

SÉRIE LITERATURA & INTERCULTURALIDADE

Diógenes André Vieira Maciel (Org.)

**DRAMATURGIA, TEATRO
E OUTROS DIÁLOGOS
(INTER)CULTURAIS**





Universidade Estadual da Paraíba
Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*
Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba
Luciano do Nascimento Silva | *Diretor*
Antonio Roberto Faustino da Costa | *Diretor-Adjunto*

Conselho Editorial

Presidente

Luciano do Nascimento Silva

Conselho Científico

Alberto Soares Melo
Cidoval Moraes de Sousa
Hermes Magalhães Tavares
José Esteban Castro
José Etham de Lucena Barbosa
José Tavares de Sousa
Marcionila Fernandes
Olival Freire Jr
Roberto Mauro Cortez Motta



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Diógenes André Vieira Maciel
(Organizador)

**DRAMATURGIA, TEATRO E OUTROS
DIÁLOGOS (INTER)CULTURAIS**



Campina Grande - PB
2016

Copyright © EDUEPB

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano do Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Diretor-Adjunto*

Design Gráfico

Erick Ferreira Cabral

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes

Leonardo Ramos Araujo

Comercialização e distribuição

Danielle Correia Gomes

Layse Ingrid Batista Belo

Divulgação

Zoraide Barbosa de Oliveira Pereira

Revisão Linguística

Antônio de Brito Freire

Elizete Amaral de Medeiros

Normalização Técnica

Antônio de Brito Freire

Jane Pompilo dos Santos

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

D761 Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais [Livro eletrônico]./
Diógenes André Vieira Maciel (Organizador). – Campina Grande:
EDUEPB, 2016.

1800 kb. - 280 p.; il. - (Série Literatura e Interculturalidade).

Modo de acesso: Word Wide Web <http://www.uepb.edu.br/ebooks/>

ISBN - 978-85-7879-353-1

ISBN EBOOK - 978-85-7879-354-8

1. Teatro. 2. Literatura. 3. Dramaturgia na Paraíba. 4. Cultura. 5. História do teatro paraibano. 6. Arte. I. Maciel, Diógenes André Vieira. II. Título.

21. ed. **CDD 792**

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bodocongó - Bairro Universitário
Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br>
e-mail: eduepb@uepb.edu.br

Série LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Editores

Antonio Carlos de Melo Magalhães

Luciano Barbosa Justino

Conselho Científico

Alain Vuillemin, UNIVERSITÉ D'ARTOIS

Alfredo Adolfo Cordiviola, UFPE/UEPB

Antonio Carlos de Melo Magalhães, UEPB

Arnaldo Saraiva, UNIVERSIDADE DE PORTO

Ermelinda Ferreira Araujo, UFPE/UEPB

Goiandira F. Ortiz Camargo, UFG

Jean Fiset, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL (UQAM)

Max Dorsinville, MC GILL UNIVERSITY,
MONTRÉAL

Maximilien Laroche, UNIVERSITÉ LAVAL,
QUÉBEC

Regina Zilberman, PUC-RS

Rita Olivieri Godet, UNIVERSITÉ DE RENNES II

Roland Walter, UFPE/UEPB

Sandra Nitrini, USP

Saulo Neiva, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL

Sudha Swarnakar, UEPB

A série LITERATURA E INTERCULTURALIDADE tem como objetivo a publicação e divulgação dos resultados de pesquisa desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. “Literatura, Memória e Estudos Culturais”, “Literatura e Hermenêutica” e “Literatura Comparada e Intermidialidade” são seus eixos norteadores.

Compreende o estudo do texto literário observando como este veicula formações identitárias e as problematiza, articulando-as a experiências de vida e memória, individual e coletiva, refletindo sobre as relações de poder implicadas em tais formações, com especial interesse pelas formas de diálogo entre as literaturas erudita, popular e de massa.

Pressupõe o uso de metodologias de abordagem do texto literário que dê conta de suas complexas relações com outros saberes e disciplinas, bem como com outras produções culturais, artísticas, comunicacionais, tecnológicas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
LOURDES RAMALHO NA CENA CAMPINENSE: aproximações metodológicas para uma pesquisa em história do teatro	13
<i>Diógenes André Vieira Maciel</i>	
EM BUSCA DE UMA HISTORIOGRAFIA DO TEATRO PARAIBANO	35
<i>Duílio Pereira da Cunha Lima</i>	
UM TEXTO, TRÊS MONTAGENS: reflexões sobre diferentes encenações d'As Velhas, de Lourdes Ramalho	59
<i>José Marcos Batista de Moraes</i>	
ENCONTROS E DESENCONTROS N'A FEIRA, DE LOURDES RAMALHO	85
<i>Fernanda Félix Da Costa Batista</i>	
UMA DISCUSSÃO EM TORNO DE OS MAL-AMADOS, DE LOURDES RAMALHO: produção crítica e memória sobre o teatro campinense	107
<i>Monalisa Barboza Santos</i>	

DENTRO DO NINHO: a regionalidade entre anáguas e dramas de Lourdes Ramalho	129
<i>Abisaque Bezerra Cavalcanti</i>	
A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NA DRAMATURGIA PARAIBANA	151
<i>José de Sousa Campos Júnior</i>	
DA HISTÓRIA DO TEATRO ÀS RELAÇÕES ENTRE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO: Um estudo de caso na cena pessoense dos anos 90	175
<i>Josefa Suzângela Lopes Sobreira</i> <i>(em Artes, Suzy Lopes)</i>	
A PARÁBOLA COMO RECURSO ÉPICO/NARRATIVO EM O DEUS DA FORTUNA	195
<i>Rodrigo Rodrigues Malheiros</i>	
NOSSA, DE CADA DIA: Fernando Bonassi na medida do trágico cotidiano	217
<i>Nayara Macedo Barbosa de Brito</i>	
FLORBELA EM CENA: sobre a (re)criação biográfica em duas peças teatrais	235
<i>Jonas Jefferson de Souza Leite</i>	
AS FILHAS DO PAI DE MARIA ANGU: uma proposta de tese sobre as operetas de Artur Azevedo	255
<i>Priscilla Vicente Ferreira</i>	

APRESENTAÇÃO

O livro que entregamos ao leitor é parte dos resultados das pesquisas integradas que vimos realizando nos últimos quatro anos junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba. Sendo uma obra coletiva, é formada por diferentes reflexões, experiências de pesquisa, olhares, modos de empreender a atividade analítica e crítica mediante os resultados sistematizados. Neste sentido, o binômio dramaturgia-teatro flerta com a teoria, com a historiografia, com o estudo de caso e expõe maneiras de observar fenômenos estéticos sob diversas possibilidades de diálogos.

As pesquisas, assim, se articulam: seja pela maneira como elas tomam uma base teórica comum ou mesmo uma perspectiva metodológica coerente, seja pela perspectiva compromissada de cada uma delas e, portanto, dos seus agentes – pesquisadores interessantes e interessados, em diferentes momentos de formação, mas com habilidades que possibilitam a eclosão de novas maneiras de perceber contextos e formas que os cercam. Fazemos pesquisa, então, *com* as peças, *com* os dramaturgos e dramaturgas, *com* os documentos, nunca *sobre* eles. Intuímos, buscamos, erramos, reconstruímos possibilidades e o resultado é o que o leitor poderá atestar.

Boa parte dos diálogos que se expõem nas páginas seguintes estão articulados por um eixo que, talvez, parta da minha pesquisa pessoal, surgida e, depois, possibilitada pela atuação dos pesquisadores que comigo estão ladeados. Em meu artigo, ao passo em que começo

a dialogar com pesquisas desenvolvidas em outros eixos, como as discussões de Tania Brandão em torno de uma rediscussão sobre a história do *teatro moderno* no Brasil, proponho, pela sincronia metodológica e teórico-crítica, uma reflexão em que se recorta um caso na cena campinense, circunscrita à década de 1970, com ênfase sobre todo um movimento teatral que constelou as atividades empreendidas pela dramaturga Lourdes Ramalho. Esta é uma iniciativa que já começou a dar bons frutos, em trabalhos que estarão expostos nas páginas a seguir – como no texto de Abisague Cavalcanti, em que se propõe uma análise-interpretação de uma peça ainda inédita, *Anáguas*, mediante uma perspectiva em que se põe em perspectiva aspectos do regionalismo nordestino, via as suas relações patriarcais e, paradoxalmente, a maneira como surgem daquelas páginas personagens femininas grandiosas. Nesta mesma perspectiva, e articuladas ainda mais de perto à maneira como venho discutindo, apresento os resultados de trabalhos de duas jovens e promissoras pesquisadoras, Fernanda Félix Batista e Monalisa Barboza Santos, em que se discutem aspectos importantíssimos e inéditos sobre a história de duas montagens de obras ramalhianas, a partir de pesquisa em documentos e arquivos.

Nesta mesma direção, articulam-se os trabalhos de José Marcos Moraes, em que ele investigou documentalmente, três diferentes encenações de um mesmo texto ramalhiano, o antológico *As Velhas*; o de Duílio Cunha, em que ele examina criticamente um conjunto de publicações nas quais se articulam aspectos fundantes para uma discussão sobre a historiografia do teatro paraibano e, também, por questões metodológicas, o trabalho de José de Sousa Júnior, no qual se investiga aspectos concernentes à necessária discussão quantitativa em torno do que viria a ser um conjunto de produções de autoria feminina da Paraíba, o que, para além do notável caso de Lourdes Ramalho, acaba por se expor mais por ausências.

É assim que, por estes caminhos, assumimos conjuntamente o cometimento de refletir e constituir um raciocínio cada vez mais sistemático em torno da história *da cena* e da dramaturgia na Paraíba, notadamente, no último quartel do século passado, tendo em vista a

necessidade de autorreconhecimento de tudo o que por aqui se desenvolveu, partindo de uma visada sobre os eventos, sobre os fatos. Nesta etapa, a pesquisa tem sido documental, com vistas a reproblematicar os monumentos já erigidos, e ela aponta para resultados não menos interessantes sobre um presente mais imediato, como expõe Suzy Lopes, em suas reflexões sobre as relações dramaturgia e encenação em espetáculos montados a partir da dramaturgia de Paulo Vieira, de João Pessoa, capital do Estado; ou, ainda, o trabalho coletivo, em perspectiva épico-dialética, formalizado em *O Deus da Fortuna*, uma das peças mais interessantes estreadas nos últimos anos nesta mesma cidade, tal qual discute Rodrigo Malheiros.

Para além desse eixo paraibano, mas, ainda, sob perspectiva historiográfica e analítica, Priscilla Ferreira apresenta o seu projeto de tese em torno das operetas e da adaptação intercultural em Artur Azevedo. Por outro lado, Nayara Brito escreve sobre as discussões contemporâneas sobre o trágico, mediante uma leitura da obra de Fernando Bonassi e, com os olhos voltados para a Península Ibérica, Jonas Leite expõe, com competência, seus primeiros ensaios sobre biografias teatrais que se debruçam sobre a poetisa Florbela Espanca. Estes três pesquisadores, cada um a seu modo, em anos vindouros, certamente farão nosso campo de estudo avançar quando apresentarem seus trabalhos de tese, agora em desenvolvimento.

Assim, ao leitor que cruza estas páginas, fica o convite para o diálogo – em nossa perspectiva, cada vez mais produtivo.

O organizador

LOURDES RAMALHO NA CENA CAMPINENSE

Aproximações metodológicas para uma pesquisa em história do teatro¹

Diógenes André Vieira Maciel

Há um conjunto de peças cuja história, até hoje preservada em muitos lugares de memória, nos reconectam a um momento tido como “áureo” do teatro de Campina Grande, cidade no interior da Paraíba: aquele que perpassou os meados da década de 1970, se espraiando até fins da década seguinte, quando produções dessa cidade alcançaram prêmios nacionais em festivais dentro e fora de seus limites, quando aflorou o talento de atores e atrizes até hoje lembrados e/ou em atividade, e, principalmente, quando as peças de uma dramaturga, a assim chamada ‘dama da dramaturgia do Nordeste’, Lourdes Ramalho, começaram a nuclear um movimento teatral bastante intenso, capaz de desenvolver uma força de atração

1 As discussões aqui apresentadas se relacionam à pesquisa que está sendo realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, como estágio pós-doutoral sob supervisão da Profa. Dra. Tania Brandão.

até hoje não mais experimentada.² Estas histórias põem sob nova luz um contexto da cena teatral brasileira, e, verticalmente, da campinense, marcado pela eclosão de grupos de amadores, como o são aqueles que estiveram à frente das montagens as quais destacamos, o que é um dos tópicos mais interessantes da história do *teatro moderno* brasileiro.

As iniciativas em torno das quais estas montagens orbitam, como buscarei mostrar, transitam entre o empreendimento individual (muito marcado pela emergência da figura pública da dramaturga) e a busca por um modelo de grupo em suas relações com as políticas públicas e verbas oficiais, àquela altura sintetizadas pelas ações do Serviço Nacional de Teatro – SNT, tendo como contexto mais amplo o panorama de uma Ditadura Militar, no âmbito federal. Como já afirmou Tania Brandão, estas realizações apontam para uma dinâmica irrefutável:

Na realidade, não existe, a rigor, em nosso mundo ocidental, a hipótese de um teatro e de uma história do teatro que não sejam a história de personalidades ímpares, seres incomuns, celebridades, mesmo quando a atenção do estudioso volta-se para momentos mais recuados no tempo, em que as próprias estrelas – atores, autores,

2 Pretendo, na etapa de sistematização dessa história, mediante procedimentos que irei esclarecer adiante, empreender a análise-interpretação de um conjunto de espetáculos atrelados às atividades criativas dessa dramaturga, em um recorte temporal, que vai de 1974, quando estreia a primeira montagem da peça *Fogo-Fátuo*, sob direção de Rui Eloy e Paulo Queiroz (com o Grupo Cênico Manuel Bandeira, da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira – FACMA), até o ano de 1977, quando se dá a estreia da primeira montagem da peça *Os mal-amados*, sob direção do pernambucano José Francisco Filho (à frente do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno). Neste espaço-tempo, temos também duas importantes estreias a considerar: *As velhas*, em 1975 (com direção do paulista Rubens Teixeira, conduzindo um elenco “misto” da FACMA e do Grupo Campinense de Cultura), e *A feira* (trabalho de direção coletiva, finalizado por Florismar Melo, também pelo Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno), em 1976.

criadores em geral – se esfumaram e ficaram para a posteridade como identidades imprecisas. [...] (BRANDÃO, 2001, p. 200)

Tal dinâmica, na *cena campinense moderna* – aqui tomada mediante uma atitude que, parodiando uma afirmativa³ da pesquisadora acima citada, pretende reconhecer práticas instauradas em determinado território mediante sua extensão enquanto realidade histórica, enfatizando sua situação em meio àquilo o que se entende como teatro brasileiro –, acaba por se centralizar não em um conjunto de atores e atrizes organizados em experiências que apontam para uma noção de coletivo, ou, como é muito comum, sobre a atuação marcante de um diretor (sobre quem recai a responsabilidade maior de um dado empreendimento artístico), mas sobre uma *dramaturga*.

Daí perseguirmos a hipótese de que isso se explica na medida em que Lourdes Ramalho tem o seu *nome* referido como núcleo de um conjunto de fenômenos e eventos artísticos que se articulam e tomam feição de um *projeto*, marcando a tensão entre algo que poderia soar como face de uma atitude próxima ao personalismo (talvez refluxo extemporâneo do textocentrismo, no mais das vezes externo ao que se entenderia como uma experiência moderna) e a irrupção de uma dimensão mais coletiva, notadamente porque o teatro (via a encenação de textos, enquanto ponto de emanção do que chamamos de teatro moderno) amplia a noção de autoria, para todos aqueles envolvidos em seus processos de produção.

Não é de espantar que, assim, se exija daquele que se propõe a contar uma *história* como essa, uma visada marcada pelo paradoxo: ou se eleva um fato ao *status* de evento imortal ou se erigem os mitos

3 Textualmente, a afirmativa de Brandão (2001, p. 200) é a seguinte: “[...] é justo afirmar que o ato de optar por escrever *história do teatro brasileiro* impõe um outro ato, o de reconhecer práticas instauradas em determinado território, percebendo-se a extensão da realidade histórica destas práticas, mais exatamente a sua situação no teatro ocidental” (grifo da autora).

e gênios em torno dos quais se dão tais eventos, elementos sobre os quais se assentam as histórias do teatro, ou, então, se opera o seu contrário, mediante “um rebaixamento, no sentido de olhar o gênio de uma época não mais com embevecimento, mas sim com as lentes do juízo crítico” (BRANDÃO, 2001, p. 200). Tais atitudes, em resposta à hipótese delineada acima, fazem emergir (entre tantas outras coisas) uma “imagem social” da artista Lourdes Ramalho, como resultado “a um só tempo [de] um projeto artístico e [de] um cálculo de mercado”, também no dizer de Brandão (2001, p. 215).

Talvez, a resolução dessa visada sobre tais atitudes consiga reatar dois tempos (o passado e o presente), pois, recorrendo à história teatral/cultural, poderei problematizá-la e (re)construí-la, seja pela análise da dramaturgia da autora (conforme a encontramos em edições em livro de sua obra ou nas peças teatrais resultantes da ação de artistas do palco sobre elas), seja pela análise dos vestígios da recepção crítica das peças teatrais, as quais, de muitas maneiras, atuam como depósito de marcas identitárias, ainda em atuação na formulação de discursos em torno da produção teatral desta cidade até a contemporaneidade.

Para começar a circunscrever com mais precisão o campo no qual estou situando a pesquisa, se faz necessário começar a adequar as lentes de modo a que questões metodológicas centrais comecem a vir à tona. Como sabemos, a situação de representação teatral é efêmera, e isto é um dos clichês para quem pesquisa teatro sendo algo que impõe ao seu pesquisador um desafio: construir um discurso sobre aquilo o que não mais existe materialmente, mas que é possível de ser concretizado mediante as suas reminiscências materiais. É este desafio que força o produtor de discursos a compreender que as evidências de um evento são derivativas de seu contexto (social, histórico, cultural, etc.), e que, assim, quem planejou, participou, realizou ou mesmo registrou um evento, também agiu sobre o que dele permaneceu, enquanto evidência, formalizando uma dada representação, por sua vez, tornada narrativa.

É esta narrativa que se torna, então, capaz de lançar luz sobre as experiências do passado e, também, sobre as que vemos em processo na cena contemporânea local. Portanto, uma pesquisa como esta se encontra no âmbito daquelas as quais Tania Brandão (2006) caracteriza, metodologicamente, como circunscritas à constituição de uma pesquisa *documental*, por oposição à ideia de pesquisa *monumental*. Tal distinção é extremamente relevante, pois mesmo

[...] quando fazemos pesquisa sobre o teatro que nos cerca, ainda em cartaz, este objeto irá deixar de existir e iremos sempre, em algum momento, trabalhar em sua ausência, vivenciando o que se poderia denominar de *dilema referencial* [...]; o objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos. Há, portanto, uma triangulação da informação, digamos assim; será preciso recorrer a registros da obra para buscar analisá-la, em lugar de lidar com a obra em si, e a tensão será a do valor de veracidade atribuído aos documentos considerados: em que medida eles evidenciam efetivamente o que ocorreu em cena? (BRANDÃO, 2006, p. 111. Grifo da autora)

A questão a ser estudada, começa a se tornar ainda mais complexa na medida em que põe em questionamento uma certeza, agora posta em posição de argumento meramente provisório: a encenação teatral de um texto dramaturgico seria fluida, efêmera; e, por oposição, tal texto seria fixo, imutável, cabendo a ele um lugar seguro no âmbito das pesquisas de caráter *monumental*, pois que é sempre possível ao pesquisador acessá-lo diretamente. Contrariando tal argumento, a mesma pesquisadora propõe a instauração de um ponto de vista que tome a dramaturgia também em sua fluidez, pois que, em suas palavras, “a explicitação plena do próprio texto de teatro só acontece na cena” (BRANDÃO, 2006, p. 111) – o que põe em conflito uma visada mais formalista em torno desse gênero, ou mesmo uma concepção

autonomista da dramaturgia em relação ao palco, sendo necessário tomá-la para além de sua “mera condição literária”, o que tenderia a torná-la “uma entidade monumental” (p. 112).

É assim que, em uma pesquisa como a que propomos, se faz necessário romper com uma espécie de naturalização exclusivamente literária do texto dramático, de modo a entendê-lo em meio a uma área de *atrito*, na qual um dado modo específico de escrita, capaz de apontar para uma situação potencial de performance, começa a posicionar o texto como tão fluido quanto sua encenação. O que, entretanto, não implica em

[...] retirar da peça de teatro, de qualquer tempo e espécie, sua competência documental, na qualidade eventualmente de fonte primária, mesmo quando destinada a amparar a busca de indicadores espetaculares. O que se considera fundamental observar, nesse caso, é o tratamento analítico a ser empreendido e que, no âmbito historiográfico, difere do exercício crítico apreciativo. (RABETTI, 2006, p. 38)

Compreender, então, essa fluidez do texto, que na verdade se presta à desconstrução de sua primazia (ou de uma perspectiva metodológica hegemônica em torno dele) na pesquisa sobre teatro, não torna menos relevante e necessário o enfrentamento de um debate sobre o estatuto da dimensão de uma materialidade do conjunto de textos dramáticos sobre o qual estou me debruçando: seja ainda naquilo o que toca sua dimensão “meramente” literária (com todas as contradições que dizem respeito a esta afirmativa), seja no que diz respeito à própria área de *atrito* entre as facetas dramaturgia/teatro. Tudo isso pois Lourdes Ramalho está imersa, historicamente, em processos que passam a se expor como tocantes à agenda das proposições estéticas daquilo o que se convencionou chamar de “teatro moderno”. Este construto conceitual é, talvez, um dos mais debatidos na contemporaneidade em termos de uma historiografia do teatro brasileiro,

tendo seu mote quando da eclosão das experiências europeias de fins do século XIX, todavia, só aportadas plenamente no Brasil em meados do século XX, quando estabelece diálogos com as dinâmicas que envolvem novos modos de produção no mercado teatral – aquele que se mantém pela bilheteria, havendo, contraditoriamente, no caso em análise, a ausência do empreendedor, que lucra com a montagem, mas, por outro lado, uma forte presença do mecenato do Estado (via SNT ou outros editais locais) ou da própria autora.

A questão é que, nos textos ramalhianos, teremos fluxos que apontam para uma discussão em torno da formalização de uma ideia de dramaturgia (nordestina) moderna, visto se verificar marcas que põem em tensão a tradição convencionalmente dramática, desde uma leitura fechada de seus textos até o seu trânsito para a cena, pois que há elementos já presentes nos mesmos como “indicadores de cena” (RABETTI, 2006, p. 38), apontando, metodologicamente, para a necessária ruptura com uma perspectiva dedicada apenas a lançar

um olhar concentrado na espessura da literatura dramática como única instância que pudesse dar consistência artística à atividade teatral [trazendo] consequências particulares para o problema geral da compreensão da cena como cerne da questão teatral contemporânea, assim como para o campo teórico prioritariamente acionado pelas práticas historiográficas mais recentes, em especial quando friccionam o propósito de estabelecimento de textos dramáticos como fontes documentais muitas vezes exclusivas de estudos voltados para diferentes aspectos da obra teatral do passado. (RABETTI, 2006, p. 37-38)

Portanto, ao assumir neste trabalho um ponto de vista que toma partido tanto pelo texto escrito quanto pela atividade cênica empreendida sobre ele, ressalto a necessidade de se debater as condições que viram emergir as montagens teatrais dos textos em análise,

tendo como meta uma história do/sobre o teatro em Campina Grande, notadamente no que se refere a um recorte dentro deste sistema, imergindo-o no debate historiográfico e teórico-crítico. No âmbito local, ainda é necessário se definir, partindo de balizas históricas, teóricas e estéticas, o que chamarei de *moderno*, debate ainda mais interessante quando inserido no seio das contradições de sua própria historicidade e da historicidade da pesquisa na área das artes cênicas, pois, como já afirmou a mesma Tania Brandão (2006), a eclosão do “teatro moderno” se dá com a ruptura da primazia da dramaturgia no âmbito do fenômeno teatral, o que, no momento imediatamente anterior, também havia sido marcado pela ênfase sobre a figura dos atores, ocupando posição de vedetes ou ‘monstros sagrados’.

Desta feita, não estaremos apenas lidando com o dado local, mas estaremos perscrutando o seu caráter mais amplo, na esfera estadual, nacional e (também, óbvio) global das práticas teatrais, em que se cruzam o debate sobre o estatuto do texto no teatro, a questão da, assim chamada ou requerida, “revolução cênica” do teatro moderno e as consequências que envolvem a atividade estética em meio a um *mercado teatral* frágil, condição esta que permaneceria como diagnóstico viável até a data de hoje. Esta tríade, se devidamente contextualizada, nos permitirá um vislumbre das vertentes técnicas, estéticas e artísticas da produção em análise, e, conseqüentemente, a reflexão sobre um dado *modus operandi* da relação do fenômeno teatral com um dado repertório dramaturgico, tocando dimensões como: modernidade teatral, regionalidade/nacionalidade e processos de identidade cultural, de modo a promover a mediação passado/presente já aludida.

Essa mediação será, assim, promovida por uma metodologia de pesquisa que “necessita recorrer a vestígios de múltipla natureza – tanto documentos escritos quanto documentos-imagens tridimensionais” (BRANDÃO, 2006, p. 117), além da memória, quando possível, dos agentes contemporâneos aos eventos, recuperável por testemunhos, mesmo que este conjunto de atitudes não queira “elaborar uma restauração ou uma exumação da obra original, [...]”, pois em verdade o que é preciso é a consciência do olhar que perscruta a obra e não

a crença de que ela possa ou deva ser recomposta. [...]” (BRANDÃO, 2001, p. 215).

Nesta direção, posso afirmar que, para se (re)encontrar a história da atividade teatral campinense, cruzarei “lugares da memória”, nos termos de Pierre Nora (1993), neste caso, buscados, justamente, por alguém que transforma

artefatos em fatos, desenvolve evidências para comprovar as suas hipóteses, situa eventos históricos em contextos apropriados, confronta seus próprios pressupostos de organização e ideias categóricas e constrói argumentos baseados em princípios de possibilidade e plausibilidade. [...]. (POSTLEWAIT, 2009, p. 01. Tradução minha)⁴

Na medida em que me compreendo em meio aos materiais disponíveis, começando a avultar a perspectiva de que eles, antes de tudo, apenas são “rastro, distância, mediação, [percebo que] não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (NORA, 1993, p. 09). Se, de um lado, a *memória* é aquele processo ainda vivo e em constante reatualização, significativo para um grupo, passível de emergir e capaz de unir aquele mesmo grupo; a *história*, por sua vez, como afirmou o mesmo Pierre Nora (1993), em texto já citado, é atividade intelectual, é tentativa de representar o passado, mediante análise e discurso críticos, que se apropriam da memória – não mais só a espontânea, mas a arquivística, acumuladora, atrelada ao documento, àquilo o que pode ser colecionado, verificado.

Desta maneira, aproximo-me de uma possibilidade de (re)construir *uma* história – que será, antes de qualquer coisa, um ponto de

4 No original: “[...]. In turn, they [all historians] must transform the artifacts into facts, develop supporting evidence for their hypotheses, place historical events in appropriate contexts, confront their own organizing assumptions and categorical ideas, and construct arguments based upon principles of possibility and plausibility. [...]”.

vista sobre algo, um modo de observar e narrar um fato, ou mesmo um modo de recompor um processo de narrar, que por sua vez é resultado da atividade de contemplar e analisar objetos estéticos. Daí ser importante, logo de entrada, começar esclarecendo o que tomarei por *história*, mais especificamente por *história do/sobre* o teatro – aquela que podemos recompor via o relato de quem testemunhou um evento ou, ainda, mediante a recolha e sistematização dos artefatos que nos ajudam a (re)construir um fato/evento ocorrido no passado, de modo que se torne possível enfrentar o estado lacunar, cheio de veios descontínuos, marcado por aquilo o que apenas parcialmente está preservado nas fontes disponíveis. De outro lado, as fontes que possam vir a ser levantadas, muitas vezes, ainda guardam seus próprios impasses e demandam a necessidade de que o pesquisador consiga estabelecer algo como um princípio de categorização, de modo a facilitar a mediação com quem a elas recorre. É assim que Tania Brandão (2001, p. 213-214) vai dividir as fontes primárias em dois níveis: as de *primeiro grau* – que englobariam o texto impresso (ou, quando disponível, o texto da montagem) e “os cadernos de ensaio e de montagem ou esboços, *croquis*, esquemas, maquetes e plantas (todos estes assinados por diretores, atores, cenógrafos, técnicos), as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação” – e as de *segundo grau* – mais longe dos processos de construção da cena, pois que são externas “em relação à dinâmica da montagem, caso dos trabalhos dos jornalistas e críticos, relatos e textos de fãs ou de espectadores, comentários de contemporâneos ou documentos oficiais”.

No caso das fontes com as quais estou lidando, sendo elas de segundo grau (basicamente, um conjunto de reportagens, entrevistas, crônicas e críticas jornalísticas), devo ficar atento ao modo como elas acabam por desempenhar uma função muito específica, pois que, quase sempre, são textos e imagens produzidos mediante necessidades concernentes à divulgação, difusão e criação de uma imagem pública (da obra dramatúrgica em processo de passagem para a cena e da autora/dramaturga) guiada por quem produziu tal registro, como também pela natureza ideológica, política e estética do veículo

onde circulou, ou, ainda, marcada pela intenção daquele articulista (às vezes mais laudatório, outras vezes ótimo cronista, mas quase nunca preocupado com uma reflexão mais rigidamente estética ou com a construção de um discurso estritamente crítico). Diante disso, não há como fugir à própria natureza destas fontes, sendo imposta ao pesquisador uma atitude pela qual se faz necessário, para colocar as informações à prova, justamente diante de possíveis erros ou mesmo dúvidas geradas pelo que se divulga,

se despir de qualquer *fetichismo* diante do texto de jornal, [de modo a] reconhecer sua materialidade fugaz e parcial, sua vulnerabilidade, latentes em seu modo de fazer. Estas circunstâncias transformam os textos da imprensa em objetos paradoxais, pois tanto aparecem como seguidores da norma absoluta de veiculação da informação, o que seria a condição fundamental de sua existência, como operam com um elevado índice de erros de informação, falha constitutiva decorrente de seu modo de produção. (BRANDÃO, 2001, p. 214. Grifo da autora)

Para o levantamento do material em fontes de jornais impressos, remontando mais de três décadas atrás, por isso mesmo raros, importantes e, felizmente, disponíveis elementos que ajudam a vislumbrar os fatos teatrais documentalmente, contei com a excepcional ajuda da pesquisa feita em arquivos, executada por dois orientandos meus, em diferentes momentos, para consecução de etapas de seus próprios trabalhos de grau, cujos dados me foram generosamente cedidos.⁵

5 O primeiro deles, José Marcos Batista de Moraes, executou um trabalho de levantamento no arquivo do *Diário da Borborema* (hoje extinto), em Campina Grande, buscando elementos para a sua análise da relação texto-cena em três diferentes montagens teatrais de *As velhas*, como ele discute em seu artigo nesta coletânea; o segundo é Duílio Pereira da Cunha Lima, cuja tese lança uma reflexão mais

Para além dessa coleta, também lancei mão de álbuns de recortes, à guisa de *clipping*, que me foram apresentados, muitos anos atrás, pela própria autora: são quatro volumes, encadernados, com recortes não muito bem organizados cronologicamente (alguns deles nem guardam as datas dos jornais de onde foram retirados) e que percorrem vários anos, sem uma preocupação cartesianamente sistemática, mas cumprindo o seu propósito, que é o de ajudar a preservar uma memória, ao passo em que tece uma narrativa, via documentação.

Em artigo recente, Machado (2015) se dedicou a estudar os *clippings* com vistas ao entendimento de um processo pelo qual um grupo acaba por criar “uma história de si”, o que, conseqüentemente, pode contribuir para a quebra de perspectivas hegemônicas ou naturalizadas sobre o teatro brasileiro. Assim, é tomado mediante suas características bem específicas, pois

é, simultaneamente, um arquivo pessoal e público da trajetória do grupo. Trata-se da constituição de um ‘arquivo de si’ que permite tanto construir uma história como editá-la. O *clipping* também pode ser utilizado como moeda de troca para a negociação com patrocinadores e programadores culturais, pois ao se valer de materiais publicados em jornais e revistas (críticas, reportagens etc.), o grupo consegue evidenciar sua importância e comprovar sua relevância e qualidade”. (MACHADO, 2015, p. 228)

sistemática sobre aspectos da questão que também nos guia, cuja pesquisa se deu na hemeroteca da Fundação Casa José Américo, vinculada ao Governo do Estado da Paraíba, sediada em João Pessoa: do material levantado (reportagens, críticas, notícias, entrevistas e crônicas jornalísticas) resultou um enorme conjunto de documentos, devidamente fotografados, dos quais a parte referente à cena campinense foi deixada ao largo.

Todavia, a relação com este material, para além de sua inestimável ajuda na construção de uma cronologia (*in progress*) das obras de Lourdes Ramalho representadas entre 1974 e 2000, por exemplo, não deve esquecer da perspectiva não *fetichista* a ser construída, visto que este arquivo pessoal, muito particular e marcado pelas subjetividades de quem o organiza, acaba por tecer, com muita força, uma história *de si*, articuladamente a outras histórias. Portanto, sobre ele cabe uma visada não menos crítica, pois, articuladamente ao seu processo de construção, não podemos desconsiderar que dados dessa mesma história acabam se impregnando aos espetáculos (quando se estabelece um modo, a que chamaria de convencional, de se encenar tais obras), à maneira como se lê esta dramaturgia, à imagem pública da autora, pois que, quando a cena se representa, há, nela, “a incorporação da percepção, extremamente diferenciada, de cada fatia de público que a assiste (ou que dela usufrui ou que a consome)” (RABETTI, 1998, p. 18. Grifo da autora).

Proponho, como estratégia, um trabalho sobre os registros da recepção das montagens das peças inicialmente recortadas, de modo a perceber como nestes diversos objetos (dramaturgia, teatro, crítica, memória) se formalizam processos históricos e estéticos, implicados na significância de certas montagens teatrais para a construção de uma história do teatro local, e, no caso em tela, a sua relação com certos textos, formalizando uma noção de repertório para esta cena teatral campinense. É válido destacar que tal noção, na primeira onda moderna do nosso teatro nacional, como já pontuou Rabetti (1998, p. 16), se direcionava à busca por uma equalização internacionalista, tomando “*obras dramáticas* de grandes autores estrangeiros clássicos ou contemporâneos, já bastante experimentados nos ‘teatros de arte’ internacionais” cujo *valor* já era dado como incontestado. Daí que o repertório ramalhiano que invade a cena campinense, e aqui não estou discutindo as esferas do *valor*, conforme vai sendo incorporado à eclosão da atividade sociocultural e estética da autora — inclusive já bastante conhecida na cidade, à altura de suas primeiras montagens, por sua atividade como professora —, revela o acionamento

e a validação de temas e formas (populares e regionais, com ênfase sobre representações de hábitos, linguagens e culturas tradicionais) que foram ganhando a atenção do público e da crítica, seguindo um fluxo que se iniciara, com muito impulso, no movimento teatral de Pernambuco, a partir de iniciativas hoje muito reconhecidas e que oscilam entre as faces do movimento regionalista (com feição tradicionalista, muitas vezes negado por soar excessivamente localista e pitoresco, mas, ao mesmo tempo, abraçado, por isso mesmo) tomado como tendência moderna na produção estética (com pretensões à universalidade, definição que desafia sobremaneira o discurso crítico), apontando para a possibilidade de estudar estes eventos, pois,

[sem dúvida], então, qualquer evento teatral pode ser estudado por suas características formais distintas. Ele pode ser percebido como um tipo especial de evento histórico. Mas, os historiadores, incluindo historiadores do teatro, estão interessados nesses fatores não-estéticos adicionais que contribuem para a identidade e sentidos dos eventos performativos em relação aos seus diversos contextos. Todos os eventos teatrais podem, assim, ser estudados para determinar seu significado histórico, acima e além da complexidade de suas características formais. Ao fazer isso, nós colocamos tais eventos dentro das condições históricas que contribuíram para a sua identidade e significados. [...]. (POSTLEWAIT, 2009, p. 119. Tradução minha).⁶

6 No original: “Without question, then, any theatre event can be studied for its distinctive formal features. It can be perceived as a special kind of historical event. But of course historians, including theatre historians, are interested in those additional non-aesthetic factors that contribute to the identity and a significance of performance events in relation to their several contexts. All theatrical events can thus be studied for their historical significance, over and beyond their complexity of formal features. In doing so, we place such events within the historical conditions that contributed to their identity and meanings. [...]”

