

JOGO DOS POSSÍVEIS, *COMO SE FOSSE* *[IMPOSSÍVEL]*

Nayara Macedo Barbosa de Brito¹

RESUMO: A partir do ensaio de Jean-Pierre Sarrazac (2009), *O jogo dos possíveis*, buscamos verificar como as novas formas de escrita dramaturgica, baseadas no “jogo” característico das produções contemporâneas, se dão no texto do espetáculo (e no próprio espetáculo em suas soluções cênicas) *Como se fosse [im]possível ficar aqui*, de autoria de Diógenes Maciel (2011), construído num processo de criação conjunto ao Núcleo PINEL de Pesquisa e Experimentação Teatral – Campina Grande - PB. Apoiamos nossa análise nas teorias de Szondi (2001) e Dort (1977) sobre a dramaturgia moderna/contemporânea e na experiência primeira de Brecht (1967) na criação de formas de escrita fragmentada.

PALAVRAS-CHAVE: jogo dos possíveis; dramaturgia contemporânea; narratividade.

ABSTRACT: From the text of Jean-Pierre Sarrazac (2009), *The game of the possible*, we tried to verify how the new forms of playwriting, based on the “game” characteristic of contemporary productions, appear in the play (and the spectacle itself in their scenic solutions) *Como se fosse [im]possível ficar aqui* (“Like it’s [im]possible to stay here”), written by Diógenes Maciel (2011) in the whole process of creating of PINEL – Core of Research and Experimental Theatre. We support our analysis in the theories of Szondi (2001) and Dort (1977) on the dramaturgy modern/contemporary and the experience of Brecht (1967) in his creation of writing forms fragmented.

KEY-WORDS: game of the possible; contemporary dramaturgy; narrativity.

¹ Nayara Macedo Barbosa de Brito é atriz do PINEL – Núcleo de Pesquisa e Experimentação Teatral. Aluna concluinte do curso de Comunicação Social da Universidade Estadual da Paraíba, manteve pesquisa financiada pelo CNPq (Programa da Iniciação Científica/UEPB) por três anos, na área de Dramaturgia/Teatro brasileiros, contribuindo, com tal, para as atividades desenvolvidas no Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia do Departamento de Letras desta mesma universidade.



Durante séculos, milênios, o teatro (ocidental) manipulou, segundo princípios normativos de estética, formas e conteúdos, que se sedimentaram uns sobre os outros ao longo do tempo e tiveram como base o modelo aristotélico proposto na *Poética*. Williams (2010) mostra, em *Drama em cena*, experiências isoladas de alguns autores, principalmente a partir do século XVII, que tentaram subverter, modesta e, por vezes, talvez até inconscientemente, a estrutura canônica do drama, como é o caso de Wycherley e Lillo. Um pouco mais tarde, já no século XX, essas investidas tornaram-se mais arriscadas – algumas chegaram até a fracassar. Seu alvo principal, que contrariou a forma estabelecida, é justamente o pilar-sustentáculo dessa forma, descrita aristotelicamente como sendo composta por uma unidade de tempo, espaço e ação, que ocorreria mediante diálogos intersubjetivos.

Sem dúvida, Bertold Brecht parece ter sido o autor que mais causou celeuma ao desenvolver e apresentar o seu modelo de teatro (escrita e encenação) épico. É nele que encontramos, pela primeira vez de modo objetivo, a quebra desse pilar acima mencionado. Com ele, se dá uma espécie de fragmentação da fábula que, estruturalmente, passa a obedecer aos princípios de *descontinuidade e não causalidade* entre as cenas, o que contraria a cartilha aristotélica. Em Brecht, é o comentário, mais que a ação, o objeto da representação. São estas inovações que propuseram uma nova forma de relação entre o ator e o personagem e, também, entre o teatro (enquanto instituição, mas, mais particularmente, como encenação de uma obra) e o público. Os caminhos abertos por Brecht despertam, até hoje, dúvidas e intrigas entre os estudiosos, mas levaram os dramaturgos a certa liberdade de escrita, onde a regra do jogo é buscar os possíveis da história que se quer contar.

