa* foram algumas dessas bênçãos da jornada que iluminaram essa pesquisa, centrada na força criadora da palavra.

A reflexão do processo de pesquisa, que envolveu todas as etapas descritas acima, possibilitou a identificação das condições necessárias que nos autorizam dizer: ali, naquele espetáculo, temos a presença de um ator-contador. A análise dos espetáculos do Xama e a conversa com outras práticas artísticas nos possibilitaram o reconhecimento dessas condições no âmbito da escritura do texto e da escritura do corpo. Elas evidenciam a atitude de narrar que coloca o ator-contador em uma posição de neutralidade, no modo de estar entre o narrador e a personagem, no revezamento entre primeira pessoa e terceira pessoa, entre a fala e o canto, entre o real e o ficcional, entre a prosa e o verso.

A voz que evoca elementos ausentes e a noção do espectador como público-ouvinte são condições reveladas a partir do próprio fundamento que orienta os trabalhos de criação do grupo Xama: a arte de narrar. Ela é o que impulsiona o trabalho com a gestualidade e a voz, com o texto e ação física e aproxima espectador e ator. A palavra falada e cantada é o artifício do ator-contador, que vive pelo prazer da escuta, por parte do seu público-ouvinte e de si mesmo. “A palavra mais bela é a fala de si mesma”, diz Tordorov sobre o irresistível canto das sereias, em uma referência à Odisseia, de Homero:

É um canto que trata de si próprio. As Sereias só dizem uma coisa: que estão cantando: “Vem cá! Vem a nós! Ulisses tão louvado! A honra de Acaia... Pára teu barco: vem escutar nossas vozes! Nunca uma nave negra dobrou nosso cabo sem ouvir as doces melodias que saem de nossos lábios...” (TORDOROV, 2006, p. 110)

Se as lendas, os contos, os mitos e os sonhos nos dizem que é encantador e belo o canto das sereias, dizem também que o canto de si mesmo é o que faz vibrar as mais lindas vozes. A condição de cantar das sereias ressoa na condição de narrar do ator-contador: é o mostrar a si mesmo que importa. Mesmo que não sejam suas as histórias, é necessário mostrá-las como suas. É posta em questão a autoria da narração em relação ao ato de narrar. Quem narra a Odisseia, é Homero ou Ulisses? Quem é que narra as histórias nos espetáculos do Xama? A personagem, o ator ou o dramaturgo? São eles os criadores das histórias, ou são as histórias que os criam? Mia Couto⁸⁸ nos responde: “A história é uma relação criada entre pessoas que, naquele momento, são produtores e coprodutores de uma mesma ficção”.

⁸⁸ Em palestra realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. (HERBMULLER, 2014)

São essas pessoas criadoras que mantêm vivas as histórias, as memórias e as oralidades. São elas que mobilizam a energia arquetípica que pode fazer viver, ou morrer. As histórias não têm dono, a não ser o tempo e, de geração a geração, elas são recordadas, trazidas de volta ao coração por leitores, ouvintes, narradores e atores-contadores. São atualizadas, mexidas, transformadas e revividas. O ator-contador tem a autoridade da voz que revela a potência dessa energia arquetípica.

As histórias que compõem as escrituras dos espetáculos do Xama revelam um pouco de cada um dos partícipes do processo criativo. Cada montagem é uma jornada para o autodescobrimento. No exato instante em que conta, canta e fala, o ator-contador também apresenta suas próprias histórias, juntamente com outras que lhe pertencem. A jornada do autodescobrimento é marcada pela busca do significado, pela busca do sentido daquilo que fazemos, do que somos e de onde viemos.

A narração dessas histórias requer uma aproximação física dos atores-contadores com o público-ouvinte. Por isso, é condição de sua manifestação o uso de espaços que possibilitam o contato com o público da maneira mais próxima, sem a parede ilusória que os divide. A aproximação da plateia é motivada pela presença corporal que sela uma relação de afeto. É o convite à fantasia e ao prazer da escuta que aproxima o ator-contador do seu público, ou o público dos atores. Quem não abre os ouvidos e arregala os olhos diante de uma boa história?

O maior exemplo de narrativa que temos, o *Livro das Mil e Uma Noites*, alude a esse incrível poder da escuta. Šahrāzād é a narradora das histórias, enquanto ela conta, o rei não quer saber de outra coisa senão ouvi-la para sempre. E, como diz Todorov (2006, p. 129), “Todas as personagens desse livro são obcecadas pelos contos”. Para elas, assim como para Šahrāzād, contar é igual a viver, a situação que relaciona a necessidade de narrar à necessidade de viver é constante nas histórias do livro. A cada noite, Šahrāzād narra novos contos e, se assim não mais o fizer, sua morte será certa. Se Šahrāzād não puxar da memória mais contos para narrar, será executada ao amanhecer.

Irrompendo, a aurora alcançou Šahrāzād, que se calou e interrompeu a história. Disse-lhe sua irmã Dīnāzād: “como é bela a sua história, maninha”. Ela respondeu: “Isso não é nada perto da história que vou lhes contar na noite seguinte, e que é mais bela, mais espantosa, mais agradável, mais emocionante, mais saborosa e mais atraente do que a de hoje – isso se o

rei me preservar e não me matar” (*LIVRO DAS MIL E UMA NOITES*, 2006, p. 62)

O *Livro das Mil e Uma Noites* nos serve de referência para falar do prazer de ouvir que causa admiração e é capaz de curar até o mais tirano dos seres, o rei Šāhriyār. Após a traição da esposa, o rei decidiu não mais se manter casado senão por uma única noite e, assim, a cada amanhecer mataria um mulher diferente. Filhas de nobres, de chefes militares, de mercadores, eram todas mortas pelo vizir a mando do rei. Até que a própria filha do vizir, Šahrāzād, exímia leitora de livros de sabedoria, conhecedora das coisas e dos dizeres de toda gente, aquela que “sabia de cor” poemas e histórias, diz ao pai: “Eu gostaria que você me casasse com o rei Šāhriyār. Ou me converto em um motivo para a salvação das pessoas, ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou” (*LIVRO DAS MIL E UMA NOITES*, 2006, p.49).

Esse exemplo de narrativa nos apresenta a palavra em seu poder de cura. Se, ao longo desse trabalho, não falamos de forma explícita dessa condição de cura, não há como negá-lo agora nesse final, pois é pela possibilidade de nos tornarmos mais humanos, mais solidários e gregários que o ator-contador se põe a narrar histórias no teatro.

“A fantasia está nos nossos genes desde que somos quem somos: humanidade⁸⁹”. Essa fala de Mia Couto ressoa na relação do ator-contador com suas próprias histórias. Na relação entre arte e vida, a potência da voz e da gestualidade evoca imagens que fazem o público-ouvinte olhar o que é dito. É a imaginação uma condição para o ator-contador, é ela quem faz o palco virar mar. É o dizer muito, com pouco, é a simplicidade como essência do ser. Para o ator-contador, tudo que se diz é. Em *As Três Fiandeiras* quantas palavras não cabem na palavra “mar?”: MARcelina, RibaMAR, MARido, MARia, reMAR, arruMAR. Assim como também cabem em um só espaço os inúmeros locais: o mar, a caverna, a casa e o palco pela simples força criadora da palavra.

E é por isso que, se as sereias cantam “Vem cá! Vem a nós! Vem escutar as nossas vozes”, os atores-contadores anunciam: “Vem cá! Vem a nós! Vem olhar as nossas vozes!” E, é por isso que se Šahrāzād narra para salvar a vida das pessoas,

⁸⁹ Mia Couto apud Herbmüller, 2014.

os atores-contadores do Xama narram para levar mais humanidade às pessoas. Por isso eu canto, por isso eu falo, por isso eu conto.

E, que assim seja!

Xama que a chama é forte
Xama que eu quero ver
Xama que vem do norte
Xama que é pra você.
(Grupo Xama Teatro)

Figura 12. Ator-contador Lauande Aires. *A Carroça é Nossa*, 2011. São João do Maranhão. Praça Nauro Machado. Foto: Márcio Vasconcelos

REFERÊNCIAS

- AIRES, Lauande. **A Carroça é Nossa**. Grupo Xama Teatro: São Luís, 2013. (texto teatral não publicado)
- AIRES, Lauande. **Minha mãe preta**. Grupo Xama Teatro: São Luís, 2014. (texto teatral não publicado)
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BÂ, Amadou Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.). História geral da África: volume 1: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática, 1982, p. 181- 218.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. **Novos Ensaios Críticos: o grau zero da escritura**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1986.
- BARTHES, Roland. **O efeito do real**. In: Literatura e Semiologia. Pesquisas Semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. **O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de Franca, 1977-1978**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BERNAT, Isaac. **Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita**. A Ausência de Livro. Vol 3. São Paulo: Escuta, 2010.
- BONDER, Nilton. **A Alma Imoral**, Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o Saber de Experiência**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação. Nº19, 2002.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913 – 1956**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca. In: **Sala Preta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. N. 10, 2010.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**, São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

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

COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop**: a Performance Poética do Ator-MC. São Paulo: Perspectiva. 2014.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

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

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade – teatro performativo**. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 1, n. 8, 2008.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

FONSECA, Venício. Máscara Teatral – linguagem, metodologia e dramaturgia do Grupo Moitará. IN: **Móin – Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 09, n. 10, julho, 2013.

FRANCISCO, João (org. de depoimentos). **Maria Aragão. Razão de uma Vida**. São Luís: SIOM, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GARCIA, Santiago. **Teoria e prática do teatro**. São Paulo: HUCITEC, 1998.

GUÉNOUM, Denis. **A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HERBMULLER, Paulo. **Nosso tempo, esse bicho que só tem pescoço**. Jornal USP, 22 a 28 set. 2014. Cultura, p. 12.

HESÍOSO. **Teogonia: A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras. 1995.

HOMERO. **Odisseia**, canto XII. São Paulo: Cultrix, 2006.

KUNTZ, Hélène. IN: SARRAZAC, Jean Pierre (org). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: SENAC, 2010.

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

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013.

LEJEUNE, Phillippe. **Diários de garotas francesas no século XIX**: constituição e transgressão de um gênero literário. *Cadernos pagu* (8/9) 1997: pp.99-114.

LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES, Vol 1: ramo sírio/ Anônimo; trad. Mamede Mussafa Jarouche. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

MACHADO, Regina. **Acordais, fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: Ed. Difusão Cultural do Livro, 2004.

MARTINS, José Batista Dal Farra. O Testamento da Rapsoda. In: **XVI Seminário Acadêmico APEC 2011**, 2011, Barcelona.

MEYERHOLD, V.E. **Do teatro** / Vsévolod Meyerhold. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a Arte do Ator**. Revista Setepalcos: Revista da Cena Lusófona. Portugal: Associação Portuguesa para o intercâmbio teatral, n. 3, 1998. Teatro Brasileiro.

MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**: o legado de Jerzy Grotowski. Tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.

NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

NANCY, Jean-Luc. **Le Partage des voix**. Paris: Editions Galilée, 1982.

NASCIMENTO, Igor. **As três fiandeiras: a vida por um fio**. 2015. 55p. Obra teatral (não publicada). Grupo Xama Teatro, Maranhão.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô**: Uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 2007.

- NOVARINA, Valére. **Carta aos atores e Para Louis de Funès**. Rio de Janeiro:7letras, 2011.
- NOVARINA, Valére. **O teatro dos ouvidos**. Rio de Janeiro:7letras, 2011.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- PAMPLONA, Rosane. **Novas Histórias Antigas**. São Paulo: Brinque Book, 1998.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.
- PLATÃO. **A República**: ou sobre a justiça, diálogo político. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. **Íon**. Lisboa: Editorial Inquérito. 1988.
- PRANDI, Reginaldo. **Os príncipes do destino**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- REIS, José Ribamar S. dos. **Carimã**. São Luís: EdFUNC, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Vol.2. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROSA, Sonia. **O tesouro de Monifa**. São Paulo: Brinque-book. 2009
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- SARRAZAC, Jean- Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **A partilha das vozes**. Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, n. 20, p. set. 2013. p.17-19
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro:7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SCHMIDT, Benito Bisso. **O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico**: trajetória, tendências e impasses atuais e uma proposta de investigação. Anos 90, Porto Alegre, v.6, p. 165-192, 1996.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EdUSP, 1995.

THAÍS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

TORDOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VASCONCELOS, Gisele. **O Cômico no bumba-meu-boi**. 2007. 137p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA.

VASCONCELOS, Gisele; SANTOS, Ethel. **A Besta Fera**, biografia cênica de Maria Aragão. São Luís, Grupo Xama Teatro, 2008. (texto teatral não publicado).