Na direção para a qual estou apontando, tudo isso se torna ainda mais relevante se considero o lugar da recepção crítica ou dos registros e crônicas jornalísticas para aquilo o que se fixou na história como evento teatral, colaborando para a consolidação de um *sistema* – como o da cena moderna em Campina Grande –, além da forte influência de fatores socioculturais, que dizem respeito às estruturas sociais, aos valores e ideologias, como também às técnicas de comunicação. Por este modo de conceber, a obra só está acabada – e isso é ainda mais significativo quando estamos lidando com obras performativas – na medida em que repercute e atua sobre um contexto, havendo, pois, uma estreita ligação entre a fatura estética e a sua recepção, pelo público e pela crítica.

Mesmo sob o risco de estabelecer um truísmo, ou, pior, uma contradição diante de tudo o que discuti até aqui, começa a ficar claro que o recorte em torno dos eventos, circunscritos ao intervalo de tempo delimitado, por sua dinâmica no contexto de emergência de condições de circulação mais ampla (por exemplo, em festivais estaduais e nacionais) da obra ramalhiana, aponta para uma via de *monumentalização* desta mesma obra. E este é um viés sobre o qual se assenta uma versão da história, circulando até hoje nas memórias sobre a cena campinense. Inclusive, em estudos anteriores, já me dediquei à tentativa de diálogo com tal construção monumental, pois que me debruçava com muita ênfase sobre esta dramaturgia,⁷ arriscando-me

7 Em meus primeiros estudos (MACIEL, 2004, 2005a, 2005b) sobre a obra ramalhiana, construo uma reflexão quase espiralada sobre *As velhas*, ainda muito preocupada com uma rediscussão do lugar deste texto no cânone e disposta a travar a relação com outros textos do mesmo período, como, por exemplo, *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes), todavia sem dimensionar alguns fatores relevantes de encenação, contexto cultural e do sistema teatral local, pois a perspectiva de análise-interpretação é, quase sempre, cerradamente literária. Mesmo assim, começam a aparecer dados que põem em evidência algo muito importante para minhas primeiras leituras dessa obra, vazada pela minha relação, bastante pessoal, com a montagem do mesmo texto, estreada no ano 2000 (Grupo ContraTempo, com direção de Duílio Cunha, em João Pessoa-PB), e que, em 2004-2005, tive oportunidade de acompanhar em várias de suas temporadas, daí já começar a arriscar, timidamente, alguns apontamentos em torno da relação texto-cena (como se lê em MACIEL, 2005a).

inclusive à fixação, talvez apressada, de uma efeméride, tomada como um marco para a cena paraibana, a partir da estreia nos palcos da já mencionada primeira montagem de *As velhas*, atendendo ao meu impulso de encontrar uma marca e um marco de nascença para a cena moderna/contemporânea na Paraíba (MACIEL, 2007).

Como já afirmou Paulo Vieira (2006, p. 76), é “difícil delimitar onde começa um movimento. Qualquer tentativa nesse sentido pode parecer arbitrária”. E quase sempre o é. As peças campinenses, no contexto da década de 1970, estavam ainda submersas em demandas muito próprias daquele momento histórico (contrárias, por exemplo, ao movimento do Sudeste, ou mesmo de cidades como João Pessoa ou Recife, para ser ainda mais radical) e, de tais dinâmicas, o que parece ter se tornado residualmente mais relevante foi o surgimento de uma geração de atores e diretores, muitos deles em atuação até a contemporaneidade, mas também a identificação destes agentes do palco com aquele repertório já previamente apontado. Naquele contexto, essa geração tinha poucas chances de aperfeiçoamento técnico, ficando submetida à espera das oficinas patrocinadas pelo SNT ou, então, aquelas que aconteciam durante a programação do Festival de Inverno de Campina Grande, ou do Festival de Artes de Areia, ou, depois de 1977, as relacionadas ao curso de Licenciatura em Educação Artística, na Universidade Federal da Paraíba (em João Pessoa).

Os grupos teatrais estavam se formando mediante a ideia do amadorismo e, mesmo quando avançam rumo à profissionalização, ainda havia a questão central, em muitas possibilidades de se contar a história do teatro no Brasil, do ator “monstro sagrado”, capaz de trazer às salas de teatro um séquito de espectadores, ou a importância central, na engrenagem amadora ou naquela marcada pela formação precária, do diretor externo ao lócus de produção, salvo raras exceções, pois que essa importação inter-regional faz eco do processo que marcou a primeira onda de modernização teatral nos anos 1940, em nível nacional – confirmando algo como uma “consciência de atraso” (Cf. RABETTI, 1998), a qual precisava ser superada. Todos estes aspectos,

afinal, merecem ser investigados e é isso o que farei mediante a análise-interpretação das fontes.

Daí, considerar a estreia de *As velhas*, em 1975, como a nossa entrada em uma dimensão de teatro contemporâneo, foi, certamente, uma tomada de posição muito apressada, pois que, talvez, só tenhamos uma cena afinada a processos estéticos a que chamaríamos de contemporâneos, de modo sistemático e contínuo, apenas a partir nos anos 1990, quando se verificava “não apenas [a] qualidade dos espetáculos produzidos por quase todos os diretores atuantes no Estado, mas [o] crescimento significativo do público que lotou as casas de espetáculos” (VIEIRA, 2006, p. 75) – o que também já implica em outra discussão.⁸ A questão é que, na década de 1970, ainda estávamos vivendo processos mais vividamente atrelados a uma concepção de *teatro moderno*.

Mesmo assim, o critério estabelecido por mim (Cf. MACIEL, 2007) poderia manter aspectos de validade se eu provocar um ajuste da discussão, agora, pela via do encontro com a formação de uma *cena moderna* em Campina Grande: àquela altura, eu tomei a montagem de estreia de *As velhas* como iniciadora de um processo que teria repercussão de longa duração – a saber, a valorização de um dado repertório dramatúrgico como traço identitário de um cena teatral local –, mediante a percepção de que ela estabelecia uma espécie de regra geral: um espetáculo paraibano repercute de maneira mais efetiva, enquanto um evento capaz de ser elevado à posição de marco

8 A “aventura dos anos noventa” (VIEIRA, 2006) é digna de nota, pois, em Campina Grande, temos muitas estreias significativas, seguindo uma efervescência que se iniciara nos últimos anos da década anterior, com a estreia de *As velhas*, pelas mãos de Moncho Rodrigues, à frente da Companhia de Teatro do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, em 1988, dando início a uma nova série de montagens de textos de Lourdes Ramalho: *Fêmeas*/1989, *Romance do Conquistador*/1991, *O reino de Preste João*/1994, *O trovador encantado*/2000. No mesmo texto, Vieira também faz um levantamento de outras estreias campinenses do mesmo período e percorre as estreias ocorridas em João Pessoa, numericamente mais expressivas do que as campinenses e envoltas em processos mais estáveis e contínuos de pesquisa estética e/ou percurso comercial.

historiográfico, quando ele é bem recebido fora do nosso Estado, notadamente, quando se considera a sua participação e consequente premiação em um festival (esse é um critério, que pode ser tornado uma hipótese para uma outra discussão de cunho mais amplo). Não podemos esquecer que esta montagem, após sua estreia em Campina Grande (nas apresentações dos dias 02 e 03 de agosto de 1975), faz uma temporada de apresentações privadas, depois segue para João Pessoa, onde participa da 1ª Mostra Estadual de Teatro Amador e Universitário, ocorrida no Theatro Santa Roza, quando sai com o segundo lugar, sendo levada a se apresentar no Festival Regional de Teatro (promovido pela FENATA – Federação Nacional de Teatro Amador), em Campina Grande, no Teatro Municipal Severino Cabral, competindo com grupos de cinco estados nordestinos, de onde sai com o terceiro lugar e o convite para participar do III Festival da FENATA, em Ponta Grossa, no Paraná, de onde volta com o primeiro lugar geral.

Diante de tudo o que ponderei até aqui, se torna possível delinear uma segunda hipótese, relativa ao entendimento de que há maneira pela qual a *recepção* dessas obras (crítica da peça, do texto, reflexões dos próprios atores e diretores, incluindo, ainda, a avaliação de quem foi uma testemunha ocular do evento, determinada por um certo critério de gosto) acabará conduzindo a um dado modo de escrever uma história do teatro campinense, mobilizada em torno de certas convenções, notadamente as que dizem respeito a representações de regionalidades. Todavia, tais posições são reveladoras das concepções em torno da *formação* de uma tradição teatral paraibana, na medida em que se lança à busca do “momento decisivo” em que “houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico”, nos termos de Faria (1997, p. 270).

O que começo a buscar aqui ainda não é o que se apresenta como um necessidade muito mais ousada (e que urge desenvolvimento) que seria a abordagem de uma visão de conjunto e panorâmica dos acontecimentos teatrais nesta cidade, por exemplo, a partir da década de 1970, mas, antes, a abordagem das montagens dos textos ramalhianos:

o que se, de um lado, ainda pode resvalar na perspectiva monumental, também pode começar a sistematizar a possibilidade de se propor uma abordagem sobre tais eventos como necessários a uma emergência de sua visão como “referência cultural consolidada”, no dizer de Tania Brandão (2010, p. 333), ou, ainda, como uma expressão do “espírito” da cidade/Estado/região. E, tal fito, talvez, seja possível de se atingir quando se constata que há um modo de construir esta reflexão, elaborada “a partir de ideias que, ao serem sistematicamente defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade [...]” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 23) – essas são as, assim chamadas, ideias-forças.⁹ Portanto, o que se propõe não é apenas escrever sobre as peças, mas escrever com as peças – e tudo isso guarda vinculações e movimentos teóricos e críticos que resvalarão, certamente, na análise-interpretação a qual pretendo chegar nas próximas etapas.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Tania. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André [et. al.]. **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 105-119.

9 Definidas como construto conceitual que encerra um movimento pelo qual “ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 23). No caso do livro que estou citando, os autores explicam que *temas* tais quais nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, vão se tornando *ideias-forças* que, por sua vez, subsidiam reflexões e qualificam iniciativas.

BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 333-375.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

GUINSBURG, J. (Jacó); PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MACHADO, Bernardo Fonseca. Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do clipping como material documental. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v. 15, p. 225-237, 2015.

MACIEL, D. A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. **Scripta UNIANDRADE**, v.10, p. 92-108, 2012.

MACIEL, Diógenes A. V. À procura da inimiga ou Lourdes Ramalho e o nacional-popular. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL/NACIONAL MULHER E LITERATURA, I./X., 2004, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: Ed Universitária/UFPB, 2004. 1 CD-ROM.

MACIEL, Diógenes A. V. Ainda, e sempre, *As Velhas*. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro de Lourdes Ramalho**: 2 textos para ler e/ou montar. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Idéia, 2005a, p. 113-122.

MACIEL, Diógenes A. V. Considerações sobre a dramaturgia nacional -popular: do projeto a uma tentativa de análise. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 25, p. 23-36, jan.- jun., 2005b.

MACIEL, Diógenes. Primeiro panorama visto da ponte: a cena teatral contemporânea de João Pessoa, PB (questões iniciais). **Moringa: teatro e dança**, João Pessoa, ano 2, n. 2, p. 27-40, jun.- dez. 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). História do teatro como História da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 16-21, 1998.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, André [et. al.]. **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 32-62.

VIEIRA, Paulo. A aventura dos anos noventa. **Moringa: teatro e dança**, João Pessoa, ano 1, n. 1, p. 75-81, jun.- dez. 2006.

EM BUSCA DE UMA HISTORIOGRAFIA DO TEATRO PARAIBANO

Duílio Pereira da Cunha Lima

Introdução

Este trabalho surge da urgente necessidade de sistematizar aspectos da história do teatro na Paraíba, haja vista a exiguidade de estudos e publicações específicas nesse campo, principalmente quando a maior parte da literatura disponível (em que se supõe tratar de uma história do teatro brasileiro) é, quase sempre, por tradição ou por hábito, formalizada em estudos centrados sobre os meios de produção cênica no eixo Rio-São Paulo: como se a produção teatral de um país de dimensões continentais se resumisse a essas duas cidades, ou, mesmo, como se não tivéssemos particularidades em nossa realização cênica que não justificassem um estudo específico em interação com outras realidades nacionais. E aqui não se trata de um desmerecimento dessa produção do Sudeste, uma espécie julgamento de valor diante da diversidade cultural brasileira ou a defesa de um isolamento artístico, mas um chamamento para a sistematização e reflexão concernente a realidades teatrais regionais, como a desenvolvida na Paraíba, reconhecendo e dialogando, inclusive, com os diversos deslocamentos e trânsitos culturais internos e externos entre artistas e suas obras.

Mesmo as escritas mais recentes, que tratam de experiências do teatro moderno e contemporâneo brasileiro, não abordam aspectos da produção paraibana: é como se tivéssemos passado ao largo dessa produção. Quando muito, essas narrativas contidas nos livros de circulação nacional, citam a experiência da capital pernambucana, a partir de propostas como as do Teatro do Estudante e do Teatro de Amadores de Pernambuco, especialmente, o papel desempenhado por Hermilo Borba Filho e seu grupo, ao defender um modelo de teatro como *arte do povo*, inspirado nos elementos regionais e da cultura popular, em diálogo com a mais importante tradição do teatro produzido aqui, no Brasil, e noutros países do mundo. Por outro lado, no âmbito local, também ainda não cuidamos dessa tarefa a contento, pois são poucos os livros sobre o teatro paraibano e, geralmente, eles estão circunscritos ao momento de formação inicial dessa cena, na passagem do século XIX para o século XX, e/ou a uma forma de relatar uma experiência pessoal, movida mais por questões sentimentais, como a saudade de um tempo que se fora. Daí a necessidade de superar as leituras fragmentadas, pontuais ou os mapas da nostalgia de um tempo perdido, para traçar uma visada panorâmica, passando em revista algumas dessas escritas sobre o teatro paraibano, para, a partir disso, construir reflexões e apontamentos que dão conta de uma historiografia do teatro realizado em solo paraibano, ao mesmo tempo em que se abre o campo para se esboçar outros horizontes e trilhas duma empreitada que está apenas no início.

Se no âmbito nacional permanece a queixa de que ainda estamos por escrever uma história do teatro brasileiro, o que dizer então da história do teatro da “pequenina” Paraíba que, à exceção de uma ou outra rara menção ao Teatro do Estudante da Paraíba, vinculado ao projeto de Paschoal Carlos Magno ou, nos estudos mais recentes, à produção de Altimar Pimentel e à montagem do espetáculo *Vau da Sarapalha* pelo Grupo Piollin (Cf. FARIA, 2013; GUINSBURG, PATRIOTA, 2012), aspectos internos do desenvolvimento do nosso sistema teatral, construído na inter-relação entre obras-artistas-público, não aparecem nos livros que tratam de uma história do teatro nacional em que

o adjetivo brasileiro é praticamente sinônimo da produção de um centro polarizado por poucas cidades.

Do mesmo modo, em que pese a significativa presença de três paraibanos na formulação de diferentes fases do moderno teatro nacional, a saber: Tomás Santa Rosa, ainda numa primeira modernidade, como integrante do grupo Os Comediantes e cenógrafo da montagem de 1943 do espetáculo *Vestido de Noiva*; depois Ariano Suassuna, como um dos dramaturgos de referência na fase moderna de valorização do autor nacional e da brasilidade e, por fim, a presença do dramaturgo Paulo Pontes atuando em projetos mais politicamente engajados de nossa cena, como o teatro produzido pelo CPC da UNE e pelo Grupo Opinião, já numa fase de resistência e gradativo esgarçamento da produção moderna. Porém, estas honrosas “exceções” não são lembradas ou contabilizadas como paraibanas (nos livros ou no âmbito dessa pesquisa), na medida em que esses nomes, apesar de terem nascido em solo paraibano, não produzem a partir do seu lugar de origem e/ou porque são, comumente, associados à produção nacional ou de outros estados brasileiros.

De outra parte, como já citado, no âmbito local também ainda não foi produzida uma historiografia que suprisse essa lacuna, pois são escassos os títulos que abordam aspectos da história do teatro paraibano. A primeira impressão, ao menos para um olhar estrangeiro, é que no “sublime torrão”, na segunda metade do século XX, teríamos uma ausência ou insignificante produção teatral ou, ainda, a mera reprodução de outras cenas modernas e contemporâneas. Este estudo, ao recuperar algumas das histórias do nosso teatro, procura demonstrar exatamente o contrário disso, ou seja, que em solo paraibano produziu-se um teatro moderno/contemporâneo muito peculiar, com diferentes fases e resultados, à margem da produção dos grandes centros, fruto da intermediação com obras e artistas de outras localidades, especialmente, com a experiência de Recife, bem como de nossas particularidades e do aprendizado com o nosso próprio fazer teatral.

Mesmo assim, principalmente no âmbito acadêmico, não podemos negar que, nos últimos anos, vem crescendo o número de pesquisas e publicações que versam sobre um dado dramaturgo, grupo ou período de produção que, se ainda não dão conta de um vasto panorama de nossa produção, podem se juntar aos poucos livros disponíveis (até esta data) para funcionar como pontos de demarcação, entrecruzando e traçando uma perspectiva mais ampla de nossa história teatral.

Quando a saudade constrói uma história

O primeiro livro que se tem notícia sobre a movimentação cênica paraibana é *História do Teatro na Paraíba (1831-1908)*: só a saudade perdura, de Walfredo Rodriguez, o qual, além de jornalista, foi um importante fotógrafo de lugares e cenas da cidade de João Pessoa no século XX, além de primeiro cineasta paraibano e, em 1960, ano de publicação do livro, diretor do Teatro Santa Roza. Ao longo de quarenta páginas, o autor traça uma crônica sentimental de acontecimentos que teriam se passado, principalmente, na virada do século XIX para o século XX, naquele palco inaugurado após sucessivas empreitadas pela construção de uma casa de espetáculos adequada à realidade da capital, em fins de 1889. Guiados pela saudade de um tempo remoto, tomamos conhecimento da passagem de produtores e artistas estrangeiros, brasileiros e amadores da cidade que promoviam exposições cinematográficas e apresentações de espetáculos de teatro (alta comédia, comédia curta, revista), de canto lírico, de ilusionismo, de acrobacias, de fantoches, entre outros.

A fase que vai da inauguração do teatro até o ano de 1908 é tratada pelo autor como um período áureo, em que a temporada de uma companhia sucedia outra, em que a hospedaria (de propriedade do seu pai) era uma espécie de consulado internacional de artistas e que a ferrugem não se acumulava nas dobradiças das portas de entrada do teatro. Além dessa espécie de memória saudosista em torno do Teatro Santa Roza, Walfredo Rodriguez cita documentos que apontam para

a existência de um primeiro teatro na capital, o Coliseu Paraibano, uma iniciativa particular que, no ano de 1831, teria funcionado na Rua da Areia. E, sobre meados do século XIX, trata rapidamente da movimentação de amadores na cidade tendo à frente o ator Lima Penante, responsável pela Sociedade Dramática Santa Cruz e pelo teatrinho Ginásio Paraibano/Teatro Santa Cruz que funcionavam no antigo Largo das Mercês. Adiante, já nos primeiros anos do século XX, menciona a atuação ou as apresentações de outros grupos locais, como o Grupo Dramático Recreio Familiar e o Recreio Dramático Santa Rosa que apresentavam peças de “entretenimento sadio e cotidiano”, como regiam as ideias-força do teatro no século XIX.

Nessa crônica da cena cotidiana, destaca-se a presença de atrizes compondo essas sociedades dramáticas, a menção aos cenários dos espetáculos com telões pintados, embates entre jornalistas e artistas através da imprensa ou a provocação entre uma atriz e um moço da plateia, que arremessara mais de um chapéu aos seus pés durante uma apresentação. Naquela época, a renda dos espetáculos costumava ser em benefício de algum artista ou instituição, sendo essa informação bastante destacada no material de divulgação. Talvez pelo fato do autor ser guiado mais pelo fluxo de sua memória e menos por uma pesquisa documental, no livro, há imprecisão de dados, datas, informações e nomes, o que cria elipses, duplicidade de informações e, às vezes, dificulta a compreensão mais ampla, mesmo considerando que o texto é acompanhado de algumas fotos e reprodução de panfletos de divulgação dos espetáculos.

Por outro lado, ao se concentrar numa cidade, num edifício teatral e nos anos que marcam a passagem de um século para o outro, o autor fica longe de traçar uma história do teatro em todo o Estado, no período que vai de 1831 a 1908, como indica o título do livro. Tais observações não diminuem a importância dessa primeira publicação sobre teatro da/na Paraíba, em que o mapa sentimental da saudade pode apontar rumos para os pesquisadores de hoje. O próprio subtítulo do livro já aponta que, à época da publicação (1960), quando práticas como a do Teatro do Estudante da Paraíba dominavam a

cena, essas memórias já não condiziam com a realidade de um teatro moderno, perdurando apenas a saudade daquele tempo.

Construindo rotas e aproximações

Sem ter essa intenção, o livro *Entre terra e mar: sociogênese e caminhos do teatro na Paraíba (1822-1905)*, pesquisa resultante do processo de doutoramento do professor Romualdo Palhano, publicado em 2009, faz uma revisão dos dados e fatos rememorados no livro de Walfredo Rodriguez. Na medida em que o autor não se apoia na memória, mas numa rigorosa pesquisa bibliográfica e documental, Romualdo sai em busca de documentos, plantas da cidade antiga e notícias de jornal para reconstruir uma narrativa histórica que começa nas notícias sobre apresentações teatrais nas comemorações da Independência do Brasil até a inauguração do Teatro Santa Ignez, em Alagoa Grande.

Nesse percurso, mais que tratar da movimentação teatral apenas na capital da província, ele termina corrigindo e completando algumas elipses já apresentadas no livro pioneiro, que dão conta do florescimento da arte teatral na Paraíba, principalmente, em fins do século XIX e início do século XX. Chama atenção, em seu livro, a narrativa histórica, ainda na primeira metade do século XIX, quando anteriormente à capital, constituiu-se uma rota, entre terra e mar, que fazia circular uma produção teatral entre as cidades de Recife, em Pernambuco, e as cidades de Mamanguape e Areia, no interior da Paraíba. Como reflexo do desenvolvimento e do deslocamento do eixo da economia, essa rota se desfaz na passagem entre os séculos com a construção do Porto de Cabedelo e da estrada de ferro.

Seguindo orientação teórico-metodológica semelhante, temos também o seu livro *Fronteiras entre o palco e a tela: teatro na Paraíba (1900-1916)*, publicado em 2010, que dá continuidade à narrativa da publicação anterior. Dessa vez, o foco não está exclusivamente na produção teatral, mas nas relações que se estabelecem entre palco e tela, como já indicado no próprio título. Em linhas gerais, ao tratar do teatro

na virada do século, ou melhor, das fronteiras entre teatro e cinema, o autor recupera a decadência do eixo teatral Mamanguape-Areia, a chegada das primeiras projeções cinematográficas na Paraíba com projetores móveis, a construção de novos edifícios teatrais, a constituição híbrida dos cineteatros nas diversas cidades, repercutindo a simbiose entre as duas formas artísticas e, mesmo com a euforia e a concorrência da novidade do cinema, como se deu a persistência do movimento teatral nesses primeiros anos do século XX.

A história através de um álbum de fotografias

Publicado em 1988, o livro de Ednaldo do Egypto, intitulado *Quarenta anos do Teatro Paraibano*, foi a segunda publicação específica sobre o teatro no Estado, e, numa primeira visada, pode parecer apenas um álbum de fotografias de espetáculos que o autor e seus amigos teriam participado entre os anos de 1952 e 1987. Mesmo que fosse apenas isso, não seria pouco, pois Ednaldo do Egypto participou dos principais projetos teatrais na capital nesse período, sendo um dos artistas mais atuantes desse cenário, seja como ator (numa proporção menor também atuou como diretor e dramaturgo) ou como animador cultural, desde os tempos da JUTECA (Juventude Teatral de Cruz das Armas) – organização fundada em 1960 e que, no ano seguinte, inaugurou seu próprio teatro, em funcionamento até o início da década de 1980 –, passando pela atuação como professor da Universidade Federal da Paraíba, onde participou do projeto de construção e inauguração do Teatro Lima Penante, em 1980, e, por fim, anos antes do seu falecimento, esteve à frente da construção e movimentação do seu próprio teatro, um empreendimento de iniciativa particular inaugurado em 1995.

Inspirado numa publicação semelhante, realizada em São Paulo, em quase quatrocentas páginas do roteiro fotográfico revela-se uma narrativa visual com o apoio de sucintas legendas (nome do grupo, autoria do texto, direção, ano de montagem e atores/atrizes na cena),

pela qual é possível passar em revista boa parte da produção teatral paraibana durante os tais quarenta anos do título. Após breve apresentação, introdução e um rápido texto sobre o teatro em cada uma das principais cidades paraibanas (João Pessoa, Campina Grande, Cabedelo, Guarabira, Pombal, Areia, Sousa, Cajazeiras e Alagoa Grande), as imagens do livro seguem uma ordem cronológica e estão dispostas a partir das seguintes seções: cartazes, programas, livros, revistas, cenas, cenas infantis, jograis, gente, cursos, o circo, teatro de bonecos, espetáculos visitantes, teatro de rua, festivais e casas de espetáculos. Mesmo reconhecendo a predominância de produções surgidas na cidade de João Pessoa, o livro traz imagens de grupos e espetáculos de outras cidades paraibanas, a exemplo de Campina Grande, Cabedelo, Arara, Alagoa Grande, Cajazeiras e Sousa.

Chama atenção, no material, especificamente na seção “cenas”, a nomenclatura dos grupos que atuavam nos palcos paraibanos nas décadas de 1950 e 1960, com destaque para o Teatro do Estudante da Paraíba, o Teatro de Amadores da Paraíba, o Teatro Popular de Arte e o Teatro de Cultura da Paraíba. Nos dois primeiros, percebe-se uma influência dos grupos de semelhante nome que teriam fundado uma primeira modernidade no vizinho Estado de Pernambuco, por mais que essa aproximação só possa ser confirmada com a organização estudantil, seguidas vezes dirigida por artistas ligados ao Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e ao Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), tais como: Elpídio Câmara, Joel Pontes, Maria José Campos Lima, Walter de Oliveira e Clênio Wanderley. Os outros dois grupos pessoenses trazem em seu nome os indicadores “popular”, “arte” e “cultura”, que, como vimos, marcaram a fundação do teatro moderno na Europa, quando foi preciso romper uma tradição do mero entretenimento e propor um teatro como sinônimo de arte e cultura, acessível às camadas populares. Em terras brasileiras, não há como não associar esses princípios norteadores e o nome do grupo paraibano ao Teatro Popular de Arte, de Sandro Polônio e Maria Della Costa, um conjunto indispensável quando se discute a formação de um teatro moderno brasileiro.

A julgar pela quantidade de montagens e pela repercussão do trabalho, a cena paraibana na década de 1950 é dominada pela produção do Teatro do Estudante da Paraíba, um grupo que surgiu em 1946 sob o comando do professor Afonso Pereira e tendo como sede o Teatro Santa Roza, seguindo a orientação e a articulação do movimento do Teatro do Estudante do Brasil, comandado por Paschoal Carlos Magno. Se a criação do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938, foi umas das principais referências para formação de um teatro moderno brasileiro, não resta dúvida que, em solo paraibano, essa função/missão também coube à representação estadual desse movimento que foi responsável, entre nós, pela constituição de uma primeira modernidade teatral.

Desse modo, na tentativa de sistematização do volume de produções, sem compromisso com demarcações estanques e definitivas, propomos uma divisão do moderno/contemporâneo teatro pessoense a partir de quatro grandes arcos de produção, a saber:

- a) uma primeira modernidade (1946-1968) que se inaugura com a fundação do Teatro do Estudante da Paraíba e pode ser caracterizada como um período de aprendizado com a experiência externa;
- b) uma segunda modernidade (1968-1982) que se inicia com a estreia do espetáculo *Parai-bê-a-bá*, pelo Grupo de Teatro de Arena da Paraíba, e que pode ser lembrada como um estágio de formação e afirmação de uma dramaturgia paraibana (na acepção que envolve não apenas o texto dramático, mas também a encenação e a recepção da plateia);
- c) um terceiro estágio (1982-1992), como um momento de trânsito entre uma cena moderna e contemporânea com ênfase na poética do encenador, a partir da realização do espetáculo *Papa-Rabo*, do Grupo de Teatro Bigorna;
- d) um último período (1992-2000), a partir da estreia do espetáculo *Vau da Sarapalha*, do Grupo Piollin, quando já vivenciamos uma cena dita contemporânea em que gradativamente se

compreende a constituição do espetáculo como resultante do trabalho colaborativo entre o encenador, dramaturgo, conjunto de atores/atrizes etc., apontando para uma noção de teatro de grupo envolvendo uma nova dinâmica de organização coletiva e a busca por uma pesquisa de linguagem cênica de forma continuada e sistemática.

Mas, voltando ao estágio inicial, essa primeira modernidade não surge como uma resposta à produção anterior ou não encontra oposição numa sólida tradição do teatro ligeiro ou de entretenimento, como teria ocorrido no Rio de Janeiro, visto que essa novidade cênica se instala em meio à ausência ou descaracterização de um sistema teatral, basta citar que, até os anos de 1940, segundo Fátima Araújo (1989), o Teatro Santa Roza era ocupado, principalmente, com solenidades e sessões da Assembleia Legislativa e por uma diversidade de espetáculos que incluíam números de canto, de ilusionismo, de marionetes e projeções cinematográficas.

Jornalistas escrevendo uma história

Por fim, seguindo o rastro de uma historiografia do teatro paraibano, esse mesmo objeto também toca a pesquisa do jornalista Augusto Magalhães, em seu livro *História do Teatro na Paraíba*, publicado em 2005. Variando entre o texto jornalístico e acadêmico, seu autor traça um rápido panorama do surgimento e desenvolvimento da produção teatral no Estado a partir dos seus edifícios e espaços teatrais, grupos e, principalmente, do pensamento de alguns encenadores paraibanos na contemporaneidade. Mesmo que o autor não aprofunde, do ponto de vista teórico e do tempo histórico, algumas questões que envolvem a prática desses encenadores como a própria noção de encenação, de dramaturgia e dos demais elementos cênicos, o livro funciona como um ponto de partida para os leitores e outros pesquisadores interessados em conhecer e aprofundar aspectos da história/historiografia do teatro paraibano/pessoense, uma tarefa ainda por ser construída.

Com um tom assumidamente jornalístico, mesmo não se constituindo enquanto um livro específico de história do teatro paraibano, vale ressaltar a publicação *A arte e artistas da Paraíba*, do também jornalista Elinaldo Rodrigues (2001). Dividido em partes que mostram a produção paraibana e os seus artistas, das diferentes linguagens artísticas, em matérias escritas, originalmente, para cadernos de cultura de jornais da cidade, desde o início da sua atuação na área do jornalismo cultural, em 1990. A seção relativa ao teatro apresenta diferentes entrevistas e perfis jornalísticos de importantes nomes do teatro da cidade, tais como: Edinaldo do Egypto, Eliézer Rolim, Fernando Teixeira, Luiz Carlos Vasconcelos, entre outros. Na parte final dessa seção, temos um tópico chamado de “Cenas dos anos 90” com uma relação de espetáculos teatrais de maior destaque no período enfocado, apresentando o título, ano de montagem, foto e outras informações básicas sobre cada um dos trabalhos. Nesse livro, mesmo se atendo a uma organização/publicação de matérias jornalísticas de um dado tempo, temos um claro exemplo de como o material de jornal pode se tornar uma importante base documental para pesquisas como as realizadas no campo da historiografia do teatro.

Também saído direto das páginas de um jornal, todavia, aproveitando ainda a leitura de referências do livro de Edinaldo do Egypto, chamamos à baila o texto “Teatro Paraibano, ontem e hoje”, de Raimundo Nonato Batista (1983), que foi publicado em jornal a partir de suas memórias do teatro, quando foi ator da fase áurea do nosso Teatro do Estudante, apontando para os desdobramentos dessa produção para uma formação do “teatro tabajara”. Tomando como ponto de partida a surpresa pela premiação do grupo paraibano no II Festival Brasileiro de Teatros do Estudante, realizado em 1959 na cidade de Santos/SP, o autor lança mão de suas memórias para apontar o pioneirismo do grupo em nosso cenário teatral. Na ocasião, o Teatro do Estudante da Paraíba apresentou a peça *João Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen, sob a direção do pernambucano Walter de Oliveira, tendo recebido os prêmios de Melhor Espectáculo, Melhor Ator (Waldez Juval) e Melhor Atriz (Risoleta Córdula). Esse grupo, além da experiência e do

aprendizado com diretores advindos do movimento teatral de Recife/PE, buscava a aproximação com o eclético público pessoense e o ideário vigente de uma modernidade teatral caracterizada, também, pela “sua preocupação com a formação de um repertório e de elencos, o seu trabalho quase didático, em uma época em que não contávamos sequer com um movimento organizado”. (BATISTA, 1983, n. p.). Nesse repertório percebe-se a ausência de peças escritas por dramaturgos locais e de textos inéditos, visto a prioridade dedicada à montagem de peças escritas por nomes consagrados, tais como: Henrik Ibsen, Patrick Hamilton, Robert Sheriff, Renato Viana, Oduvaldo Viana, Rachel de Queiroz e Ariano Suassuna. Essa mesma orientação era seguida por outros grupos da época, tendo como exceção a montagem de alguns textos de Vanildo Brito, tais quais *A rebelião dos abandonados* (1960) e *Andira* (1961), que foram dirigidos pelo paraibano Elzo Franca, no início da década de 1960.

Ainda, segundo o autor, o trabalho do grupo, na década de 1950, repercutiu no surgimento de diversas experiências pela cidade de João Pessoa que iam do Teatro de Cultura, organização que congregava a alta sociedade, até o Teatro Popular de Arte, coletivo com maior preocupação política e uma produção voltada para o proletariado. Era um momento em que a cidade passava a contar “com grupos bem estruturados, montagens bem cuidadas e um público animador” (BATISTA, 1983, n. p.). Do mesmo modo, seus espetáculos e as ações formativas teriam repercutido, já na década de 1960, na constituição de outros grupos como o Teatro Universitário, a JUTECA (Juventude Teatral de Cruz das Armas) e o Teatro de Arena da Paraíba, com uma maior presença de dramaturgos e diretores paraibanos, o que leva o ator-autor das memórias à seguinte conclusão:

Nunca será exagero afirmar que as bases da arte cênica paraibana foram montadas naquele longínquo 1946, quando o idealismo de Afonso Pereira montou os alicerces do TEP, recebendo o apoio de poucos estudantes e a recusa cética da maioria. Nos anos que se seguiram e até hoje o TEP montou

peças, participou de certames, promoveu cursos, inspirou festivais (a primeira Semana de Teatro da Paraíba nasceu nos porões do Santa Roza, sede do TEP), formou atores, diretores, cenógrafos, estimulou autores e críticos e promoveu, por seus associados, a criação de grupos e movimentos. (BATISTA, 1983, n. p.).