É de François Jacob (1981), biólogo e membro da Academia Francesa de Letras, que Jean-Pierre Sarrazac tirou a expressão “o jogo dos possíveis”, título de um seu ensaio publicado no livro *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, lançado pela Ed. Belfort, 2000, e republicado em Portugal pela Editora Deriva (2009). Num período em que a representação, o evento cênico (inclusivamente a figura do diretor/encenador) se precipita e se salienta em relação a todo o processo criativo – que

envolve uma montagem e os demais elementos que a compõem, como a dramaturgia (aqui entendida como aquela produzida no pós-épico-brechtiano). É em meio a este contexto que a dramaturgia “renasce” segundo novos paradigmas, a fim de se fazer valer, uma vez mais, como elemento provido de uma teatralidade efetiva, talvez respondendo ao paradigma da crise, apontada por Dort (1977), segundo o qual a escrita dramática havia se atrasado em relação à escrita cênica – desta era dos encenadores – levando o teatro à carência de “textos modernos” que atendessem à nova demanda, num raciocínio convergente ao de Szondi (2001), autor que observou a contradição interna de algumas obras entre o final do século XIX e início do XX e tentativa de também alguns dramaturgos de encontrar formas de escrita que se combinassem aos novos conteúdos, emergentes das sociedades contemporâneas.

Assim, os enredos dessas novas dramaturgias começam de onde a antiga forma se encerra. Quer dizer, no modelo trágico, cada movimento e ação que se sucedia levava o enredo ao ápice da chamada “curva dramática”, o *clímax*, onde acontecia o *reconhecimento*, pelo herói, da situação-problema elaborada pelo poeta, e a peripécia, que levava este herói da felicidade ao infortúnio (ou vice-versa). As fábulas (se é que ainda as podemos chamar assim) contemporâneas iniciam suas narrativas com o problema já posto, num dado momento “pós-catástrofe”. E, se a antiga estrutura de que os poetas dispunham para o “final” de suas tragédias, cerrada em duas únicas possibilidades (da felicidade ao infortúnio; do infortúnio à felicidade), não corresponde mais àquilo que Williams (2010) chamaria de *estrutura de sentimento* do mundo contemporâneo, as novas escrituras dramáticas se abrem para a pluralidade, admitindo múltiplas possibilidades de continuidade da ação dramática – mesmo quando decide representar/mostrar apenas uma dessas possibilidades, os momentos de quebra da narrativa, os “furos no tecido dramático” (BAUGÄRTEL, 2011, p. 12), herança brechtiana, uma vez carregados de comentário e crítica, sugerem outras possíveis veredas para cada momento de “decisão”.

Essa nova forma de escrita (o “jogo dos possíveis”) dispensa a unidade de espaço pela fratura da própria noção de tempo. A cada quadro, a cada

cena, um tempo se instala (melhor, uma *convenção* de tempo proposta pelo dramaturgo) numa *beterocronia*¹ e as referências de espaço se multiplicam ou, por vezes, inexistem: transforma-se em *espaço nenhum* ou *lugar nenhum*. O tempo da ação se dilui em dimensões distintas como o “tempo da ficção”, que pode ser associado aos núcleos dramáticos remanescentes às novas formas; o “tempo da realidade”, em que encontramos os comentários pelos atores sobre as cenas ou sobre os sentimentos das personagens representadas; o “tempo onírico”, em que as personagens fogem de sua realidade e vivem, por alguns instantes, um sonho, uma fantasia, uma projeção até retornarem – ou não, eis a dupla possibilidade – ao seu real. A cada uma dessas convenções de tempo reconhecemos um possível para a ação dramática ou para a *impersonagem* (no termo sarrazaqueano) que a pratica/vive. A cada um desses momentos, novas relações são instauradas entre ator/personagem, ação/espectador. Os espaços surgem com referências tão diluídas, que o espaço mais concreto ou mais definível acaba por ser o próprio teatro.

Como se fosse [im]possível ficar aqui

Em *Como se fosse [im]possível ficar aqui*² o jogo se desenha por estes caminhos de *possíveis*. O dramaturgista, Diógenes Maciel, tinha como mote o “grande tema” da retirância, tão comum – e, devemos dizer, desgastado – aos palcos e literatura nordestinos. A originalidade do texto, no entanto, recai sobre o fato de ele ser tratado sob três pontos de vista: o de quem vai, o de quem *fica* e o de quem *volta*. A versão final compõe-se como uma *tessitura de histórias*, como o próprio Maciel chegou a afirmar em debate após uma das apresentações, retiradas da literatura universal, entre dramaturgias, romances, contos e poemas que, versando sobre

este grande tema³, construíram, pelas mãos do dramaturgista, um retalho de histórias que falam da vontade de partir e da necessidade de ficar intrínseca ao ser humano, por natureza nômade. Dessa forma, vai-se de um tema mais particular como a retirância nordestina até o tema universal das partidas e chegadas.