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS DO XAMA TEATRO

A BESTA FERA

Direção: Gisele Vasconcelos

Atriz: Maria Ethel

Texto* (org.): Maria Ethel e Gisele Vasconcelos

Preparação da Atriz: Igor Nascimento

Figurino: Marcelo Nascimento

Luz: Wagner Heineck

Operação de som: Renata Figueiredo

Projeto Gráfico: Layo Bulhão

Obras Musicais: Torna a Sorriento (típica canção napolitana), Pedaco de Mim (Chico Buarque), Noites de Moscou (canção popular russa), Tudo Cambia (Mercedes Sosa / composição de Julio Numhauser), Gracias a la Vida (Mercedes Sosa / composição de Violeta Parra) e Oração Latina (Cláudio Pinheiro e Gabriel Melônio / composição de César Teixeira)

Foto: Taciano Brito

Produção Executiva: Grupo Xama Teatro

A CARROÇA É NOSSA

Dramaturgia, Encenação e Música: Lauande Aires

Elenco: Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo, Lauande Aires e Cris Campos

Técnico de Som: Cid Campelo

Figurino: Cacau de Aquino

Maquiagem: Cris Campos

Adereços: Renata Figueiredo, Cris Quaresma e Ana Tereza.

Concepção Original: Cláudio Vasconcelos

Designer Gráfico: Jonilson Bruzzaca

Fotos: Márcio Vasconcelos

Imagens do Vídeo: Beto Pio e Carol Libério

Produção Executiva: Grupo Xama Teatro

MINHA MÃE PRETA

Direção: Lauande Aires e Gisele Vasconcelos

Roteiro: Lauande Aires

Elenco: Gisele Padilha, Victor Padilha, Tiago Andrade, Arisson Ferreira, Gisele Vasconcelos, Lauande Aires, Jorge Celso Paco.

Música: Jorge Celso Paco e Lauande Aires

Figurino: Gisele Padilha

Maquiagem: Cris Campos

Projeto Gráfico: Layo Bulhão

Fotografia: Jorrimar Sousa

Produção: Grupo Xama Teatro e UFMA

AS TRÊS FIANDEIRAS

Direção e Dramaturgia: Igor Nascimento

Elenco: Renata Figueiredo, Gisele Vasconcelos e Rosa Ewerton.

Direção Musical e Preparação Vocal: Gustavo Correia

Composição das Músicas: Gustavo Correia, Gisele Vasconcelos e Renata Figueiredo.

Figurino: Cacau di Aquino

Iluminação: Camila Grimaldi

Cenografia: Ivaldo Júnior

Projeto Gráfico: Maurício Vasconcelos

Registro em vídeo: Beto Pio

Fotografia: Márcio Vasconcelos

Produção: Grupos Xama Teatro e Petite Mort

ANEXO B – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DO SOLO “A BESTA FERA”

MARIA SEMPRE VIVA
apresentações do espetáculo:

A BESTA FERA

Biografia cênica de Maria Aragão

TERÇAS E SÁBADOS
10 A 21 DE DEZ
ÀS 19H

no Casarão Angelus Novus
(beco Catarina Mina, 123 -
Centro Histórico de São Luis)

Agendamento Prévio e Gratuito
para turmas de Escola Pública
Tel. 99755777 (oi)
xamateatro@yahoo.com.br

AXEXO C – TEXTO DO SOLO “A BESTA FERA”

TORTURA / INTERROGATÓRIO – PRISÃO I.

Maria José Camargo Aragão. Maria Aragão.

10 de fevereiro de 1910. Povoado do Engenho Central.

Seis irmãos: Benedito, José Maria, Jonas, Cristina, Emídio e João.

Três filhos adotivos: Sônia, Sebastião e Simone.

Eu sou médica. Vendo jornais. Sou agente da Voz Operária, da Editora Vitória. Tudo atividade legal.

Ainda faço tudo com paixão, sobretudo mantenho minha vontade de viver.

RECORDAÇÕES: INFÂNCIA, PAI E MÃE.

Apesar dos preconceitos e das superstições, que eram muitas, a minha mãe era católica, mas ela era uma católica muito esquisita. Acreditava em macumba, em espiritismo, não ia à missa todos os domingos, mas não deixava de ir ao Velório do Senhor Morto e também à Noite de Natal.

O mais interessante é que ela guardava um vestido amarelo para ir à missa de Natal. Por que amarelo? Também não sei.

Ela acreditava em coisas fantásticas, acreditava que o homem podia virar bicho, podia virar onça e nos contava essas histórias. E nós acreditávamos, mas não acreditávamos nas superstições quando ela dizia para não passar as coisas pela janela, não guardar a roupa do lado do avesso, que fazia mal. Nessas coisas nós não acreditávamos.

Um dia perguntei:

- Se a gente andar sempre aí no mundo, vai dar no inferno?

Ela respondeu:

- Não, não vai dar no inferno.

- Então, se a gente subir como o avião, vai dar no inferno?

- Não. Pra lá é o céu.

- Então se a gente cavar, cavar... Vai dar no inferno?

- Não.

Então, eu concluía:

- Nesse caso, o inferno não existe.

- Não diga isso. Vamos rezar.

Aí eu tinha de rezar. Mas, se não era andando, se não era subindo, se não era cavando, então não tinha outra dimensão para encontrar o inferno. Daí eu achei que não devia haver inferno.

Minha mãe chamava a si própria Rosa Camargo. Era bonita, alegre e voluntariosa, com uma força de vontade que eu herdei, felizmente. Era neta de um espanhol e de uma índia maranhense.

Meu pai, Emidio Aragão, era descendente de uma negra africana, vindo como escravo de Cabinda, na África.

Então essa é minha origem. É por isso que sou louca, é por causa dessa mistura: negro, branco, índio, que não podia ser diferente.

Eu pareço com meu pai, com a família dele. Sou da raça negra. Não sou feliz nem infeliz por isso.

Esse negócio de cor pra mim não interessa, interessa é a pessoa, interessa é o que eu sou. Quem quiser que se dane, quem quiser que me critique, quem quiser que se foda, mas eu quero ser eu mesma e pronto.

Minha mãe dizia assim:

- Que menina feia, cabelo, olho tudo da cor da pele.

Aí a gente ia rir e os meus irmãos diziam:

- Tu és assim como um pano amarelo, tudo da mesma cor. Ei pano amarelo!

Aí eu ria. Acho que era Sarará.

Ela não era de ter medo. Ela enfrentava. É por isso que eu tenho ainda hoje uma admiração por ela.

Essa falta de medo. Essa coragem de enfrentar a vida, essa coragem de fazer o que achava que era certo.

Como quando dizia:

- Quero ir pra cidade. Eu sou analfabeta, mas os meus filhos vão ser doutores.

E meu pai veio pra São Luís, alugou uma casa na rua de Santana e nos trouxe triste e infeliz, achando que seus filhos iam morrer de fome.

- Mas, Rosa, meus filhos vão morrer de fome!

- De fome ninguém morre!

Isso aí era uma ingenuidade da minha mãe e um desconhecimento da situação de que de fome se morre, e como se morre!

Às vezes tinha café e pão

Às vezes tinha café e não tinha pão, mas tinha farinha.

Às vezes, porra nenhuma!!!! Além do mingau de farinha seca sem açúcar, sem manteiga.

- Vamos, vamos, vamos. Vocês têm de estudar!! Eu não sei nada, mas vocês vão ser doutores! Vamos, vamos, lenha verde mal acende, quem muito dorme pouco aprende!

A gente estava com fome e dizia: “Não vamos para o colégio, não temos o que comer”.

- Vão, vão para a escola sim, vocês tem de aprender, se não aprenderem, não vamos acabar com essa fome aqui em casa. Vocês têm de crescer, de ser gente grande, que gente grande ganha muito dinheiro.

E a gente tomava aquele mingau ralo, apenas era quente, e íamos para o colégio.

Meu pai tinha mais instrução que minha mãe, não era analfabeto, passou por escolas, sabia matemática, sabia ler muito bem, foi ele quem me ensinou a ler.

Terminei o curso primário e tinha que fazer o exame de admissão ao ginásio. E isso era muito sério. Foi no Liceu Maranhense que eu estudei. Minha mãe não queria que eu fosse para o ginásio. Ela dizia:

- Se você fizer o curso de professora, você pode ensinar e é muito fácil se arranjar um emprego pra você... E aqui, deixa de haver fome.

E assim nós crescemos e assim eu fiz o curso normal e fui considerada aluna brilhante. Não sei se era realmente uma aluna brilhante.

Eu dei aula pra muita gente.

MARIA PROFESSORA

Toca Torna Sorriento! Toca! Toca pra mim, por favor!!! Torna Sorriento!!

(música: Torna Sorriento)

É por que eu tenho uma coisa, eu amanheço com uma música na cabeça e é o dia inteiro. Essa eu não conseguia cantar, sabia um pedacinho só.

Havia um aluno que era guarda civil, também muito bonito, se chamava Remo, era de origem italiana e gostava muito de música, adorava música, tocava violino.

Acabamos tendo um envolvimento, mas fora das aulas..., aí é que eu sou rigorosa, tudo isso fora das aulas.

SEUS AMORES: AMORIM

Eu sempre fui muito solta, mesmo diante das péssimas condições em que vivia, mal vestida, eu nunca deixei de ter macho atrás de mim, me sacaneando a vida.

Amorim

1937 – DITADURA DE VARGAS

Conheci o Amorim quando fazia o curso de Medicina no Rio. Nesse período chegou um grupo de comunistas maranhenses que se hospedou na mesma pensão que eu.

Desse grupo só um deles, o Amorim Parga, não ficou na pensão, possuía família no Rio. O pessoal falava de mim com muitos elogios e queriam me levar para o partido e o Amorim dizia:

- Deve ser uma burguesinha metida a besta cursando Medicina.
- Vai lá, conhece a Maria, conversa com a Maria, almoça um dia com ela.

E ele aceitou o convite.

E eu tratei-o muito bem, com muita simpatia, e apesar do meu espalhafato, ele achou que eu não era uma burguesinha.

Virou, mexeu e acabamos indo morar juntos. Alugamos um quarto e ninguém dependia de ninguém. Um dia encontrei-me com um amigo que me disse:

- O Amorim é um cretino.
- Por que cretino?
- Tu não sabes? Ele vai se casar em menos de um mês.

Quando recebi a notícia, meu coração deu um pulo pra cima, outro pra baixo, pra esquerda e pra direita.

Cretino, cretino, cretino... Ai, eu quero morrer... eu quero voltar ao Maranhão...

Não, não volto ao Maranhão. Ele é ele e a vida é minha. É por isso que eu digo: eu acabei com a minha maior paixão em 24hs. Nenhum homem mais na vida vai me fazer uma coisa dessas. Eu vou sair sempre antes.

Eu tenho cultura, sou inteligente, tenho coragem, boa aparência, bem vestida ou mal vestida como estou, tenho condições de arranjar um emprego e fazer o curso de Medicina. Vou continuar o meu curso de Medicina. Pode ter certeza disso eu não vou depender de ninguém, eu vou ser médica.

(música: introdução de Maria, Maria; Mercedes Sosa)

MARIA MÉDICA

O Curso no Rio foi muito pesado para mim porque eu precisava trabalhar para me manter, dando aulas. Ensinei uma porrada de militar. Ensinei muita gente. Trabalhava muito, estudava como uma condenada, mas achava a vida linda, achava a vida uma beleza, linda, linda... Não é de hoje que eu sou otimista. Não é de hoje que eu sou comunista. Não é de hoje que eu tenho esse espírito alegre, eu sempre tive, eu sou o que sempre fui.

Em 1942 Maria se formou em Pediatria e também chorou a morte da sua filha Clarice.

Minha filha tinha dois anos. Ela era uma graça, inteligente, uma criança bonita. O nome dela era Clarice. Quando perguntavam: Como é o teu nome, ela dizia: Caia, Caíce.

Houve uma epidemia de disenteria bacilar, uma doença grave; e não havia antibióticos específicos. Minha filha teve uma morte brutal, apesar de assistida por três médicos. Ela adoeceu à noite, com febre e na manhã seguinte estava morta.

Eu lembrava a outra gravidez, em condições precárias, sendo obrigada a fazer o aborto, e então perder aquela filha, que era um encanto de criança, inteligente, viva, bonita, rebentou com a minha vida.

Aquele foi realmente um período difícil na vida de Maria. Deixou General Câmara e voltou para o Rio. Largou a Pediatria, não tinha mais condição de ver uma criança, estava bloqueada, ou talvez pirada, não estava muito boa da cabeça.

Fez Ginecologia, foi refazer o curso de clínica e começou a trabalhar no Hospital Miguel Couto, no Rio. Quem ia ao hospital era gente do morro, gente da periferia, gente pobre e Maria começou a se interessar pelos problemas das pessoas, sobretudo os de pobreza, de fome, de miséria, de falta de assistência e até os de prostituição...

- Entrem garotas, sirvam-se!!

Eu sempre fui solidária, eu sempre gostei de ajudar os outros.