Dentre essas ações formativas, nas dependências do Teatro Santa Roza, seguindo o levantamento realizado por Fátima Araújo (1989), destacam-se a passagem do Teatro do Estudante do Brasil com seu repertório de montagens clássicas no ano de 1952: na ocasião, o Teatro do Estudante do Brasil apresentou os seguintes espetáculos: *Hécuba*, de Eurípides, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, *O Noviço*, de Martins Pena, e *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira. Ainda, em sessão especial para os estudantes e as normalistas da Paraíba, foi apresentada a peça *Antígona*, de Sófocles. Anos mais tarde, em 1963, também se verificou a presença de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, os quais, durante a III Semana de Teatro da Paraíba, além da apresentação dos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo – *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, *O Noviço*, de Martins Pena e *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega –, também coordenaram um Seminário de Dramaturgia a partir da experiência já realizada na capital paulista.

Nesse sentido, semelhante a outros grupos brasileiros, vale lembrar que o Teatro do Estudante da Paraíba, diante de seu posicionamento político, tem suas atividades encerradas no contexto de instalação e acirramento da Ditadura Militar no Brasil, especialmente, com a decretação do AI-5, em 1968. No seu lugar, gradativamente, vão tomando espaço as ações do Grupo Oficial de Arte Dramática do Teatro Santa Roza, que, num momento posterior, passa a se chamar apenas Grupo Oficial do Teatro Santa Roza. A última realização deste grupo é a montagem do espetáculo *A casa de Bernarda Alba* (em 1983), com texto de Federico Garcia Lorca e encenação do pernambucano José Francisco Filho.

Paulo Pontes e o *Parai-bê-a-bá*

Além da influência do TEP sobre os grupos já citados, é por ocasião da costumeira fala inicial ao público que, nos idos de 1958, antecedendo uma récita do espetáculo *A beata Maria do Egito*, temos a primeira notícia sobre a presença de Paulo Pontes no palco quando, numa dada noite, na falta de um voluntário para tal função e diante de sua persistência, convenceu o grupo e fez a saudação inicial, seguida da exposição do espetáculo, sob aplausos. Nesse tempo, ele ainda era um jovem desconhecido, encantado com a arte de representar, sempre rondando os bastidores do teatro, conforme relata Paulo Vieira (1997), em *A arte das coisas sabidas*. Entre essa época e o seu retorno à Paraíba, em 1968, quando encabeça o projeto de montagem do espetáculo *Parai-bê-a-bá*, depois de trabalhar com importantes grupos e artistas do cenário nacional. Paulo Pontes ainda fez uma incursão dramaturgicã em programas de rádio em João Pessoa e nas ações de “teatro para o povo” da CEPLAR (Campanha de Educação Popular da Paraíba). No Rio de Janeiro, continuou seu aprendizado no trabalho com os Centros Populares de Cultura (CPC da UNE) e, no período pós-golpe militar, no Grupo Opinião. É com Paulo Pontes e o espetáculo *Parai-bê-a-bá*, montado pelo Grupo Teatro de Arena da Paraíba, sob a direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira, que temos a culminância ou o ponto de virada de um movimento, iniciado desde o início da década de 1960, de busca e valorização das temáticas locais e do trabalho de dramaturgos e diretores paraibanos, que reconhecemos como uma segunda fase do teatro moderno da Paraíba.

Adaptando e guardando as devidas diferenças de contexto em relação ao pensamento de Alcântara Machado, ao invés de universalizar para nacionalizar, em terras paraibanas, teríamos o processo de nacionalizar para regionalizar (“paraibanizar”?). Desse modo, um primeiro tranco, com vistas a uma modernização do nosso teatro, teria se cumprido com a ação capitaneada pelo TEP, assumindo a necessidade de aprender no intercâmbio com grupos e artistas de outros Estados e com as montagens de textos de dramaturgos consagrados realizadas,

principalmente, por diretores pernambucanos, para, diante dessa experiência, alçar o segundo tranco, com vistas a representar no palco fatos, costumes e lugares da “gente nossa”, em consonância com o depoimento de Marcos Vinícius, ao rememorar sua convivência com Paulo Pontes:

Surgiu, então, não se sabe quem deu a idéia, a possibilidade de fazermos um espetáculo sobre aquilo que mais conhecíamos, o tema que estava mais ao alcance da nossa mão: a realidade do lugar onde vivíamos. Foi daí que surgiu *Paraí-bê-a-bá* [...]. Paulo arregaçou as mangas, assumindo plenamente as precárias condições de trabalho vigentes no ambiente teatral da província. Convocou uma equipe de escritores, poetas e músicos e, com eles, roteirizou e escreveu o espetáculo. Com sua extraordinária vocação de liderança e seu notável senso de observação do real, realizou um trabalho que constituiu verdadeiro marco no teatro nordestino. E dizia: eu aposto com vocês que o público daqui não vem ao teatro porque o teatro não está falando de coisas que ele conhece ou pelas quais se interessa. Se a gente numa peça falar do Ponto de Cem Réis, tenho certeza de que esse teatro vai lotar. (VINÍCIUS, 1977 *apud* VIEIRA, 1997, p. 38-39).

E, de fato, essa hipótese estava correta, porque, naquele ano, o espetáculo que estreou no Rio de Janeiro, depois cumpriu longa temporada de sucesso de público no Teatro Santa Roza. Buscando respostas para a pergunta sobre quem era essa gente paraibana com quem o grupo queria se comunicar, Paulo Pontes lançou mão de recursos dramáticos e épicos que teria apreendido nas construções dramatúrgicas do Grupo Opinião, de modo que o texto pode ser caracterizado como uma colagem de canções e textos que vão de trechos e personagens retirados de *A Bagaceira*, o romance fundador do Regionalismo de 30,

de José Américo de Almeida, passando pela problematização de dados sociais e econômicos da Região, discursos de importantes políticos, até piadas e “causos” que poderiam facilmente ser ouvidos de populares nas esquinas da cidade.

Antes disso, não podia se falar na montagem de textos de autores paraibanos, tampouco de uma dramaturgia paraibana durante a primeira modernidade de nossos palcos (1946-1968), pois, mesmo quando se imaginava a representação da realidade local na cena, era preciso recorrer aos dramaturgos de outros Estados do Nordeste. Nos anos anteriores a 1968 podemos lembrar das montagens pontuais dos textos de Vanildo Brito, Virgínius da Gama e Melo e de Altimar Pimentel, àquela altura escrevendo seus primeiros textos, numa fase preparatória para a afirmação de uma dramaturgia paraibana. Mas, é só com a repercussão obtida após a montagem de *Parai-be-a-bá*, do Teatro de Arena da Paraíba, que podemos falar do início de uma tradição do texto dramático de autor paraibano encenado nestes palcos, quando se percebe a efetiva continuidade da produção de dramaturgia local e do funcionamento de um sistema teatral que propiciará também a formação de outra tradição, a da *encenação paraibana*. Sem esquecer que, desde a sua concepção, nessa proposta de montagem já estava claro o intuito de constituição de uma dramaturgia paraibana falando de/para uma “gente nossa”, como reforça o depoimento de Alarico Correia Neto, integrante do Teatro de Arena da Paraíba e da equipe de produção do espetáculo, ao relembrar a proposta de,

[...] realização de um espetáculo teatral que se constituísse num espetáculo dramático, síntese daquilo que melhor se escreveu, se falou e se cantou na Paraíba e sobre a Paraíba nos últimos anos. [...] Com apoio da Prefeitura de João Pessoa, o TAP lançou um concurso sobre a história da Paraíba, que lhe valeu uma contribuição valiosa no campo da pesquisa e da interpretação das fases mais obscuras da nossa história; fez um

levantamento da nossa bibliografia; os romances das cidades; a nossa economia; os nossos poetas; as secas; a literatura popular; tomou depoimentos de quem conhecia a Paraíba e, o que foi da mais significativa importância, convidou o dramaturgo Paulo Pontes para coordenador-geral de “Paraíbê-a-bá”, que seria a primeira grande produção teatral que já se tinha realizado em nosso Estado. (CORREIA NETO, 2015, p. 7).

Por isso mesmo, a partir dessa experiência de valorização da cultura local dentro de um processo colaborativo com diferentes segmentos artísticos, não será precipitado afirmar que uma das características do que estamos denominando como segundo estágio do teatro moderno na Paraíba trata-se de um gradativo processo de formação e afirmação da dramaturgia paraibana nas montagens realizadas na cidade. Os dramaturgos paraibanos aprendem – com a vivência moderna anterior, com a produção teatral de outros Estados, com as experiências vivenciadas em processos formativos e estéticos em outros espaços e com as expressões populares locais – a construir uma feição própria, no sentido de representar nos palcos aspectos da realidade local e da gente paraibana/nordestina. Nessa constituição/consolidação de uma dramaturgia paraibana vão ganhar destaque nomes como os de Altimar Pimentel, Lourdes Ramalho, José Bezerra Filho, Ednaldo do Egyppto, Fernando Teixeira, Tarcísio Pereira, W. J. Solha, Leonardo Nóbrega, entre outros.

Do mesmo modo, é sob a regência do que já chamamos de segunda modernidade teatral paraibana que temos, em âmbito local, o processo de formação e fortalecimento de uma dramaturgia, bem como de uma encenação como arte autônoma. Durante a primeira modernidade teatral, à época de atuação do Teatro do Estudante da Paraíba/TEPb (1946-1964), constatamos que não só a produção de textos era de dramaturgos de outras localidades, mas o registro de que a maior parte dos espetáculos era encenada por artistas pernambucanos. Vai ser ao longo da década de 1960 que assistiremos o surgimento do que

poderemos chamar de *encenador paraibano*, a partir de nomes como Elzo França e Elpídio Navarro (responsável pela encenação do espetáculo *Parai-bê-a-bá*, em 1968), artistas que aprenderam com a vivência do TEPb, ou como Fernando Teixeira que, com o Golpe Militar, em 1964, volta à Paraíba após um período de aprendizado com importantes experiências teatrais modernas na Região Sudeste. Este último pode ser considerado uma espécie de encenador-síntese dessa tradição de uma cena paraibana, não só pela quantidade de trabalhos cênicos, mas pela sistemática de sua pesquisa e produção ao longo dos anos, pela qualidade técnica e repercussão de suas encenações, bem como pela priorização em montar obras de dramaturgos paraibanos, tais como *O Auto da Compadecida* (1976), de Ariana Suassuna; *Papa-Rabo* (1982), adaptação do romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, *Anayde* (1992), escrita por Paulo Vieira; e *A Bagaceira* (1996), adaptação para os palcos do romance homônimo de José Américo de Almeida.

Além desse encenador, assistimos, a partir de fins da década de 1970, o surgimento de outros importantes encenadores nesse contexto de produção, dentre eles, Eliézer Rolim Filho, W. J. Solha, Roberto Cartaxo, Paulo Vieira, W. J. Solha, Eleonora Montenegro, Ângelo Nunes, Everaldo Vasconcelos e Luiz Carlos Vasconcelos. É da lavra desse último encenador, *Vau da Sarapalha* (1992), o espetáculo paraibano tornando maior referência dentro de certa maneira de contar a história do teatro brasileiro, tendo obtido sucesso de público dentro e fora do país, o qual acreditamos iniciar um diálogo mais efetivo com elementos da cena contemporânea. Nessa esfera de criação que tem os seus primeiros passos na montagem de *Papa-Rabo*, o texto cênico ou os diversos níveis de construção dramatúrgica (a dramaturgia do ator, a dramaturgia do corpo, a dimensão visual e a exímia construção/execução de uma dramaturgia sonora realizada ao vivo) se sobrepõem ao texto dramatúrgico como principal ou único elemento gerador de ações no espetáculo. No caso do *Vau da Sarapalha*, não podemos mais falar de uma montagem, interpretação ou teatralização do texto de Guimarães Rosa feita pelo encenador, mas da constituição de um novo

texto resultante do trabalho colaborativo realizado, principalmente, entre o elenco e o encenador a partir daquela matriz literária fonte.

Nesse sentido, o início dos anos 1990 é um período singular dentro da produção do teatro pessoense, na medida em que representa o ápice nessa ideia de formação de uma tradição dramatúrgica, tanto no âmbito do texto quanto da cena, com a produção de espetáculos de reconhecida qualidade técnica, o significativo aumento de público, a criação de leis e de financiamentos públicos para a criação/difusão artística, o surgimento do dramaturgo e do encenador paraibanos e, a partir destes, a afirmação de uma dramaturgia/cena de feição e abordagem temática próprias, confirmando um ideário iniciado nos idos de 1968, com o espetáculo *Parai-bê-a-bá*. É desse conjunto de encenações, construídas ao longo de cerca de quarenta anos, que saltam as tendências para se perceber as marcas de um teatro moderno/contemporâneo na cidade de João Pessoa, caracterizado, antes de tudo, por uma presença significativa de textos escritos por dramaturgos paraibanos, pela abordagem diversificada das temáticas regionais e das formas do popular, através da crescente presença de um dramaturgo que também é encenador (ou vice-versa), e de textos feitos para palco que são adaptações de outros textos. Esse é o resultado de um percurso e é a forma dominante do teatro paraibano na virada do século XX para o XXI, em que novas dinâmicas e combinações vão se entrecruzar para construir outra feição para o teatro na/da cidade. Mas, esse já é assunto para cenas de um próximo capítulo.

Considerações finais

Ao se buscar os rastros de uma historiografia do teatro da Paraíba, foi possível construir uma espécie de quebra-cabeças ou mosaico histórico (com datas, nomes e títulos) através de uma (re)visada dos textos e livros disponíveis sobre teatro na/da Paraíba. Esse material aponta para um processo inicial de formação de um sistema teatral na cidade, na passagem do século XIX para o século XX, com a construção

dos primeiros edifícios teatrais, o surgimento de grupos amadores locais, a vinda de artistas de outras localidades para apresentar em nossos palcos, a presença e o cruzamento de diferentes expressões artísticas, a formação de um público de teatro nas cidades, as rotas teatrais que cortavam a Paraíba e construía ligações com outras cenas e outros Estados. Naquele tempo tínhamos representações teatrais de grupos locais e externos que refletiam as principais tendências e proposições do teatro nacional, como a organização de grêmios dramáticos familiares e montagem de comédias de costumes de dramaturgos consagrados de outras localidades.

Um momento seguinte trata de um gradativo processo de formação de uma cena moderna e contemporânea, em terras tabajaras, com diferentes estágios de produção: desde a sua implantação com o Teatro do Estudante, em 1946, passando pela produção de uma dramaturgia e encenação com características próprias, nos anos finais da década de 1960 e ao longo da década de 1970, até sua consolidação nos anos de 1980, e chegando ao ápice dessa dinâmica nos primeiros anos da década de 1990 e, por fim, aos seus desdobramentos e perspectivas nos anos finais do século XX. Nesse estágio tem início o processo de constituição de uma cena local com características próprias em que se reflete o encontro de influxos externos (como o aprendizado com a experiência teatral pernambucana, a apresentação de espetáculos de outras localidades, o intercâmbio entre artistas) e influxos internos (como a observação e o aproveitamento de acontecimentos, narrativas e personagens da realidade local). Mesmo assim, ao tempo em que se afirma essa cena teatral pessoense/paraibana, esse mesmo processo não é acompanhado também de uma sistematização e reflexão mais ampla em torno das práticas que se constroem no cotidiano de grupos e de artistas paraibanos. Essa história está presente, muitas vezes, apenas na memória dos artistas ou nos escassos documentos, esperando ainda por ser melhor contada e contextualizada em nosso tempo.

Nesse sentido, esta concatenação de escritas históricas passadas em revista é apenas o começo de uma pesquisa em desenvolvimento

ou, considerando o material já produzido por outros pesquisadores, um passo adiante num longo processo de reflexão e sistematização de questões para se traçar uma visada panorâmica da produção teatral na Paraíba no século XX. A partir desta visão também se abre ou se reforça a possibilidade de construir estudos e reflexões, de modo mais contextualizado, que deem conta de expandir o campo para a abordagem de realidades e poéticas mais específicas dentro desse grande conjunto de produções. Como dissemos antes, a necessidade de sistematização dessas muitas frentes de trabalho é urgente, pois essa particularidade das cenas paraibanas, sob a regência de um teatro moderno e contemporâneo, não está registrada e contextualizada nem nos livros de história do teatro brasileiro, nem nos escassos livros de história do teatro da Paraíba em que as muitas narrativas não foram contadas ou estão registradas ainda de modo muito incipiente. O importante é que os primeiros passos desse “bê-a-bá” do teatro paraibano já foram dados e é preciso seguir adiante. Que venham as próximas páginas dessa cartilha.

Referências

ARAÚJO, Fátima. **Santa Roza: um teatro centenário (1889-1989)**. João Pessoa: Edições FUNESC, 1989.

BATISTA, Raimundo Nonato. Teatro paraibano ontem e hoje. **Jornal Correio da Paraíba**, João Pessoa, 05 ago. 1983. Suplemento especial, n.p.

BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e os seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CORREIA NETO, Alarico. Paisagens da memória. **Jornal A União**, João Pessoa, 05 set. 2015. Coluna Mídias em destaque, p. 7.

EGYPTO. Ednaldo. **Quarenta anos do teatro paraibano**. João Pessoa: Sed/Secetur, 1998.

FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC/SP, 2013.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis. **Terra roxa e outras terras**, São Paulo, ano I, n. 1, p. 5, 20 jan. 1926.

MACIEL, Diógenes André Vieira; RIBEIRO, Danielle Lima. Fernando Teixeira e a construção de um pensamento sobre a cena paraibana. In: GOMES, André Luis; MACIEL, Diógenes André Vieira. (Org.). **Penso Teatro**: dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedos: Editora Horizonte, 2012, p. 80-96.

MAGALHÃES, José Augusto Paiva de. **História do teatro na Paraíba**. João Pessoa: Idéia, 2005.

PALHANO, Romualdo. **Entre terra e mar**: sociogênese e caminhos do Teatro na Paraíba (1822-1905). João Pessoa: Sal e Terra, 2009.

PALHANO, Romualdo. **Fronteiras entre o palco e a tela**: teatro na Paraíba (1900-1916). João Pessoa: Sal e Terra, 2010.

PEREIRA, Tarcísio. **Fernando peregrino**: um perfil biográfico de Fernando Teixeira em 50 anos de palco. João Pessoa, Imprell, 2013.

RODRIGUES, Elinaldo. **A arte e os artistas da Paraíba**: perfis jornalísticos. João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 2001.

RODRIGUEZ, Walfredo. **História do teatro da Paraíba (1831-1908)**: só a saudade perdura. João Pessoa: Imprensa Oficial, 1960.

VIEIRA, Paulo. **A arte das coisas sabidas**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1997.

VIEIRA, Paulo. **O laboratório das incertezas**: ensaios sobre teatro. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013.

UM TEXTO, TRÊS MONTAGENS

Reflexões sobre diferentes encenações d'*As Velhas*, de Lourdes Ramalho

José Marcos Batista de Moraes

Introdução

O texto que se segue é parte integrante de nossa dissertação de mestrado (MORAES, 2014) em que realizamos uma discussão sobre as relações entre dramaturgia e teatro, tomando como ponto de partida a reflexão sobre o trabalho da encenação e, conseqüentemente, do encenador, enquanto mediador da relação estética entre palco e plateia. Buscamos, assim, questionar o que seria uma “autoridade do texto” a partir da compreensão de que o moderno diretor teatral assumiu a postura e a posição de criador, chegando ao que se entende como o encenador.

Neste artigo, temos o caminho que trilhamos para empreender a reflexão que nos propusemos no trabalho citado, apresentando, especificamente, as questões concernentes a diferentes montagens do texto paradigmático da moderna/contemporânea tradição teatral do Estado da Paraíba – *As Velhas*, de Lourdes Ramalho – em suas articulações com a recepção crítica interna e externa, em busca de

compreender, pela análise do texto dramaturgicamente e pelos testemunhos das encenações, como se constrói uma relação produtiva entre dramaturgia e teatro, em diferentes recortes de tempo.

Abrindo as cortinas

As questões em torno da transposição de um texto dramaturgicamente para o palco, na cena contemporânea, apontam para as reflexões a respeito do profissional que está à frente desse processo – reflexões estas, também, em constante ampliação. Durante muito tempo, a direção teatral foi simplesmente entendida como sendo o ato de transpor para o palco um texto dramaturgicamente, mas, de acordo com Torres (2007), esse conceito não mais atende à pluralidade de formas de se levar a dramaturgia à cena, tais quais verificamos na contemporaneidade, tornando-se, então, ultrapassado para definir determinadas criações cênicas.

Sendo o teatro uma arte que está inserida numa prática social coletiva, portanto, é preciso que exista um indivíduo que coordene esse processo, como discute Torres (2007, p. 112):

[...] Para que sejam atingidos seus objetivos estéticos, é necessário que sobressaia deste coletivo de agentes criativos a figura de um coordenador do espetáculo ou de um agenciador da representação teatral. Isso é tão evidente que se pode constatar a presença tanto em espetáculos amadores quanto profissionais de alguém que “vê de fora o espetáculo”. Para toda ação humana coletiva que julga ser capaz de produzir uma expressão artística cênica, integrada e organizada, seja ela de fundo popular ou erudito, dramática ou musical, faz-se necessária a presença de um organizador ou de um mediador das relações criativas.

Partindo da reflexão sobre a forma da concepção do processo estético e a relação palco e plateia, e texto e encenação, Torres (2007), assim, nos propõe, em sentido histórico, uma classificação de tal função, a que chamará de *perfis operacionais*. Nessa classificação, apresenta três perfis englobando o coordenador do trabalho cênico, a saber: *ensaiador, diretor e encenador*. A partir dessa categorização, podemos entender como os responsáveis pela coordenação do trabalho cênico se comportam ao longo da história do teatro. Porém, é importante lembrarmos – pois há um raciocínio sempre comum quando nos deparamos com categorias e classificações – que, ao contrário do que se acredita, o que vem depois não anula o seu anterior. Na verdade, isso não acontece; e mesmo se pensarmos os perfis em uma escala que poderia se dizer evolutiva, partindo do *ensaiador* para o *encenador*, vamos poder identificar, ainda, a existência de todos esses perfis operacionais até hoje.

O uso da palavra “encenação”, enquanto nomenclatura para definir o ato de dar vida cênica a um texto, data da segunda metade do século XIX, pois é justamente nessa época que surge a figura do *encenador*. Segundo Pavis (2011, p.122), o emprego da palavra, nesse sentido, contudo, remonta a 1820, pois:

É nesta época que o encenador passa a ser o responsável “oficial” pela ordenação do espetáculo. Anteriormente, o ensaiador ou, às vezes, o ator principal é que era encarregado de fundir o espetáculo num molde preexistente. A encenação se assemelhava a uma técnica rudimentar de marcação dos atores. Esta concepção prevalece às vezes entre o grande público, para quem o encenador só teria que regulamentar os movimentos dos atores e das luzes.

O que possibilita, enquanto condições de produção, o surgimento da encenação, então, de acordo com este mesmo estudioso, é a forma como o público de teatro passa a se constituir como um novo público,

que exigia uma nova forma de levar um texto à cena. Daí, a encenação estaria estritamente ligada às revoluções em torno da compreensão do fazer teatral e das revoluções dos mecanismos que possibilitaram essa nova compreensão. Nessa mesma perspectiva, Roubine (1998, p.19-23), destaca dois fatores nesse processo, são eles: o apagamento das fronteiras e a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. De acordo com o crítico francês:

[...] No início do século passado, digamos até 1840, existia uma verdadeira fronteira, ao mesmo tempo geográfica e política, separando o chamado “bom gosto”, um gosto especificamente francês, da estética shakesperiana, a partir dos anos 1860 as teorias e práticas teatrais não podem mais ficar circunscritas dentro de limites geográficos, nem ser adequadamente explicados por uma tradição nacional. [...] O debate que acompanha toda a prática teatral do século XX coloca em oposição, em diversos planos e sob denominações que variam ao sabor das épocas a tentação da representação figurativa do real (naturalismo) e a do irrealismo (simbolismo), não seria tão intenso nem tão fecundo, sem dúvida, se não fosse sustentado por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade.

As transformações no teatro se concretizaram, não de uma hora para outra, mas de forma gradual. As condições para essa mudança foram sendo reunidas, a exemplo do surgimento de recursos técnicos que possibilitaram novas formas de representação e o debate entre o pensamento Naturalista – que propunha um teatro focado na representação do real empírico e observável, sendo que, para isso, os naturalistas, entre outras coisas, aprofundaram o estudo da iluminação no teatro e também da sonoplastia – e o Simbolista – que buscava levar ao palco não personagens propriamente ditos, mas alegorias, representando sentimentos, ideias, em peças em que o cenário, som, luz, tinham maior destaque, enquanto recursos expressivos.

Um pouco sobre Lourdes Ramalho e suas histórias

Por meio da leitura dos jornais, tomados como fontes para esta pesquisa, podemos ter uma ideia de como a dramaturga Lourdes Ramalho era presente no cenário cultural da cidade de Campina Grande, na Paraíba, e do Estado como um todo. A classificação da obra de Lourdes Ramalho em ciclos vem sendo proposta e problematizada pelos pesquisadores Diógenes Maciel e Valéria Andrade, em seus trabalhos desde o ano de 2007. Essa classificação pretende sistematizar, criticamente, as obras de Lourdes Ramalho tomando seus elementos temático-conteudísticos e estilístico-formais.

Tematicamente, no primeiro ciclo de sua produção, de acordo com Andrade (2007, p. 210-211), se inicia um diálogo com as questões que foram trazidas à cena na década de 1960, por grupos como Opinião, Arena, no eixo Rio-São Paulo, e, em Pernambuco, pelo Teatro Popular do Nordeste, que estavam atentos ao que acontecia ao seu redor e visavam representar o contexto nos quais estavam inseridos. Assim, segundo a pesquisadora:

Atenta aos processos político-culturais do seu tempo e ancorada visceralmente ao seu contexto, Lourdes Ramalho elabora em sua dramaturgia discussões acerca da situação de grupos sociais marginalizados [...]. Recriando o universo de homens e mulheres do sertão nordestino, Lourdes Ramalho chama a atenção para a sua região, redefinindo-a para além do repisado ‘capim-curral’, seja como espaço de relações sociais de opressão a transformar, seja como empório memorial e de re/significação da herança cultural popular e ibérico judaica que importa re/conhecer e valorizar.

O universo feminino e a força da mulher nordestina são constantes que permeiam as obras do primeiro *ciclo* do universo ramalhiano, que tem n’*As Velhas* (1975) o seu principal representante. Nessa peça,

como nos mostra Andrade (2007, p. 212), Lourdes Ramalho, através da história trágica de duas matriarcas nordestinas,

[...] maneja com maestria, os fios de uma meada que é tão regional quanto universal. Pois, se de um lado traz ao centro da ação dramática a errância de retirantes da seca e os desmandos de poderosos locais, de outro reencena a experiência de amores contrariados que terminam tragicamente à volta de vinganças familiares. [...] *As Velhas* revela-se em sua “universalidade”, sem por isso abafar ressonâncias hispânicas, reconhecíveis na dinâmica das relações de gênero vigente na região. Definidas a partir de modelo cultural mediterrâneo, estas relações passam pela hegemonia do masculino, mas também dialeticamente pela “força das anáguas”, herdada de nossas bisavós de sangue ibérico.

Além dessa obra, teríamos nesse *primeiro ciclo* os seguintes textos: *Fogo-fátuo* (1974), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977) e *A eleição* (1977) *A mulher da viração*, *Uma mulher dama*, *Festa do Rosário*, *Fiel espelho meu* e *Guiomar sem rir, sem chorar*. Assim, Maciel (2012, p.101-102) destaca ainda sobre o primeiro ciclo, a presença de uma “dicção trágica” no conjunto de peças que o compõe:

Do lugar de onde eu olho para este ciclo, costumo afirmar que dele se destaca uma espécie de dicção trágica, em peças ambientadas na Paraíba ou em seus arredores, que se debruçam sobre destinos marcados pelas condições climáticas, culturais e sociais desta região, reveladas na secura do chão e dos seus modos de vida, no limite para uma mudança que se achega. São personagens e enredos plenos da realidade cíclica de seca e chuva, da miséria de muitos e do enorme poder político e econômico de poucos, da necessidade de migrar e

do apego à terra e ao chão, do amor e da vingança, do poder das matriarcas e da revelação dos estereótipos do patriarcado. [...].

O segundo ciclo começaria a tomar corpo a partir dos anos de 1990: é nessa fase que Lourdes Ramalho se dedica a escrever *dramaturgia em cordel*, termo cunhado por Andrade e Maciel (2008), mediante relações de comparação com a forma e com o suporte utilizado pela autora para construir as suas obras. São pertencentes a essa fase, textos como: *O romance do conquistador* (1991), *O trovador encantado* (1999), *Charivari* (1999), *Presépio Mambembe* (2001) e *Guiomar filha da mãe* (2003), para citar os mais significativos. Sobre esse *segundo ciclo*, Maciel (2011, p.757) nos diz que as obras que formam o mesmo, privilegiam

[...] uma rediscussão da cultura nordestina, tendo agora, como duplo especlar, a tradição dramática ibérica e seus cruzamentos com a cultura popular, conforme a encontramos plasmada nos folhetos. [...] Neste momento, a pesquisa estética, portanto, se voltou para o desvendamento e a ressignificação das raízes étnico-culturais deste lócus: cadinho onde se misturam a cultura ibérica do século XVI, em seus fortes matizes judaicos ou judaizantes, agora assumidos pela dramaturga como identidade a ser difundida, defendida e compreendida por si e pelo seu público-destino, cruzando-se com a cultura popular do Nordeste, em suas dinâmicas contemporâneas.

Diferente do primeiro, que tem um olhar mais voltado para as questões ligadas à “terra”, como a seca, o êxodo rural, os abusos de poder dos grandes proprietários; no segundo ciclo, Lourdes Ramalho se volta para um projeto de ordem estética que busca desvendar e ressignificar as raízes étnico-culturais do universo nordestino, principalmente no que diz respeito às culturas ibéricas do século XVI, pois é

nesse período que a autora inicia projetos de parcerias culturais entre Brasil, Portugal e Espanha. Se *As Velhas* é o principal representante do *primeiro ciclo*, o *segundo* tem em o *Romance do Conquistador*, segundo Andrade (2012) uma mostra exemplar.

As Velhas e suas encenações

As Velhas foi escrita em um período de quase “apagão cultural” no país, devido aos obstáculos impostos pela censura oficial, em que o teatro, como uma estratégia de sobrevivência, torna-se cada vez mais alegórico, dificultando o diálogo com as classes populares e a reflexão sobre as questões da realidade nacional. O período em que estreia *As Velhas* é um momento de grande importância na história do teatro brasileiro, principalmente no que diz respeito à inserção ou retomada da representação do povo no teatro.

Muito já foi dito sobre esse texto, considerado um marco, não apenas no conjunto da obra de Lourdes Ramalho, mas também na dramaturgia paraibana e, por que não dizer, nordestina. Como nos bem lembra Maciel (2005, p.114), *As Velhas* é um texto que foi

[...] montado e remontado desde 1975, quando foi saudado no Paraná como “magnífico”, logrando importantes premiações em um festival de teatro amador naquele estado, que acabou apresentando Lourdes Ramalho ao cenário nacional [...]. Como esse fenômeno não acontece com qualquer texto ou espetáculo, podemos mais uma vez verificar a importância crucial da dramaturgia no núcleo do fenômeno teatral, combinado, é claro, às boas encenações.

Em *As Velhas*, temos representada a história de duas mulheres: a sertaneja Mariana e a cigana Ludovina, que tem os seus destinos ligados não adiantando o quanto se distanciem. A primeira foi abandonada

pelo marido, que fugiu com a segunda, deixando-a com dois filhos pequenos. É assim que Mariana passa a percorrer o mundo com os seus filhos, Chicó e Branca, fugindo da seca, mas também em busca do marido e da cigana que o roubou. Ao longo da peça, conhecemos outros dois personagens importantes para a trama: Tomás, o mascate, e José, filho de Ludovina. É o relacionamento de José com Branca que coloca, mais uma vez, as duas velhas, frente a frente.

A partir de agora apresentamos as informações obtidas através de fotos, gravações videográficas, recortes de jornais, entrevistas, relatos memorialísticos orais em torno das principais montagens paraibanas de um texto de Lourdes Ramalho, com o fito de recuperarmos aspectos da memória da cena teatral local, tendo como base as montagens d' *As Velhas*, datadas dos anos de 1975, 1988/89 e 2000. Cumpriremos tal intento a partir do que Pavis (2008, p.50) define como *análise-reconstituição*, que seria ir

[...] ao encontro, nesse sentido, das reconstituições históricas das encenações do passado. Sempre efetuadas *post festum*, ela coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação, assim como os enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis (registro de áudio, vídeo, filme, CD-Rom, computador) [...] Pois, quer a encenação date de ontem ou dos gregos, já é passado irremediável e não conservamos dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo. Isso dito, devemos nos contentar com uma relação midiaticizada e abstrata, junto ao objeto e à experiência estética, o que não mais permite julgar dados estéticos objetivos, mas, no máximo, intenções dos criadores e efeitos produzidos no público.

1975: o início da história

O período no qual Lourdes Ramalho escreve o texto *As Velhas* e quando ele é montado pela primeira vez é de muita movimentação no campo teatral, não apenas de Campina Grande, mas no contexto mais amplo do Brasil. É nesse período que se vê o surgimento de vários grupos de teatro na cidade e a criação de eventos nacionais importantes, nos quais esses grupos poderiam mostrar as suas produções. Um desses eventos é o Festival Nacional de Teatro Amador - FENATA e outro é o Festival de Inverno de Campina Grande. A importância do primeiro se dá pelo fato de que é nele em que um grupo, sob a direção de Adalmir Braga, apresentará a primeira montagem d' *As Velhas*, cujos ensaios começaram nos primeiros dias de julho de 1975. Àquela época, os ensaios aconteciam no Minitatro Paulo Pontes, ainda não inaugurado. A pré-estreia desse espetáculo acabou sendo a atração da inauguração desse espaço, acontecida no dia 03 de agosto de 1975, como se pode averiguar no trecho da Coluna Teatrinho, assinada pelo jornalista Hermano José, no Jornal *Diário da Borborema*, de 22 de julho de 1975. Reproduzimos aqui a manchete e o texto da notícia:

'As Velhas' inaugurar o Mini-Teatro. A peça "As Velhas" de Lourdes Ramalho, já tem data marcada para a estréia: dias 2 e 3 de agosto próximo. O espetáculo, que tem a direção do paulista Rubens Texeira, inaugurar o Mini-teatro do Municipal, que terá capacidade para 80 pessoas.

Adalmir Braga não passou muito tempo à frente da direção do espetáculo. Em um acordo feito com a autora, ele passa o comando para o diretor paulista Rubens Texeira e acaba ficando na produção apenas como ator. Essa transição de diretores é relatada em uma nota

publicada no dia 15 de julho de 1975, no Caderno Sociedade, daquele mesmo jornal. Assim, vejamos:

O diretor paulista Rubens Texeira, que salvo engano da parte do senhor redator, foi quem montou o “Rock Horror Show” em São Paulo, veio de férias a João Pessoa, e “enquanto descansa, carrega pedras”. Está montando um espetáculo de cordel, com um grupo de lá. Lourdes Ramalho que não dorme no ponto, entrou num acordo com Adalmir Braga, que dirigia “As Velhas”, peça da qual é também ator, e enviou o texto para Rubens com convite para dirigi-lo. Rubens leu, gostou e aceitou. Neste fim de semana já esteve por aqui ensaiando.