A ideia inicial era teatralizar o conto *Cícera Candoia*, de Ronaldo Correia de Brito (2009) que, segundo Maciel, em discussões feitas junto ao grupo para o qual o texto estava sendo escrito, dispunha de uma teatralidade inerente, traduzida para o palco mediante uma estrutura “não-dramática”, visto que sugere, para além do meio lingüístico baseado no diálogo entre personagens psicológicas, três tipos de vozes que contam a mesma (porém não única, vamos entender isso mais à frente) história: um narrador; os atores, que a certa altura contam histórias de suas próprias vidas; e as personagens de Brito. Sarrazac (2009) acredita ser este o tipo de escritura que identifica os textos e as personagens contemporâneos quando diz que

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

Assim, quando Regina Albuquerque, atriz que interpreta a mãe de Cícera (Ciça), tem como primeira fala

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

¹ Sarrazac sugere o termo em analogia à heterotopia proposta por Michel Foucault em *Des Espaces autres* (1994). Cf. SARRAZAC, 2009, p. 85.

² Espetáculo do Núcleo PINEL, estreado a 25 de novembro de 2011. Dramaturgismo: Diógenes Maciel. Direção e cenografia: Duílio Cunha. Elenco: Anderson Marcos; Chico Oliveira; Nayara Brito; Regina Albuquerque.

³ No processo de construção do texto desse espetáculo, o dramaturgista lançou mão de obras outras que dialogavam com a temática inserida no conto *Cícera Candoia*, de Ronaldo Correia de Brito, o qual serviu de mote nesse projeto, a saber: *a Oréstia*, de Êsquilo; *Essa Terra*, de Antônio Torres; e *Passagem das horas*, de Fernando Pessoa; entre outros.



temos claramente o exemplo daquilo que Sarrazac nos indicou. A atriz apresenta, próxima à voz da Diva (uma das personagens dramáticas que interpreta), através da memória, o passado sobre o qual se projeta, unindo, assim, passado e presente numa mesma cena. É recitante do conto de Ronaldo, que, na fala, sofre interferência adaptativa. Mais à frente ela vai aparecer como personagem do núcleo dramático que envolve mãe e filha no diálogo:

Mãe: ‘Tá todo mundo indo s’imbora...

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

Mãe: Povo mole. A outra seca durou foi três anos. Teu pai e eu nos agüentamos por aqui, porque o lugar da gente era este. Esperamos, quietos... E depois de três anos de estio choveu e tudo ficou vivo, como se nascesse outra vez. E a gente ainda foi muito feliz. [...] (p. 3)⁴

Logo depois, ela surge como Regina, não mais a atriz, não mais a personagem, embora esta situação não dispense uma “presença cênica”.

Regina: Numa época da minha vida, fui pra outra cidade, e acabei percebendo que lá tudo era ainda mais cruel e impessoal: senti saudades da segurança que eu sentia aqui, e voltei. [...] (p. 3)

Durante todo o texto essas vozes se cruzam para contar a história de Ciça e sua mãe, mas, trazendo também as histórias dos atores à tona, além de trechos de outras obras que versam sobre o tema, constrói a relação e a comunicação com o público que passa a se identificar com essas histórias ao perceber que são comuns a todos, inclusive a ele.

Na versão final do texto, os quatro atores que compuseram o elenco (para o qual, diga-se de passagem, o texto foi criado, num processo mútuo de dramaturgismo e encenação) passeiam por essas vozes, enquanto o texto se apresenta num hibridismo através do qual não se consegue identificar com clareza onde está Ronaldo, onde está Clarice (Lispector), onde está Fernando (Pessoa), onde

está o texto original de Maciel, onde estão os pensamentos dos atores, conseguidos durante o processo, etc. São essas as *impersonagens* e é dessa forma que elas se colocam em *Como se fosse [im]possível ficar aqui*. Vamos agora tentar entender as diferentes convenções de tempo que aparecem no texto.