O que eu sou hoje, se aprendi a ser solidária, se aprendi a ter desejo de dividir, de ajudar, não é por que eu sou comunista. Isso é coisa minha.

- O orgulho do saber é pior do que o de ter.

PRISÃO 2

Porra! Fui presa!!

Covardes! Covardes! Filhos da Puta! Cães Sarnentos!

Vem com armas até os dentes prender uma mulher desarmada!

Covardes! Covardes!

Por que me prendem!! Por que me prendem....

Todo mundo sabe quem mandou tocar fogo nas casas... Foi o Governo! Foi o Governo! Pra se vingar contra a greve e contra o repúdio que o povo lhe devota.

ENTRADA PARA O PARTIDO COMUNISTA

Terminou a guerra! Terminou a guerra!!

- Vamos ao comício?
- Comício? Que comício?
- É por que Prestes saiu da prisão e vai haver um comício pra ele.
- Prestes? E quem é Prestes, menina?
- Prestes? É um líder comunista, ficou preso nove anos e teve a mulher grávida, deportada, a mando de Getúlio Vargas, pra morrer em um campo de concentração nazista. Ele vai falar nesse comício que os comunistas estão fazendo para homenagear ele...

E fomos, em um caminhão, até o campo do Vasco da Gama, o São Januário. Era muito amplo e quando eu cheguei lá já estava superlotado.

- Que diabo de homem é esse que consegue reunir tanta gente, só por que esteve preso nove anos?

- Prestes! Prestes! Prestes! Prestes está chegando ao portão! Prestes! Prestes!
- Luis Carlos Prestes vai falar!

Quando ele começou a falar, com voz forte, impressionante, eu fui me sentindo nervosa, a beber as palavras daquele homem. Ele falava sobre a situação nacional e internacional, sobre as consequências da guerra, sobre o que ainda poderia haver de nazismo no país, o que se precisava fazer pela redemocratização.

Minha atuação política até então era acreditar que, sendo médica, poderia fazer alguma coisa pelo povo, que poderia fazer alguma coisa pela fome que doía tanto. Ainda me doía a fome que passei na infância, que passei estudando, a fome que via os outros passarem e que doía em mim.

Ele só falou no interesse do povo, ele também estava interessado, como eu, nos problemas do povo. Em miséria, em fome, em todas essas coisas que eu sempre soube.

Decidi: Vou entrar para o partido desse homem.

- Irmãos! Vou entrar para o Partido Comunista!
- Você endoidou de vez, os comunistas matam gente dormindo! Comem criancinhas! Tá escrito em tudo quanto é parede!
- Não, aquele homem não come criancinhas, foi delirantemente aplaudido pela multidão, não pode matar e nem permitir que matem alguém dormindo.

Entrei para o Partido Comunista de forma explosiva e apaixonada, como tudo o que tenho feito na vida. E nunca me arrependi.

(música: Internacional Comunista)

LUTA NO INTERIOR

Em 1945 Maria voltou ao Maranhão com a missão de reforçar o Partido em sua terra natal, onde desenvolveu atividades políticas às portas das fábricas distribuindo jornais: Voz Operária, Tribuna do Povo e panfletos considerados subversivos... Também fez comícios no interior do Estado: em Caxias, Codó, Coroatá, Bacabal, Povoados de Livramento, Insone...

Ela era considerada uma agitadora nata! Por tudo isso ela foi cruelmente perseguida pelo Clero:

- Cuidado com a comunista Maria Aragão! Ela come criancinhas! Coloquem uma cruz preta nas portas de suas casas para que ela não entre. Saiam todos! Venham para fora vaiar a comunista, vamos botá-la na balsa para ela ir embora daqui! Joguem pedras!!!

Quando cheguei em Caxias, às 6 horas, o Padre mandou tocar o sino a dobre de finados e às 7 horas, foi pro alto falante:

- Os sinos estão repicando como protesto contra a presença de um anti-cristo na pessoa da comunista, Maria Aragão. Ela veio trazer veneno nos jornais e eu já sei quais as pessoas que frequentam a igreja e lhe deram dinheiro!

- Ela é a besta fera, o monstro que bota fogo pelo nariz. A sua presença já foi prevista no apocalipse.

Besta- Fera! Besta-Fera!

- Padre ela não pode ser a besta-fera. Eu estava bem perto da janela para ouvir tudo o que dissesse, para ver quando fosse botar fogo pelo nariz. Mas, parecia que morava com a gente, ela sabia de tudo, tinha hora que ela parecia até bonita!

- Se benze, meu filho, se benze. É o demônio que entra no corpo dessa mulher quando ela começa a falar, por isso você achou essa mulher bonita, simpática.

- Eu vim aqui convidar “vosmicê” para ir lá no meu lugar, conversar com a minha gente! Sabe Dona, a gente quer mesmo saber é dessa sua lei, o comunismo. “Vosmicê” é comunista?

- Boa noite pessoal! Vocês querem conversar comigo? Sou comunista sim, meu nome é Maria Aragão. Vou dizer por que sou comunista e o que é ser comunista.

Comunismo é irmandade. Todos são iguais. Não tem injustiça, fome, miséria, doença, desigualdade. A terra, e tudo que nela dá são de quem nela planta.

- Agora eu agradeço a vocês por terem vindo. Desejo-lhes boa noite, mas acho que vocês devem ir para suas casas. Digam a esse padre que se hoje à noite me chamar ao menos de feia eu embarco amanhã para São Luís e coloco no jornal tudo o que já colhi sobre ele. E nessa noite ele não me mandou nem pra puta que pariu.

O CASAMENTO E A SEPARAÇÃO: ALFREDO

Dona Maria é a puta que pariu. Me chamem Maria Aragão, Dona Maria Aragão, Dona Maria José Aragão, me chamem de qualquer coisa: Dona porra, dona merda, mas não me chamem Dona Maria.

É por isso que me dano quando me chamam Dona Maria.

- Chegou aí uma Dona Maria, ela não é médica, é prostituta!

Porra! Eu sempre trabalhei feito uma desesperada para estudar, ensinei, fui ser enfermeira, sempre fui uma mulher dona de mim mesma, dona de minha vida, dona de meu corpo, tive os homens que quis, não posso permitir que me chamem de prostituta.

Casar pra mim era uma maneira de desmentir os padres. Ter um relacionamento sem casar não é ser prostituta, mas eles diziam que eu era.

O casamento pra mim era importante, primeiro porque eu era uma mulher normal, cheia de vida e precisava de um homem e o Alfredo era meu amigo desde a adolescência e eu gostava dele e ele de mim. Segundo porque os padres continuavam me apresentando como prostituta, que eu não era médica e eu temia que a campanha de desmoralização recrudescesse.

Então ele resolveu casar e eu também decidi.

O convívio com o Alfredo era extraordinário... Ele era muito simpático, agradável, tinha um bom humor único, era de uma coragem física muito grande. E porque não dizer? Era muito bom de cama.

Tínhamos sido muito amigos antes de casarmos. Ficamos casados 10 anos e eu tive pena porque com nossa separação acabou tudo, não restou nem amizade, nem bom dia, nem boa tarde.

VIAGEM PRA UNIÃO SOVIÉTICA

1961- Maria foi surpreendida com uma viagem a União Soviética.

(música: *Uma Noite em Moscou*)

Fui enviada à União Soviética com a justificativa de fazer curso político. Lá fiquei um ano e meio.

Foi a experiência mais interessante que vivi...

Tive a oportunidade de ver o socialismo na prática.

Lá eu me encontrei com tudo: a educação gratuita, a saúde gratuita, o preço de passagem paga a copeque, um fração do rublo.

Vi um povo alegre e feliz, que bebia, cantava e dançava nas ruas. Pra onde vocês vão seus porras, me levem...

Isso tudo me incentivou a continuar lutando pelo socialismo.

O IDEAL SOCIALISTA

(música: *Todo cambia; Mercedes Sosa*)

O socialismo continuará a germinar no coração do homem enquanto houver injustiça, desigualdade, discriminação, analfabetismo, miséria, doença, fome. Que justifique a luta por uma sociedade libertária e fraterna. Sonho que acompanha a humanidade desde os seus primórdios e continuará conosco até o instante final de nossa civilização.

PRISÃO 3

- Agora o senhor vai parar o interrogatório, porque eu não vou falar mais nada.
- Não vou falar.
- Quem é o senhor pra gritar comigo?
- Eu sou outra autoridade, sou uma líder comunista.
- Não sei quem é... Não conheço ninguém... Eu estive sim, estive na reunião. Não sei o nome de ninguém. Não conheço ninguém. Umas cinquenta pessoas

- Como?!? Como meu filho? Como posso dizer que eu não sou comunista? Está na massa do meu sangue! Eu vou morrer assim!! Jamais se esquecerão de mim!

Pastores da Noite junto a Maria
Neste Natal de ansiedades
Vemos que a estrela anuncia
 O Cristo da Liberdade

Meu amigo Bandeira Tribuzzi.

É gratificante ter amigos. E eu quero cantar como a Mercedes Sosa: “Yo tengo tantos hermanos que nos los puedo contar”. E eu canto: eu tenho tantos amigos... Kleber me trouxe a ata da miserável sessão que me condenou.

(música: Gracias a la vida; Mercedes Sosa)

A manhã está linda, são 7 e meia e vou descer mais cedo. Aguardo visitas. É bom ter amigos, é bom ter esse meu temperamento.

Hoje uma mulher me pediu consulta. Engraçado, eu estou presa, necessitando de dinheiro e só atendo de graça. Mas “Gracias a la vida” que me deu coragem e um grande e apaixonado amor por essa vida que me tem dado tanto.

Ouçó diariamente o disco de Mercedes Souza e me emociono a cada dia.

Viva 78! Viva a vida que eu amo apaixonadamente.

“Hay hombres que luchan un día y son buenos. Hay otros que luchan un año y son mejores. Hay quienes luchan muchos años, y son muy buenos. Pero hay los que luchan toda la vida, esos son los imprescindibles.” (Bertold Brecht)

(música Oração Latina: César Teixeira)

ANEXO D – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO PROJETO CARROÇA NA ROTA DOS BALAIOS

PROJETO NA ROTA DOS BALAIOS

JULHO A SETEMBRO DE 2015

10 ANOS DO ESPETÁCULO
A CARROÇA É NOSSA

INFORMAÇÕES

APRESENTAÇÃO TEATRAL EM:
ICATU, ITAPECURU, VARGEM GRANDE, NINA RODRIGUES,
URBANO SANTOS, ANAPURUS, BREJO, CHAPADINHA, CAXIAS E SÃO LUÍS

Realização

Apoio

Patrocínio

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte Artes na Rua (Circos, Gêmeos e Teatro) / 2014

ANEXO E-TEXTO DO ESPETÁCULO A CARROÇA É NOSSA

PERSONAGENS

PEDOCA

TOINHA

CECÉ

JOANINHA

Personagens aparecem tocando, ao mesmo tempo em que puxam uma carroça cheia de cacarecos, caixas, instrumentos e figurinos. Cantam.

CENA I

A carroça é nossa, Senhora!
 A carroça é nosso Senhor
 A carroça é nossa, Senhora!
 A carroça é nosso Senhor
 A carroça é coisa de outrora
 E de hoje também, senhor!
 A carroça é coisa de outrora
 E de hoje também, senhor! (2x)

UM HOMEM E DUAS RODAS
 TRÊS PEDRAS NO SEU CAMINHO
 QUATRO PATAS VÃO LEVANDO
 CINCO AO NOVO DESTINO
 SEIS PARADAS REFRESCADAS
 POR HISTÓRIAS INCONTESTES
 UMA CHAVE ABRE O TESOURO
 ANTES DE COMPLETAR SETE.

(Pedoca faz gesto de que não consegue mover a carroça)

TOINHA – Anda Pedoca, traz a carroça. Por que você parou?

PEDOCA-

“Cês” não vão acreditar

No que agora sucedeu
 Uma coisa tão terrível
 Que outra coisa amoleceu
 Quem foi o irresponsável
 Que um mau serviço prestou?
 Eu parei para avisar
 Que a roda – Ah!
 Que a roda – Ah!
 Que a roda esvaziou!

(Faz gesto de farsa para a plateia)

TODAS – Ah, não, outra vez! *(Chateadas, viram-se de costas para ele).*

PEDOCA – Não adianta reclamar ou virar as costas. Quero saber quem foi o irresponsável pelo “conserto” da roda na cidade anterior! Vamos, digam! Foi você Joanhinha? Foi você Toinha? Já sei, foi você Cecé!

Elas se voltam para ele com ar de fúria, mãos nas cinturas e sem dizer uma só palavra. Pedoca, constrangido, desculpa-se com balançar de ombros.

CECÉ – Já que “ninguém” tem coragem para assumir os próprios erros nós vamos ter que reconsertar a roda. E tem que ser enquanto é dia.