A preparação do espetáculo durou pouco mais de um mês, os ensaios quando não eram acompanhados por Rubens Teixeira, ficavam a encargo do assistente de direção Antônio Alfredo Câmara, figura importante do cenário teatral campinense, que muito bem conduziu o elenco formado por Eliene Diniz (Mariana); Dailma Evangelista (Ludovina); Ana de Fátima Costa (Branca); Adalmir Braga (José); Sant’Clair Avelar (Chicó); Hermano José Bezerra (Tomás). Certamente, ter Rubens Teixeira, um diretor conhecido nacionalmente, à frente da direção contribuiu muito para o sucesso de público d’ *As Velhas*, pois os relatos dos jornais a respeito das apresentações feitas em Campina Grande dão sempre conta de casas lotadas. Porém, a consagração desse texto se dá com a obtenção do 1º lugar do III Festival Nacional de Teatro Amador, realizado na cidade de Ponta Grossa, no Paraná.

O caráter amador do teatro feito na cidade naquela época, muitas vezes, era um empecilho para se agarrar às oportunidades que surgiam para apresentações e viagens. Quando o grupo da FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira esteve em Ponta Grossa, participando do Festival Nacional de Teatro Amador, o grupo recebeu convites, segundo relatos do Caderno Educação do DB, de

05 de novembro de 1975, para realizar “apresentações em Curitiba, Rio [de Janeiro] e São Paulo, tendo cumprido apenas o compromisso da capital paranaense, devido à necessidade de regresso do pessoal que trabalha e estuda e estava afastado de suas atividades há mais de 15 dias”. Tocamos nesse ponto como uma forma de introdução a fatos que achamos interessante destacar, nesses apontamentos que estamos fazendo em torno da primeira montagem desse texto ramalhiano, que, conforme nosso entendimento, só aconteceram devido a esse caráter ainda amador da referida montagem. Um exemplo disso foram as apresentações “domiciliares”, que o grupo realizou para a alta sociedade de Campina Grande. Essas apresentações, que tiravam o espetáculo do espaço para o qual inicialmente havia sido concebido, ou seja, o palco italiano, acabaram por possibilitar uma grande visibilidade para o grupo e para o espetáculo, uma vez que tiveram uma ampla cobertura da imprensa local e o trabalho ganhava o aval de nomes importantes da cidade e do Estado, mesmo que alguns não fossem do campo teatral.

Esse ponto talvez seja um dos fatores dessa encenação ter ficado enraizada tão fortemente na memória cultural da cidade, se tornando quase um patrimônio, que não deveria ser violado. Como afirma uma nota do DB de 03 de setembro de 1975, o grupo FACMA com *As Velhas* fez uma verdadeira “temporada a domicílio [...] a mais recente apresentação foi na residência do Bel”. O grupo também fez apresentações no “pátio interno da mansão do casal Nilza-Fleury Soares, em benefício da Sociedade Paraibana de Combate ao Câncer”. (DB, 13 de setembro de 1975). A peça ainda se apresentou na casa do político e patrocinador do grupo Ivandro Cunha Lima.

O material disponível a respeito dessa primeira montagem é muito escasso. Não existem filmagens, as fotos que se tem do espetáculo são poucas, algumas delas presentes nas matérias jornalísticas, o que não permite apreender muita coisa. E não nos esqueçamos da distância temporal que nos separa dessa montagem, de modo que torna a tarefa de recuperar, mesmo que minimamente o espetáculo, muito árdua e quase impossível. O que podemos dizer sobre esse trabalho é baseado

nos relatos de jornais, aos quais tivemos acesso e esses relatos jornalísticos nos levam a afirmar, que, acima antes de tudo, a montagem de 1975 teve como foco a questão da regionalidade, da afirmação de uma identidade nordestina, principalmente no que diz respeito ao registro linguístico.

1988: treze anos depois

No dia 02 de abril de 1988, o diretor Moncho Rodriguez, à frente do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, dá início ao trabalho que resultaria na segunda montagem de *As Velhas*, em Campina Grande. Diferente da montagem realizada em 1975, o trabalho de Moncho Rodriguez, sempre carregou o rótulo de profissional e gerou muita expectativa entre os interessados na arte teatral da cidade de Campina Grande. Também não era para menos, pois o sucesso do espetáculo dirigido por Rubens Teixeira permanecia ainda muito forte na memória da cidade, mesmo treze anos depois.

A segunda montagem paraibana d'*As Velhas* tinha no elenco os atores Gilberto Brito (Mariana); Emilson Formiga (Ludovina); Tânia Régia (Branca); Marcio Antunes (José); Francisco Oliveira (Chicó); Gilmar Albuquerque (Tomás) e Regina Albuquerque (Morte, na estreia esta personagem foi feita por Walquimar Rodriguez, depois substituída), e estreou durante a XIII edição do Festival de Inverno de Campina Grande, sendo o representante da cidade na mostra de teatro. Tal montagem fez com que a obra de Lourdes Ramalho ficasse conhecida internacionalmente, pois participou do XII Festival de Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, em Portugal. Antes disso, *As Velhas* participou do projeto Mambembão, importante mecanismo de circulação da produção teatral pelo país, realizando apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

O interesse de Moncho Rodriguez em montar o texto surgiu quando esse trabalhava na criação de uma companhia de teatro em

Alagoas: o texto de Lourdes fazia parte do repertório que o grupo pretendia montar, é o próprio diretor que nos conta essa história:

Eu tinha um projeto de montar uma companhia estável de teatro em Alagoas e, dentro do repertório dessa companhia, estava incluída a obra *As Velhas*, de Lourdes Ramalho. Então, coincidentemente, logo em seguida a essa companhia, eu tive que ir ao Rio realizar uma montagem e eu estava a estudar o texto de Lourdes e achava fantástico, uma história muito bonita, que deveria ser contada ou recontada, porque ela tinha uma poética muito especial e falava dos sentimentos mesmo do homem do Nordeste. Logo a seguir, eu vim para Campina Grande e decidimos arriscar e fazer essa montagem, mas eu, coincidentemente, eu estava a estudar esse texto de Lourdes, que, para mim, é um dos textos mais significativos da dramaturgia nordestina, uma obra que faz uma ponte entre Lourdes Ramalho e Garcia Lorca, por exemplo. Eu não poderia comparar [o texto de Lourdes] com outra coisa a não ser com o teatro de Lorca, aquilo que Lourdes estava propondo. (Entrevista com Moncho Rodriguez, realizada em 28 de julho de 2013)

Essa forma de ler o texto de Lourdes Ramalho, encontrando nele elementos da dramaturgia do espanhol Garcia Lorca, norteou, entre outras coisas, o trabalho de encenação d'*As Velhas* desde a escolha do elenco, principalmente no que se refere às duas personagens que dão nome ao texto. Na encenação do diretor espanhol, Mariana e Ludovina foram interpretadas por dois homens: os atores Gilberto Brito (Mariana) e Emilson Formiga (Ludovina), e, segundo Moncho, em nenhum momento essa opção estética causou estranheza no público ou na crítica e colocar dois homens para interpretar personagens femininos, sublinhava, de acordo com ele, o caráter forte da mulher sertaneja.

Mas colocar dois homens em cena interpretando personagens femininos não foi a única inovação estética da montagem dirigida por Moncho Rodriguez. Em sua encenação, ele realizou um diálogo entre elementos da cultura brasileira e da ibérica. Através do uso de luz, figurino e música, o encenador conseguiu explorar toda a universalidade do texto ramalhiano. Existem dois elementos que não podem deixar de ser citados, quando se fala dessa montagem, que são: a tela transparente, que cobria toda a boca de cena, filtrando a luz e o olhar do espectador; o segundo elemento seria a personagem Morte, criado na cena pelo encenador e que não aparece na obra de Lourdes Ramalho. Com essa figura, Moncho nos aponta o que talvez seja o grande foco de sua encenação, o embate entre o Desejo e a Morte. Mesmo sendo um elemento estético importante, o único registro que se tem da aparição desse personagem – pelo menos até agora – é uma nota do *Diário da Borborema* de 20 de agosto de 1988, que faz menção a esse personagem, na ocasião, ainda interpretado pela atriz Walquimar Rodriguez. A referida nota começa com pontuações interessantes a respeito do trabalho da atriz, na interpretação do papel, mas termina por fazer um comentário insinuando que esse personagem tinha um tom de apelo sexual, uma vez que se tratava de uma mulher nua em cena – reduzindo radicalmente a interpretação deste elemento cênico-dramatúrgico.

Em nossa pesquisa, realizada nos arquivos de jornais, percebemos que a cobertura das montagens de 1975 e 1988/89 possuem uma grande diferença no que diz respeito à quantidade de informações veiculadas. Mesmo que, do ponto de vista jornalístico, a montagem realizada em 1988, por ter participado de um projeto nacional como o Mabembão e ter feito uma temporada internacional, com apresentações na Europa, rendesse uma grande cobertura jornalística, o que constatamos na imprensa local foi um silêncio quase que absoluto sobre esse espetáculo. O artigo de Walter Tavares, que citamos acima, foi o único texto com um conteúdo mais substancial sobre a referida encenação. O restante eram notas de uma coluna chamada “Reportagem Social”, que traziam informações sobre os horários e dias das apresentações.

Diferente da imprensa local, os jornais das cidades por onde circulou a encenação realizada por Moncho além de realizarem uma ampla divulgação, pois as matérias às quais tivemos acesso tinham, em média, meia página, o que é um espaço considerável em se tratando de cobertura cultural em jornal diário, ainda conseguem, como podemos constatar nas manchetes, captar a essência principal da encenação de Moncho Rodriguez, que é mostrar a riqueza da cultura nordestina e da obra ramalhiana, sem cair na folclorização dessa cultura. As manchetes, assim, destacam o caráter universal e intercultural da mesma, desta feita, por exemplo, o Jornal *Correio Brasiliense* trouxe a seguinte manchete: “As Velhas: uma ponte para a Ibéria”; já em uma reportagem de duas páginas, o Jornal de Brasília diz: “O fim da miséria estética”. O título do artigo de Armindo Blanco, publicado no jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro, é “Um Brasil Petrificado”, no qual o crítico destaca, que a “inventiva encenação (de Moncho Rodriguez) que faz do espetáculo uma verdadeira viagem em claro/escuro do mundo dominado por Thanatos (Morte) e em que Eros (o amor) reparte como no teatro de Lorca, rivalidades e rancores, ao invés de alegrias e prazeres”.

2000: um novo olhar sobre *As Velhas*

Em agosto de 2000, depois de 18 meses de trabalho, subiu ao palco do Teatro Santa Roza, em João Pessoa, capital do Estado, mais uma montagem do texto *As Velhas*, do grupo ContraTempo, sob a batuta do diretor Duílio Cunha que, diferentemente dos outros dois diretores, é paraibano. Esse processo de montagem teve início em janeiro de 1999, tendo à frente o diretor Ângelo Nunes, um dos fundadores do grupo. Na ocasião, foi realizada uma oficina, que reuniu integrantes de diversos grupos da cidade com o intuito de promover um intercâmbio da experiência com outros grupos, a saber, Grupo Quem tem boca é pra gritar, Grupo de Teatro Popular Miramangue, Trupe Meidifêra, além de outros participantes que não estavam ligados a um grupo organizado, mas que haviam participado de oficinas, no último ano, com

o diretor. É nessa oficina que é montado o elenco da futura montagem, trazendo nome como Zezita Matos, Cida Costa, Ingrid Trigueiro e Duílio Cunha (na ocasião exercendo a função de ator), oriundos de outros processos, e acolhendo os atores Maurício Soares e Anderson Noel. Com o elenco montado, houve o início os ensaios.

Uma das características que marca a encenação d’*As Velhas* de Duílio Cunha é o rompimento com as unidades de ação/espço/tempo, elementos interessantes para a nossa pesquisa, e, nessa montagem, essas quebras fazem parte direta do conceito da encenação proposta pelo grupo. Diógenes Maciel, em uma crítica veiculada no Jornal *A União*, de 04 de outubro de 2003, intitulada “*As Velhas: o teatro paraibano resiste*”, destaca alguns elementos da encenação de Duílio Cunha, entre eles a simultaneidade das ações, considerando que

A forma escolhida para essa “representação” demonstra um perfeito entendimento do equilíbrio entre lances cômicos e dramáticos. Os diálogos e os monólogos (recurso utilizado para a expressão dos sentimentos e entendimentos mais íntimos de Mariana e Branca); os recuos no tempo. [...] a iluminação muito bem construída e que nos seduz, criando a ilusão cênica de uma jornada de sol (amanhecer, tarde, noite fechada, manhã, crepúsculo); a movimentação dos atores que preenchem todo o palco o tempo inteiro, fazendo com que o público tenha uma ação no plano o diálogo, enquanto no outro alguma ação silenciosa se desenrola.

A dinâmica entre narrar e mostrar é muito forte nessa encenação, notadamente na cena 5, que é quase toda perpassada pela narração de Mariana, preparando aquilo que é, na dramaturgia, a grande revelação do texto, ou seja o *reconhecimento* de Ludovina, que só se dá na cena final do texto. Porém, na montagem do grupo Contratempo, essa revelação já nos é dada na execução da própria cena 5, a qual, em vez

de narrada, é mostrada em *flashback*. Mais uma vez, damos a palavra a Maciel, que apresenta essa interferência direta do diretor/encenador no texto dramático:

Na montagem, ainda na estrada, do Grupo Contratempo, a revelação ao público de que Vina é a cigana que Mariana procura se dá durante a execução magistral da cena 5, antes que isso se realize, dramaturgicamente ou no tempo real da ação, durante o ‘reconhecimento’, na cena final. O encenador resolveu deslocar a ‘narração’ feita por Mariana (Zezita Matos) à Branca (Ingrid Trigueiro) para uma ‘ação’ em *flashback*, que se desenrola numa espécie de corredor no fundo do palco, distribuindo as falas da cigana para a atriz que a interpreta (Cida Costa), que se dá força e sensualidade à mulher jovem, em contraposição, à construção irônica e rancorosa da ‘velha’, sempre presa ao chão, possibilitando ao público testemunhar ao invés de um, dois embates entre as protagonistas. (MACIEL, 2005, p.119-120)

Vários são os elementos que, somados ao *flashback*, destacado acima, compõe a dramaturgia cênica criada por Duílio Cunha. A regionalidade nessa montagem se apresenta no figurino e no cenário, mas de uma forma não naturalista, e também busca fazer uma relação entre o Nordeste e a cultura Ibérica medieval, uma relação que como vimos também foi explorada na segunda encenação desse espetáculo, como já tratamos aqui. O final do espetáculo proposto pelo grupo Contratempo também é uma questão que merece ser destacada: na encenação, a proposta do final dá um sentido bem diferente do proposto na dramaturgia, podemos arriscar a dizer que é, inclusive, um sentido mais otimista, com elementos que celebram a vida e a renovação ao invés da morte ou a iminência dela, como acontece no texto ramalhiano.

Quando vamos aos textos críticos veiculados nos jornais a respeito dessa encenação, uma coisa nos chama a atenção. Como vimos acima, o grupo, embora com uma perspectiva não naturalista, busca afirmar seja através do figurino, ou do cenário as questões da identidade regional nordestina. Porém, esse elemento do regional diferente do que acontece na cobertura da primeira encenação, é pouco destacado pela crítica.

A encenação dirigida por Duílio Cunha foi a que mais tempo ficou em cartaz, foram mais de 7 anos de vida do espetáculo, sempre com grande aceitação de público e crítica, participando de projetos importantes, a exemplo do Projeto Palco Giratório, promovido pelo Serviço Social do Comercio – Sesc, que proporciona o intercâmbio de grupos de diferentes regiões do país. Em um texto do Jornal *o Norte*, de 15 de setembro de 2002, temos um recorte do que foi o sucesso desse espetáculo. O texto diz que esse é “mais um importante passo na história de sucesso desse espetáculo que recentemente comemorou dois anos de existência, acumulando um saldo de pouco mais de 20 prêmios em âmbito local e nacional, 15 mil espectadores em 13 cidades de 11 estados brasileiros”. Alguns dos prêmios aos quais se refere à reportagem foram frutos da participação do grupo na VII edição do Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, onde o grupo levou seis prêmios, entre eles melhor espetáculo e melhor direção.

Considerações finais

Traçar um percurso de reconstrução da memória de encenações tão distantes no tempo, não é tarefa das mais fáceis. Mesmo porque a arte teatral é marcada pela efemeridade do momento vivido, e, por mais que tentemos, só conseguimos recuperar fragmentos, que nunca são a totalidade da experiência estética que foi vivida na hora em que se abriram as cortinas pela primeira vez.

Recuperar a história dessas encenações não foi tarefa das mais fáceis, devido aos poucos registros das mesmas. Com exceção da

montagem dirigida por Duílio Cunha em 2000, da qual dispúnhamos de uma filmagem da peça completa em DVD, e um pequeno fragmento em vídeo da montagem de 1988, dirigida por Moncho Rodriguez, só poderíamos montar o mosaico da história dessas encenações a partir dos registros jornalísticos e da memória dos atores, que recuperamos através de entrevistas. Infelizmente, só conseguimos realizar entrevistas com parte do elenco da montagem de 1988 e com o diretor Moncho Rodriguez, que esteve em Campina Grande para ministrar uma oficina no Festival de Inverno, em 2013. Isso dificultou muito a nossa pesquisa, pois ficamos restritos a relatos de jornais que, muitas vezes, pouco diziam sobre as encenações.

Concluiu-se que cada diretor, a seu modo, buscou uma forma diferente de contar a mesma história, em momentos históricos distintos, mediante uma relação interpretativa que não negava, em nenhum momento, a obra dramaturgica, mas, pelo contrário, ampliava as interpretações da mesma, sublinhando elementos que, como pontuamos, muitas vezes não estavam tão explícitos na dramaturgia. A importância de cada encenação para o cenário cultural de sua época, também, é um elemento que merece destaque, pois cada interpretação cênica do texto serviu para colocar e firmar cada vez mais *As Velhas* como um clássico da dramaturgia, não apenas do Nordeste, mas do Brasil.

Para o conjunto da obra de Lourdes Ramalho a contribuição das encenações se dá no âmbito da divulgação do trabalho, do reconhecimento de sua obra, pois o sucesso que cada encenação teve, em cada época, refletia diretamente como sucesso para a autora, que teve o seu nome divulgado nacional e internacionalmente. Mas, também, por ter acompanhado de perto cada montagem, principalmente as duas primeiras que foram frutos diretos de articulação da própria autora, Lourdes Ramalho conseguiu colher bem mais do que apenas divulgação de seu nome, mas também ampliou o escopo de sua pesquisa dramaturgica, se apropriando dos elementos temáticos apontados tanto por Moncho Rodriguez, quanto pela crítica, a exemplo dos elementos de influência ibérica na cultura nordestina, que passou a ser um dos focos de seus textos e marcou toda uma fase de sua obra.

Referências

ANDRADE, Valéria. A Força nas Anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi. (Orgs.) **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005. p. 315-331.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: Gomes, André L. (org.). **Penso Teatro**: dramaturgia, crítica e encenação. São Paulo: Horizonte, 2012. p. 220-238.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: Maciel, D. A. V.; Andrade, V. (orgs.). **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 207-222.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: Viver e fazer a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes LEMAIRE, Ria (org). **A feira e o Trovador encantado**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Relações nada perigosas**: o texto dramático e a encenação na Comédia em 3x4. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras/CCHLA.

MACIEL, Diógenes A. V. **Ainda, e sempre, As Velhas**. In: ramalho, Maria de Lourdes Nunes. Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005, p. 113-122.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e uma visão alegórica da nação. In: Seminário Nacional Mulher e Literatura / Seminário Internacional Mulher e Literatura, XIV / v, 2011, Brasília. **Anais...**

Brasília: UNB, 2011. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais>.

MACIEL, Diógenes André Vieira e ANDRADE, Valéria (org). **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Maceió: EDUFAL, 2008. (V. 1: Teatro em cordel)

MACIEL, Diógenes André Vieira e ANDRADE, Valéria (org). **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Maceió: EDUFAL, 2008. (V. 2: Mulheres)

MACIEL, Diógenes André Vieira. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: projeto a uma tentativa de análise. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 25, p. 23-36, jan/jul. 2005.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Lourdes Ramalho e a Construção de Uma Obra em Ciclos. **Scripta**, v.10, jan.-jun 2012 < http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/Scripta%2010_1_final_12.pdf >. Acesso em: 20 de setembro de 2012.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do Nacional Popular no Teatro Brasileiro Moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Como e por que eu leio a dramaturgia nordestina. In: GOMES, André Luís (Org.). **Leio Tetaro: Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 94 - 113

MORAES, José Marcos Batista. **Do texto à cena, da cena ao texto: reflexões sobre diferentes encenações d'as velhas**, de Lourdes Ramalho. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2014. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade/PPGLI.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010

PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar**. Edição comemorativa do 30º. Aniversário (1975-2005) de *As Velhas + O Trovador Encantado*. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande / João Pessoa: Bagagem / Idéia, 2005

ROUBINE, Jean – Jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROUBINE, Jean-Jaques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. Ed., 1998

SILVA, Vanuza Souza. O teatro de Lourdes Ramalho e os dramas da cultura popular. **Revista Sociopoética**. Campina Grande, PB. Ed. 1 n.3, PP. 2 -25, janeiro a julho, 2009. Semestral. Disponível em < <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n3.html> > . Acesso em: 22 de dezembro de 2011.

TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral? **Revista Urdimento**. Florianópolis, SC. Ed.9, PP 111-122, 2007. Anual. Disponível em < <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/> > Acesso em: 22 de janeiro de 2012

TORRES, Walter Lima. Os Ensaíadores e as Encenações. In: FARIA, João Roberto (Direção). **História do Teatro Brasileiro**: Das origens ao teatro profissional. Vol.I. São Paulo: Perspectiva: Edições: SESCSP,2012.

Textos de arquivos pesquisados em arquivos de jornais:

“As Velhas: Uma ponte para a Ibéria”. Correio Brasiliense, Brasília, 29 de janeiro de 1989. Caderno Dois.

“O fim da miséria estética”. Jornal de Brasília, Brasília,25 de janeiro de 1989. Caderno Dois.

BLANCO, Armindo. Um Brasil Petrificado. Jornal O Dia, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1989. Teatro

JOSÉ, Hermano “ As Velhas” .Diário da Borborema, Campina Grande,30 de abril de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano “ As Velhas” A domicilio. Diário da Borborema, Campina Grande, 03 de setembro de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano “ As Velhas”. Diário da Borborema, Campina Grande, 22 de julho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano “ As Velhas”.Diário da Borborema, Campina Grande, 14 de maio de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano “As Velhas” ao Ar livre. Diário da Borborema, Campina Grande, 13 de setembro de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano “As Velhas” Diário da Borborema, Campina Grande, 20 de agosto de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho

JOSÉ, Hermano “As Velhas” obteve o 1º lugar no Festival Nacional de Teatro. Diário da Borborema, Campina Grande, 05 de novembro de 1975. Educação

JOSÉ, Hermano “As Velhas”. Diário da Borborema, Campina Grande, 14 de julho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. “As Velhas” Chez Ivandro Cunha Lima. Diário da Borborema, Campina Grande, 29 de agosto de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. “As Velhas”. Diário da Borborema, Campina Grande, 10 de julho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. “As Velhas”: Pré – Estreia. Diário da Borborema, Campina Grande, 30 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. “As Velhas” inaugurará o Mini-teatro. Diário da Borborema, Campina Grande, 22 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Campina já tem dois Teatros. Diário da Borborema, Campina Grande, 04 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Centro Cultural está montando peça de Lourdes Ramalho. Diário da Borborema, Campina Grande, 03 de junho de 1988. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Hoje pré – estreia de “As Velhas” no Teatro Municipal S. Cabral. Diário da Borborema, Campina Grande, 03 de agosto de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Rubens Texeira. Diário da Borborema, Campina Grande, 15 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Rubens Texeira. Diário da Borborema, Campina Grande, 16 de julho de 1975. Caderno Sociedade, Coluna Teatrinho.

JOSÉ, Hermano. Um grande Momento do Nosso Teatro. Diário da Borborema, Campina Grande, 29 de julho de 1975. Caderno Especial.

LIMA, Rodrigo Farias. Vida Inteligente Fora do Eixo. Jornal das Artes Cênicas, Rio de Janeiro, março de 1989.

MACIEL, Diógenes. As Velhas: O teatro paraibano resiste. Jornal A União, João Pessoa, 04 e 05 de outubro de 2003. Suplemento Especial Correio das Artes.

Tavares, Walter. As Velhas”. Diário da Borborema, Campina Grande, 15 de agosto de 1988. Opinião.

ENCONTROS E DESENCONTROS N'A FEIRA, DE LOURDES RAMALHO

Fernanda Félix da Costa Batista

Introdução

A Literatura tem sido forte aliada da História, na medida em que os textos literários interagem com o contexto social em que são produzidos, sendo capazes de contar, sob uma determinada ótica, a história sociocultural de um lugar, e, mais que isso, relacionar toda uma época de produção. Para a pesquisa que estamos propondo neste trabalho, tomamos como base a peça *A Feira*, de Lourdes Ramalho. Somente na década de 1970, essa autora passa a ser conhecida pelos críticos de teatro, quando suas peças são encenadas fora de Campina Grande, em festivais de teatro amador que aconteciam pelo país, principalmente na região Sul e Sudeste. No entanto, por muito tempo, Lourdes não foi reconhecida como dramaturga, tampouco seus espetáculos tiveram o devido reconhecimento estético. A *poetisa*, como foi denominada por muito tempo, teve grande participação no desenvolvimento da cultura e da arte em Campina Grande, como é possível observar no recorte de jornal abaixo:

Fomos recebidos pelo casal Paulo – Carolina Zilli, com as características de sua personalidade – Fidalguia e hospitalidade. Ali, uma surpresa nos aguardava; Amadores do grupo FACMA e

Campinenses de cultura iam encenar a peça – AS VELHAS – de autoria da *poetisa e escritora conterrânea* Maria de Lourdes Ramalho e eu, era o homenageado. (OLIVEIRA, 1975, p.2. Grifos nossos).

Esse recorte é do jornal *Diário da Borborema* e dá conta de uma apresentação de *As velhas*, em Campina Grande, em uma residência, no ano de 1975, tendo como autor Eurípedes Oliveira. A crônica é denominada “Alma sertaneja” e faz um relato, de forma muito entusiasmada, sobre a apresentação feita pelo grupo da FACMA - Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira. No entanto, ainda que teça elogios à autora, em momento algum há referências a ela enquanto dramaturga, mas como *poetisa e escritora*. Contudo, pode haver quem diga que o uso desta ou daquela palavra seja uma forma de estabelecer coesão no texto, evitando o uso repetitivo do nome da autora, mas, ainda no mesmo texto, o autor fará uso de *poetisa* para fazer menção à Lourdes, mais uma vez.

Drama simples, sem exageros, vividos mil vezes na realidade, interpretado por gente jovem que traz em si o sangue daqueles mesmos personagens que eles estavam representando. Verdades ditas, sem o recurso das invencionices fantasiosas. Trabalho verdadeiro de folclore nordestino, escrito diante da realidade. Sua autora, a poetisa Maria de Lourdes Ramalho revelou nele um espírito de observação elevado, autêntico. Sentiu e retratou o drama de uma retirada, com os ranchos à sombra das oiticicas e não lhe faltou nem água salobra que servia para matar a sede. O esforço da autora e do seu grupo de jovens intérpretes revela a sobrevivência dos princípios nobres que disciplinavam a formação dos espíritos nas gerações passadas; nem todos os jovens procuram fontes poluídas na ânsia de cultura. Voltaremos a rever os princípios formadores da decência de viver. (OLIVEIRA, 1975, p.16).

Para fechar suas considerações sobre a apresentação assistida, que o surpreendeu positivamente, o cronista tece alguns elogios à produção ramalhiana, tendo em vista a qualidade que ele afirma ter o texto e a encenação, mas, ainda assim, se mantém chamando Lourdes de *escritora* e *poetisa*. Tais denominações mostram que, apesar da qualidade dos escritos de Lourdes e do trabalho empreendido pelo seu grupo cênico, para o momento e o contexto cultural em que ela produzia, aparentemente, não havia o conhecimento das distinções entre as especificidades estéticas de cada arte – talvez, porque poetisa fosse algo que designasse, por si só, sua alta habilidade estética e trato com as palavras. Por outro lado, é possível inferir, também, que o crítico, talvez, não quis dar-lhe a denominação de *dramaturga* devido o seu lugar na sociedade supondo a autora estar aquém dessa nomeação enquanto artista, ou, de outro lado, que isso poderia diminuí-la, diante de certa maneira de hierarquizar os gêneros literários, como maiores ou menores.

Em outro recorte, dessa vez do jornal *O CORREIO*, que circula na cidade de João Pessoa, Lourdes Ramalho é exaltada pelas apresentações de sua peça pelo Brasil, mas, ainda assim, não recebe o epíteto de *dramaturga*, mas o de professora,

“As velhas”, encenado pelo grupo de Campina Grande, com direção de Antônio Câmara, foi uma amostra de linguagem do agreste paraibano, recolhida pela *professora* Maria de Lourdes Ramalho, que conservou no texto toda a pureza da comunicação dos sertanejos e que para ser atendido pelas platéias do Sul, exigiu inclusive a distribuição de um pequeno dicionário. (*CORREIO*, 05/09/1975. Grifo nosso.)

O texto do jornal, dessa vez, fala sobre as apresentações de grupos paraibanos de teatro no Sul do país, as quais impressionaram pela qualidade dos textos e pela desenvoltura dos atores em cena. Ao citar a apresentação, o jornalista a denomina enquanto *professora*, sua

profissão por muito tempo. Dessa maneira até o ano 1975 Lourdes é identificada pela crítica, ainda, como *a professora, a poetisa, a escritora*, situação que aos poucos passará a ganhar outros perfis, com a divulgação de suas peças, que foram ocorrendo em diversos festivais do país – como se esta sua atividade como dramaturga ainda não fosse reconhecida, pois que não se consolidara.

Até o momento, estamos falando das referências feitas à Lourdes até o ano de 1975, mas, durante o 1º Festival de Inverno de Campina Grande, ocorrido em julho do mesmo ano, após a apresentação da peça *As velhas*, ela recebe a visita do embaixador Paschoal Carlos Magno, que tece elogios a seus textos. É a partir de então, que tanto a crítica teatral, quanto a própria autora, passa a reconhecê-la como *a dramaturga* Lourdes Ramalho. Assim, após ser reconhecida e se reconhecer enquanto dramaturga, Lourdes passa a produzir espetáculos que buscam, entre outras coisas, levar para o restante do Brasil um (re)conhecimento das tradições do Nordeste e do povo nordestino, enfatizando suas lutas e sua força.

A dramaturga e o seu contexto

As discussões engendradas sobre tais tradições são essenciais para as pesquisas baseadas na história, pois contribuem para uma melhor compreensão de determinados costumes e interpretação de resquícios históricos encontrados nos textos analisados. Diante disso, compreendemos que as marcas da tradição contribuem para eternizar as marcas regionais e de regionalidade, as quais já foram também exploradas pela literatura canônica nacional, em autores como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos etc. Mas, os enredos tecidos por Lourdes estão muito apegados às tradições do povo que, muitas vezes, são esquecidas/ignoradas. Dessa maneira, a dramaturga leva o receptor a olhar para o passado e identificar suas raízes, compreendendo como são condicionados os comportamentos e os valores dos sujeitos. Mais que isso, considerar as tradições expressas nos textos é também uma

forma do pesquisador-historiador entender determinados fenômenos, com vistas a interpretá-los.

Como se sabe, a escrita de caráter regionalista vai além dos limites colocados às produções conceituadas como tais meramente a partir de suas temáticas, como é o caso de vários textos que trazem à tona a seca e o homem sertanejo, como afirma Lígia Chiappini, ao buscar

definir o regionalismo literário não apenas como um conceito temático (vinculado às regiões não hegemônicas de um País, e, sobretudo, às áreas rurais), mas a um modo de formar, híbrido, enquanto utilizador de formas da literatura urbana dirigido a um público da cidade. E, ao mesmo tempo, tematizando e querendo exprimir, não apenas os aspectos exteriores do homem rural, mas sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar. O regionalismo, como modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens, tradicionalmente alijados das Letras, e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional. (CHIAPPINI, 2014, p. 51)

Assim, é necessário encontrar uma maneira de conceber as produções regionalistas para além dos limites impostos pela tradição literária, que considera, muitas vezes, essas produções como menores. É válido, ainda, compreender que as obras regionalistas não são resultado de uma cultura subdesenvolvida, ou que seriam inválidas para a produção que se quer universal, por assim dizer (cf. CHIAPPINI, 2014). Isso porque a obra de Lourdes Ramalho explora temas já reconhecidos na literatura canônica teatral, mas que se tornam novos “mediante a representação daquele contexto espaço-temporal atreladamente a uma perspectiva nacional-popular, visto a dramaturga colocar-se

como disposta a representar o seu ‘povo’, enquanto uma articulação orgânica de suas visões de mundo e da vida.” (MACIEL, 2012, p.96).

Em se falando de obras marginalizadas, a dramaturgia de Lourdes é duas vezes marginal, se considerarmos o contexto em que ela produz, primeiramente, estamos falando de uma literatura subscrita no rótulo de regional nordestina, e, por isso mesmo, já marginalizada pela crítica teatral do país. E, em segundo lugar, é uma literatura escrita por uma mulher, no contexto da ditadura militar entre 1964 e 1985, em que o machismo e as palavras de ordem predominavam. Provavelmente, devido ao contexto de repressão em que Lourdes estava inserida, ela tenha dado tanta voz e vez às mulheres em sua dramaturgia, tenha usado os textos para expressar sua revolta em relação ao silenciamento que a figura feminina recebeu ao longo dos anos. O conjunto de textos de Lourdes Ramalho constitui-se, principalmente, “a partir de uma intenção de pôr abaixo estruturas socioculturais corroídas que se alimentam de impulso emancipatório, sinalizando para a mobilidade dos espaços sociais e a instauração de uma nova ordem, mais justa e cooperativa” (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2008, p.63)

Esta dramaturgia é contemporânea da vasta produção dramática nacional em que apareciam autoras como Maria Adelaide Amaral e Raquel de Queiroz, e com o surgimento dessas novas vozes no teatro brasileiro surgirá à chamada Nova dramaturgia (cf. ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2008), buscando dar voz aos grupos marginalizados e à luta de classes. Lourdes Ramalho, por sua vez, dialogava com as propostas dessa nova dramaturgia, uma vez que,

para além de romper com as formas dramáticas tradicionais e experimentar novas estéticas, voltava-se, com ênfase, para a proposta de criar uma dramaturgia que, sintonizada com certa visão de realidade brasileira, mostrasse, de fato, a “cara” do Brasil, encenando os dramas vividos por grupos sociais marginalizados. Desenvolvia-se uma produção sistemática de

textos para o teatro que ficaria conhecida como dramaturgia nacional-popular. (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2008, p.64)

Enquanto no restante do Brasil dramaturgas eram aclamadas, o nome de Lourdes Ramalho foi silenciado pela historiografia, sendo negado a ela o merecido reconhecimento, mesmo diante o sucesso feito durante a encenação de *As velhas*, em 1975, no Paraná, ainda que, no Nordeste, Lourdes não tenha sido esquecida. Isso mostra que, provavelmente, por pertencer à região marginalizada do país, consequentemente, sua produção, ainda que acrescente valor ao cenário teatral nacional, foi minorada. Dessa maneira, observa-se que a produção nacional é fragmentada a partir de escalas valorativas, e o regional estaria, portanto, à margem, separado do que se compreende por nacional: é por isso que, considerando a noção de dessemelhança (Cf. MACIEL, 2012), a produção regionalista poderia ser mais bem compreendida, pois, ao invés de ser aceita a noção de nacional como único, poderia ser concebido como diverso, e, dessa forma, o regional não seria o outro, o diferente, seria mais um componente desse sistema múltiplo.