Há, portanto, uma relação de espelho entre as duas únicas personagens existentes que, na narrativa, possuem ainda uma “progressão psicológica”: a Diva e Ciça – todas as outras figuras que aparecem permeando a história são, na verdade, variações dessa mesma mulher ou *personas* que passaram por sua vida. Chico Oliveira, Anderson Marcos e Regina dividem o texto escrito originalmente por Maciel que fala sobre os momentos de glória dessa Diva e sobre o seu “atual” estado – *presente fictício*. Ela é, na verdade, Ciça – num futuro em presença e em projeção, simultaneamente – e, após algumas falas dirigidas ao público por esses atores recitantes, acontece a primeira transição de tempo e o que surge é o primeiro diálogo dramático (ou núcleo dramático, neste caso, o que envolve a narrativa de Ronaldo Brito) entre Sebastião Quinzim e Ciça. O leitor/espectador é “convidado” a voltar no tempo, para o *passado fictício*, quando a história da Diva começou:

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

Ciça: É, eu fiquei sabendo.

Sebastião: E você? Vai quando?

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

Embora a fala anterior ao diálogo, de Regina, contextualize o leitor/espectador quanto à situação de Ciça, coube à encenação tornar mais clara essa fragmentação do tempo, distendendo o intervalo entre um e outro e com recursos de iluminação, além, é claro, da intenção nas vozes dadas pelos atores, que difere entre os momentos dramáticos e narrativos. É mais uma fala de Regina encerra o primeiro momento deste núcleo dramático e somos levados, novamente, ao *presente fictício*, quando

⁴ Este trecho, também desloca sentidos do texto adaptante.

se fala da Diva. Percebemos, a partir daqui, duas convenções: que o chamado presente fictício falará sempre sobre a Diva, de modo narrativo; que o *passado fictício* tratará sempre sobre Ciça, alternando momentos narrativos e momentos dramáticos; e que, a partir deste ponto, as histórias vão acontecer em concomitância, com ambas as personagens – na verdade uma só – sendo empurradas a momentos de decisão sobre aquilo que é o tema da peça: ficar ou partir – talvez, voltar.

Uma nova fase da vida da Diva nos é contada: é quando ela casa e a sua vida de artista é abandonada, esquecida. Quando Regina, enquanto Diva, fala das sensações e prazeres que foram deixados para trás, entra uma fala de Chico, sobre sua própria experiência quando deixou sua cidade natal pela primeira vez em busca do sonho de ser artista. O leitor/espectador, contudo, não tem certeza sobre a origem dessa fala – se é literatura, se é relato pessoal. Ela faz a transição para uma nova cena no *passado fictício*. Após diálogo entre mãe e filha (já citado acima. No entanto, vamos reproduzi-lo novamente para analisar a cena sob o ponto de vista da *heterocronia*), Chico retoma a fala, combinando adaptação do texto literário com falas atonais:

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

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

[transição]

Mãe: “Tá todo mundo indo s’mbora...”

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

[...]

Chico [na estação¹]: Começava a preocupação com

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

Aqui entra a fala de Regina, que diz sobre si mesma:

Regina: Numa época da minha vida, fui pra outra cidade, e acabei percebendo que lá tudo era ainda mais cruel e impessoal: senti saudades da segurança que eu sentia aqui, e voltei. Foi lá, depois de me sentir só, que eu fiquei grávida. E deixei que essa gravidez acontecesse, não sei se por medo de ficar só ou, pior, de morrer só. Achei que era a minha possibilidade de manter a sanidade. Um dia, voltei para cá: com uma filha e outras coisas minhas. Hoje eu vivo aqui...

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

Mãe: E você? Vai embora também?

[Silêncio. Transição de Regina para o plano da Diva] (p. 3-4)

Nesta cena vemos, então, como o texto passa por duas convenções de tempo diferentes: a *realidade*, através dos relatos de Chico e Regina; e o *passado fictício*, entre os diálogos e o trecho recitativo de Chico. De todas as passagens, a transição mais radical na relação entre realidade e ficção é quando Regina termina de falar sobre quando voltou com a sua filha e Ciça responde como se o tempo inteiro o relato estivesse se referindo a ela. E, então, Regina é novamente a mãe de Ciça. Na encenação, a solução encontrada para revelar com um mínimo de lucidez esses tempos para os espectadores especificamente nessa cena foi deixar as personagens que estão no plano dramático estáticas enquanto os demais atores relatam fatos de sua vida pessoal. A volta brusca dos movimentos dessas personagens é que marca o retorno ao tempo da ficção.