TOINHA – Mas, antes, deixa eu ver a roda....

CECÉ – E eu também!

PEDOCA – *(Impedindo-as)* Infelizmente isso não será possível, pois, eu nunca ouvi dizer que olho enche pneu. E, além do mais, considerarei o ato uma prova de desconfiança contra a minha pessoa... Se eu falei, tá falado. Eu lá tenho precisão de mentir?

CECÉ – Precisão, pode não ter, mas pode ser por compulsão. *(Confusão)*

JOANINHA – *(Percebe o público)* Gente, já tem gente! *(Alvoroço. Personagens correm para a carroça, pegam sobrinhas e formam um bloco. Cochicham).*

CECÉ – E agora, o quê que a gente faz?

JOANINHA – Nem deu tempo da gente se aprontar...

TOINHA – Começa Pedoca.

PEDOCA – Toda vez sou eu, sempre eu. Eu tenho uma segunda opção?

TODAS – Não!

PEDOCA – *(Põe o rosto por cima da sobrinha e comunica-se com a plateia).* Olá, gente, tudo bem? *(Pedoca recebe a informação da plateia e repassa ao grupo que, na mesma formação, se desloca para outro ponto da cena).*

TOINHA – *(Mesma cena de Pedoca)* Gente, que cidade é essa? *(Público responde e ela repassa a informação).*

JOANINHA- Deixa eu ver se “o Jerico” está por aqui. *(Joaninha olha e não encontra).* “Ele não tá aqui não mas tá lotado!

As outras personagens levantam e dizem “Égua!”

PEDOCA- Égua, jumento, cavalo e burro!

TODAS – Burro? Então é aqui que a gente acha o nosso burro! *(Desfaz-se a cena, retiram seus pertences da carroça. Conversam.)*

Os atores se organizam no espaço e convidam o público a se aproximar para formar a roda

TOINHA - *(Para o público)* É o seguinte distinto público presente: nós vamos ter que aproveitar enquanto é dia e fazer uma paradinha aqui para resolver o problema da roda. *(Entrega um sol para alguém da plateia)*

JOANINHA - Esperamos que isso não seja nenhum incômodo e contamos com a colaboração de vocês para continuar nosso movimento e seguir nossa viagem. *(Atores cantam).*

CECÉ _ E nós juramos que isso não vai levar mais do que cinco horas!

TODOS –

ATENÇÃO DISTINTO PÚBLICO

QUE AQUI SE FAZ PRESENTE

TIVEMOS UM PROBLEMINHA

QUE SEMPRE ACOMPANHA A GENTE

POR MAIS QUE A GENTE SE ESFORCE

É BASTANTE RECORRENTE

VAMOS DAR UMA PARADINHA

PRA RESOLVER O PROBLEMA

UMA COISINHA MIÚDA

UMA COISINHA PEQUENA

MAS NÃO FIQUEM PREOCUPADOS

QUE NÃO VAI VALER À PENA

ACEITEM NOSSAS DESCULPAS

POR ESSE LEVE TRANSTORNO

FOI CULPA DE UM BORRACHEIRO

OU TALVEZ DE UM OUTRO CORNO

DESSES QUE SÓ TOMAM JEITO

DEPOIS QUE EU QUEBRO O PESCOÇO

PEDOCA –

*MAS SE A RODA ESVAZIOU
PONHO A CULPA É NOS BURACOS
ESTÃO EM TODOS OS CANTOS
ESTÃO EM TODOS OS LADOS*

TODOS -

*FOI POR ISSO QUE A CARROÇA
FICOU DE PNEU FURADO*

CECÉ – O pior é que estou achando que o problema não é só da buraqueira. Mesmo em praças de boa qualidade muitas rodas tem se esvaziado.

TOINHA - Será que estão esvaziando a cabeça e o coração das pessoas?

JOANINHA – Não sei, mas para que esse problema não se agrave (*Muda o tom*) pedimos a colaboração dos presentes para nos ajudarem a encher esta roda enquanto consertamos a outra.

TODOS -

*ENCHE A RODA
VEM OUVIR
AS HISTÓRIAS DA CARROÇA
QUE HOJE PASSAM POR AQUI.*

TOINHA – Agora que já resolvemos o problema desta roda, retornemos ao problema da outra, que embora pareça menor, sempre nos causa o transtorno maior.

JOANINHA – (*Pausa*) Gente, eu tenho uma ideia: não podemos simplesmente usar o “estrepe”?

CECÉ – Poderíamos sim usar o ESTEPE se ele não tivesse sido trocado pela última refeição que fizemos.

JOANINHA (*Triste*) - É... (*muda o tom*) mas foi bem mais gostoso do que comer o estrepe...

PEDOCA – Poderíamos tentar usar o cérebro para consertar a roda!!!

JOANINHA - Não precisa falar desse jeito, seu grosso, porque você não é nosso padrasto!

CECÉ – Não precisa falar desse jeito, seu grosso, porque você não é nem nosso irmão.

TOINHA – Não precisa falar desse jeito, seu grosso, porque você não é nem nosso... Coisinha!

PEDOCA – Vai, gente, desculpa, é que a fome não está ajudando muito...

TODAS – Isso não é motivo para ser grosso!

PEDOCA – Tá, tudo bem, mais ainda tem esse cansaço tod...

TODAS – Muito menos estúpido!

PEDOCA – E ainda tem essa roda que, do nada, em plena estrada aparece furada... *(Faz gesto de farsa)*

TODAS – Mas cuidar dela foi tarefa sua e mal feita como todas as demais!

PEDOCA – Tá... Eu já sei que a culpa foi minha... Sei também que não sou padraсто, irmão, ou qualquer coisinha pra vocês, mas pensei que fôssemos amigos....

CECÉ – Amigos? E desde quando amigos vivem colocando os outros em confusão? Desde que aceitamos te acompanhar nessa procura sem sentido nunca mais tivemos um dia de sossego. É só trabalho, cansaço, fome e correria. Agora tenho que ficar cantando e tocando em toda cidade!

TOINHA – É isso mesmo! Nunca pensei que fosse passar o resto dos meus dias à procura de um burro que eu nunca vi e que ninguém sabe se existe! Ninguém vai dar valor em moça que toca instrumento e anda em carroça!

JOANINHA – Largamos nossas vidas porque preferíamos outro caminho e agora seguimos sempre rumo à direção nenhuma.

TODAS – Pronto, falamos!

PEDOCA – Pois já que é assim, eu seguirei só o meu caminho e vocês arrumem um jeito de procurar os seus. Eu não obriguei ninguém a me acompanhar. Muito pelo contrário, quando as encontrei, vocês estavam tristes largadas e sem rumo.

TODAS – Agora estamos tristes, sem rumo e com fome!

PEDOCA – Pois, bem. Vou procurar ajuda pra consertar a roda e, quando retornar, partirei sozinho em busca do Jerico Jericó. Passar fome *(Sai levando as rodas da carroça)*

TOINHA – Ai gente, ele saiu chateado. Será que fomos muito duras com ele?

JOANINHA – Será que ele vai trocar a outra roda por comidinha também?

CECÉ – Tomara que não, ou do contrário nunca sairemos daqui.

TOINHA – Então vamos esperar! *(Tempo)*

CECÉ – Mas, ele não disse que quando voltar vai partir sozinho?

JOANINHA – E se ele fizer como o Jerico e der no pé?

CECÉ – Não seremos tão azaradas para ficar procurando um jumento e um burro!

TOINHA – E já está começando a anoitecer! (noite)

JOANINHA - Vamos ficar jogadas no mundo sem ter ninguém para nos proteger?

TODAS – Ou pior! Às vezes é bem melhor estar mal acompanhada do que só!

TOINHA - Pedoca?

JOANINHA - Volta Pedoca!

CECÉ- Nós sabemos perdoar!

TODAS – Podemos até te ajudar a consertar a roda. *(mostram para a plateia os dedos e pernas cruzadas)*

CENA II

Pedoca retorna sem a roda.

PEDOCA – Prestem muita atenção: eu vou voltar, mas garanto que essa é última vez que perdoo vocês. (*Vaidoso*) Faço isso porque entendo que realmente deve ser muito difícil seguir caminho na vida sem a minha companhia. Também acho que três moças tão lindas não deveriam andar por aí sem a minha proteção, mas não aceitarei mais nenhum tipo reclamação, chateação, perturbação, conspiração, decepção, pressão (*personagem fala mais palavras terminadas em “ão”*). Do contrário cumprirei o prometido mesmo com o coração partido.

TOINHA – Ai, que bom, Pedoca. (*Dá-lhe um beijo no rosto*)

JOANINHA – Ai, que bom, Pedoca. (*Dá-lhe um beijo no rosto*).

CECÉ – Ai, Pedoca, pedoquinha! (*Pedoca, avança para beijar Cecé na boca, Cecé se esquiva*) Te enxerga!

PEDOCA – Essas mulheres me amam e não conseguem disfarçar... Meus senhores e senhoras deixem-me apresentar.

(*Jogo de personagens e coro*).

ME CONHECEM COMO PEDRO

MAS ME CHAMAM DE PEDOCA

SOU UM TANTO AVENTUREIRO

CORAGEM TENHO DE SOBRA

ASTUTO, ESPERTO E LIGEIRO

MATO O PAU E MOSTRO A COBRA

JÁ COMI PORCO E GALINHA

MAS HOJE COMO O QUE SOBRA

CORO

DESDE CEDO MUITO CEDO

UM SONHO O INCOMODA

E NELE UM BURRO O LEVA

NAS COSTAS DE UMA CARROÇA

PRA SER FELIZ PELO MUNDO

CANTANDO DE PORTA EM PORTA

MESMO QUE O POVO OLHE

UM TANTO DE BOCA TORTA

TOINHA –

VOU PEDINDO COM LICENÇA

PRA FALAR SEM CERIMÔNIA

ME CONHECEM POR TOINHA
 MAS MEU NOME É ANTÔNIA
 FILHA DE ZÉ CARPINTEIRO
 E MARIA DA PAMONHA
 PROCURO UM AMOR VERDADEIRO
 DIGO E NÃO TENHO VERGONHA

CORO

SE METEU NESSA CARROÇA
 ATRÁS DA FELICIDADE
 NÃO VIA UM AMOR QUE PRESTASSE
 PRAS BANDAS DA SUA CIDADE
 SÓ ENCONTROU HOMEM CASADO
 QUERENDO SÓ “VADIAGE”
 E O QUE SE ENCONTROU DE SOBRA
 FOI MENTIRA E FALSIDADE

CECÉ –

O MEU NOME É MARCELINA
 MAS ME CHAMAM DE CECÉ
 O QUE PROCURO NO MUNDO
 PROCURO COM MUITA FÉ
 PROCURO O QUE TEVE CRISTO,
 MARIA E SÃO JOSÉ
 PROCURO MINHA FAMÍLIA
 QUE FUGIU OU DEU NO PÉ

CORO -

PROCURA PRA VER SE ACHA
 SOSSEGO DENTRO DE SI
 POIS O VAZIO QUE TRAZ
 PARECE QUE NÃO TEM FIM
 POIS NÃO SABER SUA HISTÓRIA
 É ALGO MUITO RUIM
 SE ENCONTRAR O QUE BUSCA
 NUNCA MAIS SERÁ ASSIM

JOANINHA –

ME CHAMAM DE JOANINHA
 MAS MEU NOME É JOANA
 O MEU ERRO FOI TER PÊGO

UMA DÚZIA DE BANANA
 PRA BRINCAR DE COMIDINHA
 COM FULÔ E JULIANA
 O PROBLEMA É QUE SÓ TINHA
 ISSO PRA TODA SEMANA

CORO

SEU PADRASTO NÃO GOSTOU
 FICOU BRABO COMO UM TOURO
 LOGO LHE AMEAÇOU:
 EU VOU ARRANCAR TEU COURO
 DESDE ENTÃO VIVE ESCONDIDA
 NA CARROÇA DESSE AMIGO
 PARA QUE SEU BELO COURO
 FIQUE LONGE DO PERIGO.

TOINHA – Pronto Pedoca, já nos apresentamos. Agora deixe de preguiça e vamos botar a mão na roda.

As três procuram a roda

JOANINHA – “Quede” a roda, Pedoca?

PEDOCA – É... a roda? É...

CECÉ - Não vai dizer que você perdeu a roda, Pedoca?

JOANINHA – Diz que trocou por comidinha...

TODAS – Cadê a roda, Pedoca?

PEDOCA – Aconteceu um acidente... Quando eu fui descendo por acolá escorreguei, cai no chão, “frouxei” a mão e a roda foi assim se despedindo, triste, se afastando, despencando lá pro pé da ribanceira.

CECÉ - E porque você não foi buscar?

PEDOCA – Eu ia, mas vocês me chamaram!

As três ficam alinhadas, desafiando Pedoca

TOINHA – Pois então, vai!