A Feira: encontros e desencontros

Para a análise empreendida, aqui, serão elencadas quatro áreas temáticas, que são os elementos que primeiro chamam atenção do leitor/espectador de *A Feira*: primeiro, a linguagem empregada; segundo, as personagens; terceiro, a ambientação em que a cena ocorre; e, por último, o diálogo entre a peça e os elementos da cultura popular, recorrendo, principalmente, aos elementos característicos das cenas, que configuram a feira tradicional do Nordeste, bem como com o contexto histórico-cultural em que estão inseridos os personagens e a própria dramaturga.

Conceberemos a produção ramalhiana sob o rótulo de regionalista, porém, sem escalas valorativas, pois a própria autora já afirmou a relação entre sua produção e os elementos da cultura popular, quando ela busca imprimir em sua produção as marcas do povo que representa: “no texto regional a gente tem de trazer à tona todos esses tipos que nós também conhecemos que são tipos populares e mais a vivência do nosso povo e seu folclore” (DINOÁ, 1982, p. 2). Os quatro eixos elencados para a análise contribuem para a caracterização da obra como uma documentação do período histórico em que foi produzida, afinal como afirma Ria Lemaire (2011, p. 54): “A peça foi inventada e encenada para contar a verdade sobre ‘a nossa vida, a nossa terra, a nossa gente’, como diria o poeta Patativa do Assaré”. Sabendo da importância de sua produção e por escrever um teatro de características regionais, Lourdes busca inspirações para suas peças em meio ao povo com quem ela convive, o que acontece em *A feira*. Em uma entrevista dada ao jornal *Correio da Paraíba* ela afirma “Quando escrevi ‘A feira’, o fiz com base nas histórias do povo, que ouvi na feira” (MOURA, 1992, p. 5).¹ É partir desse contato com aqueles que ela representa que sua dramaturgia não trata dessas realidades na perspectiva do exotismo, mas como algo natural, que é característico do lugar que ela conhece bem.

Para que possamos entender melhor a trama, faremos uma breve contextualização da peça. Dividida em quatorze quadros, conta com a presença de três personagens principais: Filó, a mãe; Zabé, a filha; e Bastião, o filho – que compõem uma família marcada pelo choque entre as culturas da zona rural e urbana, vivenciada em uma feira

1 A primeira encenação de *A feira* ocorreu em 1976, tendo como elenco: Ana de Fátima Costa (Filó); Arly Tavares (Zabé); Saint-Clair Fernandes (Batião); Florismar Gomes de Melo (Rapa, Cego, Malandro); Altemir Garcia (Malandro, Chico); Marcos Ramalho (Barbeiro, dentista); Antônio Nunes (Aleijado e Fotógrafo); Herbert Nóbrega (Homem da cobra); Lídia Arnaud (Loicera, Verdureira); Francisco de Assis (Trocador); Sônia Melo (Vendedora de raízes); Marcia Maria (Vendedora, fereira). Ficha técnica: Música – José Cláudio Baptista; Arranjo para coral: Pedro Santos; Canto: Coral Universitário UFPB; Cenografia: EQUIPE; Sonoplastia/ Iluminação: Marconi Edson. Dados do SOBREART Núcleo da Paraíba.

livre do Nordeste. De forma geral, as situações apresentadas são corriqueiras, mas revelam “nas suas entrelinhas situações a degradação da condição humana das referidas personagens” (LIMA, 2007, p. 245). Através do contraste entre os povos dos dois ambientes, expõe-se o individualismo como condição característica do ser humano. Assim, a representação não é, apenas, de uma família da roça que se aventura pela cidade, é, também, uma crítica às desigualdades sociais, um retrato das injustiças daquele contexto, marcado pela repressão dos grupos militares no poder, pois, nela, o palco “torna-se o lugar privilegiado onde o testemunho vivo, ocular e auricular, traz a realidade e memória do povo nordestino, a denúncia dos males sociais, a crítica da injustiça social” (LEMAIRE, 2011, p. 55).

A linguagem empregada, provavelmente, seja o primeiro aspecto que chama a atenção do espectador/leitor, o que já foi apontado por Lima (2007). Em outros textos da dramaturgia também há a exploração de uma variante linguística tal qual a falada pelo grupo social representado.² O fato é que a linguagem presente nas produções ramalhianas causaram estranhamento em plateias fora do Estado, por isso, conforme consta, foi preciso distribuir um glossário para que a plateia fosse capaz de compreender as falas das personagens. Ainda segundo uma crítica presente no jornal *A União*, ao falar sobre a produção ramalhiana é dito que “Em *A Feira e Os Mal-Amados*, a pesquisa de Lourdes Ramalho para captar corretamente [o] falar [d]o povo sertanejo está mais cristalizada, inclusive com personagens falando de acordo com sua condição social.” (REYNALDO, 15/05/1977, p. 16)

2 Outro fator possível de elencar, para a discussão em torno das marcas linguísticas, que pode ter influenciado a produção ramalhiana, é a chegada ao Brasil, ainda que indireta, dos estudos de Labov sobre a sociolinguística e a variação linguística de cunho social, através de uma pesquisa que buscava catalogar os usos da língua. Lourdes Ramalho, sendo professora de profissão e atuando, por exemplo, àquela altura, junto à Escola Normal, pode ter tido contato com esses estudos e buscado enfatizar em seus espetáculos os usos distintos da língua portuguesa, tanto o é que, em muitos contextos, ela reafirma a dimensão da pesquisa linguística como base de sua criação dramaturgica.

Falando dos festivais de teatro, em uma entrevista ao jornalista Ronaldo Dinoá, do Jornal *Diário da Borborema*, Lourdes aponta a importância desses eventos para o desenvolvimento cultural de Campina Grande, principalmente no que diz respeito ao teatro:

LR – Eu acho que é, acima de tudo, um evento Cultural, porque, haja vista que existe a participação cultural com os estudantes, os jovens, e a comunidade, e como esses jovens se ligam e então o que vem de fora pra cá deixa raízes aqui, tanto Culturalmente e até turisticamente, o que, ao mesmo tempo, é uma divulgação, é impressionante. O Brasil todo conhece este Festival, pessoas que nunca vieram aqui conhecem o Festival, como por exemplo: eu me desloco daqui quase sempre pra assistir Festivais por aí afora, e quando chego lá dizem mil maravilhas de nossa cidade, acham o Festival de Inverno o mais importante do Brasil, e sem querer ser bairrista, eu posso comprovar que é uma verdade. [...] Atualmente, no Brasil, só conhecemos dois Festivais: o daqui e o de Ponta Grossa. Esses dois se destacam justamente por serem radicados em suas cidades, com a diferença que o daqui é mais importante por englobar várias áreas e o de Ponta Grossa é só teatro. [...] (DINOÁ, 1982, p. 2).

Através dos Festivais que ocorriam pelo Brasil, Lourdes divulgou suas peças e pôde ser reconhecida nacionalmente, divulgando os falares característicos do Nordeste e as heranças culturais de sua família. A tradição oral dos cantadores e violeiros da qual Lourdes Ramalho advém, influenciou diretamente sua produção artística. Segundo Lemaire (2011), é possível atribuir essas influências às correntes marcas de oralidade em suas peças, no entanto, essas marcas podem ser justificadas também pela constante crítica social que a autora faz através da linguagem lúdica que é característica da tradição oral. A influência dessa origem pode ser identificada em sua produção como

um todo, mas, principalmente, no segundo ciclo de seus textos, há um diálogo contundente com os folhetos de cordel, que possuem uma linguagem marcadamente oral. Esse ponto de vista pode ser confirmado, também, se observamos, além das marcas de oralidade, o uso de rimas, frequente, na apresentação das personagens.

HOMEM [...] (*Canta*)

Compra um vidro e leva três – é o agrado do freguês.
T'aqui um pra cavaleira – outro pro cidadão,
outro pro Homem da Cobra – que é amigo do cão.
Viva Deus e viva o Diabo – viva um prato de feijão.
(RAMALHO, 2011, p. 93)

Além dessas marcas orais, há outras que se relacionam às apresentações das personagens, plenas de ditados populares, que têm como função apresentar algum valor moral, e o uso de expressões bastante informais, muitas vezes, de caráter ambíguo, que levam ao riso. Esses ditos populares e provérbios identificados nas falas são, para a cultura popular, lições e conhecimentos de outras gerações que devem ser seguidos. Há também, ainda mais forte, a presença de palavras ambíguas, principalmente, nas falas de Bastião, são expressões que provocam o riso, notadamente por conta das variantes marcadamente regionais, que dificilmente seriam compreendidas por quem não as utilizam, por exemplo: “peada”, “tesa”, “aprontamento”, “distração”, “muafo”, “mondrongo”, “cabrichola” “ronconcom”, “gaiteira”, “chaboqueira”, “modeza”, “enxerido”, “beradeira” “mangangá”, “labacé”, “atrasa-bóia”, “judeuza” etc.. Em relação às ambiguidades, as falas de Bastião são as mais marcadas, principalmente por adotarem, com frequência, uma conotação sexual.

BASTIÃO: Arreganhe aí sua tapioca pra eu ver se tem coco dentro.

TAPIOQUEIRA: Mande sua mãe arreganhar primeiro.

BASTIÃO: (*Observando*.) Ô mulher da tapioca roxa!
TAPIOQUEIRA Mais roxa é a da sua mãe, num já disse?
(RAMALHO, 2011, p. 98)

Além disso, a “linguagem chula, o deboche e a safadeza constituem elementos importantes dessas brincadeiras sérias das duas autoras, mais ainda dentro dos códigos da sociedade burguesa hoje [...]” (LEMAIRE, 2011, p. 77). Não se pode negar que esse duplo sentido, apesar de tom chulo, provoca o riso dos leitores/espectadores, e essa deve ser a pretensão da autora, para fazer críticas que poderiam sofrer retaliações,

Esse riso libertador, abafado na medida do possível pela cultura burguesa e pelo ensino formal, compõe-se, no fundo de dois risos que distingue e pratica o teatro da tradição judaica, a saber: o riso de alegria, do humor, da brincadeira (*sâkhaq* em hebreu) e o riso da zombaria (*lâaq* em hebreu). Lourdes Ramalho sabe que estes risos subversivos, fundamentalmente anti-burgueses, permitem dizer a verdade sobre o passado e a vida e imprimi-la pela empatia na alma do público. (LEMAIRE, 2011, p. 77)

Identificamos que as conversas entre as personagens estão envoltas em um tom jocoso, com frequência, ainda que façam críticas a algum comportamento de outro personagem ou de um fato relacionado à realidade social em que vivem. Tendo em vista o contexto de produção da peça, o burlesco pode ser compreendido como uma estratégia da autora para transgredir as regras sociais de forma subjacente.

Assim, a linguagem utilizada por Lourdes Ramalho chama a atenção de todos aqueles que leem ou assistem seus espetáculos, é através

dessa linguagem simples que a dramaturga faz suas críticas à sociedade, uma característica dos seus textos confirmada por ela:

LR – Eu acho que é uma maneira mais viável de levar a mensagem ao público. O público não gostaria de receber certas coisas com seriedade, então, qualquer coisa que desperte o riso se entende muito mais. É como se diz: “Sobre a nudez fria da verdade, o manto [diáfano] da fantasia”. Então, a gente brinca e torna tudo mais picaresco, com o intuito que não canse a plateia. A plateia recebe muito melhor certas coisas que a gente tem de dizer se elas vêm envoltas no humorismo. (REYNALDO, 1977, p. 16)

Imbuídos por esse humor característico, é interessante notar que poucos personagens são realmente nomeados, é o caso de Zabé, Filó, Bastião, principalmente. As demais personagens são identificadas apenas por suas funções na feira, “Chico das batatas”, “Malandro”, “Fotógrafo”, “Vendedora de palha”, “Louceira”, “Verdureira”, a estes são dados apenas o nome baseado em sua função, primeiro porque a presença deles é apenas mais um elemento que contribui para o desenrolar das ações, mas não é definidor. Outro fator que vale a pena ser ressaltado é a ambientação da peça. As personagens, como é possível identificar, são pessoas ligadas à zona rural, com costumes e valores típicos dos moradores das regiões agrícolas tradicionais. Mas a peça ocorre completamente na cidade, deslocando o conflito para o momento em que ocorre um choque entre as duas culturas, entre povos tão distantes, não apenas geograficamente, mas distantes na maneira de pensar e de se relacionar com os outros.

Concebendo o texto dramático não só como literatura, mas como uma maneira de documentar vestígios da história, esse contato do povo do campo com a zona urbana pode ser um reflexo das mudanças ocorridas no cenário nacional, como fruto do desenvolvimento industrial ocorrido em meados do século XX. O êxodo rural

configurou-se como um movimento de ruptura da relação do homem com o campo e ocasionou um conflito entre os interesses urbanos e rurais, além das formas de conceber o mundo de cada posição social. Assim, em *A feira* encontramos as recusas da população urbana ao contato com o povo recém-chegado da roça.

Nesse sentido, Zabé é uma das personagens de maior importância na peça, pois representa uma ruptura entre a vida rural e a urbana, como também é aquela que expressa um descontentamento ligado à configuração social do seu contexto. Zabé está em um entre-lugar, pertence à zona rural, mas tem vergonha de sua realidade, ao passo que critica o discurso preconceituoso das pessoas cidade, porque queria ser tratada melhor. Todavia, é possível perceber um choque entre as duas culturas, tanto o é que a família é aceita apenas nas vendas dos comerciantes que já os conheciam, mas aqueles com quem se defrontam pela primeira vez os rejeitam devido às diferenças sociais e culturais.

As atitudes de Zabé em relação à condição financeira da família é uma das coisas que chama atenção logo no início: há um descontentamento dessa personagem em relação à vida de dificuldades financeiras de sua família, em contraste com o desejo da menina de ter um belo enxoval para o seu casamento. Mas, esse mesmo desejo faz com que a jovem aja de forma egoísta, querendo o dinheiro que, segundo a fala da mãe, foi conquistado com o trabalho da vida no sítio em que vivem, em detrimento da realização do desejo dos “aprontamentos” para um possível casamento. Mais adiante, é revelado que o sonho de ter uma vida com boas condições financeiras era, também, de Filó, que infelizmente não conseguiu realizar. Justifica-se, parcialmente, a revolta de Zabé com a situação vivida pela família, afinal ela cresceu com a esperança de que a vida melhoraria.

ZABÉ: A senhora contava tanta estória bonita quando a gente era pequeno... que se ia viver numa casinha caiada, de porta azul, vestindo roupa de seda, sapato comprado nas loja, comendo doce com queijo... cadê tudo isso mãe? – Mentirosa.

FILÓ: Era tudo o que eu sonhava... enganava vocês e me enganava também... lavava os molambos com que vestia os dois, dizendo a mim mesma que era roupas de setineta e cambraia...

ZABÉ: ... dava pra se comer rapadura inventando que era doce de lata... e a gente comia, contente, fazendo de conta...

FILÓ: Menino é tão fácil de enganar... num sei pra que você cresceu, pra ver essas coisas cara... querer... e eu num poder dar... - Bastião é que, no juízo, ainda é pequenininho, só esticou o corpo, mas lá dentro, ainda é o mesmo... (RAMALHO, 2011, p. 108-109)

Diante do cenário nacional em que ocorre a produção e primeira apresentação dessa peça, é possível aferir que a falta de condições da família decorre, também, devido ao período vivenciado por eles, a ditadura militar (cf. LIMA, 2007), com um momento de repressão, de altos preços, de negação dos direitos do povo. Tomando o texto, vemos vestígios deixados pela autora, até mesmo como crítica à repressão. No momento em que estão na feira, há um instante de medo, seguido da fuga dos comerciantes, mas, por não saber do que se trata, Filó e seus filhos continuam no lugar, e são agredidos pelo Rapa, a representação dos guardas municipais que, até onde é possível compreender, são as forças militares que reprimem o povo. Toda a ação ocorre no Quadro 8 da peça, quando é possível identificar o abuso de poder, dos guardas responsáveis por manter a ordem, que agrediam qualquer pessoa, sem nenhuma razão justificável.

As cenas são indicadoras do desfecho da peça, que surpreende o espectador, tendo em vista, mais uma vez, o caráter derrisório atribuído às cenas. É quando, no Quadro 9, em uma tentativa de tirar uma fotografia, Bastião diz: “Vamo, mãe, a senhora vai morrer” (RAMALHO, 2011, p.116). Daí por diante, as cenas vão ganhando cada vez mais um aspecto dramático, uma atmosfera mais tensa vai se formando com a chegada/volta de personagens duvidosos. O caso do

Trocador, que é procurado pelo Malandro, buscando comprar presentes para ludibriar Zabé:

MALANDRO: Bobona, vou te propiciar uma vida de divertimento. Vida mansa, bom passadio, noites de farra grossa. Tá por fora da vidinha que vai levar! – Pirrola me da aí aquela pulseira de esmeraldas suecas *made in FUNAI* ... até parece que tiraram a medida do bracinho dela... (RAMALHO, 2011, p. 122)

Zabé, por sua vez, até tenta rejeitar os presentes e as investidas do malandro, no entanto, ela ainda carrega consigo o desejo de mudar de vida e de ter boas condições financeiras e bens materiais. Na busca pela realização desses desejos, ela acaba cedendo às investidas do homem, uma vez que, nesse momento, ela já tem se perdido da mãe e do irmão, em meio ao tumulto, e não há mais quem a aconselhe. O que começa como um diálogo com o tema tradicional à dramaturgia brasileira, desde o século XIX, em que se opõe rural *versus* urbano mediado pela ingenuidade das personagens, acaba adquirindo ares de tragédia.

O Quadro 12 apresenta o destino de Zabé que ao se deparar com as malícias da cidade não desconfia do que lhe espera. A moça acaba indo parar num prostíbulo e é ameaçada pelo Malandro. A moça finalmente descobre o que aconteceu com o seu pai, que eles tanto procuravam desde que chegaram à cidade. Segundo Filó, ele teria saído de casa há dias e não tinha voltado. Posteriormente, o Malandro, afirma que o “besta” teria ido até o prostíbulo dele, e em seguida foi preso. No penúltimo quadro, mais uma vez, é possível encontrar as diferenças entre as pessoas da cidade e da zona urbana. Filó procura os filhos, e, ao mesmo tempo, pede esmolas para tentar tirar o marido da prisão. Apesar de pedir às pessoas da cidade uma ajuda a mulher é ignorada por todos.

FILÓ: Meu senhor, me dê uma ajuda... Ei, moça, meu marido tá pre... Menino, você num viu um rapazinho com um pano amarrado no queixo?... Dona, a senhora num viu uma moça do cabelão?...

Gente, falem comigo... me dê notícia... ai, meu Deus, ninguém ajuda ninguém.

(Dá uns passos à toa. Cansada. Canta)

Ai que vida tão tirana – é de quem num tem ninguém que lhe chore, que lhe doa – que lhe ofereça um vintém. Na hora da precisão – cada um dia – num tem. Ei, meu senhor, tenha caridade, escute pelo meno...

(Canta)

Esse povão vai e volta – e torna a ir e voltar.

Num tem quem diga – Dona, tá doente? – Que é que há?

E...eu bem desfiava – meu rosário a penar ...

Cego, pela luz de seus olho, num viu um menino leso por aqui não?

(RAMALHO, 2011, p. 128-129)

Ainda que as cenas estejam mediadas pelo tom de drama na fala da mãe, que deseja encontrar os filhos, Lourdes Ramalho sempre acrescenta um tom de humor em sua produção. Na fala de Bastião, em seguida, ao se encontrar com o Cego, fica claro porque ocorreu um choque de culturas e de formas de ver o mundo, afinal, segundo ele a terra de onde eles vêm.

BASTIÃO: *(Canta)*

Uma terra... uma terra... Tanto comer e beber...

era as casa de pão doce – ladrilhada de cocada

as telha de rapadura – o mar era de gelada ...

Os relampo dava leite... os trovão dava coalhada

os xexo era confeito – e o burro... goiabada.

Tem canjica... imbuzada... cada tigela de leite

Com farofa de bolão... que dá gosto se comer

doce de lata e queijo, um pedaço, que, respeite,

a gente come, come, come – té a barriga doer.

CEGO : E tu na boa, hein? – Só tem que é tudo mentira.

BASTIÃO: A gente come tanta mentira, né? Mas...

(*Canta*)

Lá ninguém manda na gente – lá ninguém passa
carão.

Lá num tem pobre nem doido – lá tudo é irmão ...
irmão...

(RAMALHO, 2011, p. 132)

A construção do que era o lugar onde morava faz parte do imaginário de Bastião (cf. LIMA, 2007), em relação ao desejo de morar em um bom lugar e, principalmente, ter sempre o que comer, ter comida boa e com fartura. No entanto, ainda que o cego reconheça na fala do rapaz, a mentira que era contada, Bastião afirma que lá na terra dele as pessoas não eram tão egoístas quanto aquelas da cidade com as quais ele e a família se depararam.

No Quadro 14, tem-se o desfecho da história de Filó, uma mãe que está esperando a hora da morte, deseja reencontrar seus filhos e seu marido, o que, no fim, não acontece. Olhando por outra perspectiva, ainda que não tenha aparecido em cena, o marido de Filó tem grande importância para desfazer os maus entendidos que ocorreram, ou, segundo ela, ele poderia ajudá-la a reaver os filhos. Diante desse desejo de ver o marido livre, para tentar ajuda-la encontrar os filhos, a senhora cai no chão e, cansada, acaba morrendo, segundo Lima (2007), na porta do “cabaré” sem saber que lá está a sua filha.

Em *A feira*, Lourdes Ramalho articula sua criação estética, com o momento histórico vivido por ela, e, também, pelos personagens da peça. O contexto de repressão vivido por Zabé, Filó e Bastião é a realidade de quem viveu entre os anos 1965 e 1985 sob a forte repressão da ditadura militar. É essa dimensão história (enquanto expressão de um contexto) que Lourdes deseja transmitir em seus textos, segundo ela, é algo intrínseco à sua forma de escrever: “Está em mim, faz parte da minha formação, e só sei escrever desta forma, abordando o contexto político e o social”. (MOURA, 16/08/1992, p. 5).

Diante disso, *A feira*, por transmitir essas verdades ao seu público de forma lúdica e com uma linguagem viva e ao mesmo tempo próxima

daqueles que a assistiam, fez tamanho sucesso, segundo entrevista de Lourdes Ramalho ao jornal *Diário da Borborema*,

A montagem que chamou mais a atenção de todas as plateias, tanto daqui como do Sul, foi *A Feira*, que é um drama vivido em Campina Grande. Todos esses tipos da feira foram jogados na peça. Essa peça depois de Carlos Pinto, então presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador, foi levada por ele para ser encenada por lá. Quando a peça foi vista por elementos de Minas Gerais, como o J. D. Angelo, dramaturgo, ele também enlouqueceu pela peça e nos levou para Belo Horizonte, onde apresentamos *A Feira*. Depois fomos convidados para o ano seguinte e o único grupo a fazer os Festivais de Belo Horizonte, Itabira, Contagem e Ouro Preto. Ai foi quando levamos três peças: *Os Mal Amados*, *A Feira* e *Fogo Fátuo*. A direção na Feira foi coletiva. O Florismar Melo que estava aqui, deu muita força, mas a maior parte foi coletiva (DINOÁ, 1982, p.2).

Além da linguagem de tamanha importância para a encenação, as mulheres ramalhianas são fundamentais para compreender as lutas dos grupos marginalizados que a autora representa. Em cada ciclo de sua produção a mulher apareceu de uma dada maneira, sempre forte e determinada a alcançar seus objetivos. Em *A feira* não é diferente, Filó e Zabé representam as mulheres que sofreram pela repressão da ditadura militar, pelo choque cultural ocasionado pelo êxodo rural, mas que, ainda assim, não pararam de lutar em busca de seus ideais, de sua família, no caso de Filó, e de seus sonhos, no caso de Zabé, mesmo que toda essa luta tenha tido um triste fim, configurando essa encenação no âmbito da tragicomédia (cf. LIMA, 2007), tendo em vista o percurso dramático que foi seguido pelo enredo.

Considerações finais

Diferente de outras peças, talvez o enredo de *A feira* não seja o mais crítico, pois, aparentemente, nela não se está a todo instante questionando os padrões da sociedade. Assim, podemos levantar a hipótese de que, por esse motivo, esse texto não tenha sido tão explorado pela crítica quanto os outros. Mas, há de se levar em consideração que umas das coisas que se sobressai nesse texto é a sua linguagem. Em poucos textos Lourdes utiliza uma linguagem tão forte, marcada pelas características do povo a quem ela faz referência, por isso, é necessário conceber essa encenação tendo essa linha de pensamento como um dos possíveis pontos de vista para algumas interpretações.

Como já ressaltamos anteriormente, é característico de Lourdes Ramalho trazer à tona em suas produções a realidade vivida pelo povo simples do nordeste, expondo suas lutas e seus desejos de uma vida melhor. No entanto, a dramaturga não vivencia essas lutas, pois faz parte de uma camada social oposta. Quer dizer, Lourdes Ramalho foi casada com um juiz, depois desembargador, mas, ainda assim, transita entre esses dois cenários socioculturais, o que faz com que ela seja considerada uma escritora bicultural, assim como outros escritores de sua geração, como Ariano Suassuna.

A escrita de Lourdes Ramalho se apresenta como uma representação do mundo em que ela e seus personagens vivem, é um espelho de uma sociedade desgastada pelas escolhas dos homens, que anseia, ainda assim, por um futuro melhor, por um mundo melhor para as novas gerações. Há um diálogo direto com o povo, aquele que assiste e que contribui para a construção de cada história, por isso textos ramalhianos fazem qualquer leitor/espectador se identificar com as dores expressas pelos personagens, e com a sociedade egocêntrica representada.

Referências

ANDRADE, Valéria; SCHNIDER, Liane; Maciel, Diógenes. O teatro feminino-feminista-libertário de Lourdes Ramalho. **Faces de Eva**: estudos sobre a mulher. Lisboa, ano 2, n. 21, p. 63-78, 2008.

CHIAPPINI, LÍGIA. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, Diógenes André Vieira [org]. **Memórias da Borborema 2**: internacionalização do regional. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 21-64.

LAMAIRE, Ria. Como “escreve” Lourdes Ramalho? Viver e fazer viver dois mundos. In: RAMALHO, Lourdes; LAMAIRE, Ria [Orgs] **A feira e O trovador encantado**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 53-86.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. A feira: reflexões em torno de algumas linhas, entrelinhas e dinâmicas. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria [orgs] **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 239-254.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. **Scripta Uniandrade**, v. 10, n. 1, p. 92-108, jan.-jun. 2012.

RAMALHO, Lourdes. A feira. In: RAMALHO, Lourdes; LAMAIRE, Ria [Orgs] **A feira e O trovador encantado**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 87-135.

Textos pesquisados em arquivos de jornais

“A Paraíba impressionou no festival do Paraná”, **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 05 de setembro de 1975.

DINOÁ, Ronaldo. Entrevista: D. Lourdes Ramalho: uma mulher a serviço da cultura teatral campinense. *Tudo*, suplemento dominical do **Diário da Borborema**, n. 350, 05 de setembro de 1982, p. 2-3.

MOURA, Helder. A base ibérica do nosso teatro. **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 16 de agosto de 1992. p. 5.

OLIVEIRA, Eurípedes. Alma Sertaneja. **Diário da Borborema**. Campina Grande, p. 2, 5 set. 1975

Peça “Os mal-amados” fará sua temporada no Sta. Roza. **O Norte**. João Pessoa, sábado, 23 de abril de 1977.

REYNALDO, Carmélio. Sobre Os Mal-Amados e outras peças de Lourdes Ramalho. *Correio das Artes*, Suplemento do jornal **A União**, ano II, n. 44, João Pessoa, 15 de maio de 1977, p. 16.

UMA DISCUSSÃO EM TORNO DE OS MAL-AMADOS, DE LOURDES RAMALHO

Produção crítica e memória sobre o teatro campinense

Monalisa Barboza Santos

Palavras iniciais

Nos estudos atuais sobre teatro há alguns obstáculos. O primeiro deles é que os polos, nos estudos teatrais, centram-se, quase predominantemente, no Sudeste e Sul, dessa maneira, quando se discute sobre uma historiografia do teatro brasileiro, está se falando sobre questões que envolvem, principalmente, Rio de Janeiro e São Paulo. Destarte, como este eixo representa uma atividade que possui manifestações em todo o Brasil? Ou seja, há uma problemática a ser considerada em torno do Nordeste: de que forma pode-se estabelecer uma historiografia do teatro no Estado da Paraíba, especialmente, em Campina Grande?

Partimos do pressuposto de que lidar com o teatro é relacionar-se constantemente com o efêmero, pois escrever sobre a história do teatro é institucionalizar essa forma passageira da arte de representar. Esse fator é relevante, pois abre margens para as pesquisas realizadas atualmente, que consideram o espetáculo como elemento determinante, contemplando uma metodologia de pesquisa em artes cênicas

voltada para relação entre a encenação e a dramaturgia. Vale salientar que, por muito tempo, na história da pesquisa teatral, o foco estava voltado apenas à dramaturgia, como algo absoluto, fechado em si. Por isso, esta pesquisa visa abordar o texto dramático além de sua condição literária, isto é, como um ponto de atrito, em que se relacionam a escrita e a performance.

Com base nesses esclarecimentos, este texto toma como objetivo problematizar a historiografia do teatro de Campina Grande, mediante a análise-interpretação do texto e da recepção crítica de *Os mal-amados* (1977), de Lourdes Ramalho. Sendo assim, especificamente, objetivamos compreender o diálogo interartístico estabelecido entre o teatro (encenação) e dramaturgia, como também ponderar sobre “imagem social” da dramaturga no surgimento de um projeto artístico do teatro campinense, uma vez que a obra ramalhiana “ocupa um lugar significativo na história do teatro paraibano moderno/contemporâneo, marcando a formação de um público que reconhece e se reconhece em seus textos” (MACIEL, 2012, p. 93).

Reflexões metodológicas

Inicialmente, precisamos traçar um difícil percurso que gira em torno do seguinte questionamento: de que forma estruturar uma historiografia do Teatro no tempo presente? Tal percurso só pode ser traçado no estabelecimento de uma metodologia de pesquisa adequada. Em diversos registros da historiografia brasileira, podemos observar as lacunas em relação ao registro das fontes consultadas e sobre a metodologia utilizada nesse processo, assim como esclarece Brandão (2001), pois em diversos momentos dessa construção não foram explicitados os critérios de seleção de determinadas fontes e a maneira como esse material é abordado.

Um primeiro ponto acerca do método de estudo relaciona-se ao entendimento de que não está mais em destaque um estudo voltado exclusivamente para análise do texto das peças ou de outros materiais

que possam estar acima da cena, isto é, “é preciso estabelecer os vestígios que desvelem o fato teatral e fixar uma tipologia das fontes para o estudo do teatro” (BRANDÃO, 2001, p. 213). Considerando essa questão, uma nova postura deve ser adotada, pois algumas fontes configuram-se de modo mais direto ao fato estudado, enquanto outras estão mais distantes. Sob esse prisma, o pesquisador entra em uma situação paradoxal e, por isso, o mesmo deve adotar um olhar criterioso a fim de que possa levantar provas e contraprovas sobre um determinado assunto, porém o seu olhar deve evitar “contaminar-se” pelo embevecimento em torno de um determinado artista, dramaturgo, etc. Com base nessa perspectiva, remonta-se a possibilidade de construir uma história transpassada por um olhar determinado, isto é, um dado ponto de vista, que não está mais voltado só para a análise dos textos da peça e sim a um universo além, constituído em dois tipos de fontes primárias, como esclarece Brandão (2001, p. 213-214):

Assim, para a determinação de uma tipologia das fontes para o trabalho em História do Teatro, em particular para o teatro brasileiro, seria interessante estabelecer as fontes primárias de primeiro grau. Elas englobariam o texto (e de preferência apesar de raros documentos deste tipo serem preservados e franqueados aos historiadores no Brasil – o texto poderia ser o texto da montagem), os cadernos de ensaio e de montagem ou esboços, *croquis*, esquemas, maquetes e plantas (todos esses assinados por diretores, atores, cenógrafos, técnicos), as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação.

Ponderando a descrição realizada pela pesquisadora, as fontes primárias de primeiro grau estão relacionadas ao *fato*, isto é, na sua preparação, como, por exemplo, os documentos de preparação técnica da encenação – “cadernos de ensaios, *croquis*, esquemas, maquetes e plantas (todos estes assinados por diretores, atores, cenógrafos,

técnicos), as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação” (BRANDÃO, 2001, p. 214-215), configurando-se, pois, como fontes primárias de primeiro grau, dada sua relação proximal com o objeto estudado. Por outro lado, as fontes primárias de segundo grau, estão mais distantes do fato, ou melhor, do objeto em foco, pois são formas de disseminação e divulgação do fato ocorrido: os “trabalhos dos jornalistas e críticos, relatos e textos de fãs ou espectadores, comentários de contemporâneos ou documentos oficiais, fosse por sua exterioridade calculada” (BRANDÃO, 2001, p. 214). Quanto ao trato com as fontes secundárias, a exemplo dos textos jornalísticos, os pesquisadores devem reconhecer as especificidades dos textos divulgados nesses suportes, pois eles são perpassados por “juízos de valor eventual”, nomenclatura utilizada pela pesquisadora, anteriormente citada, para esclarecer que tais textos não são imparciais, pois estão divulgando um dado ponto de vista sobre um determinado evento.

Outra problemática se relaciona à construção de uma *imagem social* do artista, pois Brandão (2001, p. 199) afirma que “escrever história do teatro é, em mais de um sentido, produzir poeira de estrelas, escrever história das estrelas”. Essa poeira estelar diz do modo como um evento é representado através das diversas fontes e meios, perpassados pelo contexto que influenciará esse narrar. De tal modo, através do posicionamento específico do pesquisador, uma das questões mais relevantes é a compreensão do artista como uma identidade conceitual, cujo traçado fornece uma ideia e indicação de um projeto estético/programa artístico, considerando o meio no qual ele está inserido, assim como o diálogo estabelecido com o que se era produzido na época, resultando no que Brandão (2001, p. 216) definiria como “uma história do nosso próprio tempo”, considerando as estrelas como pontos chaves para a história do teatro, o que exige do pesquisador um olhar mais atento e crítico em relação às heranças deixadas para o Teatro Brasileiro.

Por outro lado, a história do fato teatral, através da cena e da performance, também afastou-se do ramo da impossibilidade de estudo, mesmo que localizadas em tempos distantes, pois algumas conquistas

são alcançadas através da assimilação dos diversos documentos, os avanços empreendidos através de acervos iconográficos e as discussões de métodos realizadas nos dias atuais. Assim, como esclarece Rabetti (2006), o historiador encontra-se com este desafio de recuperação, como uma operação que visa resgatar essa história por meio de documentos:

O trabalho do historiador das artes do espetáculo pode encontrar lugar na exigência de procedimentos que vasculhem acervos em busca de documentos e obras raras (suas operações resgate), destinados, no entanto, a uma operação de qualidade superior, que decorre de sua responsabilidade de, ao final das contas, manter tudo em jogo, disponível a novas formas de articulação, possíveis com a agregação de novos dados, com alcance de novos paradigmas teóricos (RABETTI, 2006, p. 40).