Há, também, pelo menos um momento do que chamo aqui de *tempo onírico*. Quando a mãe pergunta, mais uma vez, se Ciça quer mesmo partir, ao que Ciça responde que não irá a lugar algum enquanto tiver de cuidar da mãe. Ela, então, sugere à filha a sua vontade de ser enterrada “debaixo de um pé-

¹ Essa estação é uma zona de intersecção entre os planos, que aparece como espaço da ação cênica, mesmo pouco definível, ao final do espetáculo.



de-pau-branco, atrás da casa, numa rede macia, que esquentasse as minhas carnes, pra eu num sentir frio debaixo da terra molhada quando chover.” (p. 5). Esse trecho, adaptado do conto de Ronaldo, é seguido, na mesma fala, por um excerto de poema de Fernando Pessoa – *Passagem das horas*, que diz “Há sempre uma decisão de partir, entre mim e ti. Eu sou sempre a que quer partir e fica sempre: mas, até a morte fica. Mesmo quando parte, ela fica...”. Ciça, então, tem um momento de ilusão, ou de projeção, em que se imagina tendo deixado a mãe (viva) e, já longe de casa, recebe notícias daquela terra morta. Essa cena fala, portanto, sobre o tema da retirância do ponto de vista de quem fica.

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

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

Regina [*no plano da Diva, lendo uma carta. Lembrança de um tempo que não volta*]: Eu nunca mais lhe pedi isso: venha me buscar. Você agora é a única pessoa que tenho neste mundo. Faça isso por sua velha e pobre mãe, eu lhe peço... por favor, venha me buscar...” (p. 5-6)

O jogo dos possíveis

Essa cena sobre a qual discorreremos² apresenta um dos possíveis para a história de Ciça. A peça toda, a propósito, a partir de seu tema, é bastante ilustrativa para o *jogo dos possíveis*. Ciça fica quase que o texto inteiro na tensão entre ficar e cuidar da mãe, enquanto todos vão embora (1º *possível*); ir

embora e deixar a mãe fenecer sozinha na terra infértil (2º *possível*); ou matar a mãe e partir, carregando a culpa pelo resto da vida (3º *possível*). As falas de Sebastião Quinzim (o namorado) são sempre no sentido de que Ciça vá embora com ele e deixe a mãe, viva ou morta. As da mãe são no intuito de entender a verdadeira vontade da filha. Quando isso acontece, também ela dá o aval para que a mate e siga seu caminho.

A cada diálogo um *possível* surge para o leitor/espectador, principalmente a partir da hesitação de Ciça, apesar de suas falas estarem sempre na negativa. Os comentários que seguem a cada trecho dramático colaboram no sentido de corroborar com esses possíveis. Por exemplo: após Ciça dizer que não quer ouvir Quinzim persuadi-la, o comentário da atriz que a interpreta – e autora deste artigo – reflete o sentimento da personagem, que não quer que o momento da decisão final chegue.

Nayara: Era preciso não pensar em nada, deter o tempo, calar qualquer ruído. Continuar com o hábito de todos os dias: amarrar as cabras, tirar o leite, preparar o jantar e esperar a noite. (p. 4)

Talvez o momento que decida, afinal, qual dos possíveis será representado cenicamente como o “final da história” é a cena do “parto”³ entre os atores Anderson Marcos e Chico Oliveira. É um parto simbólico, que representa um momento de transição, de quebra entre os laços que unem mãe e filha, dando a esta liberdade de ação. A força dessa cena, como acontece no espetáculo, é bruta, como é a decisão para a personagem. Ela se dá sem falas – à exceção de uma fala de Anderson ao final (“Seja como for, era melhor não ter nascido.”) –, apenas como jogo performático entre os atores.

Do outro lado do espelho, a Diva também se encontra na iminência de tomar uma grande decisão. O mesmo sentimento que tomava a person-

² Sobre ela podemos também reparar que contém um tempo dentro do outro, pois a fala de Regina, como sugere a rubrica, está inserida no plano da Diva (*presente fictício*), que lê uma carta antiga enviada pela mãe.