PEDOCA – Mas assim, sozinho, na boca da noite?

JOANINHA - E tu ta com medo, é?

PEDOCA - Que medo o quê, rapaz? Eu posso levar alguém comigo?

TODAS - Não!

PEDOCA– Pois, então eu vou! Mas só quero saber é quem vai tomar conta de vossas coisas! Já tem gente de olho!!! (*Correm em direção às suas coisas*)

(*Pedoca sai, as três interpelam: Não!*)

TOINHA - Melhor ficar por aqui e esperar amanhecer.

CECÉ- Acho que ele tem razão. Precisamos descansar. Além do mais, quem vai sentir falta de uma rodinha de nada com uma roda dessa aqui tão bonita.

TOINHA – E já estamos cansadas de seguir, seguir, procurar, procurar e nada encontrar.

PEDOCA- Bendita mentira da roda, que veio em boa hora, já não aguentava mais os reclames das senhoras!

CECÉ- O quê que você disse?

PEDOCA – Disse que já não aguentava mais de saudades das senhoras! (*Pedoca canta pra Cecé uma musica romântica de parada de sucesso*)

CECÉ - Mas não pense que vai se safar dessa história assim não! Primeiro será preciso descobrir a quem essas terras pertencem para saber se podemos ficar um pouco por aqui.

PEDOCA - Não se preocupe, deixe comigo,

Se podemos ficar por aqui,

É coisa que tratarei já de descobrir. (*Dirige-se a alguém da plateia*)

MEUS SENHORES E SENHORAS

DESCULPE LHE INCOMODAR

MAS FAÇO PRA PERGUNTAR

A QUEM PERTENCE O LUGAR?

É PÚBLICO OU PRIVADO?

DO POVO OU DO ESTADO?

DO MENDIGO OU DO OPERÁRIO?

DO LADRÃO, DO DEPUTADO?

PODEMOS CÁ DESCANSAR?

GARANTO: É POR POUCO TEMPO

E SE DEREM CONSENTIMENTO

NOSSO AGRADECIMENTO

EM FORMA DE ARTE VIRÁ!

GARANTO É SO UMA DORMIDA

E ASSIM QUE O DIA RAIAR

JÁ ESTAREMOS DE PARTIDA!

Enquanto Pedoca conversa com a plateia, as demais personagens preparam a Carroça-Altar. Cantam ao som de caixas do divino.

SENHORES DONOS DA CASA

PEDIMOS VOSSA LICENÇA

COM DEUS E NOSSA SENHORA

E COM SUA PACIÊNCIA

*SENHORES DONOS DA CASA
PEDIMOS SUA PERMISSÃO
PARA AQUI NESSE TERREIRO
ABRIR NOSSO CORAÇÃO*

*SENHORES DONOS DA CASA
PEDIMOS VOSSA ATENÇÃO
RODAMOS EM MUITAS PRAÇAS
ESSA É NOSSA MISSÃO
(Rezam juntos)*

TOINHA-

*SANTO ANTÔNIO PADROEIRO
DAS MOÇAS ENAMORADAS
FAZEI QUE ENCONTRE MEU PAR
QUE EU DEIXE DE SER ENCALHADA
QUE ENCONTRE UM HOMEM SÉRIO
HONESTO E COMPANHEIRO
QUE FUJA DO ADULTÉRIO
E QUE NÃO SEJA FULEIRO
ME ABENÇOE COM UM
QUE SAIBA ME RESPEITAR
SE SÓ RESTAR CARGA TORTA
PREFIRO NÃO ME CASAR*

JOANINHA-

*SÃO JOÃO MEU PROTETOR
COM SEUS CACHINHOS DE OURO
VENHA SER MEU COBERTOR
E DEFENDER O MEU COURO
SÓ QUERO ENCONTRAR SOSSEGO
NAS TERRAS POR ONDE HABITO
NÃO QUERO ME VER SANGRANDO
COMO FAZEM COM O CABRITO
FAZEI QUE NUNCA ME ENCONTRE
AQUELE QUE ME QUER MAL
DOZE BANANAS NÃO CUSTAM*

O PREÇO DE UM FUNERAL

PEDOCA-

*SÃO PEDRO MANDAI A CHAVE
QUE ABRIRÁ MEU CAMINHO
E NÃO DEIXAI EU VAGAR
SEM RUMO E SEM DESTINO
QUERO CANTAR E TOCAR
SEM SOFRER E PASSAR FOME
DE TANTO ME APRESENTAR
QUERO CONSTRUIR UM NOME
ME DAI SANTA PACIÊNCIA
COM ESSAS TRÊS COMPANHEIRAS
QUE SÓ QUEREM ME EXPLORAR
E FALAM MUITA BESTEIRA*

CECÉ-

*SÃO MARÇAL SUA DEVOTA
VEM FAZER SUA ORAÇÃO
PARA ENCONTRAR SUA FAMÍLIA
E A PAZ DO CORAÇÃO
QUERO ENCONTRAR SENTIDO
NA BUSCA QUE HOJE FAÇO
SEI QUE TENHO UM CORPO INTEIRO
MAS TÁ FALTANDO O PEDAÇO (Todos: cabaço? Cecé corrige: pedaço!)
ESPERO SUA RESPOSTA
EM ATENDER MINHA PRECE
SE O SENHOR ACHAR QUE SUA
DEVOTA AO MENOS MERECE.*

TODOS-

*EM NOME DO PAI QUE É PAI
E DO FILHO QUE É FILHO
DO “ESPRITO” QUE DIZ QUE É SANTO
DO SANTO QUE DIZ QUE É “ESPRITO”
FAZEI COM QUE ESTE POVO
ACREDITE LÁ NO CÉU
E PONHA MUITO DINHEIRO
QUANDO PASSAR O CHAPÉU
PERMITA QUE SE AGRADEM*

DO NOSSO HUMILDE TRABALHO
E DEPOSITE BASTANTE
DO QUE SOBROU DO SALÁRIO.
AMÉM!!!

CENA III

JOANINHA- E agora, o quê que a gente faz?

PEDOCA – Eu não sei quanto a vocês, mas na minha terra, depois da reza a gente toma a bênção e dorme. *(Arruma-se para dormir)*

CECÉ – Seis cidades! Seis paradas!

TOINHA – Eu “tô” muito cansada! Meu pé “tá” dormente! Minha perna “tá” inchada!

JOANINHA – Eu “tô” muito é com fome!

PEDOCA- E eu só quero dormir!

CECÉ - Mas isso não faz sentido gente! Nós três dormindo em uma rede e esse xexelento dormindo sozinho!

PEDOCA – Tá insatisfeita, cheirosa, traz tua xexelenta “pro” lado de cá e deita comigo!
(as três sentam em uma rede só)

CECÉ - Mas isso não faz sentido gente!

TOINHA– O que não faz sentido Cecé?

CECÉ – Ora, Toinha, nós já estamos na sexta parada e até agora nada! Não adianta ficar repetindo a mesma história a cada vez que paramos! Tem que ter uma solução!

JOANINHA – A solução é achar algo pra comer, descansar e continuar procurando, ora! A Cecé está sempre achando que alguma coisa errada. Ô mulher desconfiada.

CECÉ – Pensem comigo: Quem nós estamos procurando esse tempo todo? *(pergunta para a plateia)*

JOANINHA – Um tal de Jerico Jericó.

CECÉ – E se esse tal Jerico Jericó existe e se é mesmo dono da carroça mágica, porque está foragido?

TOINHA – Vai ver que assim como eu, foi procurar o seu grande amor...

JOANINHA – Ou como eu, fugiu de casa para não apanhar do padrasto.

PEDOCA – Ou assim como vocês, saiu pelo mundo só pra falar bestagem!

CECÉ – Bestagem é continuar nessa viagem e não encontrar o que procuramos.

JOANINHA – Conta de novo Pedoca, desde o começo, tim tim por tim tim, do começo até o fim, como foi que toda essa história de carrocinha começou.

PEDOCA – Mas vocês não cansam de ouvir essa estória, não, é?

TOINHA – Mas Joaquina chegou por último, ela não sabe assim dos detalhes.

PEDOCA – Não vou contar é nada, vou tratar é de descansar pra ver se eu esqueço a fome.

JOANINHA – Pois então: conte histórias! Assim a gente se distrai e rapidinho a gente dorme.

PEDOCA – Tá bom, eu conto... Desde que tenho uns sete anos um sonho me acompanha. É um sonho muito pequeno, mas também muito bonito. Nele eu encontro, na frente da igreja matriz, uma linda carroça, mágica, que me levava pra onde os meus sonhos mandassem. Ela era puxada por um burro, o Jerico Jericó. Aí eu acordo.

TODAS – Isso a gente já sabe, Pedoca, conta o resto.

PEDOCA – O resto é que... Não, essa parte eu não conto... (*Elas e o público solicitam e ele conta.*) Um dia, já adulto, eu trabalhava como porteiro da escola, e não sei como, eu perdi todas as chaves. Me mandaram embora e eu fui parar na porta da igreja matriz, pra pensar no que eu ia fazer da vida.

CECÉ – Como sempre, irresponsável!

TOINHA – Deixa ele falar, Cecé!

PEDOCA - Quando cheguei lá encontrei essa carroça, parada, igualzinha a carroça do meu sonho. Sentei do lado dela e fiquei esperando o Jerico pra que ele me levasse pra onde meu sonho mandasse. Fiquei lá por três dias e três noites, e nada. O povo começou passar e elogiar essa carroça como se fosse minha:

TOINHA - Que linda essa carroça!

JOANINHA - Me leva pra passear na carrocinha!

CECÉ - Que carroça magnífica!

PEDOCA - Então achei que devia seguir com ela e encontrar o Jerico Jericó. Não encontrei o Jerico, mas encontrei essas três biribas.

CECÉ – Mas me diz uma coisa, Pedoca: como é esse burro materializado? De que tamanho?

TOINHA – De que cor que ele é?

JOANINHA – Ele tem aquela marquinha de mijada nas costas?

PEDOCA – Dessas coisas que vocês perguntaram aí, só essas que eu não sei responder!

TODAS – Não sabe?

PEDOCA – É que no sonho as coisas aparecem tudo borrada. Eu nunca enxerguei o Jerico direito, nem a sua cor, nem nada, só sei que é um animal de quatro patas.

CECÉ – Mas é muito besta mesmo. Nunca nem viu o burro, e como é que sabe o nome dele?

PEDOCA – Saí perguntando pela cidade se tinha algum burro fugido. Descobri que só o burro do padre: o Jerico Jericó. Tenho quase certeza de que é o mesmo.

(As personagens ficam desiludidas e começam a recolher suas coisas)

CECÉ – Mas é claro que não, Pedoca. Se o Jerico fosse do padre, a carroça também seria!

TOINHA – É verdade... Tanto sofrimento pra nada. Você não devia brincar assim com o sonho das pessoas.

JOANINHA – Nós confiamos em você, Pedoca... O que a gente faz agora?

CECÉ – Partiremos cada uma pra seu canto com o rabinho entre as pernas!

JOANINHA – E o que a gente faz com os nossos sonhos?

TOINHA – A gente enrola, bota numa sacola e amarra bem a boca do saco pra ele nunca mais fazer a gente de besta.

JOANINHA – Foi o Pedoca que fez a gente de besta.

CECÉ – E a gente era o burro que tanto procurava.

PEDOCA – Gente! Não sejam tão pessimistas, eu posso ter me enganado, me atrapalhado, mas não podemos nos separar agora... Amanhã cedo eu prometo que encontro à roda, conserto e seguiremos juntinhos do jeitinho que tem que ser.

TODAS – Estamos cansadas de perdoar suas faltas.

CECÉ – Você já perdeu muitas coisas nessa estrada, Pedoca.

JOANINHA – As chaves...

TOINHA – A roda...

CECÉ – A vergonha na cara...

TODAS – Agora perdeu a nossa confiança.

CECÉ – Eu já perdi muita coisa nessa vida. Não posso deixar que você me perca.

TOINHA – Fique aí com tua carroça.

JOANINHA – E faça bom proveito do burro! (*Partem com seus pertences*).

PEDOCA – Gente, não faça isso. Será que vocês não entendem... (*canta*)

SEI QUE MUITO TENHO ERRADO

E MUITO TENHO PERDIDO

MAS SE ERREI FOI TENTANDO

ENCONTRAR ALGUM SENTIDO

TODAS –

SE METEU COM TANTAS CHAVES

QUE ACABOU PERDENDO TODAS

MAS NÃO SABERÁ VIVER

SEM A CRENÇA DAS PESSOAS

PEDOCA –

PODEM LEVAR SUAS MALAS

PODEM LEVAR SEUS PERTENCES

TODAS

MAS RESTARÃO AS LEMBRANÇAS

DENTRO DO PEITO DA GENTE

E PRA ONDE QUER QUE SIGAM
NÃO ESQUEÇAM A PRUDÊNCIA
E SE ESSE NOSSO ENCONTRO
NÃO FOR PURA COINCIDÊNCIA

PEDOCA

E LÁ POR ONDE PASSAREM
NÃO ESQUEÇAM QUE A CARROÇA
NÃO É MINHA E NEM É TUA
POIS SERÁ

TODOS

PRA SEMPRE NOSSA!