Através desse percurso, o pesquisador lidará constantemente com esse processo de ordenação e reordenação dos traços deixados pelo caminho, não como uma forma de acumulação, mas sim na busca de atribuição de novos sentidos guardados pela nossa cultura e que ele tem a possibilidade de desenvolver empreendimentos sobre esse objeto, tornando-se, pois, como afirma a pesquisadora, um processo de “bricolagem” ligada à ideia de um trabalho de junção entre partes, uma forma de reciclagem de trabalho manual.

Através dessas novas possibilidades de estudo, as interpretações, ideologias, ideias e mentalidades acabam por fazer parte da relação entre o historiador e o objeto estudado, portanto a sua interpretação passa a ser valorizada. Isso posto, a história passa a ser compreendida não como fatos isolados, mas como uma nova forma de enxergar diversos fatores temporais. Ela passa a ser interpretada e atualizada, ampliando sua margem de risco, que deve ser amenizada na interação

e interlocução entre os documentos existentes e os que são produzidos nesse processo.

Nessa situação, lidaremos com arquivos escritos, mediante sistematização de informações constantes em documentos que trazem memórias históricas sobre o teatro de Campina Grande, através da figura de Lourdes Ramalho e de peças pertinentes à produção de grupos atrelados a esta autora. Nesse sentido, cabem-nos algumas reflexões acerca desse método de pesquisa, isso porque Rousso (1996, p. 86) demonstra, no que consiste ao trabalho de um pesquisador que utiliza das fontes, que:

A utilização de um “arquivo” pelos historiadores só pode ser compreendida sob a luz da noção de “fonte”. Chamaremos de “fontes” todos os vestígios do passado que os homens e o tempo conservaram, voluntariamente ou não – sejam eles originais ou reconstruídos, minerais, escritos, sonoros, fotográficos, audiovisuais, ou até mesmo, daqui pra frente, “virtuais” [...], e que o historiador, de maneira consciente, deliberada e justificável, decide erigir em elementos comprobatórios da informação a fim de reconstituir uma sequência particular do passado, de analisá-la ou de restituí-la a seus contemporâneos sob a forma de uma narrativa, em suma, de uma escrita dotada de uma coerência interna e refutável, portanto de uma inteligibilidade científica.

Apoiado nesses fatores apontados por Rousso (1996), devemos observar as fontes selecionadas com um olhar de desconfiança, pois o modo como a história é narrada demonstra a defesa por interesses particulares. Dessa forma, o nosso estudo, que toma como base o *clipping*, não deve estar voltado apenas a um estudo de um grupo, dramaturgo ou de uma história da dramaturgia, mas deve ser visto como uma forma de investigar e analisar a narrativa construída por esse(s) sujeito(s) mediante o próprio *clipping*. Outro fator está voltado

ao olhar minucioso sobre os textos de cunho jornalísticos, pois eles estão condicionados a diversas circunstâncias, todavia, “sendo um documento com especificidades, no entanto, isso não invalida sua apreciação como documento histórico” (MACHADO, 2015, p. 228).

Um estudo de caso

Através da leitura dos recortes de jornais da época, adotados como fonte de pesquisa, é possível observar a importância da dramaturgia para o cenário cultural do teatro paraibano. Moraes (2014) relata que a “Professora Lourdes Ramalho”, como era conhecida nas notícias da época, atuara com grande representatividade nas questões que envolviam cultura e teatro. Moraes (2014, p. 40) comenta a representação da autora em uma matéria do *Diário da Borborema* – no dia 22 de março de 1975, em que:

O destaque é para a posse da “professora Lourdes Ramalho”, como diretora da seção Paraíba da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte (SOBREART) [...]. Como já afirmamos, é muito diversificado o campo de atuação de Lourdes Ramalho, nos levando ao entendimento de que a mesma não seria apenas “um porto seguro” dramático, mas, para continuarmos com as metáforas marítimas, um navio cargueiro, cheio de boas ideias e muito material cultural, atracando em vários portos do cenário cultural paraibano.

Em entrevista dada ao mesmo *Diário da Borborema*, a autora esclarece a importância da figura de seu incentivador e amigo, Paschoal Carlos Magno, afirmando que guarda grande “saudade de um irmão querido e um homem que deu muita força a todo Brasil, e particularmente a Campina Grande. Porque depois que Paschoal veio aqui, o Teatro em Campina tomou nova dimensão”, declara Lourdes Ramalho

em 1982 (DINOÁ, 1982, p. 3). Esse período, portanto, foi marcado por uma grande efervescência em relação a concursos realizados dentro e fora da Paraíba, em que o seu nome começa a ganhar espaço. Sobre isso, em uma matéria veiculada pelo jornal *O Norte*, de João Pessoa-PB, no dia 27 de maio de 1977, Paulo Queiroz esclarece, ao anunciar a montagem de *Os Mal-Amados*, a sua admiração em torno da escrita da dramaturga:

Não é por um dia ter ouvido de Pascoal [sic.] Carlos Magno que Lourdes Ramalho era uma grande escritora que acho “Os-Mal-Amados” um grande texto mesmo sem conhecê-lo. É o tal caso, não vi e já gostei. Também não é oportunismo, ou seja, porque a peça obteve o 1º prêmio do I Concurso Paraibano de Peças Teatrais no ano passado que tenho certeza se sua boa qualidade. Isso apenas veio provar que eu sempre estive certo desde que comecei a achar bons os textos de Lourdes Ramalho.

Em diversos momentos, ao lidar com essas fontes, observamos os projetos empreendidos pela dramaturga como “teatro pesquisa”, assim como observamos, por exemplo, na reportagem datada no dia 23 de abril de 1977 no jornal *O Norte*:

A peça tem produção da Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (Sobrearte) Núcleo Paraíba, para uma montagem do Grupo Cênico “Paschoal Carlos Magno”, com patrocínio MEC-Funarte, Serviço Nacional de Teatro e SEC/Pb, destacando-se por sua categoria no teatro-pesquisa.

Essa reportagem também relacionada à estreia da montagem de *Os Mal-Amados*, chamamos atenção para o termo “teatro-pesquisa”, muitas vezes utilizado ao referenciar as produções feitas por Lourdes

Ramalho e o empreendimento de grupo almejado pelo Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, nome escolhido de forma definitiva após diversas mudanças. Sobre esse novo grupo a reportagem esclarece que:

Em 1970, surge, sob iniciativa da Professora Maria Lourdes Ramalho, um grupo novo no cenário artístico de Campina Grande, propondo-se a documentar não só episódios e fatos de envolvimento sócio-políticos, mas realidades nordestinas tanto na geografia carencial, devido as estiagens, como no estudo de tipos de preconceitos, tabus, falares regionais.

Em torno dessa questão, aponta-se que a dramaturga e seu grupo cênico pretendiam desenvolver temas dentro de um âmbito linguístico, cuja característica já pode ser vista em outras obras, ao tratar de tabus, como, por exemplo, a questão da virgindade no sertão. As crônicas apontam que a autora extrapola essa pesquisa adentrando em problemas universais, de ordem social, como é apontado no jornal *O Norte*, do dia 06 de maio de 1977:

O texto, premiado com 1º prêmio do I Concurso Paraibano de Peças Teatrais, trata do tabu da virgindade no sertão, no início deste século. O tema é tratado dentro da perspectiva de pesquisa linguística, característica das obras anteriores da mesma autora. Tal como em suas outras peças Lourdes Ramalho situa a ação em torno de ocorrências de cunho social extrapolando a mera pesquisa desse teor para problemas de características universais, no caso, o preconceito de ordem sexual numa região subdesenvolvida.

Esta montagem foi dirigida por José Francisco Filho no ano de 1977, após o texto, de 1976, ter sido classificado em 1º lugar no concurso

promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, tendo sido produzida pela Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (SOBREART). A peça foi resultado de um incentivo à produção cênica do teatro paraibano, através do patrocínio do MEC-Funarte, SNT (Serviço Nacional de Teatro) e SEC/PB. Em algumas passagens de jornais, percebemos indicações da proposta do diretor, que buscou, através de impressões dadas por Hermano José – no jornal *O Norte* em 27 de maio de 1977, construir um espetáculo universalista e regionalista, marcado pela fuga do convencional:

Deixando de lado toda a conotação realista, José Francisco concebeu um espetáculo de linha quase absurda: a casa dos Santa Rosa lembra um claustro conventual e as entradas e saídas das personagens, não têm uma ordem lógica, como se ali houvesse mil portas. Julião senta-se num trono, símbolo do seu poder. Seu cetro é um chicote. O ambiente é de alucinação, e o servil Clemente inconscientemente, por vezes, ridiculariza o patrão, sem que ambos se dêem [*sic*] conta disto. O guarda-roupa é sombrio, com forte sugestão clerical, ambientando o pensamento medieval do Sertão no início do século, com suas normas inquisitoriais.

Através dos recortes analisados, observamos a estreia do espetáculo, em 27 de março de 1977 (Dia Internacional do Teatro), no Teatro Severino Cabral, em Campina Grande, e nos dias 06, 07 e 08 de maio do mesmo ano, no Teatro Santa Roza, na capital paraibana. Em seu elenco, trazia célebres figuras do teatro campinense: Gilmar Albuquerque (Julião), Lidia Arnaud (Paulina), Florismar G. Melo (Isidoro), Ana de Fátima (Mariinha), Antonio Nunes (Clemente), Antônio Ernesto do Rego (D. Pedro) e Hermano José (Gumercino).

O enredo se passa no sertão nordestino no ano de 1922: Julião encontra-se irado por conta de uma situação envolvendo sua filha, Ana Rosa, que se envolveu com um sacerdote da cidade, frequentador

de sua casa, e que, conseqüentemente, acabou engravidando. Seu pai, ao descobrir o ocorrido, dá ordens para que matem o padre e pretende dar cabo de sua filha, tramando a simulação de uma morte natural. No decorrer da trama, diversos personagens participam da ação: Paulina (esposa de Julião), Mariinha (afilhada de Julião e Paulina), Clemente (criado), Isidoro (vizinho da família), Gumercindo (empregado) e Dr. Pedro Santos (advogado). Este último sendo sobrinho do padre, dirige-se à cidade para acertar contas com o assassino de seu tio.

Em entrevista a Ronaldo Dinoá, publicada no *Diário da Borborema* (1982, p. 3), ao ser questionada a respeito dos prêmios conseguidos com seus textos a dramaturga esclarece:

O maior de todos, foi aquele prêmio nacional em Ponta Grossa, com a peça “As Velhas”; [com] “Os Mal Amados” recebemos o primeiro lugar de textos de concurso de dramaturgia que dividimos com João Pessoa; Menção Honrosa com “A Eleição”, e muitos prêmios de segundo e terceiro lugares.

Os Mal-Amados, portanto, foi uma peça nascida por esse incentivo – através de um concurso, e que, através disso, se propôs a atender os pré-requisitos para adequar-se ao que estava sendo proposto. cremos que, ao recuperarmos aspectos da peça, podemos analisá-la, problematizando-a em alguns elementos, mediante o artifício das fontes, refletindo sobre a recepção crítica da peça, tomando como base a cena e entre outras problemáticas.

A discussão em torno do gênero

“Os Mal-Amados é uma tragédia”. A frase pronunciada por Lourdes Ramalho em entrevista ao *Diário da Borborema*, no 05 de setembro de 1982, nos leva a refletir sobre o modo como a autora identifica sua produção. Na coletânea *Teatro paraibano, hoje* (CORRÊA NETO et. al., 1980), a peça é identificada sob a identificação de “Texto Teatral Trágico”.

Assim, pretendemos demonstrar a maneira como essa tradição reverbera em questões importantes para a compreensão da peça e de sua recepção crítica, através do texto/montagem d'*Os Mal-Amados*.

Na peça, os Santa Rosa são atingidos por uma situação trágica, após a descoberta de Julião em relação a Ana Rosa. A partir das ações do protagonista, situações cada vez mais sérias atingem sua família: através do assassinato do Padre – questão que será melhor esclarecida em momento oportuno; “a morte para o mundo” de Ana Rosa, uma vez que seu pai determina que irá enclausurá-la no sótão da casa em companhia dos ratos; o fato dele, Julião, ser atingido por uma hemiplegia, que deixa metade de seu corpo paralisado; assim como a descoberta feita por Dr. Pedro Santos (advogado) e o desfecho da história com a importante participação de Paulina. Considerando tais acontecimentos, através das questões apontadas por Lesky (1996), nas críticas e reflexões realizadas na época, principalmente, em torno de Julião nos leva a refletir sobre esta relação com o nosso próprio mundo:

Major Julião, personagem principal, psicopata, cultivador de ódios, agressivo, homicida, tirano? Quando lhe atirarão a primeira pedra? Acaso nascemos odiando? Ou adquirimos este sentimento no desejo de sobrevivermos a um meio-ambiente que não nos proporciona o prazer de nos auto-afirmarmos? Vivemos reagindo. Somos cadeia de estímulos e reações. A agressividade do Major Julião não poderia ser construtiva: - mal orientada, acaba gerando em sua forma destrutiva, o ódio (FIGUEIREDO, 1977).

Teresinha Figueiredo, através dessa reflexão realizada no jornal *O Norte*, em 27 de maio de 1977, nos leva a refletir acerca da aproximação entre o que ocorre na trama e a realidade presente da época, cuja permanência se observa nos dias atuais. Sua crítica tem sob título “Como os nossos ancestrais” e suas palavras trazem reflexões sobre a figura de Julião Santa Rosa como produto de seu meio, que age através de uma

autoafirmação, como que suas atitudes fossem orientadas por estímulos e reações. Em diversos momentos da peça, o patriarca explicita a sua preocupação com a sua honra, afirmando coisas do tipo: “Eu tenho que acabar com essa com ela antes que a vizinhança toda tome conhecimento da desgraça e venha fazer chacota na minha cara! Tenho que acabar com essa cachorra antes que os vira-lata do mundo todo venha ganir no meio terreiro!” (RAMALHO, 1980, p. 92). Através das palavras de Teresinha Figueiredo (1977), portanto, podemos aferir que há essa relação trágica entre o acontecimento e a relação com o mundo:

Somos nós que estruturamos as gerações... O clima de tragédia em que se desenrola o texto é fruto da família patriarcal brasileira: fazendeiros e senhores de engenho que ainda permitem no quadro da industrialização. Nela, a família é envolvida em grandes contradições, que não podem ser superadas dentro do sistema vigente de valores institucionais, produtores do sentimento de culpa, maior obstáculo à formação de uma personalidade independente. A revolta irrefletida no Major Julião perde-se na desorganização final da ação: - hemiplégico, para não esmorecer, revitaliza seu impulso violento, alimentando a si mesmo, no vazio e na busca desesperada de qualquer objeto que o satisfaça: - “Paulina, reforce o que for de porta e janela com troço pesado e mande botar muita lenha dentro de casa... Atice a fogueria [*sic*], Quelemente! Já quase sem vida no chão ainda pretende: “- Se der um passo... atiro... Aqui ninguém dá Or...”.

Vê-se, diante das reflexões sobre o nascimento e o empreendimento em torno da tragédia, um radicalismo e a construção de algumas formas fixas. Outra concepção a este respeito relaciona-se a uma contradição inconciliável, isto é, demonstra-se que essa forma não admite soluções, pois esta agiria como uma contradição ao que

se entende pelo termo em questão. Diante desse processo, observa-se um empreendimento relacionado à forma como a tragédia traz diversos acontecimentos dolorosos e cheios de sofrimento, assegurando “o efeito que Aristóteles reconheceu como específico, ou seja, o desencadeamento liberador de determinados afetos, foi ele necessariamente considerado, em grau cada vez maior, como o que caracterizava propriamente a tragédia” (LESKY, 1996, p. 37). Houve, do mesmo modo, uma conversão em relação a uma peça trágica como uma peça triste, mesmo que tragédias áticas possuam desfechos felizes e conciliatórios. Isso ocorre, pois, sob esse ponto de vista, o efeito trágico está centrado na mudança de destino, seja pela passagem da felicidade para infelicidade ou no sentido oposto, da infelicidade para a felicidade. Dessa forma, a utilização do termo “trágico” traz alguns esclarecimentos acerca da problemática levantada, cuja efetivação se dá em obras que terminam em reconciliações, ou seja, “apesar disso, chamamo-las tragédias, e isto não só para indicar sua pertinência a determinado gênero da literatura clássica mas também por causa de seu conteúdo trágico, que dentro dessas peças se configura em sua situação trágica” (LESKY, 1996, p. 39).

Ainda há outros posicionamentos acerca da peça no jornal *O Norte*:

É o sentimento de honra do sertanejo, intrinsecamente ligado às coisas do sexo. “Os Mal-Amados” é uma tragédia em que entra também o sentimento religioso medieval e que poderia passar-se na Sicília ou em qualquer outra parte do mundo, onde persistem normas rígidas, e às vezes irracionais de comportamento. O atrito da personalidade despótica de Julião Santa Rosa com mais uma heroica personalidade da galeria da autora Paulina Santa Rosa, esposa do patriarca que embora aparentemente submissa, traz dentro de si o germe da revolta que finda por explodir de maneira inesperada e brutal, compõe uma estória tensa, trágica (JOSÉ, 1977).

Tomando como base esse trecho, é possível elencá-lo ao que se vinha apresentando anteriormente, no que toca o desenlace da peça, pois no decorrer da ação dramática é possível observarmos diversas situações de grande tensão. Paulina, por sua vez, está sempre marcada por esse caráter submisso, tendo como indicações de fala “voz apagada”; “trêmula, mas decidida”; “tomando coragem” e, com o decorrer dos acontecimentos, toma uma iniciativa inesperada. A todo momento intercedendo pela filha, Paulina se vê obrigada a atender as vontades de Julião, até que, no momento em que Gumercindo volta à casa para tirar satisfação sobre a acusação feita por seu ex-patrão. Ainda sobre o assassinato do Padre, a farsa é descoberta por Dr. Pedro Santos e, o patriarca, por sua vez, decide dar cabo de todos que estão contra ele ateando fogo na casa. Assim, a passagem da infelicidade para a felicidade está presente na trajetória apresentada por Lourdes Ramalho, em *Os Mal-Amados*, uma vez que a peça está marcada por acontecimentos trágicos do início ao fim. O envenenamento de Julião – que representa seu infortúnio – delibera a libertação de todos daquela família, pois, através da atitude de Paulina torna-se possível a resolução para a situação de Ana Rosa. Após ser envenenado por Paulina com toxina para rato, Julião agoniza e a matriarca toma as rédeas da situação, mandando que acabem com o incêndio provocado por Julião. Ela, retira a chave do sótão do pescoço do defunto e fala para Dr. Pedro: “Você vingou seu tio! É seu, portanto, o galardão! Assuba naquela escada e traga pra vida a santa que durante oito ano viveu emparedada por esse arrenegado!” (RAMALHO, 1980, p. 150).

Carmélio Reynaldo (*A União*, 1977), em uma avaliação sobre *Os Mal-Amados* e outras peças de Lourdes Ramalho, demonstra seu posicionamento ao abordar a questão das definições acerca de um gênero em determinada peça. Para isso, ele traz alguns exemplos de espetáculos montados por Lourdes e sua mãe, Ana de Figueiredo, com seus alunos:

Os espetáculos, montados com alunos do Grupo Escolar e da escola Normal eram compostos de números de variedades e tinham, no final, uma

peça curta que recebia a denominação de Drama, mesmo que fosse uma comédia, geralmente escrita por uma das duas, baseados às vezes em estórias de Trancoso, em obras literárias ou em fatos reais (REYNALDO, 1977, p. 16).

Diante desse comentário, Reynaldo esclarece sobre o modo popular como as peças eram definidas enquanto gênero, o que nos leva a refletir sobre a seguinte questão: até que ponto a peça *Os Mal-Amados* configura-se como uma tragédia, nos termos tradicionais? Nessa mesma crítica, publicada no dia 15 de maio, ele demonstra algumas falhas da peça, demonstrando seus posicionamentos e preferências, declarando:

Outros motivos que me levam a preferir *As Velhas* a *Os Mal-Amados* é a forma como a trama, nesta peça, se desenlaça e leva o advogado a descobrir o mandante do assassinato do tio. O recurso quebra totalmente o clima dramático quando o negro Clemente, à maneira dos personagens de esquetes circenses, fornece pistas das quais qualquer pessoa deduz o restante, e depois desconversam atrapalhado, tentando remendar. Ora, se o escravo era a única pessoa de confiança de Julião Santa Rosa, não poderia agir como um tolo nem um tagarela para assunto de tal natureza! (REYNALDO, 1977, p. 16).

A partir daí, Reynaldo inicia uma série de apontamentos em relação a algumas inadequações, que na sua opinião cercam a montagem da peça, através da figura de Clemente, principalmente. O autor ressalta que, em muitos momentos, a peça assemelha-se mais a uma farsa do que a um drama. Para ele, essas falhas podem ser atribuídas ao modo de trabalho do diretor:

É possível que a direção tenha prejudicado a elaboração desses dois personagens [Paulina e Mariinha] no espetáculo, pois a montagem é um

exemplar típico do “Teatro do Diretor”, onde o maior destaque são os “achados” da direção, que geralmente sacrifica texto e atores. A direção de José Francisco Filho merece restrições principalmente na tentativa de dar um clima de teatro do absurdo à montagem – segundo informa Hermano José (assistente de direção) no *Jornal da Paraíba* de 12 de março deste ano – pondo algumas marcações que lembram mais Farsa do que Drama, principalmente em Clemente, que se movimenta como um palhaço e representa com todos os chavões do gênero, quebrando logo o clima criado com a entrada de Paulina e Mariinha com os castiçais (REYNALDO, 1977, p. 16).

Em relação à linguagem utilizada, em diversos momentos, podemos perceber forte presença do linguajar regional, característico do sertão nordestino. Reynaldo (1977), ao realizar um comparativo em relação a linguajar utilizado em diferentes peças da dramaturgia, demonstra uma melhor adequação em relação à condição social, enfatizando a importância de uma pesquisa vocabular a este respeito:

Em *A Feira e Os Mal-Amados*, a pesquisa de Lourdes Ramalho para captar corretamente [o] falar [d]o povo sertanejo está mais cristalizada, inclusive com personagens falando de acordo com sua condição social. Em *As Velhas*, o linguajar está na forma bruta, cada palavra parece ter sido pesquisada e repensada antes de ir pro papel e isso dar [sic.] ao texto, no palco, uma força dramática surpreendente.

Apesar da condição social dos personagens de *Os Mal-Amados* exigir um falar mais próximo da forma “correta”, no espetáculo, mais do que em *As Velhas*, os atores cometeram vários deslizes, falando “incorretamente” tantas vezes que para explicar usarei um semelhante (me parece que o único) sucedido em *As Velhas*, com Ana de Fátima

na sua magistral interpretação de Branca, que me ocorre agora. Em determinado momento ela está contando um caso de que alguém necessitou correr e diz “pernas pra que te quero”, quando o sertanejo, nesta expressão, diz “perna”, no singular, em vez do plural, que ao ouvido o espectador já ambientado com a ação soa mal (REYNALDO, 1977, p. 16).

Apreende-se, portanto, que os atores compreenderam a proposta da dramaturga, que em diversos momentos utiliza-se de vocábulos característicos da fala, adequando-se à condição social, o que, na opinião de Carmélio Reynaldo, aponta para a falta de uma maior lapidação. Lourdes, em seu empreendimento com *Os Mal-Amados*, “como nas suas outras peças, [tem como] veículo os costumes e o linguajar do povo do Sertão, que ela conhece muito bem e a que dedica pesquisa constante.” (*O Norte*, maio de 1977).

Através das interpretações em torno da recepção e críticas levantadas em torno da peça, algumas hipóteses podem ser construídas, sob o ponto de vista de que *Os Mal-Amados*, possui sim um conteúdo trágico, porém, não se configura como uma tragédia clássica, visto que, durante o espetáculo, em diversos momentos, há uma quebra do clima tenso, por exemplo, através das conversas e gafes cometidas por Clemente. Além disso, outra questão é a forma como se realiza o desfecho, através da vingança de Paulina, que para Reynaldo poderia ter assumido um papel mais vigoroso, uma vez que personagens femininas, anteriormente construídas por Lourdes, possuíam uma forte carga de personalidade:

Ao elaborar os personagens de *Os Mal-Amados*, faltou à autora identificação com cada um dos personagens, tendo ela concentrado todo o vigor em Julião Santa Rosa, o que deu a Gilmar Albuquerque material para explorar sua capacidade como ator. Antes de ver a peça pensei que Lourdes Ramalho tinha descarregado um vigor

catártico em Paulina ou em Mariinha, como nas anteriores em que os personagens femininos são pessoas de forte personalidade. Mas isso não aconteceu, embora se sinta ter sido essa a intenção da autora (REYNALDO, 1977, p. 16).

Em tal caso, algumas conjecturas podem ser evidenciadas: observa-se que as personagens mais vigorosas, neste caso, não são as mulheres, mas os homens, fator evidenciado pelo o título *Os Mal-Amados*. Paulina, Mariinha e Ana Rosa – esta não participa em nenhum momento da ação dramática, são reféns dos ditos de Julião. Além disso, vale destacar a forma como Clemente dirige-se a Ana Rosa em diversos momentos como “Santinha”, “Prinspa”, “Virge”. Ana Rosa, apesar de não participar da ação dramática, é aquela que move todos os personagens em sua volta e que, ao passar por esse período de enclausuramento, encontrará a liberdade no processo de queda vivenciado por Julião Santa Rosa, que culmina em sua morte e no desenlace da peça.

Considerações finais

Institucionalizar o efêmero não é um percurso simples, ainda mais quando se trata de uma pesquisa em teatro, cujo caminho é cheio de percalços que dificultam a atuação do pesquisador. Portanto, dificilmente ele conseguirá construir e finalizar a sua pesquisa em sua totalidade, uma vez que fatores como o tempo interferem diretamente nos resquícios deixados pela manifestação teatral.

Em nossa empreitada, foram poucos os registros encontrados sobre o objeto analisado, por isso nos detemos à investigação do álbum de recortes de Lourdes Ramalho, uma espécie de *clipping*, em que a autora coleciona recortes de jornais, sem seguir ordem cronológica ou temática, havendo notícias, reportagens e críticas relacionadas às suas produções. Além disso, analisamos alguns resquícios sobre sua

produção no material organizado por Duílio Cunha, em sua pesquisa sobre o teatro paraibano¹, pelo qual tivemos acesso ao material de jornais da capital paraibana, João Pessoa. Fatores que nos levam a crer que, através do acesso a outras fontes, esta pesquisa pode ser ampliada futuramente, uma vez que existem acervos e materiais jornalísticos organizados em bibliotecas e que ainda não foram investigados.

Sob essas condições, buscamos construir uma peça do grande mosaico da história do teatro paraibano, em torno da dramaturga Lourdes Ramalho e da peça *Os Mal-Amados*. Através do percurso analítico empreendido que, apesar das dificuldades, pode contribuir para a compreensão da recepção crítica da peça, através do empreendimento em torno da cena e do texto, levando sempre em consideração as motivações das fontes secundárias consultadas, ou seja, em que os textos jornalísticos, por exemplo, passam por um “juízo de valor eventual”, não sendo imparciais no que cerne os seus objetivos de divulgação, exigindo-nos, portanto, o artifício da prova e contraprova, a fim de compreender através dos olhos de outrem a estética apreendida por esta montagem de 1977.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Tânia. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

MACHADO, Bernardo Fonseca. Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do clipping como material documental. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v.15, p. 225-237, 2015.

1 Ver artigo deste autor neste volume.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. **Scripta Uniandrade**, v. 10, n. 1, p. 92-108, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%2010_1_final_12.pdf>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

MORAES, José Marcos Batista de. **Do texto à cena, da cena ao texto**: Reflexões sobre diferentes encenações d'*as Velhas*, de Lourdes Ramalho. 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

RABETTI, Beti. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, André [et. al.]. **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 32-62.

RAMALHO, Lourdes. Os Mal-Amados. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. **Teatro paraibano, hoje**. João Pessoa: A União, 1980, p. 81-150.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-92, jul. 1996. Disponível em:<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2019/1158>.

Periódicos pesquisados

DINOÁ, Ronaldo. D. Lourdes Ramalho: uma mulher a serviço da cultura teatral campinense. **Diário da Borborema**, Campina Grande, 05 set. 1982, p. 2-3.

FIGUEIREDO, Teresinha. Como nossos ancestrais. Os mal amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. **O Norte**, João Pessoa, 27 mai. 1977.

QUEIROZ, Paulo. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. Os mal amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. **O Norte**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

JOSÉ, Hermano. Uma linha quase absurda. Os mal amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. **O Norte**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

_____. A autora. Os mal amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. **O Norte**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

_____. Os Mal-Amados. Os mal amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. **O Norte**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

_____. O grupo. Os mal amados: uma tragédia sertaneja. Lourdes Ramalho: por um teatro paraibano. **O Norte**. João Pessoa, 27 mai. 1977.

“MAL-AMADOS” estréia hoje no Santa Roza a partir de 21 horas. **O Norte**. João Pessoa, 6 mai. 1977, p. 3.

PEÇA “OS MAL-AMADOS” fará sua temporada no sta. Roza. **O Norte**. João Pessoa, 23 abr. 1977, p. 5.

REYNALDO, Carmélio. Sobre Os Mal-Amados e outras peças de Lourdes Ramalho. **A União**, João Pessoa, 15 mai. 1977, p. 16.

DENTRO DO NINHO

A regionalidade entre anáguas e dramas de Lourdes Ramalho

Abisague Bezerra Cavalcanti

Introdução

Anáguas, texto de Lourdes Ramalho, com datação imprecisa e – ainda inédito em livro, mas encenado nos palcos desde 2011 pela Cia. Oxente de Atividades Culturais, sob direção de José Maciel¹ –, é escrito sob, primordialmente, a forma de diversos monólogos articulados que trazem à cena a dinâmica das personagens, através das quais a dramaturga apresenta o universo nordestino mediante um prisma em que as mulheres (narradoras-personagens) constroem uma narrativa e revelam os conflitos que permeiam aquele contexto. Originalmente intitulada como *O ninho*, a obra tem como cerne a discussão em torno da *crise* instaurada na família (enquanto instituição social). Na peça encontramos três protagonistas: Maria das Graças (M) – viúva

1 O texto utilizado é uma cópia feita a partir do original datilografado pela própria autora, cedido, gentilmente, aos pesquisadores Valéria Andrade e Diógenes Maciel. É um datiloscrito com 18 páginas, em que encontramos ainda marcas de correção, feitas pelo próprio punho da autora, estando assinado, mas sem datação. Abaixo do título há uma indicação genérica: “Drama” e a lista de personagens, a saber, Maria das Graças, Maria Exaurina e Maria Cândida.

e mãe de vinte e um filhos, entre mortos e vivos, como ela mesmo diz –, Maria Exaurina (M.E) – filha de Maria das Graças, provedora do lar, “solteirona”, “o esteio da família” - e Maria Cândida (M.C) – filha caçula de Maria das Graças, personagem que transgride padrões sociais e morais, fomentados como conduta feminina pelos familiares, lutando por decidir viver seu destino e viver sem amarras e julgamentos sociais (familiares) em torno de sua postura humana.

Essa discussão surge na análise-interpretação dessa peça dividindo-a em três vias: a das oligarquias rurais (passado), na figura da matriarca Maria das Graças; a do declínio da hegemonia econômica nordestina (presente), representada na personagem Maria Exaurina, e a das mudanças que despontam com as novas dinâmicas sociais (futuro), em Maria Cândida. Dessa forma, busca-se compreender como essa obra de Lourdes Ramalho pode ser lida diante de um debate sobre o regionalismo, enquanto tendência da literatura brasileira, e da sua relação com esta mesma tendência, enfatizando a expressão das dinâmicas que envolvem questões de gênero e sexualidade, expostas nos constantes embates entre a manutenção e a ruptura com os padrões estabelecidos. Pretende-se, assim, apontar como tem-se uma equalização com os debates em torno da *dramaturgia moderna/contemporânea em que, para a representação dos temas expressos nas peças, se problematiza a relação entre forma e conteúdo, que, na obra, apontam para o percurso estético da representação da regionalidade, em suas feições tradicional e contemporânea, tocando as reflexões sobre a forma dramática e suas potencialidades narrativas.*

Anáguas: manutenção e ruptura de ideários “tradicionais”

O texto dramático é ambientado em uma casa na zona rural do Nordeste brasileiro, sendo a partir dela que se desenvolve todo o enredo, empreendendo uma representação simbólica que reflete os paradigmas sociais estabelecidos pela tradição familiar. Assim sendo,

a residência aparece como um lugar relevante para a representação do espaço regional na obra, uma vez que

A região não seria apenas um lugar fisicamente localizável no mapa de um país, não só porque a própria geografia já superou, há muito tempo, o conceito positivista de região, analisando-a como uma realidade histórica e, portanto, mutável, como porque a regionalidade não supõe necessariamente que o mundo narrado se localize numa determinada região geograficamente reconhecível, mas sim ficticiamente constituída. O que a categoria da regionalidade supõe é muito mais um compromisso entre referência geográfica e a geografia fictícia. Embora fictício, o espaço regional criado literariamente remete, enquanto portador de símbolos, a um mundo histórico-social e a uma região geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo, vivido e subjetivo (CHIAPPINI, 2014, p. 52).

A regionalidade, formalizada na casa (no ninho), é interessante enquanto representação de um espaço, justamente porque nele é que se desenrola toda a ação da obra e, por isso, se configura como um lugar portador de símbolos, pelo qual a autora reconstrói as vivências das personagens (e dos seus antepassados) desde o cume do seu poder aquisitivo até a decadência econômica da família. Assim, Lourdes Ramalho apresenta um discurso através do qual se faz possível debater diferentes posicionamentos acerca dos comportamentos familiares que perpassam processos sociais, morais e políticos, por meio da relação conflituosa existente entre as diferentes gerações de mulheres representadas no texto, na medida em que, de um lado, estão as personagens Maria das Graças e Maria Exaurina, representando a manutenção dos ideários conservadores e tradicionalistas que regem a moral familiar – castradores e controladores –, e, do outro lado,

encontramos a personagem Maria Cândida, ambicionando romper com o paradigma patriarcalista estabelecido na sociedade brasileira desde sua colonização.

Para tanto, a autora dá voz a três personagens que representam, em suas particularidades, a trajetória por esses lugares sociais e familiares. Em Maria das Graças está representado o poder da matriarca, aquela que comanda com punhos de ferro o destino da família e luta pela perpetuação dos ideários morais que regem sua linha de conduta; em Maria Exaurina – filha mais velha – além do discurso em torno da sua estirpe tem-se também representada a dicotomia econômica que permeia o universo das mulheres, tendo em vista a família que, no passado foi poderosa economicamente e agora sobrevive por meio do salário recebido por ela, professora formada nos bancos da Universidade. Por outro lado, Maria Cândida representa a ruptura com os padrões que moldam a conduta da sua família, uma vez que ela “rouba o noivo da irmã”, afirma que a sua mãe, “tão santa”, “entre quatro paredes”, exercia práticas sexuais tórridas e lascivas com o seu pai, argumentando, ainda, que a matriarca gostava tanto de sexo que teve vinte e um filhos.

Os conflitos entre o tradicional e moderno são realizados via o recurso da rememoração de fatos ocorridos na casa das personagens, desde os seus antepassados. As dinâmicas familiares destas personagens estão impressas nos diálogos intersubjetivos (marcados pelos valores de um paradigma tradicional), pelos quais as personagens embatem discursivamente, e nos diálogos intrasubjetivos (marcados pelo paradigma moderno) que revelam a relação das personagens com seu próprio passado e o passado dos seus familiares. Os conflitos desvelados nos diálogos intersubjetivos são trazidos a lume, também, nos extensos monólogos reflexivos, constituídos a partir da rememoração de experiências vivenciadas com outros sujeitos, com os quais as personagens partilham (e revelam) angústias e dilemas.