³ Essa cena faz alusão ao conto Um dedinho de amor, de Elisa Lucinda, extraído do livro Contos de Vista (Global Editora, 2004), que foi sugerido durante o processo de criação do espetáculo. Na adaptação do conto, optou-se por dispensar o texto verbal e, evitando a pantomima, a performance representa apenas a relação entre mãe e filha e o corte dos laços provenientes desta relação.

gem Ciça manifesta-se outra vez, agora enquanto Diva. Mas ambas as decisões serão tomadas simultaneamente, quando o *passado* e o *presente* fictícios se cruzam. Para a Diva, é matar seu marido e ser livre mais uma vez ou padecer na infelicidade do casamento. A tensão se instaura novamente, até que ela capitula:

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

Na cena que segue, a Diva recebe o marido e o prepara para a morte. A fala que comenta o sentimento da personagem é de Anderson: “Agora, a casa vazia estava povoada apenas pelo inútil pulsar de um relógio. Durante o dia, lutava-se contra a angústia; à noite, lutava-se contra o desejo.” (p. 8). Na encenação, durante esta fala, a Diva envenena o marido, que fica agonizando em cena. Mais um comentário de Anderson leva a ação para o plano de Ciça: “A lembrança de um pacote, onde o segredo da morte se escondia, despertava os mais esquecidos desejos. Era preciso se levantar, fazer tudo rápido. [mortes]. Nada mais a dizer.” (p. 8). Entre um comentário e outro, Regina, após envenenar o marido da Diva (representado por Chico), corre para o plano de Ciça, voltando a ser a mãe. Enquanto o marido agoniza, afogado no veneno, Ciça mata a mãe asfixiada. As duas mortes acontecem simultaneamente. Como se pode atestar, nesta passagem do texto as convenções de tempo são muito fluidas. Elas convergem no ápice da curva dramática de ambos os núcleos dramáticos: o da Diva e o de Ciça. A Diva, após realizar sua segunda morte (a do marido), volta no tempo para mostrar a primeira, a morte da mãe. Passado e presente se materializam num mesmo instante.

Diva e Ciça saem do seu “espaço dramático” – as “casas” da mãe e do marido – e vão para onde se chamou no texto de *estação* – o *lugar nenhum*. Segue, então, um diálogo entre as duas, com as falas da Diva misturadas a trechos de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams (1951). A Diva fala

para Ciça – na verdade, para si mesma – sobre as consequências que sofreu das duras decisões que teve que tomar desde a juventude, enquanto Ciça fala sobre os seus medos e sobre a morte que sempre a rondou. A Diva alerta Ciça para o que virá (numa *possível* repetição da história, cujo momento/falas sugerem acontecer em ciclo, como se Ciça fosse passar por tudo outra vez). Elas se olham nos olhos, a pedido da Diva (“Olhe nos meus olhos...” p. 9) e então Ciça ataca: “Neles eu só vejo aquilo o que eu vou ser.” (p. 9).

O último momento do texto acontece na tal *estação*, que pontuou partes da narrativa. Chico, que não constituiu nenhum personagem dramático efetivamente, desde quase o começo da peça falava estando neste *lugar nenhum*. Nesse último momento ao qual nos referimos, o tempo que predomina é o da *realidade*, sendo que, desta vez, as únicas falas com carga dramática/fictícia são, justamente, de Chico, que não esteve nos núcleos dramáticos ao longo do texto. A cena acontece como uma transição entre a “magia” e o “realismo”. Os atores falam sobre suas vidas e, a cada relato, o recorte de um texto de alguma obra clássica da literatura é dramatizado por Chico.

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

[de Dürrenmatt, *A visita da velha senhora*]

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

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



[de Arthur Miller, *A morte do caixeiro viajante*]

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

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

[de Tchekhov, *As três irmãs*]

Chico: Faz onze anos que nós deixamos Moscou, mas eu me recordo de tudo perfeitamente [...] como se tivéssemos deixado Moscou ontem. Meu Deus! Quando eu acordei hoje de manhã, eu só desejava ardentemente estar em minha cidade natal. Vamos voltar?

Anderson: Quem é você?

Chico: Eu sou Francisco Soares de Oliveira. Chico Oliveira. Eu sou ator. Um dia eu também partí, mas noutro dia, eu também voltei. (p. 9-10)

Assim, Maciel faz a costura entre realidade e literatura, através do “grande tema”, comum a todos. É interessante notar as aproximações entre cada relato e a história relacionada/associada a ele e como essa forma de escrita pluraliza a dimensão da fábula – no caso, a fábula maior, de *Cícera Cândoia*.

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

[*transição*]

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

[...]

Chico: Dou a volta no quarteirão.