(Toinha, Joanhina e Pedoca saem do círculo, cada um para um lado.)

CENA IV

CECÉ - *(Aos gritos)* Gente é isso! Agora faz sentido!

(Cecé chama todos de volta)

TOINHA – Isso o quê, Cecé?

JOANINHA – O quê é que faz sentido? Eu já me tremo todinha quando você faz essa cara!

CECÉ – Talvez o Pedoca tenha razão! Leiam o enigma!

TODOS -

*UM HOMEM E DUAS RODAS
TRÊS PEDRAS NO SEU CAMINHO
QUATRO PATAS VÃO LEVANDO
CINCO AO NOVO DESTINO
SEIS PARADAS REFRESCADAS
POR HISTÓRIAS INCONTESTES
UMA CHAVE ABRE O TESOURO
ANTES DE COMPLETAR SETE.*

PEDOCA – Essa parte a gente já sabe, Cecé. Precisamos é entender o que isso quer dizer.

CECÉ – Prestem atenção: Seis Paradas Refrescadas por Histórias Incontestes! Hoje é noite de lua. Acho que essa carroça pertence à Ana Jansen!

TODOS – Ana Jansen?

CECÉ - No orfanato onde eu morava, sempre contavam uma história que, por mais assustadora que fosse, insistíamos para ouvir novamente. *(Cecé sobe na carroça, Joanhina se transforma em Ana Jansen, Pedoca arruma as malas pra Ana Jansen pisar)* Conta a lenda que uma mulher muito rica e poderosa viveu em São Luís, no século XIX. Uma mulher temida por todos! Seu nome era:

TODOS - ANA JANSEN.

CECÉ - Ana Jansen tinha muitos escravos, e os tratava com enorme crueldade. Quando ia visitar uma de suas inúmeras propriedades, Ana Jansen ordenava que eles se deitassem sobre as poças de lama, (Ana Jansen sobe nas malas empilhadas) e pisava sobre seus corpos para passar sem sujar os seus sapatos de veludo! E aqueles que gritassem ou reclamassem, ela surrava até matar, ou então atirava os pobres coitados em poços com lanças no fundo!! Por essas e outras atrocidades, após a sua morte, Ana Jansen foi condenada a uma pena terrível!

TODOS – Pena?

CECÉ - Sim, é a mesma coisa que condenação.

TODOS – Ah!

CECÉ - Ana Jansen foi condenada a vagar pelas ruas de São Luís em uma carruagem guiada por cavaleiros sem cabeça. Cavaleiros com chamas no lugar da cabeça! E dentro do coche maldito, a alma penada de Ana Jansen grita, estala chicotes e carrega em suas mãos uma vela acesa, que ela entrega ao primeiro infeliz que encontrar! (*Entrega para alguém da plateia*). “Quer um foguinho, meu filho?” E o coitado que leva a vela pra casa, encontra em seu lugar, ao amanhecer, um osso de defunto! Aí começam as febres, o suplício. O sujeito começa a tremer, a babar, gira feito louco, pula, cai no chão, até que fica roxo e morre.

JOANINHA – (*Desesperada*) Gente, me acode, eu já sei quem é Ana Jansen: é a alma da mãe do meu padraсто que quer me levar pra ele arrancar meu couro.

TOINHA – Calma Joaninha. Uma carroça tão bonita como essa não deve ter sido de uma pessoa tão má. O Pedoca não disse que encontrou essa carroça na frente de uma igreja?

PEDOCA – Disse, digo e repito.

TOINHA – E no enigma não diz “três pedras no seu caminho”.

PEDOCA – (*Contando*) uma, duas , três...

TOINHA – Claro que não. São as três partes: Igreja de São Pantaleão, Igreja do Carmo e Fonte do Ribeirão.

JOANINHA – Agora mesmo é que não entendo mais nada!

TOINHA – É o seguinte: Tem uma história que diz que debaixo da ilha de São Luís existe uma enorme, imensa, gigante serpente encantada. A serpente é tão grande que dá uma volta inteirinha debaixo da cidade e no dia em que sua cabeça se encontrar com sua calda, São Luis vai afundar, afundar, afundar, até ficar pior do que já tá. Dizem ainda, que o rabo da serpente está debaixo da igreja de São Pantaleão, a barriga sob a Igreja do Carmo e a cabeça na Fonte do Ribeirão.

PEDOCA – Essa é a bobageira mais boba que vocês já falaram por essa boca que nem a terra há de querer. Onde já se viu? Já é difícil acreditar na serpente que enganou a mulher pra enganar Adão, agora a gente tem que acreditar em uma serpente escondida debaixo do

chão? #sóquenão. Eu quero ver é se essa serpente tem coragem de me enfrentar é aqui de homem pra homem!

TOINHA – Pedoca, não brinca com a história que isso é coisa séria.

JOANINHA – A gente não deve brincar com as fezes das pessoas, Pedoca!

CECÉ- Melhor descansarmos e deixar esse exibido aí sozinho. Já ouvimos muitas histórias por hoje. (*Recolhem-se e fingem ir dormir*)

PEDOCA – Diz que a serpente dá volta na cidade todinha! O que rodeia essa cidade toda é o tamanho da mentira e da ignorância desse povo. Se me dissessem que era a língua desse povo falador até que eu acreditava, mas serpente desse tamanho e com esse perigo de afundar uma cidade, eu não acredito não. Eu já vi muito presidente afundar um país, muito governador afundar um estado e muito prefeito afundar uma cidade, mas serpente afundar uma ilha, eu nunca vi. Queria era pra essa serpente aparecer na minha frente pra ver se ela não ia afundar era no fundo de uma panela. (*Sons. Pedoca se assusta*). Quem tá aí?

SERPENTE-

QUEM É O INDOLENTE QUE ME DESAFIA
DIZ QUE É VALENTE, MAS NINGUÉM CONFIA
QUEM NUMA PANELA QUER ME AFUNDAR
VEM QUE TÔ DOIDINHA PRA TE ABRAÇAR

PEDOCA-

DEIXE DISSO DONA COBRA
NÃO QUIS LHE DESAGRADAR
NÃO ACEITO SEU ABRAÇO
QUE É PRO POVO NÃO FALAR
MAS GARANTO QUE SEU TIPO
NUNCA FOI MEU PALADAR

SERPENTE

O CONTRÁRIO É VERDADEIRO
APRECIO ESSE SEU TIPO
TREMENDO IGUAL VARA VERDE
À BEIRA DE UM FANIQUITO
ACABOU-SE A VALENTIA
DO FALASTRÃO EXIBIDO

PEDOCA –

ACABOU-SE A VALENTIA
MAS SOBROU A CAGANEIRA
VALHAM-ME TODOS OS SANTOS
NUNCA MAIS FALO BESTEIRA

AGORA EU DIGO E CONFIRMO

QUE AS LENDAS SÃO VERDADEIRAS (*Cai tremendo em febre*).

TOINHA – Pedoca?

JOANINHA – Pedoca?

CECÉ - Pedoca?

TODAS – É brincadeira, Pedoca!

CECÉ – Olha! É a carroça!

JOANINHA – Ai, gente. Acho que ele bateu as botas!

CECÉ – Calma gente!. Eu sei fazer uma massagem revigorante, que aprendi com um mestre zen, que trará nosso amigo de volta!

Cecé bate três vezes em Pedoca, ele parece piorar

CECÉ_ Ai! Eu acho que se ele não tinha morrido, eu acabei de matar! Deixa eu verificar a pressão!

(*Cecé saca um termômetro e percebe que Pedoca está ardendo em febre*)

Meu Deus, ele tá queimando de febre!

JOANINHA – Ai brincadeira sem graça. Não adoece agora não, Pedoca.

CECÉ – É... primeiro encontra a roda e tira a gente daqui.

TOINHA – Vocês não tem coração. Ele tá muito doente e a culpa foi toda nossa. (Chorando) Desculpa Pedoca, não era pra brincadeira terminar assim. Sei que não és tão valente, mas te quero aqui perto da gente, perto de mim. Não pode ser essa a hora de chegar assim seu fim.

(*pedem ajuda do público para levar Pedoca até a carroça – altar*)

MEU SANTO CASAMENTEIRO

TROCO TODOS OS PEDIDOS

UM SONHO DE UM PAR PERFEITO

DE UM VÉU E UM LONGO VESTIDO

PELA SAÚDE DESTA

QUE SEM NENHUM INTERESSE

TEM SIDO EXCELENTE AMIGO.

CECÉ –

PEDOCA EU SEI QUE ÀS VEZES

TENHO SIDO MUITO DURA

MAS DURA TEM SIDO A VIDA,

E TODA MINHA PROCURA

NÃO NOS ABANDONE AGORA

QUE TENHO UMA FAMÍLIA

TU ÉS MEU PAI E IRMÃO

EU SOU TUA MÃE E FILHA
VOU PEDIR PRA SÃO MARÇAL
SEGURAR A TUA MÃO
E NÃO DEIXAR QUE TU CAIAS
EM NENHUMA PERDIÇÃO

JOANINHA – Gente, eu tenho uma ideia.

CECÉ – Agora não, Joaquina, não temos tempo para ideias mirabolantes!

TOINHA – É Joaquina, depois você conta. Deixa ele ficar bom primeiro.

JOANINHA – Oh, gente. Sei que essa situação é catastrófica, periclitante, escalafobética! Mas não podemos simplesmente passar o chapéu pra ajudar a tirar o Pedoca daqui?

TOINHA – Isso, boa ideia, Joaquina

CECÉ – Desculpe, boa ideia. (Pegam chapéus e instrumentos)

TODAS -

*EM NOME DO PAI QUE É PAI
E DO FILHO QUE É FILHO
DO “ESPRITO” QUE DIZ QUE É SANTO
DO SANTO QUE DIZ QUE É “ESPRITO”
FAZEI COM ESTE POVO
ACREDITE LÁ NO CÉU
E PONHA MUITO DINHEIRO
QUANDO PASSAR O CHAPÉU*

CECÉ – Agora é o momento ecumênico do nosso espetáculo, em que vocês colocam a mão direita no coração e a esquerda no bolso, para ajudar as ceguinhas a tirar o Pedoca daqui.

TODAS (*cantam*) –

NOSSO AMIGO ESTÁ DOENTE
PARECE QUE O CASO SÉRIO
PRECISAMOS DE UMA AJUDA
PARA COMPRAR O REMÉDIO
DO CONTRÁRIO NOSSO AMIGO
VAI DORMIR NO CEMITÉRIO

QUEM QUIZER QUE ELE MORRA
POR FAVOR NÃO DOE NADA
SEMPRE EXISTE MUQUIRANA
CANHENGUA E MÃO DE VACA
MAS SEI QUE NÃO É O CASO

DO POVO AQUI DESTA PRAÇA

QUEM QUISER QUE ELE VIVA
QUE SOBREVIVA O TEATRO
VÁ METENDO A MÃO NO BOLSO
TIRA O RESTO DO SAPATO
PELA GENEROSIDADE
LHE SEREMOS SEMPRE GRATOS.

(Pedoca acorda e finge que está dormindo)

TOINHA – Gente, já está amanhecendo! *(Vira o sol)*

TODAS – Amanheceu!

TOINHA – E ele ainda não melhorou nada.

CECÉ- Olha Pedoca, conseguimos todo esse dinheiro pra levar você daqui. *(Põe sobre o seu peito)*.

PEDOCA Dinheiro!!!! eu não sabia que eu valia tanto. Obrigado gente... Valeu! De todo coração.

TODAS – Pedoca! *(Correm para abraça-lo e beijá-lo. Congelam o gesto)*

TOINHA- Eu não acredito que você fez a gente de boba.

JOANINHA- Pedoca, você mentiu pra gente.

CECÉ- Esse aí mente é por profissão!

TODAS – Pega ele! *(Correm em direção a Pedoca)*

PEDOCA – Eu não estou mentindo não gente, quase que eu me vou de verdade. Eu vi a morte de perto dizendo: vem pro Socorrão, vem pro Socorrão. E também tive um sonho.

CECÉ- Ah, não, Pedoca.

JOANINHA – Já brigamos muito por causa desse teu sonho.

TOINHA – E não chegamos a lugar nenhum.

PEDOCA – Mas Chegamos!

CECÉ – Em *(nome da cidade)*? Mas cadê o burro?

PEDOCA – Agora não precisa mais de burro. Eu vi o sonho todinho e descobri o enigma.

TODAS – O quê? Conta! Anda! Fala logo!