A memória torna possível, dessa maneira, o tempo que se esgarça no texto, uma vez que o diálogo entre o presente e o passado, numa espécie de simbiose temporal, possibilita a intersecção entre o tempo

cronológico e o tempo psicológico dos sujeitos: tudo isso, a partir da evocação de vozes que tocam no âmago das personagens e agem como força motriz para que sejam revelados seus discursos e percepções particulares. Por esses caminhos,

o social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e manutenção da identidade. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído (WOODWARD, 2000, p. 14).

Com um monólogo, sob aparência de diálogo, a peça inicia-se com Maria das Graças fazendo uma ligação telefônica a fim de tratar com o advogado, sobre assuntos relacionados à partilha da casa em que viveu por toda a vida com seu esposo e filhos. Já nas suas primeiras falas, a matriarca afirma:

- Boa tarde, moça.
- Meu nome é Maria da Graça.
- Sou viúva do Coronel Alfredo Fonseca, cliente do Dr. Egídio.
- O que desejo? – Falar um particular com ele.
- A senhora o quê? – Ah, é secretária!
- É nova aqui?
- Bem, se é pra aguardar eu aguardo – é o jeito...
- Quando o finado era vivo, eu não tinha que esperar. Ele tinha passagem livre, ia e vinha quando bem lhe aprouvesse... – Mas as coisas – mudam principalmente na viuvez... – É por isto que dizem: “Mais vale um marido ruim vivo que um bom – morto!” – Mas agora eu tenho que esperar... Aguardar! – Há um ditado que diz que a mulher vale pelo marido que possui... – Como o meu já é falecido – eu tenho que esperar... aguardar... (RAMALHO, [c. 1989], p.2).

As falas da secretária são reveladas pela própria personagem, o que denota uma supressão do diálogo em seu viés intersubjetivo tradicional, uma vez que se trata de uma tessitura textual monológica. Para tanto, a autora recorre ao aparato ‘telefone’ que possibilita que a voz do interlocutor possa vir à superfície textual. Além disso, o passado é desembocado no presente nessa passagem, tornando perceptível os lugares sociais vivenciados pela personagem: o de esposa e viúva. Dessa forma, “o tempo presente e ‘real’ perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado” (SZONDI, 2001, p. 68), na medida em que a cena está centralizada nesta presença hegemônica de um “eu” que enuncia discursos.

A morte, para além do seu sentido pragmático, nesse contexto, exerce uma função simbólica: uma função de representação da transmutação identitária do *status* social de Maria das Graças. Assim sendo, o social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e manutenção da sua identidade. Seu discurso revela uma construção de sentido existencial, tendo em vista que após o falecimento do marido, a matriarca sente-se perdida, retaliada e desvalorizada enquanto sujeito, já que, para ela, uma mulher viúva tem um valor inferior ao homem, considerando-se a dinâmica daquela sociedade representada. Por esta via interpretativa, entendemos a família patriarcal enquanto núcleo no qual

as relações de poder desiguais – entre homens e mulheres e entre várias gerações – são inerentes à própria estrutura familiar; os modelos familiares veiculados reproduzem-se e reorganizam-se, de geração em geração, no dia-a-dia labiríntico, na organização dos tempos e espaços, nas representações sociais normativas e normatizadoras (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 67).

O passado desvelado nas lembranças da personagem exerce função de mecanismo valorativo de experiências, pelo qual, para a viúva,

o “ontem” é representado como lugar de *status* social; como um lugar saudoso. Seu argumento comparativo-valorativo entre os dois tempos de vivências, expressos na passagem, promove um jogo dialético entre passado e presente por meio do uso de tempos verbais (“ser”, “ter”, “ir” e “vir”) no pretérito imperfeito e no presente do indicativo (“mudar”, “valer”, “possuir” e “dizer”). Concomitantemente, os verbos no infinitivo – “esperar” e “aguardar” – reforçam o pensamento de mulheres que muitas vezes se erguem a favor da “voz social” que autoriza o ideal de soberania masculino. A matriarca outorga, então, a partir do seu discurso, marcado pelo outrora e o agora, o pensamento cristalizado do patriarcado, reminiscência das posturas adotadas no seu contexto “socio regional”, que sustenta o pensamento de submissão e subvalorização feminina.

No texto ramalhiano há, na voz da personagem Maria das Graças, uma intencionalidade de expressão dos ideários tradicionais e, portanto, patriarcais. Como reflete Gilberto Freyre (1984), quando da sua análise acerca da decadência do patriarcado rural e a herança desse modelo na sociedade emergente,

suas sobrevivências terão, porém, vida longa e talvez não tanto na paisagem quanto no caráter e na própria vida política do brasileiro. O patriarcal tende a prolongar-se no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do Pai ainda identificado, entre nós, com as imagens de homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo geral da sociedade; o tutelar – que inclui a figura da mãe de família – tente a manifestar-se também no culto, igualmente sentimental e místico da Mãe identificado pelo brasileiro como imagens e pessoas ou instituições protetoras: Maria, mãe de Deus e Senhora dos Homens; a igreja; a madrinha; a mãe – figuras que frequentemente intervêm na vida política ou administrativa do país, para protegerem, a seu modo, filhos, afilhados e genros (FREYRE, 1984, p. 82).

O posicionamento da personagem corrobora, ainda, com o ideário de que o homem “na qualidade de dominador, de iniciador e realizador, colocou em movimento instituições culturais e políticas capazes de cunhar a história” (SCHOLZ, 1996, p. 17), solidificando, dessa maneira, o restrito papel da mulher e tendo como agravante o apoio de muitas delas que “não raro se ergueram em defesa de seu papel tradicional, oferecendo resistência e exigindo seus direitos a partir dele” (SCHOLZ, 1996, p. 17). Pode-se perceber, claramente, essa dimensão sociodiscursiva quando a personagem, absorvendo e reproduzindo a perspectiva conservadora, inicia sua fala dizendo “Meu Nome é Maria da Graça [...] Sou viúva do coronel Alfredo Fonseca” (RAMALHO, [c. 1989], p. 1), atribuindo mais valor ao nome do marido do que ao seu. Dessa forma, ela representa o poder psíquico e social do patriarcado enraizado pelas oligarquias rurais do Nordeste, em que, nas palavras de Scholz (1996), o valor (ainda) é o homem.

Na cena 7, as três protagonistas adentram o espaço cênico e a peça, que vinha sendo tecida apenas por diálogos intrasubjetivos, é costurada por diálogos intersubjetivos. Assim sendo, nesse momento da ação dramática, o texto apresenta o seu caráter híbrido, para que se possa trazer à cena os enfrentamentos entre as protagonistas que discutem acerca da moral, da liberdade e do comportamento sexual, o que denota, mais uma vez, o embate entre os valores tradicionais e os modernos, ou seja, a *crise* pela qual passa a família, revelada, no excerto abaixo, pelo diálogo entre as irmãs, sempre pontuado pelas falas da mãe em contraponto, e que passam a se constituir como um comentário a este mesmo diálogo, paralelamente:

ME – Você não tem moral!
(Mãe – estão as duas às turras!)
MC – Ah moral! – A moral é questão de latitude, de horizontes estreitos! – E eu não quero ficar limitada a loucos que nem sabem o que querem!
(Mãe – Não se unem... – São o gato e o rato!)
ME – E Você saberia?

MC – Já montei meu esquema de ação! – Resta só dispará-lo!
 ME – Mas mantém o segredo
 MC – Tenho minhas razões.
 ME – As razões sempre ficam lá dentro, herméticas!
 MC – Já falei. Liberdade e.... distância
 (Mãe – A gente quando pensa que se benze quebra as ventas...)
 ME – Liberdade... – Mais do que tem gozado?
 MC – Inda me sinto presa...
 (Mãe – Essas moça de hoje não querem mais ser virgens...)
 ME – Já ninguém interfere... – você é mulher livre!
 (Mãe – Mulher livre?)
 MC – Mas inda estou aqui e odeio esta casa. Porque me perseguem, me atacam, me agridem
 (RAMALHO, [c. 1989], p.14)

Na continuidade da ação, a personagem Maria Cândida rompe com os paradigmas familiares (e sociais) acerca do seu comportamento sexual, uma vez que afirma ter relações sexuais com muitos homens (defendendo uma nova ordem sexual, liberta dos padrões familiares). Por isso, a personagem não sabe, inclusive, quem é o pai do filho que carrega em seu ventre: “vou ter um filho sem pai – ou até, se quiser – com pais demais! – E com o fogo que sinto – vou longe! – Vou, como a senhora – ter vinte-e-um!” ((RAMALHO, [c. 1989], p.20). Por esta trilha, há uma crítica à

família nuclear burguesa, instituição da sociedade capitalista e, como tal, resultado de um processo dinâmico que tem sua origem, segundo Engels, na propriedade privada. A monogamia, ditada pela necessidade de legitimar a procriação de filhos em função da herança paterna, é a origem da instituição familiar e da dominação do homem sobre a mulher. A partir do direito hereditário paterno

forma-se a família patriarcal que vem, através dos séculos, sofrendo os efeitos das transformações sociais (XAVIER, 1998, p 112)

A casa e as dinâmicas nela estabelecidas se configuram anacrônicas em relação aos ideais da personagem. A residência representa um obstáculo intransponível para a concretização dos anseios da liberdade desejados por Cândida, estes só passíveis de realização com a venda do imóvel e, subsequentemente, com a partilha da herança. Logo, na casa e nas terras circundantes a ela, pertencentes à família, percebemos o embate entre o passado de alto poder financeiro dos antepassados das personagens (marcas de uma tradição) e a chegada da modernidade, configurado no desejo da caçula de mudar, ir embora dali e, portanto, de romper com os paradigmas alicerçados na sua família tradicional.

A personagem expressa, ainda, o seu desejo de ruptura com o modelo de conduta feminino “traçado por longos séculos de costumes” quando renega sua ancestralidade e afirma seu desejo de construção de um novo modelo de estar no mundo, revelando sua busca por uma nova identidade enquanto sujeito desvinculado dos ideários patriarcais fomentados na sua família. A casa, no entanto, é representada para além da questão financeira, uma vez que, simbolicamente, a terra é desencadeadora do conflito, sendo indissociável das heranças culturais – digam-se, patriarcais – das quais descendem essas mulheres e que são contestadas pela caçula da família. Dessa maneira, a representação das tradições e, portanto, também da estagnação da personagem e da sua família, é tomada como símbolo representativo da trilha percorrida pela personagem até o momento.

A linguagem da personagem, que dá voz e sentidos às memórias, é marcada pelo “passado”, o que corrobora, novamente, para o espelhamento entre os tempos expressos na ação, uma vez que passado e presente são apresentados como personagem, que só podem ser realizados com a chegada do terceiro tempo presente nesse trecho – tempo futuro – relevado no infinitivo do verbo “ir” seguido pelo advérbio

“longe”. A personagem, assim, enxerga o passado como instância que mantém o presente inerte, sem perspectivas de mudança. Além disso, o passado reflete no presente, no que tange às relações socioculturais da representação que Cândida rejeita. Sobretudo, os valores morais instituídos na família, posto que lhe soam como retrógrados, obstáculos na sua busca por liberdade. Por esses caminhos, ela anuncia:

- Eu não herdei essa tendência atávica
de ficar como coisas, sem horizontes,
sou mulher – e não nego ao próprio corpo
o direito de crescer, de expandir-se
de gozar, de sofrer – de transferir-me
do repouso ao suor salgado e amargo!
- Eu não herdei dessas mulheres mórbidas
a autonegação de reprimidas,
ânsias da carne – sempre sonegadas
cantos da carne – jamais consentidos (RAMALHO,
[c. 1989], p. 12)

A personagem, agora, destaca sua insatisfação perante os julgamentos preconceituosos e misóginos feitos por sua mãe e irmã, que lhe atribuem a pecha de “ovelha negra”, em virtude do rompimento feito com os pressupostos comportamentais traçados pelos modos de conduta tradicionais da família. Diante do exposto, a caçula revela suas impressões acerca do comportamento das parentas. Avaliando a tradição familiar, alega serem a mãe e irmã mulheres “castradas”, que abdicam do próprio prazer em nome dos ditames comportamentais fomentados e repercutidos por muitos séculos pela concepção patriarcal acerca da mulher. A partir do seu discurso, essa personagem aponta para um novo pensamento que coloca em crise os paradigmas sociais impostos às mulheres de sua época.

No terceiro quadro da obra aparece a personagem Maria Exaurina, a provedora do lar. Segundo sua mãe, ela é “o último tronco, é o cedro, é o cerne – o esteio seguro de toda família!” (RAMALHO, [c. 1989], p.10). O monólogo dessa personagem se inicia em frente a uma

antiga fotografia da família, numa espécie de *flashback* que traz à tona suas percepções no tocante a sua herança sanguínea, sendo reveladas a partir da rememoração que faz diante da imagem. Desta feita, “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, 2013, p. 31), como perceptível na passagem seguinte:

- As bodas de ouro do meu bisavô!
- Presenças queridas que vão ressurgindo de um mundo distante, um mundo de sonho amarelo e calado!
- Olha nós, meninos! - Amaro, Alice, Leandro, André, Rosinha, Edgar – de cara lavada, cabelo escovado, a roupa de festa, tudo endomingado, pronto pra posar! - de olho na máquina, cada qual grelado, pra ver a saída do tal passarinho...
- Minha formatura! - Maria Exaurina de bata e capelo! - Que cara mais dura, mais triste, mais feia! - Por isto a safada me passou a perna!
- E eu me formei já na última instância! - Formei-me colando, mentindo, filando... - Queria esse título, queria o canudo, queria o emprego! Era a feira certa, o pão dos doentes, o fim da hipoteca! (RAMALHO, [c. 1989], p.5).

Maria Exaurina, assim, se debruça sobre a fotografia das bodas de ouro do seu bisavô e faz uma rememoração das passagens vividas por ela e pelos seus entes que aparecem na imagem. *A priori*, a fotografia lhe desperta uma sensação saudosa dos familiares e do tempo de outrora. A reflexão de caráter intrasubjetivo, que dá voz a um movimento interno da personagem, surge na peça formalizada em um monólogo, do qual irrompem as imagens de um passado que se espraia sobre o presente: assim, em concordância à decadência familiar, antes exposta em seus fragmentos de um passado áureo, revela-se o presente-passado da ação completamente erodido, visto que a professora se

vê, nas fotos, de onde as imagens são geradas, expondo a sua autoimagem extremamente negativa, seja em relação à sua figura física, seja em relação às suas restrições éticas e intelectuais, contrastantes àquela profissão escolhida, quando vislumbra a foto de sua formatura.

Ela faz uma imersão nas gravuras, volta à sua infância, ao seu passado e aos seus laços familiares, revelando, por meios de relatos, os antecedentes histórico-familiares e reconstruindo um percurso identitário marcado pelas suas relações e vivências sociais, desde a sua ascendência até o momento de sua formatura. Desse modo, percebemos que a dramaturga faz uma analogia à instituição família,

[...] como um lugar de adestramento para a adequação social, é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados; o resgate da infância, retomando a família de origem, torna visível a ação repressora do condicionamento familiar. Além disso, há que se considerar, também, o desmapeamento causado pelas mudanças sociais, atomizando uma estrutura milenar e, por isso mesmo, caduca. Se tudo isso é perfeitamente passível de ser observado nas práticas sociais de nossa realidade, ganha, porém, uma dimensão dramática, quando matéria ficcional. (XAVIER, 1998, p. 14)

Maria Exaurina, todavia, descende de uma família abastada que, no passado, foi detentora de posses e que tinha inúmeros criados, de forma que a profissão exercida por ela, apesar de, por um lado, ser o mecanismo pelo qual se obtém o necessário para a subsistência, representa, por outro lado, no presente da ação, a decadência da família da qual provêm, uma vez que, como perceptível em uma das suas falas, o diploma, e, conseqüentemente, o emprego, resultam na possibilidade de obtenção do “pão dos doentes [e] o fim da hipoteca!”. Assim sendo, a profissão de professora para essa personagem, apesar de louvada pela sua mãe, reflete a decadência econômica

pela qual passa a sua família, marcando o fato que as personagens de *Anáguas* estão vivendo em meio às ruínas das relações rurais de produção – exercidas, outrora, na fazenda onde vivem - e pela ascensão da modernização capitalista – que “obriga” a personagem-professora a exercer o trabalho assalariado.

Em outra passagem do texto dramático, quando Maria Exaurina e Maria Cândida discutem, a profissão de professora volta a ser evidenciada durante o percurso que rege o embate verbal entre as irmãs:

ME – Fala, sem vergonha, cospe - teu escarro é ingratidão!

MC – Não entendo...

ME- Quem te segurou este tempo todo? – Quem te deu alimento, roupas e estudo? – Antes o dinheiro que gastei contigo tivesse jogado dentro da privada!

MC – Se lançar em rosto a livra dos complexos...?

ME – Então só o desejo é que nos faz mulher?

MC – Pelo menos prova a feminilidade...

ME – Sim, eu sou o “macho” que salvou a terra, que ralou o cu na universidade, batalhou emprego sob humilhações – pra que nada falte a todos vocês...

MC – Isso é baixaria! -

ME – Você bem merece... (RAMALHO, [c. 1989], p. 13)

No extrato acima, Maria Exaurina aparece, mais uma vez, como a “provedora do lar”. A sua profissão lhe permite, além de providenciar os mantimentos e vestimentas da família, como já referido anteriormente, “salvar a terra”, ou seja, a casa, que estava “empenhorada”. Todavia, a personagem-professora afirma que “ralou o cu na universidade” e se submeteu a “humilhações” para que pudesse (possa) sustentar a sua família. Nesse sentido, mais uma vez, a profissão aparece figurada como um “rebaixamento” social, posto que é submetida a constrangimentos no emprego (ou nos esforços feitos para consegui-lo).

Em outro momento, a personagem reconstrói episódios passados na casa. De início, denuncia os abusos cometidos por sua avó contra as escravas e afirma que, apesar de não concordar com tais feitos, não pode negar sua ascendência. Essa ordem temática, que revela um discurso preconceituoso acerca do negro, aparece, sobretudo, no discurso da professora e no discurso da sua mãe Maria das Graças. Na passagem a seguir, a matriarca narra a briga travada entre seu ascendente, o Capitão Zacarias – nascido na fazenda “Santa Fé”, lugar onde ela vive e na qual se passa a peça –, e o guarda, “negro Vicente”:

- Cá nasceu Capitão Zacarias, de muito haveres e pouca conversa, que nunca jamais revogou a palavra!

- Ele tinha por guarda o negro Vicente – um negro retinto que tinha coragem de mamar em onça. – Zacarias ao saber de mal feitos do negro, resolveu castigá-lo, dar-lhe uma lição! [...]

- E o negro chegou já com cara de bicho! – Rosto e tronco brilhavam com o suor de azeviche – e os olhos faiscavam tal e qual boitatá!

- O senhor, já de pé, só gritou uma ordem: – “Ajoelha, ó negro, que vai apanhar! -”

- Foi o pasmo tão grande e a ordem tão crua – que o negro ficou louro do olho azul! – foi engolindo em seco, pondo o joelho em terra - e o açoite estalou sem dó nem piedade!

- Era um mundo de fortes talhado pros fortes!

- Mas de todos, agora, só resta essa herança em Maria Exaurina!

- É o último tronco, é o cedro, é o cerne – o esteio seguro de toda família! – pois o resto é doença, é fraqueza, agonia – ou doídice e ruindade como a irmã mais nova! (RAMALHO, [c. 1989], p. 8).

Nesse trecho, o Capitão Zacarias e o “negro Vicente” têm suas personalidades esculpidas, para posteriormente ser descrito o embate entre eles, sendo a coragem de ambos é descrita como inquestionável.

Para tanto, o parente da matriarca é descrito como homem de decisões irrevogáveis e Vicente é descrito como um homem “valente”, capaz de “mamar em onça”. Todavia, apesar da sua bravura, “o senhor” lhe grita uma ordem para que ele se ajoelhe a fim de ser açoitado e o guarda, que “de negro ficou loiro do olho azul”, acaba por assumir um lugar de subserviência ao cumprir o mandado do seu patrão. Assim sendo, há um duelo que reflete dois lugares sociais caracterizados a partir das etnias de Zacarias – que representa o homem branco - e de Vicente – que representa o homem negro. Notadamente, a alusão à valentia do guarda é sobressaltada para envaidecer ainda mais a vitória do ancestral da personagem, uma vez que, apesar dos seus atributos físicos e de sua personalidade, Vicente acaba por ceder e sai perdedor do confronto. É perceptível, ainda, a maneira depreciativa como a personagem descreve Vicente, uma vez que ele é referido como um homem com “cara de bicho” e de “rosto e corpo” brilhantes, similares a uma pedra preta da família do carvão. Além disso, o caráter cômico, na dimensão do preconceito, é posto em cena mais uma vez com o uso da expressão popular “de preto ficou branco do olho azul”, para designar o medo da personagem negra – tocando estruturas arraigadas do imaginário eurocêntrico.

Maria Exaurina coloca em evidência o comportamento do seu avô, ao afirmar que ele “tem duas caras! – A do moralista, do ‘faça o que eu digo e não faça o que eu faço’ – e a outra, matreira, que emprenhava as negras... – e filho de negra era escravo também! - Moral dualista, moral de burgueses, patriarcalista, rural, primitiva...” (p. 5-6). Assim, nessa passagem, há uma contraposição em relação ao discurso de sua mãe, uma vez que a professora denuncia a moral do seu avô, como também a burguesia e o patriarcado. Assim sendo, mais uma vez, temos refletida a história da instituição familiar, no Brasil, que tem “como ponto de partida o modelo patriarcal, trazido pelo colonizador e, de tal forma adaptado às condições sociais existentes – latifúndio e escravidão -, que se impregnou profundamente em nossa realidade social, resistindo, ainda, em algumas regiões mais atrasadas” (XAVIER, 1998, p. 113).

Em seguida a personagem diz: “- Olha a casa grande nos seus áureos tempos! – Lá está a senzala, ali o pelourinho, onde a vó ciumenta amarrava as negras aos sons dos gritos e das chibatadas arrancava o couro dessas desgraçadas” (RAMALHO, [c. 1989], p. 6), o que revela uma contradição em relação ao seu discurso anterior. Se antes ela questionou a moral do seu antepassado, agora ela adjetiva as negras surradas por sua avó de “desgraçadas” e afirma, ainda, que aqueles eram tempos de ouro da fazenda Santa Fé. Porém, mais adiante a personagem fecha sua lembrança afirmando que: “Mesmo condenando – eu sou tudo isto! – Renegar não posso meus antepassados, pois assim renego o meu corpo e minh’alma!” (RAMALHO, [c. 1989], p. 6).

Desta feita, é notório que, além da divergência entre os discursos da matriarca e da sua filha, há uma contradição interna no discurso de Exaurina, uma vez que ela se coloca contra os posicionamentos do seu avô em relação ao tratamento dado aos negros e afirma que, apesar de ter o “semblante grave de nobre senhor”, praticava “safadezas com as negras impúberes”. De outro lado, ela remete à postura da sua avó em relação às escravas, além de afirmar, categoricamente, que o tempo em que essas violências eram executadas, eram também os tempos prósperos da fazenda.

Neste texto, portanto, torna-se indissociável a relação entre o passado, o presente e o futuro, posto que o *passado* reflete no *presente* e conjura o *futuro*, tornando-os um tempo único – veja-se a recusa de Exaurina pelas modificações e sua afirmação de que lutará pela preservação daquilo que representa seu “*ninho de lembranças*”, sua linhagem. O “olhar a casa” por meio da visão retrospectiva da personagem, dessa maneira, não se resume à imagem estática representada por ela, além disso, representa conjunturas sociais firmadas naquele espaço e que ainda cintilam no “Ser” que reflete sobre as práticas ali realizadas. Para a personagem, o passado denota tradição e identidade.

Na cena 7, se apresenta o *clímax* do texto: sendo o mesmo iniciado com um diálogo entre Maria Exaurina e Maria Cândida, que discutem sobre as concepções morais da sociedade: a primeira acredita que “existe um código de valores limitando a vida das pessoas” - a moral -,

que se faz necessário para a manutenção da ordem e do bom convívio social; a segunda acredita que estes são “critérios anacrônicos – preconceitos podres e ridículos”, que reprimem a liberdade do indivíduo. A partir de então, são revelados os discursos que, até aquele momento, só foram ditos em surdina.

Maria Cândida, dando continuidade ao diálogo, afirma para a irmã, na presença da mãe, que odeia viver naquela casa, pois se sente perseguida, atacada e agredida. É a partir desse momento que são trazidas para a *superfície do discurso*, questões familiares até então silenciadas: o noivo tomado da irmã por Maria Cândida; uma suposta relação incestuosa entre Exaurina e o pai; o comportamento despuadorado da caçula e a vida sexual de Maria das Graças com o marido. Desta feita, os eventos expostos nos diálogos – porque, afinal, ainda o diálogo, nesse caso, move a ação, expondo o conflito entre tais visões de mundo contrastantes – servem para mostrar, a partir do conflito entre as personagens, a crise ideológica e identitária que invadiu essa família. Em seguida, outro momento de tensão é construído quando Maria das Graças proclama ter feito um testamento no qual deixa a casa para os filhos “inválidos”. Maria Cândida se revolta com a decisão tomada pela mãe e ameaça “rasgar os podres de toda a família que enricou roubando, usando o poder!”, afirma que vai “contar ao mundo toda a podridão dos que se erguem com o suor alheio!” (RAMALHO, [c. 1989], p. 19). Como resposta, Maria das Graças a expulsa da casa, mas a caçula retruca a mãe, afirmando não ter para onde ir e, revelando estar grávida, gera uma discussão ainda mais acalorada que culmina na morte da matriarca.

Desse modo, entra em cena, novamente, o passado – representado na voz da filha –, o presente – representado pelas três protagonistas, como também pela discussão que se dá no “agora” e o futuro – representado pelo ser que cresce no ventre da protagonista caçula. A morte da matriarca configura, assim, por muitas relações de espelhamento, também a morte de uma das feições do patriarcado, representado na instituição familiar, requerida e sustentada por ideais que já não suprem as demandas advindas da modernidade e seus paradigmas sociais.

No quadro 9 – último da peça -, Maria Exaurina se encontra só no velório e inicia seu discurso com uma revelação que, provavelmente, se refere à afirmação que Cândida fez acerca do relacionamento incestuoso mantido pela irmã com o pai, bem como confessa, para o cadáver de sua mãe, ser frágil, assumindo que a fortaleza que aparenta é uma farsa. Além disso, mostra, de forma poética e lamentosa, ser estéril, como se pode observar a seguir – atente-se para a irrupção da linguagem poética, expressa em versos, contrariando a tessitura em prosa dos outros quadros, provavelmente, um recurso utilizado pela autora para expressar um estado interno da personagem que, rompendo as normas estilísticas do drama tradicional, busca uma linguagem adequada para sua expressão. Neste momento limite, a linguagem também toca deslimites:

O pecado original que um dia cometeste
Prolongando-se em mim – fez-me erro e tortura,
Assumi, sem poder, - teus delitos antigos
Que herdei e hoje sou – tropeços, quedas, tombos!
- Eu sou árvore seca, sem galho, sem ramo,
Sou o ramo sem folhas, sem fruto, sem flor!
Exaurina – exaurida – a cumprir o seu ciclo,
Terra estéril, sem húmus – só medo e temor!
(RAMALHO, [c. 1989], p.21)

É perceptível que a filha mais velha, apesar de evidenciar suas insatisfações com os moldes sociais aos quais é submetida, faz isso de forma silente e sombria, numa espécie de diálogo com os parentes mortos. Portanto, essa personagem, ao calar-se e submeter-se às imposições feitas pelas conservadoras tradições, e mesmo não concordando com seus mecanismos repressores, representa um estágio do silenciamento feminino que autoriza a manutenção dos ideários pressupostos pela tradição patriarcal acerca do comportamento sócio-familiar da mulher, como também, sustenta os fundamentos de uma tradição anacrônica e estagnada – exaurida.

Considerações finais

Em *Anáguas*, as escolhas sintáticas, lexicais e a construção semântico-discursiva pelas quais as personagens revelam angústias, dilemas e conflitos, elegem a memória enquanto mecanismo representativo dos aspectos de ordem social e ideológica que permeiam o universo existencial das mulheres que compõem a ação dramática. A rememoração das experiências familiares, vivenciadas e vislumbradas pelas personagens, promove uma reflexão acerca de quem são e quais as experiências sociais que balizam suas percepções subjetivas. Portanto, estabelecendo novas percepções identitárias, notadamente no que se refere a Maria Cândida, que aponta para os modos de compreender os novos modelos emergentes com a modernização na qual está inscrita.

As percepções individuais das *Marias*, desta feita, resultam do olhar retrospectivo que fazem ao reconstruírem episódios passados. Nesse raciocínio, as memórias narradas pelas protagonistas promovem um jogo temporal no qual passado e presente, a dialética entre o tradicional e moderno, se tornam fundamentais para o entendimento dos caminhos trilhados pelas personagens, tendo em vista que a simbiose temporal na obra eclode em decorrência das representações particulares e valorativas da tríade de figuras dramáticas. A identidade dessas mulheres se estabelece devido à intersecção entre as dinâmicas socio-culturais e ideológicas do passado e do presente que perpassam suas vidas, sendo, portanto, construída a partir de memórias provenientes da história do seu grupo familiar.

Por esse caminho, os diálogos – ainda que muitos sejam construídos na dinâmica intrasubjetiva –, que desvelam as relações estabelecidas entre as personagens, colocam em cena o desequilíbrio, a *crise*, entre as iguais ao imprimir os diferentes posicionamentos de cada uma das mulheres, representadas nas vozes das três protagonistas. Assim, os embates discursivos são necessários para que se possa compreender os campos ideológicos refletidos nas malhas dos discursos e que refletem, também, conjecturas de representação de um determinado espaço sociocultural e as dinâmicas nele configuradas.

Nessa perspectiva, as personagens figuram discursos e posicionamentos individuais que dialogam entre o “eu” e o “outro” e, assim, desvelam conflitos que perpassam as suas vivências e convivências. Portanto, a esfera social na qual os sujeitos da ação estão inseridos é atravessada por múltiplas vozes que propagam e difundem dinâmicas geradoras de sentido entre um “eu” e um “tu”, como conjectura para falar do ser mulher em distintas representações: sujeito, mãe, filha, irmã, trabalhadora, fêmea e companheira. À vista disso, os diálogos, que se dão no âmbito do intersubjetivo, colocam em duelo múltiplos pontos de vista que carregam posicionamentos, significações e sentidos em um determinado tempo e espaço.

Assim, o diálogo presente no regionalismo dramaturgico e nordestino em *Anáguas* delimita paradigmas que (re)definiram as modificações pelas quais a ideia de família patriarcal passou. O seu ápice e seu declínio econômico são esmiuçados pelas falas e pelo comportamento de personagens que, ainda assim, espelham posturas tradicionais em vigor nas sociedades ocidentais durante séculos e que estão ramificadas nos discursos de muitas mulheres, até a contemporaneidade. Assim, nos termos de Ligia Chiappini (2014, p. 53), o espaço provinciano não é visto “como pura matéria, mas também como modo de formar, como perspectiva sobre o mundo”, e qualquer oposição dicotômica entre provinciano e cosmopolita se torna falsa. Sobretudo porque sempre há, na representação literária, traços de uma regionalidade na qual a obra está inscrita e a qual pretende representar. Nessa perspectiva, “espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não precisam necessariamente perder a sua amplitude simbólica” (CHIAPPINI, 2014, p.53) e, portanto, universal.

Referências

CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e Regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, D.A.V. **Memórias da Borborema 2: Internacionalização do Regional**. Campina Grande: Abralia, 2014. p. 21-64.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

RAMALHO, Lourdes. **Anáguas**. Mimeo, [c. 1989].

SCHOLZ, Roswitha. O valor é o homem. Estudo sobre a socialização pelo valor e a relação entre sexos. **Novos Estudos/CEBRAP**, n. 45. p.15-36, junho-1996.

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

WOODWARD, Katryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NA DRAMATURGIA PARAIBANA

José de Sousa Campos Júnior

Introdução

A noção de literatura de autoria feminina se consolidou no âmbito da crítica literária nas últimas décadas e deve ser pensada a partir do *boom* da produção de textos literários de autoria feminina no Brasil (a partir da década de 1960/70). Com o fortalecimento desse fenômeno, a teoria e crítica literária tiveram que passar por um processo de ampliação e reflexão em torno de suas bases teóricas até então inabaláveis. A literatura de autoria feminina, assim, conseguiu abrir caminho para a produção de outros grupos minoritários, como os negros e os homossexuais.

Em se tratando dos gêneros literários mais produzidos por autoras paraibanas, notadamente no que se refere ao cultivo de certas formas, observamos uma tendência para o cultivo do poema, do conto, das escritas de si (memórias, crônicas, diários) e, em menor proporção, do romance. No que diz respeito ao texto teatral, a autoria feminina ainda precisa ser impulsionada notadamente se ele é entendido aqui como aquele texto voltado para a encenação que não necessariamente foi publicado em livro.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é refletir sobre a noção de autoria feminina na literatura para, então, problematizar questões relativas à autoria feminina na dramaturgia paraibana, considerando o lugar de fala, ou seja, o contexto de produção de tais autoras, bem como os fatores socioeconômicos e outras condicionantes estéticas e culturais que influenciam no baixo número de dramaturgas e de encenadoras no contexto paraibano, quando considerado o número geral em tal contexto.

Tomaremos como ponto de partida os dados coletados em pesquisa recente acerca da publicação de obras de autoria feminina na Paraíba, atentando para os dados quantificáveis no que diz respeito à forma e ao gênero literário, além das datas de publicação de tais obras. O levantamento em questão foi realizado durante pesquisa anterior (CAMPOS JÚNIOR, 2015) e serviu como base para a discussão e reflexão em torno da literatura paraibana de autoria feminina, tomada em seus aspectos literários e mercadológicos. O catálogo resultante da pesquisa reúne mais de 350 nomes de escritoras paraibanas sob o critério principal de já terem publicado livro, seja individualmente ou em coletânea, sem delimitação temporal ou de gênero literário, tendo sido buscados estes nomes através de internet, livrarias, sebos, bibliotecas, Academia Paraibana de Letras, além de consultas às secretarias de educação e cultura das prefeituras de diferentes municípios paraibanos. Também utilizaremos os resultados de um levantamento acerca dos espetáculos montados em João Pessoa (PB) entre 1975 e 2000,¹ observando, dentre outros fatores, o número o de dramaturgas e diretoras na cena pessoense.

1 Esses números são resultados da Pesquisa de doutorado em fase de finalização realizada por Duílio Pereira da Cunha Lima, cujo objetivo é sistematizar e analisar o processo de formação da encenação teatral pessoense, em um período delimitado no último quartel do século XX (1975-2000). Os dados aqui utilizados foram gentilmente cedidos pelo pesquisador.

Ainda o debate sobre literatura de autoria feminina

Muito se tem discutido nos últimos anos sobre a chamada “escrita feminina”; se ela teria especificidades que a diferencia da escrita de homens; se a escrita, no caso de haver realmente uma escrita feminina, teria sexo ou gênero; e se caberia realmente o adjetivo “feminina” para designar tal produção. Aparentemente, as discussões foram apaziguadas chegando ao consenso de que a escrita não tem sexo, defendendo-se, todavia, a literatura de autoria feminina a partir da tese de que as obras escritas por mulheres apresentam uma linguagem diferente daquela observada em obras produzidas por homens. No entanto, julgamos necessário voltar a essa discussão a fim de refletirmos se realmente existe uma autoria feminina na dramaturgia paraibana.