Regina: Espero o mundo girar.

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

Anderson: Será coincidência?

[...]

Chico: Quero começar de novo...

Nayara: ... e esquecer...

Regina: ... quando se esquece...

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

Chico: Eu estou aqui.

Regina: Talvez eu fique aqui.

Nayara: Eu não vou ficar aqui.

Anderson: Eu quero... eu quero ir embora daqui. (p. 10-1-2)

Este final é o que temos de mais objetivo para ilustrar o tal *jogo dos possíveis*. Talvez nenhuma outra fala pudesse ser mais “literal” nesse sentido. O texto – e o espetáculo – terminam, portanto, com quatro *possíveis* ou, mais precisamente, com quatro variações para dois *possíveis*: quem fica – na certeza (“Eu estou aqui”) ou na dúvida (“Talvez eu fique aqui”); e quem parte – na certeza (“Eu não vou ficar aqui”) ou na vontade (“Eu quero... eu quero ir embora daqui”). Na encenação, Chico e Regina ficam e se abraçam, enquanto Anderson e Nayara vão embora (do espaço cênico mesmo). Considerando que estes últimos são jovens atores, com idade entre 20 anos, e que os outros dois são mais experientes, passando entre os 40 anos, o final,

como se coloca na encenação, pode significar o mundo que os jovens tem a percorrer ainda, enquanto artistas, e a estabilidade que os mais velhos procuram, ficando. Ou ainda, que esses jovens mimetizam os mais velhos, que, na realidade, já foram um dia e, noutro dia, também já voltaram. E, agora, estão aqui. O final sugere, assim, o mesmo ciclo *ad infinitum* que liga a Diva a Cíça.

CONCLUSÃO

Se o interesse por dramaturgia aqui no Brasil ainda é menor em relação ao teatro como experiência viva, não por isso deixamos de encontrar o trabalho em produções de caráter mais experimental que, apesar da dificuldade de recepção, relativa principalmente à acomodação às formas dramáticas exibidas pelos *mass media*, resistem naquilo que acreditam ser o modo de tradução mais coerente à realidade contemporânea. A reintegração de formas épico-narrativas, que outrora fizeram parte dos textos dramáticos, enriquece as obras na medida em que potencializam a pluralidade de seus significados, admitindo uma relação mais estreita com o público – na medida em que cede espaço ao eixo comunicativo entre palco e plateia, denominado por Lehmann de *eixo theatron* (BAUGÄRTEL, 2011, p.13), que se alterna com o eixo de comunicação intraficcional, nos termos de Baugärtel (2011) – e tornando essas obras mais elaboradas esteticamente.

O texto *Como se fosse [im]possível ficar aqui* aposta nos *possíveis* da linguagem de escrita para teatro. Embora não chegue a se caracterizar como pós-dramático, o jogo entre representação dramática e narratividade constituem, no mínimo, uma experiência *não-dramática*, com o inter cruzamento de textos de diferentes épocas, estilos e gêneros que contam não uma, mais todas as possíveis histórias que se aproximam através do grande tema das partidas e chegadas. E, embora não se faça regra, o fato de o texto ter surgido “aos pedaços” a partir das etapas de trabalho do próprio Núcleo de Pesquisa para o qual foi escrito – este é o espetáculo de estreia do grupo – é sintomático daquilo que acontece com frequência nas atuais companhias e grupos de teatro, que trabalham num tipo de processo conhecido como “colaborativo”. Apesar das

particularidades de cada uma dessas companhias/grupos – no caso do PINEL a assinatura final do texto é de Diógenes Maciel, mas podemos encontrar textos construídos em conjunto pelos vários componentes do grupo, cuja autoria torna-se, pois, coletiva – o lugar comum a todas elas é exatamente a liberdade de escrita, em que cada um admite quantos possíveis entender para contar a história que se quer contar. E o jogo continua.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica Editora Ltda, 1993.
- BAUGÄRTEL, Stephan Arnulf. *Estruturas comunicativas na textualidade teatral além do drama rigoroso – a crise do drama em dois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80*. São Paulo: Sala Preta, 2011.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. Cícera Candóia. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 113-124.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. A encenação, uma nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 61-9.
- JACOB, François. *Le Jeu des possibles*. Fayard, 1981. In SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade, Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.
- MACIEL, Diógenes. *Como se fosse [im]possível ficar aqui*. Campina Grande, 2011.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade, Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