PEDOCA- Depois que eu vi a morte de perto, sonhei com nossos santos padroeiros: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. E Tinha um boi.

TODAS – Um boi?

PEDOCA – O boi de São João. *(Conta)*

São João Tinha um boi. O boi mais lindo, mais precioso de toda a região. Um boi que dançava como ninguém! João o amava, João o guardava. E João só mostrava o seu precioso no dia do ensaio do Boi, dia 13 de junho.

TODAS: Dia de Santo Antonio.

TOINHA: E dia do meu aniversário, Toinha!

PEDOCA: Mas bonito mesmo era no dia 24 de junho.

TODAS: Dia de São João!

JOANINHA: E dia do meu aniversário, Joaninha!

PEDOCA: Aí São João arrojava! Tinha foguete, tinha sorriso, tinha comida, tinha bebida e o Boi de São João animando a festa! .Gira-Girando!

Mas no dia 29 de junho

TODAS: Dia de São Pedro!

PEDOCA: E dia do meu aniversário, Pedoca!

(continua) Mas, você sabe como é vizinho?_ E São Pedro se encheu de coragem e pediu o boi de São João emprestado. São João ficou surpreso com o pedido, mas emprestou o seu boi precioso ao amigo. Fez várias recomendações: - *Cuide bem do meu boizinho. Trate dele com carinho.*

A festa de São Pedro aconteceu e foi muito animada. O Boi Gira-girava. Gira-girando. Encantando a todos.

Mas, você sabe como é vizinho? No dia seguinte, era ... 30 de junho.

TODAS: Dia de São Marçal

CECÉ: E dia do meu aniversário, Marcelina!

PEDOCA: Na festa ia ter fogo e fogueira, foguete e sorriso, mas faltava o precioso pra animar ainda mais a festa: Gira-girando! O Boi de São João foi levado escondido de seu dono, para dançar na Festa de São Maçal.

Mas... a festa de São Maçal, não foi igual a de São João e São Pedro. Faltou comida na Festa de São Maçal e boi foi sacrificado pra alimentar os convidados. Um instante, uma faca, e couro do boi estendido no chão!

TODAS: Mataram o boi de São João! Mataram o boi de São João!

TODOS - E é por isso que até hoje se faz festa e se faz boi.

CECÉ – E o quê que esse sonho tem a ver com a gente.

JOANINHA – Tudo. Quem conduz essa carroça não é um burro, é um....

TODAS - Boi!!!!

TOINHA – É o boi de São João que vem nos guiando e fazendo com que a gente encontre os nossos sonhos.

PEDOCA – A música.

CECÉ- A família.

TOINHA – Um amor verdadeiro.

JOANINHA – Proteção.

TODOS – A carroça é nossa!

PEDOCA – Essa é a chave. *UM HOMEM E DUAS RODAS.*

TODAS – *Pedoca!*

PEDOCA - *TRÊS PEDRAS NO SEU CAMINHO.*

TODAS – *Preciosas!*

PEDOCA - *QUATRO PATAS VÃO LEVANDO.*

TODAS – *O Boi!*

PEDOCA - *CINCO AO NOVO DESTINO.*

TODAS – *Nós e a carroça!*

PEDOCA - *SEIS PARADAS REFRESCADAS. POR HISTÓRIAS INCONTESTES.*

TODAS – *Sexta cidade!*

PEDOCA - *UMA CHAVE ABRE O TESOURO*

TODAS - *ANTES DE COMPLETAR SETE.*

CECÉ - Mas não tá batendo! O enigma diz: Um homem e duas rodas! E você perdeu a roda, Pedoca!

PEDOCA – Vocês estão vendo como é que é? Desde o começo deste espetáculo que eu estou sofrendo “bullyng”. Tudo que não dá certo a culpa é de quem?

TODAS – Pedoca!

PEDOCA (*inicia uma série de perguntas para a plateia com variações de acordo com o contexto*) – Se não debulharam bem o milho, a culpa é de quem?

TODAS – Pedoca!

PEDOCA – Se o dólar está em alta, a culpa é de quem?

TODAS – Pedoca!

PEDOCA – Se o mundo vai “se acabar”, a culpa é de quem?

TODAS – Pedoca!

PEDOCA – O que vocês não entendem, é que essa carroça não é minha. Essa carroça é de quem?

TODAS – Nossa!

PEDOCA – E se a carroça é nossa, como é que nós vamos resolver os nossos problemas?

TODOS – Juntos!

TOINHA – Então vamos todos procurar a roda.

PEDOCA - A carroça a nós pertence. Assim como nos pertencemos. (*Cantam*)

PERTENCEMOS UM AO OUTRO

TAL COMO A RODA À CARROÇA

TAL COMO O ESPINHO À ROSA

TAL COMO A VOZ À CANÇÃO
PERTENCEMOS UM AO OUTRO
TAL CANUTILHO E A PENA
TAL COMO O SONHO E A CENA
ESSA É NOSSA MISSÃO

(Com a ajuda do público, encontram a roda e se preparam para dar a Despedida)

ABRE A RODA

VEM OUVIR

AS HISTÓRIAS DA CARROÇA
QUE PASSARAM POR AQUI

ABRE A RODA

VEM OUVIR

AS HISTÓRIAS DA CARROÇA
AGORA VAMOS PARTIR

TOINHA – Vamos com Deus, Nossa Senhora, São José de Ribamar, Santo Antônio, Santa Rita e todo santo e orixá desse lugar por que a Carroça

TODOS – É Nossa!

ANEXO F – CARTAZ MINHA MÃE PRETA

PROJETO
Amigos do Fazer

apresentações do espetáculo

MINHA MÃE PRETA

17 a 21/NOV

Oficinas gratuitas
de 01/SET a 14/NOV

- Teatro e narração de histórias ||
- Percussão e Dança ||
- Artes Visuais ||
- Dança e Percussão tradicional moçambicana ||
- Literatura e Poesia ||
- Canto ||
- Multimídia ||

LOCAL:
Casarão Angelus Novus
Beco Catarina Mina, 123,
Centro Histórico, Praia Grande
+INFO: xamateatro@yahoo.com.br

patrocínio
PALMARES
FUNDADOR CULTURAL

realização
XAMA
TEATRO

apoio
inovUS **SÃO LUIS**

ANEXO G - ROTEIRO MINHA MÃE PRETA

1) *Canto de abertura*

HOSSI KATEQUISSA AFRICA,
HOSSI KATEQUISSA AFRICA,

MATIKO MANHINGUI NI TLALA,
VONA VANA VAKO VAFKA,
oh
HOSSI KATEQUISSA, HINE VANA VAKO (2x)

TANA MOÍÁ, TANA MOYA MOYA (2X)
TANA MOYA
TANA MOYA , WAKU XWENGA
oh
HOSSI KATEQUISSA, HINE VANA VAKU.

2) **TIAGO**

Para meus filhos e os filhos de meus filhos!!!

As raízes de vocês estão na minha África. Por isso devem amar este lugar com toda a força do amor que mora no fundo do coração de vocês. É lá que encontrarão a mim e a toda nossa gente.

Desejo que sejam livres de corpo e alma, e que, em suas vidas, sejam tratados por todos com dignidade e respeito.

Não se esqueçam de nossa história. Não se esqueçam do nosso sofrimento. Mas principalmente, não se esqueçam de nossa luta. O corpo pode estar preso, amarrado, maltratado mas as ideias e pensamentos nunca se escravizam.

Todos nós somos responsáveis por nossas histórias e pela continuação de nossas tradições.

Torço pela paz e respeito entre os homens de todas as cores.

Que os deuses os abençoem sempre!!!

(Texto do livro O Tesouro de Monifa)

(Música africana é encerrada e todos bradam)

Axé!!!!

3) **Música Mãe Preta (autoria de Lauande Aires)**

**Minha mãe é África, Minha mãe respeita
Minha mãe, minha mãe é preta (2X)**

África do Sul, Suazilândia, Namíbia, Djibuti
Guiné Bissau, Tanzânia, Líbia e Burundi.
Mauritânia, Libéria, Malauí, Zâmbia, Somália, Gâmbia,
Tunísia, Moçambique e costa do Marfim.

**Minha mãe é africa, Minha mãe respeita
Minha mãe, minha mãe é preta (2X)**

Togo, Gana, Benim, Saara, Marrocos, Nigéria
 Senegal, Chade e Argélia.
 Burkina Faso, Congo, Angola, Lesoto, Gabão
 Madagascar, Etiópia, Ruanda e Sudão
 Madagascar, Etiópia, Ruanda e Sudão (Muda Ritmo)

Mali, Serra Leoa, Botsuana, Zimbábue
 Eritreia e Níger
 Quênia, Uganda, Camarões, Egito
 O que era canto, agora é canto e grito (2X)
 O que era canto, agora é canto e grito.

4) *Vasconcelos fala enquanto Padilha dança*

Sou negra, sou mulher
 Dona dos mais divinos dotes, mulher de luta, de garra, de coragem
 Sou uma negra que fui trazida à força de minha nação mãe para uma nação que nascia e precisava que eu a alimentasse com o meu trabalho.
 Pra ela sobreviver deixei minha Mãe África chorando sentindo a dor da perda de mais uma de suas filhas. Em minha nova nação me tornaram escrava. Cultivei os canaviais das fazendas de “meus senhores” com meu suor e minhas lágrimas.
 Na senzala eu chorava e suplicava a meu Deus e meus Orixás para fazerem com que meu sofrimento terminasse. Mas, minhas súplicas não eram ouvidas.
 Fui violentada pelos “senhores” e o ventre gerou filhos que como eu, trabalhariam forçados para enriquecer aquela que nos deram como nova nação.
 O leite dos seios não serviu nunca para meus filhos porque tinha que amamentar os filhos de “minhas” sinhás.
 Apanhei acorrentada no tronco.
 Chorei...
 Chorei nem tanto pelas chicotadas que faziam meu corpo ficar banhado de sangue. Mas por lembrar que, outrora em minha terra mãe fui uma negra de lindos dotes, LIVRE e naquele momento era apenas mais uma negra que tinha perdido o direito de ser mãe e ser mulher.
 (Zezé de Xangô)

Minha mãe é África, Minha mãe respeita
Minha mãe, minha mãe é preta (2X)
Minha mãe, minha mãe RESPEITA!!!

5) *Narrador Lauande*

Respeita que minha mãe é filha do Baobá
 Trazida de um continente que fica além desse mar
 E enfrentou todos os males sobre o mares do atlântico
 E suportou porque soubera entoar todos os cânticos
 Minha mãe não é país, é um continente possante
 Com mais de cinquenta países, e oitocentos milhões de habitantes
 Com mais de duas mil línguas, e muita cultura pra dar
 Todos sabem que por isso a civilização nasceu lá
 Mas agora
 Do lado de cá desse atlântico
 Como cântico de enfrentamento
 De todo esse mal causado
 O mar nos traz a lembrança
 De todos os antepassados

Na imensidão de mistérios
Que apresenta esse mar
Apresenta-se também
A lenda de Yemanjá

6) Gisele Vasconcelos conta A Lenda de Yemanjá

lemanjá, que era casada com o rei Oquerê. Eles viviam bem, cumprindo os acordos matrimoniais, mas um dia cada um falou mais do que devia e as palavras de um ofenderam gravemente o outro. Brigaram como nunca tinham brigado antes. Dolorosamente, agressões verbais se materializaram. Temendo a fúria de Oquerê, lemanjá fugiu, correu desabalada. Ele foi atrás dela, perseguiu-a pelas estradas. Quando Oquerê alcançou lemanjá e se lançou sobre ela, ela caiu no chão, quase vencida. Mas lemanjá tinha um frasco que sua mãe, que era Olocum, a Senhora do Oceano, lhe dera. Ao cair, lemanjá derrubou o frasco e o mesmo se abriu. em seu conteúdo líquido se formou um caudaloso rio. E fugindo pelo rio lá se foi lemanjá. Lá se foi Odoiá, que na língua do lugar é Mãe do Rio.

O rio ia levando lemanjá em fuga para o mar, para o oceano, que era o reino de sua mãe. Mas o rei se transformou numa montanha e interceptou a fuga do rio que corria para o mar. Desesperada, lemanjá chamou por seu filho Xangô, deus do trovão. Xangô lançou seus raios pela montanha e a partiu em duas, abrindo caminho para o rio, que prosseguiu na direção do litoral. Em meio às trovoadas de Xangô, lemanjá prosseguiu seu curso e alcançou o mar, alcançou a proteção de sua mãe no mar, onde ela reina até hoje, onde sucedeu a mãe e é rainha. Rainha do Mar, lemanjá. (Reginaldo Prandi)

7) Narrador Lauande

E tal como uma oferenda
A mãe mandou pros seus filhos
Mesmo por água salgada
A doçura do sorriso
Contido nas muitas comidas
Nos ritmos, na dança,
Na fé, nos cultos, nos cantos,
Seus filhos igual criança,
Através do dom do amor
Transformaram o que era dor
Numa roda de festança.
E de tanto misturarem
As lembranças com saudades
Os filhos cá deste lado
Criaram a Brasilidade!!!!

**8) Sons de Berimbau em ritmo de capoeira ou samba de roda.
Apresentação das vendedoras Vasconcelos e Padilha**

O nêga o que vem daí
O que vem daí, o que vem daí? (2X)
Tem angola, angu, aruá e axé
Abadá, abará, arroz e acarajé
Bamberê, berimbau, batuque e uma banguela
Tem cachaça, cachimbo, caçula e canela
Tem um dengo, um dengoso e de quebra um dendê
Tem um jegue, um jongo e um jabaculê

O nêga o que vem daí

O que vem daí, o que vem daí? (2X)

O nêga o que vem daí
 O que vem daí, o que vem daí? (2X)
 Tem ganzá, tem garapa e também tem gonguê
 Tem lundu, tem lelê e também tem lelê
 Tem mochila, marimba, minhoca, miçanga
 Tem maxixe, moqueca, morimba, muamba
 Tem quitute, quindin, quizomba e quibanda
 Tem tantan, tem tutu, tem titica e tem tanga
 E toda essa alegria que o vento me traz
 Agradeço à força de meus orixás

O nêga o que vem daí O que vem daí, o que vem daí? (2X)

Era sabido de todos que no tempo da escravidão as negras eram excelentes vendedoras e aqui, no Maranhão, uma chamava bastante atenção. Por conta de seu talento para o comércio a negra Catarina Rosa Pereira de Jesus, ou Catarina Mina, não só tornou-se a única ex-escrava a ter uma rua batizada com seu nome, como se tornou uma das figuras mais importantes da sociedade Maranhense, detentora de dinheiro, poder, escravos e casarões. Mas por puro preconceito, essa comerciante, que iniciara suas vendas com doces e farinha, passou muito tempo da história como a negra que se casara com um barão e que, além de lhe herdar os bens, prestava grandes favores aos ricos portugueses. Mas graças a outra importante negra (a pesquisadora Mundinha Araújo), ainda viva e bem viva, e a tantos outros pesquisadores interessados em realinhar as verdades históricas, hoje podemos nos orgulhar de Catarina Mina como exemplo de mulher bem sucedida!!!!

O nêga o que vem daí O que vem daí, o que vem daí? (2X)

Trago farinha, doce e camarão
 E mudo com jeito minha situação
 Eu tenho dinheiro e também casarão
 E compro meu sonho de libertação
 E tenho um beco que leva meu nome
 E entro na história e ninguém me consome
 História pros manos, história pras mina
 Meu nome eu já disse é Catarina Mina.

9) Narrador Lauande

Mas não vamos nos iludir, pensando que com nossa ascensão social, o preconceito deixará de existir tão facilmente. O preconceito tem muitos truques e muitas máscaras. E é por isso que eu pergunto.

Todos- Pra ver se você sabia
(Banda toca coco / embolada)

VOCÊ SABIA (LAUANDE AIRES)

O preconceito
 É uma arma poderosa
 Que sabe usar mil disfarces
 Da forma mais ardilosa
 Pra fazer acreditar

Dia e noite, noite e dia
E eu disparo meu cordel
Pra ver se você sabia

Por isso mesmo
Reuni alguns exemplos
Dessa forma bem covarde
Que só causa sofrimento
E quer desqualificar
Usando da tirania
Agora eu entro no assunto
Pra ver se você sabia...

Você sabia
De uma tal comparação
Que utiliza a cor branca
Como forma e padrão
De limpeza, de pureza
De beleza e do que é bom
Pergunto no mesmo tom
Pra ver se você sabia

Você sabia que
Que o povo brasileiro
É povo de sangue fraco
Por que em sua maioria
Ou é negro ou é mulato
Isso é uma frase perversa
Só entro nessa conversa
Pra ver se você sabia

Você sabia
Que no anúncio de emprego
Exigem boa aparência
Por conta do preconceito
Contra o índio e contra o negro
E contra a democracia
Por isso digo e repito
Pra ver se você sabia

Você sabia
Que chamar de moreninho
De cor, ou de escurinho
Mussum, pélé ou tição
Pode acabar em prisão,
Xilindró, delegacia,
A força do meu aviso é
Pra ver se você sabia

Você sabia
Que todos temos direito
De dar e de ter respeito
Já garantidos em lei
E agora que eu já sei
Que você sabe de cor

Cantemos em tom maior
Abaixo a supremacia!!!!

10) Entrada de NOSSIRA/CARECA (Base Rap)

Às vezes paro e percebo e fico analisando
Como é que pode isso tudo acontece há tantos anos
E a gente segue fingindo mentindo está tudo bem
Da mesma forma que eu sofro, sofre você também

Às vezes sinceramente me sinto como um et
Será que só eu percebo será que ninguém vê
Tá tudo errado meu irmão a violência impera
A nossa ignorância nos faz viver numa guerra

Viva Zumbi, Che Guevara, Lampião rei do cangaço
Filosofia de rua nordestino cabra macho
Exemplo de resistência tem mais é que ser seguido
Tem Negro Cosme, Dandara, João do Vale, Coxinho
O maranhão se destaca o nordeste é reconhecido

Mestre Felipe também além de D.Teté
A resistência sonora que mantém a cultura de pé
Bumba meu boi da Maioba, Pindoba e Maracanã
Raiz da nossa cultura ontem hoje e amanhã
Luiz Gonzaga também Chico Science e Nação Zumbi
É resistência sonora para quem duvida está aqui
(Jogo com a plateia)

11) Entrada de Paco com canção em homenagem aos líderes africanos. Dança Limbondo.

12) VASCONCELOS- *Vejam quanta coisa nós deixamos de aprender com os outros por puro preconceito. Nelson Mandela dizia:*

“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, ou por sua origem, ou sua religião. Para odiar as pessoas precisam aprender, e se elas podem aprender a odiar, podem ser ensinadas a amar, pois o amor chega mais naturalmente ao coração humano do que o oposto. A bondade humana é uma chama que pode ser oculta, jamais extinta.”

13) Narração O SAPO E A COBRA, uma lenda africana. (Arisson e Tiago contam enquanto a banda faz a sonoplastia)

14) Entrada de PADILHA com poema “Me gritaram negra” de Victoria Santa Cruz

Tinha sete anos apenas,
apenas sete anos,
Que sete anos!
Não chegava nem a cinco!
De repente umas vozes na rua
me gritaram Negra!
Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!
"Por acaso sou negra?" – me disse
SIM!
"Que coisa é ser negra?"

Negra!
 E eu não sabia a triste verdade que aquilo escondia.
 Negra!
 E me senti negra,
 Negra!
 Como eles diziam
 Negra!
 E retrocedi
 Negra!
 Como eles queriam
 Negra!
 E odiei meus cabelos e meus lábios grossos
 e mirei apenas minha carne tostada
 E retrocedi
 Negra!
 E retrocedi . . .
 Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra! Negra! Neeegra!
 Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra! Negra! Negra! Negra!
 E passava o tempo,
 e sempre amargurada
 Continuava levando nas minhas costas
 minha pesada carga
 E como pesava!...
 Alisei o cabelo,
 Passei pó na cara,
 e entre minhas entranhas sempre ressoava a mesma palavra
 Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra! Negra! Neeegra!
 Até que um dia que retrocedia , retrocedia e que ia cair
 Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra! Negra! Negra!
 E daí?
 E daí?
 Negra!
 Sim
 Negra!
 Sou
 Negra!
 Negra
 Negra!
 Negra sou
 Negra!
 Sim
 Negra!
 Sou
 Negra!
 Negra
 Negra!
 Negra sou
 De hoje em diante não quero
 alisar meu cabelo

Não quero
 E vou rir daqueles,
 que por evitar – segundo eles –
 que por evitar-nos algum disabor
 Chamam aos negros de gente de cor
 E de que cor!
 NEGRA
 E como soa lindo!
 NEGRO
 E que ritmo tem!
 Negro Negro Negro Negro
 Negro Negro Negro Negro
 Negro Negro Negro Negro
 Negro Negro Negro
 Afinal
 Afinal compreendi
 AFINAL
 Já não retrocedo
 AFINAL
 E avanço segura
 AFINAL
 Avanço e espero
 AFINAL
 E bendigo aos céus porque quis Deus
 que negro azeviche fosse minha cor
 E já compreendi
 AFINAL
 Já tenho a chave!
 NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
 NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
 NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
 NEGRO NEGRO
 Negra sou!

15) *Entrada de Paco com Canto e Dança Marrabenta/Moçambicana/Final*

ANEXO H – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO AS TRÊS FIANDEIRAS

Renata Figueiredo • Gisele Vasconcelos • Rosa Ewerton

as 3 Fiandeiras

Texto e direção: IGOR NASCIMENTO

Vendas online:
www.amoingresso.com

Estreia para convidados: 18 de abril Horário: 19 horas
ABRIL: Dias 19, 20, 22, 25, 26, 27 e 29 | MAIO: Dias 02, 03, 04 e 06

Realização:

Co-realização:

Apoio:

ANEXO I – TEXTO DO ESPETÁCULO AS TRÊS FIANDEIRAS

De Igor Nascimento

- 8º Tratamento -

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 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 engravidado. 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 cusindo 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 nada!

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 vagalume!

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 estanque, 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 monte de esquetes soltas, um monte de cenas separadas. Falamos de Iemanjá, 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: perdidas...

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 mar. Eu continuo aqui fazendo renda... Fazer o quê? É uma maneira de costurar as lágrimas...

ZEZÉ. Certo dia ele apareceu na praia. Atordoadado, 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. Mandeir 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 de 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, Fujêncio!...

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

ZEZÉ. E não 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!

Zeze 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. Entreolham-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 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 destino⁹⁰

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*) Iemanjá, 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 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.

⁹⁰ Poema “Hino às Moiras” de Renata Figueiredo.

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 vai 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!

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 penaram 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 fiscado 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 caia 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 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...

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 afeiçãoada 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. Desculpe 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 dismantelar 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 concertarem o barco que vocês quebraram... Além dessa aqui, eu tenho mais seis! Seis!

BEATRIZ. E na mesma hora elas trataram de concertar 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 voar⁹¹

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 PISCO*. 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 PISCO*. Desculpem... Eu não quis assustá-las...

ZEZÉ. Por favor, não nos coma, nem no sentido bíblico nem no literal...

ISADORA *faz PISCO*. 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 PISCO*. Pioco... Zé Pioco!

⁹¹ Letra de Gisele Vasconcelos.

ZEZÉ. Eu já ouvi esse nome em algum lugar...

ISADORA *faz PISCO*. 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 PISCO*. Versos!

DAS DORES a *derreter-se*. Ai, ele é poeta!

ISADORA *faz PISCO*.

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 PISCO*. 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 PISCO. Não se preocupem: eu trago! “Un moment, s’il vous plaît!”⁹²

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’entrée”⁹³, com um vinho chamado “l’apéritif”⁹⁴ ... Assim que elas terminaram, ele trouxe o “plat principal”⁹⁵ que era (*muda para um tom agressivo*) “La queue rôtie de Sirène dont j’ ai mangé la partie humaine”!⁹⁶

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 PISCO. “Je vais vous tuer et après manger comme deux poule!”⁹⁷

DAS DORES a deleitar-se . Eu sei...

ISADORA fazendo o PISCO. “Mais avant j’irai vous attacher et violer pendant trois jours sans arrêt”⁹⁸

DAS DORES a entregar-se. Eu entendo...

⁹² [um momento, por favor!]

⁹³ [entrada]

⁹⁴ [aperitivo]

⁹⁵ [prato principal]

⁹⁶ [A calda de uma sereia da qual eu comi a parte humana]

⁹⁷ [eu vou matá-las e comê-las como duas galinhas]

⁹⁸ [Mas, antes, eu irei amarrá-las e estuprá-las por três dias sem parar]

Zezé está cada vez mais aterrorizada.

ISADORA fazendo o PIOCO. “Et finalement je me nettoierai les dents avec vos os”⁹⁹

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. 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 que da boca: seu rosto não mais lhe pertencia.

CHICA acorda.

CHICA. O que aconteceu? Cadê o Pioco? Cadê Das DORES, Zezé?

ZEZÉ. Casaram...

99 [E finalmente eu vou limpar meus dentes com seus ossos]

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 ressurgue

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. São 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 – Iemanjá

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 pregar 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 Iemanjá 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 caldas de sereia.

ZEZÉ. E como é que faz para desvirar?

ISADORA. “Assim que tocaram 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 termina¹⁰⁰

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.

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.

¹⁰⁰ Letra de Renata Figueiredo “A Caverna das Moiras”

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. Mas, quando a interroguei, 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.

EPIÍLOGO

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