A partir do estabelecimento efetivo de uma tradição de literatura escrita por mulheres (tomando como data inicial de sua existência o século XIX, a partir de autoras como Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, Maria Ribeiro, Nísia Floresta, Josefina Álvares de Azevedo), os estudiosos e críticos literários constataram que a linguagem de tais obras, em quase sua totalidade, possuíam características específicas capazes de fornecer elementos linguísticos e temáticos que configurassem a, assim chamada, escrita feminina. Esta, de acordo com alguns pesquisadores, procura “fazer do signo a própria coisa e não uma representação da coisa (...); as escritas se corporificam, priorizando mais a voz, o som, que o sentido; mais o como se diz que o que se diz; mais a coisa que o signo” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 21-22). É um texto balbuciado ao pé do ouvido, muitas vezes em um tom confessional, com ênfase no ritmo e no modo de enunciação. Dessa forma, é uma linguagem mais intimista, que atinge uma modulação confessional e apresenta, muitas vezes, um tom erótico porque a linguagem também é expressão de seu corpo:

expressar-se a partir de um ponto de vista marcado pelo corpo, pelos sentidos, por toda uma base psíquica que fora construída e impregnada

pelas práticas sociais e discursivas que justificaram as mulheres confinadas e mantidas sob uma educação de clausura e menor, parece ser a saída que melhor convém às mulheres, porque detentoras de um aprendizado que os homens não dominam: o aprendizado de si (SILVA, 2010, p. 39).

O conhecimento sobre si proporciona condições para que o sujeito passe a se conhecer de um modo mais satisfatório e possa estabelecer, portanto, relações de alteridade que contribuam para seu desenvolvimento em todos os aspectos da vida humana. Assim, o conhecimento de si passa, primeiramente, pelo conhecimento do próprio corpo, fato que influencia de forma decisiva na autoria feminina. A linguagem erótica demonstra justamente essa capacidade de articulação entre corpo e linguagem, na medida em que tal postura busca inscrever o corpo no texto. Esse processo é chamado por Brandão e Castello Branco de ‘dessimbolização’ da linguagem, no qual “outro registro se insinua, o corpo feminino ocupa lugar privilegiado, a palavra busca afirmar-se não apenas como coisa, mas como uma coisa que é o corpo do narrador, desafiando o corpo anônimo do leitor a também ingressar nesse projeto delirante” (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 2004, p. 122). Como é típico do texto literário, a linguagem passa por um redimensionamento semântico, que, no caso da autoria feminina, adquire uma carga ainda mais forte, pois convoca para sua escrita outros modos de construção diferentes da escrita oficial, e que a ela se coloca como antagonista, mas que não se reduz a isso.

Noutras vezes, o discurso de caráter confessional aproxima as escritoras dos textos memorialísticos, cujo conteúdo requer uma dicção mais íntima e encontra nas mulheres muitas representantes pelo fato de, historicamente, estarem alocadas a espaços restritos e/ou privados e até mesmo serem incentivadas a escreverem em seus diários, ou serem tidas como escritoras menores que não conseguem avançar e fugir do que lhes reserva a memória (não significando que textos memorialistas sejam “menores” do que outros gêneros). Além disso, essa propensão se deve ao parentesco discursivo entre as escritoras

da memória e do feminino, não tanto porque as memórias lhe convenham, pelo que elas têm a dizer, mas, sobretudo, pelo modo como elas dizem o que tem a dizer (Cf. CASTELLO BRANCO, 1991, p. 30).

Por colocar em cena, na maioria dos casos, uma linguagem e também “temáticas de mulherzinha”, a literatura de autoria feminina foi alvo de duras críticas, alegando-se que era uma literatura menor, com temas triviais e menos importantes, sendo, portanto, uma afronta a ideia de essa produção ocupar os mesmos lugares daquilo que vinha sendo produzido e tomado como “alta literatura”. No entanto, a escrita feminina aponta, justamente, para a mutabilidade literária, visto que se passa a conhecer outras formas e técnicas de composição literária. Essas transformações são inevitáveis porque acompanham as mudanças pelas quais passam a sociedade. Ao se referir às mudanças ocorridas nos últimos anos em decorrência da literatura de autoria feminina, comenta-se que

isso foi feito, no percurso das quatro últimas décadas da crítica literária feminina, no sentido de romper com as imposições lineares e restritivas das definições culturais ocidentais, em trabalhos genealógicos que se dedicaram a construir uma memória alternativa. [...] A partir das décadas de 1970 e 1980 inúmeras foram as pesquisas, teorias e discussões e elas não só tiveram um impacto sobre verdades tidas como naturais e imutáveis a respeito das mulheres em nossa sociedade, como também forçaram revisões do paradigma das humanidades. Se a crítica literária teve um papel fundamental nessas revisões, as obras literárias escritas por mulheres também o tiveram na redefinição das concepções ao trazer outros ângulos, outras perspectivas, outras palavras, outras frases, outras sentenças, para os cenários do mundo que desenharam (TELLES, 2010, p. 190).

Paradigmas literários tidos, antes, como irrefutáveis passam a ser questionados e alguns pesquisadores percebem que certos preceitos teóricos não estavam considerando a mutabilidade vigente do fenômeno literário. O próprio conceito de literatura passou por um processo de flexibilização, uma vez que a linguagem presente em obras contemporâneas já desqualifica a noção clássica da obra ser uma representante das “belas letras”, o que a tornaria “grande obra”. Esses termos demonstram o poder do cânone e da crítica tradicional, cujo objetivo era manter uma equivalência estreita entre literatura e cultismo. Assim, o abalo sofrido pelo cânone, contraditoriamente, foi uma chance para que ele se ampliasse e não mais se caracterizasse, apenas, como uma entidade restrita e estática, em dissintonia com as mudanças socioculturais.

Essa forma de construção da escrita também pode ser entendida, diacronicamente, como uma maneira de confrontar o cânone, o qual muitas vezes é sinônimo de literatura produzida por homens, uma vez que coloca em cena uma “linguagem de mulherzinha”, caracterizada, sobretudo, por tematizar questões ligadas ao cotidiano, trazendo-o para o primeiro plano através de temas aparentemente triviais. Essa atitude abala os alicerces da escrita dita oficial porque traz a público outra linguagem carregada de caracteres que se opõem ao que era/é produzido. A ideologia presente nesse novo modo de escrita funciona como um mecanismo de luta por direitos e por espaço no meio literário, mas também aparece para expor outros pontos de vista e outras perspectivas socioculturais que ampliem o horizonte de expectativas dos leitores. Portanto, não se trata somente de uma força oposta ao cânone, pois é importante ressaltar o caráter de complementaridade dessa escrita feminina em relação à escrita tida como oficial. Ou seja, essa “literatura de mulherzinha” expõe conflitos humanos por meio de uma perspectiva que, antes, era pouco presente na literatura, a saber, a perspectiva das mulheres, as quais, por razões sócio históricas, têm muito a contribuir nesse sentido, uma vez

que apresentam, de início, uma visão de dentro, um olhar afetivo. Sendo assim,

o que se define como *escrita feminina* é a produção que se centra em *temáticas* específicas do universo das mulheres e que são tratadas ou cuja linguagem adotada para dizer o *tema* se particulariza porque também referenda aquilo para que foram educadas as mulheres: o espaço privado como o *locus* propício à manifestação e manutenção da modalidade oral da língua, fato tornado *estilo* pelas escritoras, através de um tom ou de uma dicção própria para externar os grandes conflitos desse sujeito. Por terem sido encarceradas entre os muros ou paredes de suas casas, impregnaram-se também dos sentimentos e aspectos relacionados ao interior, ao escuro, ao subjetivo, às entranhas, ao corpo, às sensações várias das emoções e da pele ou dos nervos, sem que essa particularização soasse como elemento negativo. Pelo contrário, o domínio desse campo de conhecimento dá às mulheres a vantagem da particularização da *escrita feminina* [...] (SILVA, 2010, p. 39-40. Grifos do autor).

Essa visão particular é colocada geralmente em oposição ao que vinha sendo produzido, isto é, em oposição à escrita masculina. Essa postura é respaldada por uma atitude política travada na luta pelo direito à literatura e é fundamental para afetar o que é tido como oficial. É um movimento natural em situações como essa: o aparecimento de determinado fato ou fenômeno força os limites do que já estava consolidado. No entanto, o esperado é que esse aspecto político vá se esmaecendo, não se extinguindo, para que a nova perspectiva possa adentrar de maneira mais efetiva naquilo a que se contrapunha. O poder sustentado pelo grupo dominante passa a ser atravessado por outro(s) poder(es). O que não significa que é uma competição pela

disputa do poder sobre determinada manifestação artística. Não se trata de estabelecer outro cânone, mas de ampliar a sua abrangência, flexibilizando seus parâmetros, a fim de relativizar a supremacia de uma lista de autores e obras, apontando para a pluralidade das manifestações literárias.

A linguagem é um poderoso instrumento de poder e dominação, logo, a escrita feminina penetra nesse ambiente através dessa arma que é muito eficaz. Nesse sentido, “repetir a mesma linguagem faz com que o que se diz pareça natural e inato. Essa palavra que se gasta na repetição se chama estereótipo. É preciso então, é possível e é o que escritores querem fazer, mudar o mundo transformando a linguagem, livrando-a das escleroses” (TELLES, 2010, p. 189). O novo é ameaçador na medida em que inaugura outros modos de percepção de determinado fenômeno. É fundamental, então, que essas ameaças aconteçam para que a estagnação não alimente a dominação pela linguagem, e esta não seja acometida por um estado de paralisia, por uma apatia que contribua para a manutenção do poder.

A literatura de autoria feminina traz outras perspectivas literárias no que diz respeito às formas e temáticas, e isso aponta para um caráter de complementaridade, que deve ser realizado sem o seu apagamento ou mesmo a sua submissão aos postulados canônicos patriarcais. Embora, essa complementaridade ainda seja considerada numa perspectiva hierárquica, pois é a literatura de autoria feminina que tem a tarefa de complementar a autoria masculina, e não o contrário.

Nessa direção, escapar de dualidades é uma tarefa fundamental, sobretudo nos estudos que envolvem a categoria gênero, entendido como elaboração cultural da diferença sexual, cujas desigualdades entre os sexos são rearranjadas visando equitativamente os conteúdos dos dois gêneros (MATHIEU, 2009). Enquanto atravessada também por essa noção de gênero, a literatura deve repensar essas estruturas de análise que a tomam quase sempre como um espaço de antagonismos, pois isso pode reforçar ainda mais os binarismos. Logicamente, o surgimento da literatura de autoria feminina ocorre

em contraposição à autoria masculina. Marcar esse binarismo é importante em um primeiro momento, no qual o aspecto político precisa se fortalecer para adentrar em outros âmbitos de discussão, uma vez que havia a necessidade de demarcação para se contrapor à escrita oficial, principalmente para abalar a estrutura de poder do que vinha sendo produzido de forma naturalizada. No entanto, após essa ampliação política é necessário que se tenha cuidado para que não haja uma continuidade no que diz respeito à perpetuação dos binarismos que demarcam territórios próprios de cada gênero/sexo gerando segmentações, enfaticamente criticados pelos estudos de gênero na contemporaneidade.

Não estamos, aqui, defendendo a não adoção de tal nomenclatura. Trata-se de, assim como ocorreu com as obras de autoria feminina, que passou pela fase de imitação e internalização de padrões dominantes para a fase de protesto e, depois, para a autodescoberta, quando ganha identidade própria, sair do automatismo de correlacioná-la sempre à autoria masculina. A literatura produzida por mulheres não precisa da autorização do cânone ou de qualquer outra instituição mantenedora do poder falocêntrico. Portanto, podemos denominá-la de tal forma, mas deixando claro que devemos escapar de prováveis dualidades e correlações que visem a sua autorização.

É por estes caminhos que a noção de gênero contribui para a dissolução de binarismos. Primeiramente, é fundamental escapar de uma categorização sexual da escrita, para que não se fique restrito à noção sexual ou que apenas o sexo do indivíduo seja determinante do seu tipo de escrita. Outras categorias e aspectos humanos são incorporados para que haja a ampliação, a saber, a categoria gênero e os aspectos social, cultural e político envolvidos na constituição dos sujeitos. A escrita feminina quase sempre se refere àquela praticada por mulheres, mas não lhe é exclusiva, visto que os estudos de gênero não visam o estabelecimento de compartimentos.

Dessa forma, como afirma Castello Branco (1991, p. 27), “sugere-se que o feminino não é a mulher, mas a ela se relaciona. Sugere-se que o feminino é o não-masculino, mas a ele não se opõe”. Alguns

homens, por exemplo, podem apresentar uma escrita feminina, o que é mais difícil de acontecer devido a sua formação social e ideológica. Precisamos considerar o adjetivo “feminina”, nesse contexto, se referindo também à categoria gênero, que traz implicações sociais no que diz respeito ao papel do homem e da mulher em todas as esferas da ação humana, não se restringindo, assim, à noção de sexo. Essa ampliação de perspectiva ajuda a compreender o fenômeno em questão de uma maneira mais consistente, pois considera os fatores sociais e culturais na construção do que é ser homem e o que é ser mulher na sociedade atual.

A autoria feminina na dramaturgia paraibana

Dramaturgia, em sua acepção mais restrita, é a arte de compor dramas, cujo objetivo principal é sua encenação ou montagem, ou seja, “o texto é um bloco de pedra que será enformado pelo ator (diretor). O texto contém apenas virtualmente o que precisa ser atualizado e concretizado pela ideia e forma teatrais” (ROSENFELD, 1993, p. 22). A dramaturgia também pode ser entendida como um conjunto de textos teatrais de uma determinada época ou autor. O texto dramático, se o pensarmos também de modo mais restrito, é uma realidade formal que faz parte do âmbito da literatura, e que só se transforma em teatro quando é espetáculo. A elaboração de um texto teatral costuma seguir técnicas que, aliadas ao conteúdo do texto, variam conforme a época e contexto de produção do dramaturgo. Ou seja,

a dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente

teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. [...] A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. (PAVIS, 1999, p.113)

Nessa perspectiva, a análise recai no trabalho do autor e na estrutura do texto, não levando em consideração seus desmembramentos a partir desse ponto, que apontariam para o processo de encenação com todos os seus possíveis participantes (ator, diretor, dramaturgista, cenógrafo, entre outros). No entanto, essa abordagem foi alargada, sobretudo após as contribuições de Brecht, que amplia o sentido de dramaturgia, passando a considerá-la em sua estrutura interna e o resultado final do texto posto em cena:

[...] depois de Brecht, a dramaturgia teve seu sentido ampliado, compreendendo a estrutura interna da obra, mas também o resultado final do texto posto em cena com uma finalidade específica, com o intuito de influenciar o espectador de tal forma que o mova, inclusive, à própria ação. Até como consequência dessa postura, temos, hoje em dia, mais uma acepção para a palavra dramaturgia. Emerge dessa nova visão a figura do dramaturgista, ou dramaturg, pessoa que, procurando extrair todas as possibilidades do texto escolhido para ser encenado, colocando-o no seu contexto, prepara a montagem junto com o diretor (PALLOTTINI, 2006, p. 14-15).

Dessa maneira, a hegemonia do texto começa a ser abalada e o que antes ficava no âmbito da textualidade, agora ganha outras dimensões, assume outras textualidades que não sejam somente a folha do livro, como a entonação, o gesto, o processo de composição de

personagens e de cenários, e o próprio espetáculo final, como explica Patrice Pavis:

[...] dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica (PAVIS, 1999, p. 113-114).

O ato de encenar um texto teatral, que o encaminha ao espetáculo em si, constitui-se como um processo de criação de outro texto. Isso também pode ser considerado uma dramaturgia, pois o dramaturgista e até mesmo o encenador se apropriam do texto escrito para transformá-lo em ação dramática. Outros processos dramaturgicos são a adaptação e a reescrita de textos teatrais, pelos quais estes também podem ser construídos à medida que se monta o espetáculo, fundindo o processo de criação cênica com a criação dramaturgica. Dito isto, deixamos claro que a intenção aqui não é adentrar nos meandros teóricos de tais fenômenos, mas, sim, tomá-los como exemplos de que dramaturgia não se restringe somente ao texto dramaturgico.

O texto teatral pode ser publicado ou não, uma vez que ele pode ser manuseado como texto de um espetáculo sem necessariamente já ter sido publicado ou mesmo pode nunca vir a ser. Em se tratando de textos publicados, pudemos constatar, por meio de levantamento das obras de autoras paraibanas (Cf. CAMPOS JÚNIOR, 2015), que o

número que se refere às escritoras que se dedicam a essa forma literária é ínfimo:



Gráfico 1 – Relação entre formas literárias e escritoras

De maneira geral, a presença de autoras é mais forte na lírica. E a temática dominante nesta lírica escrita por mulheres é, justamente, o amor romântico. Outra questão interessante em relação à escrita de poemas diz respeito ao fato de a maioria das escritoras mais velhas mostrarem uma afinidade maior com este gênero. Ao passo que as mais jovens mostram habilidade com diversos gêneros, notadamente com as formas da prosa, como o conto e a crônica. O gênero dramático, por sua vez, foi pouco produzido, havendo a constatação de apenas uma tímida produção deste gênero por parte das escritoras catalogadas, destacando-se o nome de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, que é reconhecida na Paraíba e em outros estados pela encenação de seus textos teatrais. A única outra autora presente no levantamento é Carmem Coelho, com uma única obra: *Cifrado 110* (datada de 1979).

Este gênero de textos, em geral, é colocado à margem da própria literatura, pois é, quase sempre, apenas tratado de maneira rápida nos manuais de literatura e os estudos que lhes são dedicados ainda precisam de mais espaço no âmbito da teoria e crítica literária. Isso contribui para a não valorização do texto teatral e afeta seu mercado editorial, uma vez que o número de leitores que buscam tais obras nas prateleiras das livrarias influencia, conseqüentemente, no seu volume de publicação. Em pesquisa coordenada por André Luís Gomes (no ano

de 2010, na Universidade de Brasília) acerca da publicação de textos teatrais entre 1980 e 2007 e encenados depois de 1970, constatou-se que 86,6 % das obras foram publicadas na região Sudeste do Brasil (Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, sendo este último responsável por 50,8 % do total). Esses dados comprovam que a região mais rica do país domina os meios produtivos do mercado editorial, dificultando a publicação nas outras regiões brasileiras e indicando que o poder econômico influencia diretamente na produção cultural.

O fato de a publicação, muitas vezes, ser resultado de um sucesso de bilheteria reforça a influência do poder econômico. Assim, alguns textos não chegam a ser publicados depois de encenados, devido ao interesse do grande mercado editorial estar vinculado ao sucesso de público e de crítica, noutras palavras:

[...] quem lê dramaturgia em nosso país é um grupo ainda muito reduzido, sobretudo quando sabemos do pouco espaço para o gênero dramático nos estudos literários – o que se acentua ainda mais em se tratando de autoria feminina. [...] Portanto, mesmo quando se trata de produção contemporânea, a dramaturgia brasileira, salvo em espaços pontuais, continua a ser sistematicamente silenciada – agora, talvez mais do que nunca, pela ação de um mercado editorial refratário à dramaturgia, exceção feita a autores consagrados, pela garantia de lucros e vantagens, inclusive de ordem simbólica (ANDRADE, 2010, p. 234).

O público, geralmente, interessado nesse gênero possui uma motivação mais restrita, logo, é um público seletivo. Constitui-se como tarefa fundamental para o fortalecimento do cenário teatral que tais obras venham a público, pois, além das especificidades do texto dramático e a possibilidade de reunir materiais diversos (depoimentos, documentos como programas, material de divulgação e fotos), a publicação é imprescindível como material de análise e também como

registro histórico (Cf. ARAÚJO, 2010, p. 116). Assim, as obras tornam-se também importantes ferramentas para a história da dramaturgia brasileira. O livro, junto com material impresso como fotos, porém, permite um registro mais durável, uma vez que passa a ser registro histórico, atuando na possibilidade de monumentalização de uma obra.

Abaixo, temos a distribuição detalhada dos gêneros literários adotados pelas autoras da Paraíba:

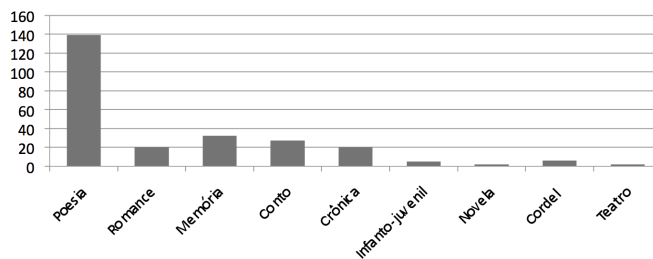


Gráfico 2 - Gêneros literários (em número de autoras)

Essa maior diversificação dos gêneros literários é um sintoma do processo da própria escrita feminina no contexto nacional, uma vez que, com o passar dos anos, as mulheres foram ousando mais e se deram ao direito de experimentar novos modos de estruturação da escrita. Vale ressaltar que os dados expostos neste tópico estão baseados nos dados gerais coletados, ou seja, tomam como ponto de partida o universo total de nomes e títulos encontrados no período destinado à catalogação das escritoras paraibanas. Os números destes dois gráficos nos remetem à questão discutida no tópico anterior: a autoria feminina. Em termos quantitativos e tomando como critério a publicação em livro torna-se uma tarefa difícil pensar em uma tradição de autoria feminina na dramaturgia paraibana apenas quando localizamos só duas escritoras.

Agora, passemos para os dados resultantes do levantamento dos espetáculos montados em João Pessoa nos últimos vinte e cinco anos do século XX², atentando para as variáveis ‘dramaturgo’ e ‘diretor’:

Ano	Qtde.	Dramaturgo (a)		Diretor (a)	
		Homem	Mulher	Homem	Mulher
1975-1979	27	27	1	25	2
1980-1989	66	60	6	61	5
1990-2000	141	135	6	133	8
Totais	234	222	13	218	16
		94%	6%	93%	7%

Gráfico 3 – Quadro síntese

Os números dizem respeito aos espetáculos montados na referida cidade por diferentes profissionais, portanto, pode ser que o mesmo texto seja montado mais de uma vez por encenadores distintos, configurando-se como espetáculos diferentes, já que foram processos estéticos diversos. Outro detalhe importante para a compreensão dos dados é o fato de a montagem ser de textos de autores paraibanos ou não. Além disso, alguns textos de autoria feminina não chegaram a ser publicados. Em razão dessas variáveis, ocorre a diferença entre o número de dramaturgas deste gráfico (3) e a quantidade de autoras do primeiro (2).

Há, evidentemente, uma diferença assustadora entre o número de homens e mulheres nas categorias dramaturgo e diretor. Esse número

2 Dados baseados na pesquisa de Duílio Pereira da Cunha Lima sobre o teatro paraibano, já mencionada no início deste trabalho. Ele analisa outras variáveis, tais como o lugar de pertença dos dramaturgos e diretores, a porcentagem de acúmulo de ambas as funções, se a encenação é considerada regionalista ou não, entre outras, buscando caracterizar a cena dramaturgicamente paraibana.

crece com o passar dos anos, mesmo assim, a diferença em números absolutos e proporcionais é, no mínimo, intrigante. Se nessa época a autoria feminina na literatura, de uma forma geral, estava ganhando cada vez mais espaço e provocando o surgimento de um número significativo de escritoras, não podemos afirmar o mesmo sobre o cenário da dramaturgia. A dominação masculina nesse meio demonstra ser mais forte ainda, o que dificulta a inserção de mulheres na área. O gênero dramático em si, considerando o quadro geral da literatura, apresenta um histórico de produção em menor escala. Todavia, o fato de as mulheres ocuparem 6% desse espaço revela que ainda temos muito o que avançar em termos de busca por este espaço para a atuação feminina.

No tocante à direção teatral, os dados são intrigantes, visto que nos anos 1970 e 1980 quase não há diretoras em atividade no cenário paraibano, ao passo que na década de 1990 há um pequeno salto quantitativo (passamos de 2 para 8 diretoras). Uma das duas diretoras do período entre 1975 e 1979, Nautília Mendonça, dividiu a direção de *O asilo* com Luiz Carlos Vasconcelos em 1975. Isso tudo revela que antes de 1990 era muito difícil adentrar nesse meio, mesmo a mulher já penetrando outros espaços de produção cultural de forma mais consistente. Proporcionalmente, nos anos 1990 existe uma maior diferença entre os números referentes a homens e mulheres nas duas categorias (dramaturga e diretora). A ampliação dessas funções nessa época se revela muito mais benéfica aos homens, reforçando a prerrogativa de que eles possuem mais facilidade em adentrar em diversos tipos de contexto profissional e cultural, pois nossa sociedade é assentada em bases patriarcais que permitem uma maior mobilidade ao homem, visto que, historicamente, às mulheres eram reservados os espaços privados e/ou domésticos, e isso influenciou as gerações futuras, que tiveram a função de, gradativamente, desconstruir essa noção para se inserirem nos espaços públicos e profissionais.

Como há poucas dramaturgas envolvidas nessa contagem, cabe detalhar seus nomes e os respectivos números de textos montados³: Eleonora Montenegro (4 textos ou roteiros), Lourdes Ramalho (3 textos), Jandaciara Gíscia (1 texto), Rose Quirino (1 texto) e Valdélia Barros (1 texto), fora do contexto paraibano temos a montagem de um texto de Hilda Hilst e outro de Selma Tuareg. Coincidentemente, o mesmo percentual se repete quando computamos os dados referentes à autoria da cena, ou seja, de um montante de 234 espetáculos, 218 (ou 93%) foram realizados por encenadores e apenas 16 (7 %) por encenadoras. Nesse campo, destacam-se os nomes de Eleonora Montenegro (3 espetáculos e outros 3 como parte de uma direção coletiva), Anunciada Fernandes (3 espetáculos) e, como responsáveis pela encenação de apenas um espetáculo, temos: Lindaura Pedrosa, Eliete Matias, Jandaciara Gíscia, Rose Quirino, a baiana Tânia França e Ingrid Trigueiro (encenação compartilhada com Ângelo Guimarães).

Passemos, então, para os dados referentes ao teatro infanto-juvenil:

Ano	Qtde.	Dramaturgo (a)		Diretor (a)	
		Homem	Mulher	Homem	Mulher
1975-1979	8	5	3	7	1
1980-1989	30	22	8	23	5
1990-2000	51	32	15	35	13
TOTAIS	89	59	26	65	19
		69%	31%	77%	23%

Gráfico 4 – Síntese teatro infanto-juvenil em João Pessoa (PB)

3 Os títulos dos textos são estes, com suas respectivas autoras: Eleonora Montenegro: *É com você mesmo* (1979), *Migra-ção* (1981), *Janelas Perfumadas* (1998), *O último verso* (2000); Carmem Coelho: *Cifrado 110* (1980); Hilda Hilst: *O Verdugo* (1981); Valdélia Barros: *Vai começar tudo de novo* (1983); Lourdes Ramalho: *Guiomar sem rir sem chorar* (1987), *Os mal-amados* (1994), *As Velhas* (2000); Selma Tuareg: *A arte de manter os cabelos em pé* (1989); Jandaciara Gíscia: *Rosa chá* (1994); Rose Quirino: *Transitorial* (1996).

No âmbito dos espetáculos voltados ao público infantil os números diferem do quadro síntese anterior. Há praticamente o dobro de mulheres no número total de dramaturgas⁴ e diretoras⁵ em comparação com os dados expostos anteriormente. Há uma tendência na sociedade, a partir de uma formação patriarcal e falocêntrica, que consiste em relacionar o cuidado das crianças às mulheres em razão de, historicamente, estarem destinadas, em geral, aos espaços privados, essa atitude machista se reflete na produção teatral para o público infantil. Por isso, os números de mulheres envolvidas com esse tipo de dramaturgia tendem a ser mais significativos. A quantidade de dramaturgas é o dobro, reforçando a correlação mencionada entre mulher e produção para crianças.

O aumento de espetáculos desse tipo também é gradativo com o passar do tempo, fenômeno que demonstra a crescente valorização desse público, refletindo a mudança de paradigmas na sociedade no que diz respeito à maneira como as crianças são tratadas. O fortalecimento do mercado consumidor infantil certamente contribuiu para essa mudança de enfoque. Atualmente, elas formam um público consumidor em potencial, tanto de produtos quanto de serviços, visto que cada vez mais são incentivadas na medida em que constantemente surgem novidades para agradá-las. Esse fenômeno pode contribuir de forma decisiva na formação de novos leitores de teatro, tanto do texto quanto da cena, na medida em que,

em relação à dramaturgia, sobretudo a escrita por mulheres, escuto uma outra palavra de ordem, que sugiro reiterarmos em uníssono: *ler também*

4 As dramaturgas do teatro infanto-juvenil são (em parênteses o número de vezes que um texto de sua autoria foi encenado): Lindaura Pedrosa (1), Thaís Bianchi (1), de Ana Maria Machado (1), Stella Leonardos (1), Lúcia Benedetti (1), Luciana Dias (1), Andréa Fernandes (1), Luciene de Oliveira (2), Waleska Picado (2), Sílvia Ortofh (3), Eleonora Montenegro (5), Maria Clara Machado (7).

5 Os nomes das diretoras com a indicação de quantas vezes encenaram: Silvana Medeiros (1), Lindaura Pedrosa (2), Anunciada Fernandes (2), Célia Aguiar (1), Angélica Maria (1), Mônica Macêdo (2), Luciene de Oliveira (2), Luciana Dias (4), Marinalva Rodrigues (1), Eleonora Montenegro (4).

é preciso. Sem ela, a leitura, quaisquer diálogos do texto escrito para o palco, seja com o próprio palco, seja com o mercado editorial, seja com os estudos de gênero, ficam no vazio. E, claro, é preciso, antes, aprender a ler o texto teatral – o que é muito mais fácil ainda na infância (ANDRADE, 2010, p. 239. Grifos da autora).

O fato de assistir espetáculos teatrais desde a infância ajuda na formação de um público leitor infantil e adulto, que, conseqüentemente, também poderia apontar para uma formação de público do teatro posteriormente. Nesse sentido, a escola pode ser uma ferramenta eficaz na construção desses leitores, com o incentivo à leitura e à encenação. A leitura não diz respeito apenas ao texto verbal publicado, se amplia também para a leitura do espetáculo ou até mesmo para a leitura envolvida no processo dramatúrgico de encenação. Na análise destes dois últimos quadros, do mesmo modo que a questão da leitura, a noção de autoria é flexibilizada, pois foi levada em consideração principalmente a autoria das encenações, já que a encenação de um texto de uma dramaturga de outro estado realizada por uma encenadora da Paraíba configura-se como um espetáculo paraibano.

Considerações finais

Os grandes centros urbanos sediam as principais editoras em razão de seu maior poder econômico. Há uma evidente relação direta entre o poder econômico e o poder cultural, uma vez que o primeiro cria condições para a consolidação do segundo, que, por sua vez, pode gerar lucro para esses centros de poder na maioria das vezes. Assim, há uma relação mútua entre economia e cultura, que afeta o mercado editorial. Então, há uma desvantagem inicial fundamental dos territórios que não fazem parte desses grandes centros de poder, pois estes detêm o poder econômico e político há séculos, e, por isso, não é tão fácil modificar as estruturas que alicerçam o cânone, já que são pilares

constituídos por estes grupos, “portanto, ao lado da discussão sobre o *lugar da fala* seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 72. Grifos da autora).

Esse lugar de fala precisa, ainda, ser ampliado em termos de abrangência para que ocorra um descentramento da região Sudeste do país, além de políticas públicas e educacionais que consigam também ampliar esses lugares de onde se ouve. Em casos como os da Paraíba, mesmo esses nomes de dramaturgas e encenadoras sendo muito menor que a produção masculina, cabe indagarmos se é possível falar em uma tradição da autoria feminina nesse contexto. Nossa pretensão também foi, ao expor todos esses dados, refletir sobre o processo histórico que pode originar uma tradição. Temos que pensar um pouco mais subjetivamente, como, por exemplo, a repercussão de tais obras e sua importância para o cenário dramático local. Para esse tipo de leitura, a distância numérica deve ser relativizada, visto que entram, em uma análise como essa, fatores de ordem qualitativa.

Referências

ANDRADE, Valéria. Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In: GOMES, André Luís (org.). **Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 229-242.

ARAÚJO, Laura Castro de. Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro. In: GOMES, André Luís (org.). **Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 113-128.

CAMPOS JÚNIOR, José de Sousa. “**À sombra da gameleira**”: literatura contemporânea e os rumos da produção feminina na Paraíba. 2015. 239 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura

e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. A escrita mulher. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 95-215.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

MATHIEU, Nicole-Claude. Sexo e gênero. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 222-231.

GOMES, André Luís. Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial, leitura e encenação. In: __. (org.). **Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 11-26.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. A essência do teatro. In: __. **Prismas do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 21-26.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença?. **Revista Interdisciplinar**, Itabaiana - SE, ano 5, v. 10, jan-jun de 2010, p. 29-43.

TELLES, Norma. Fios comuns em novos percursos e territórios. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 188-199.

DA HISTÓRIA DO TEATRO ÀS RELAÇÕES ENTRE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO

Um estudo de caso na cena pessoense dos anos 90

Josefa Suzângela Lopes Sobreira
(em Artes, Suzy Lopes)

Contextualizando a pesquisa: os anos 90

Considerando-se a, ainda parca, quantidade de material em torno de uma história do teatro na Paraíba, este trabalho pretende se inserir no conjunto de ações em desenvolvimento na contemporaneidade que se propõem a sistematizar a memória dessa atividade. Parte-se, neste artigo, do entendimento de que um texto dramático é, antes de qualquer coisa, um *projeto de encenação*, mas que, quando está no palco, já sendo apresentado ao público, segundo Pavis, “o texto nada mais é que um dos sistemas cênicos, contíguo aos atores, ao espaço, ao ritmo temporal” (PAVIS, 2008, p. 21). Mediante tal relação, se pretende, inicialmente, historicizar as produções paraibanas da década de 1990.

Focalizando-se na produção teatral deste período, há dois artigos fundamentais para conduzir a nossa forma de pensar sobre o teatro

que se fazia na capital paraibana: um deles, “A aventura dos anos noventa”, é de autoria de Paulo Vieira, e, o outro, é o texto “Primeiro panorama visto da ponte: a cena teatral contemporânea de João Pessoa, PB (Questões iniciais)”, de Diógenes Maciel. Ambos apresentam um objetivo em comum que é o intuito de levantar, registrar e refletir sobre aspectos estéticos e históricos da cena teatral daquele momento, tendo em vista, como nomeia muito bem Maciel (2007), a necessidade de se traçar um “sistema teatral” daquela época. No primeiro texto, Paulo Vieira afirma que o teatro paraibano viveu um momento estético muito significativo na década de 90:

Não apenas na qualidade dos espetáculos produzidos por quase todos os diretores atuantes no Estado, mas ainda quanto ao crescimento significativo do público que lotou as casas de espetáculos, acompanhando de perto, e sendo, talvez, o principal incentivador para a criação proposta pelos grupos paraibanos. Eu diria que foi antes a marca de uma geração que começou a fazer teatro durante os anos setenta. (VIEIRA, 2006, p. 75)

Para o crítico e dramaturgo, este momento é resultado do regresso de vários artistas da cena, a exemplo de Fernando Teixeira e Eliézer Rolim, que haviam saído do Estado para morar nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, e, assim, estudar e ver o teatro de outros lugares. Era o contexto da volta “daqueles que sentiram a necessidade de sair e estudar fora do Estado, mas que igualmente sentiram a necessidade de voltar, e de construir aqui os espetáculos que sonharam lá fora” (VIEIRA, 2006, p. 76). Maciel também aponta a década de 1990 como o período em que “o teatro paraibano, especialmente na capital, experimentou uma efervescência inédita, com inesperado crescimento do público e o já referido reconhecimento exógeno” (MACIEL, 2007, p. 30). Ambos apontam, então, que o nascedouro das frutíferas produções daquela década foi a montagem d’*As Velhas*, texto da dramaturga Lourdes Ramalho, sob a direção do diretor Moncho Rodrigues,

no final dos anos 1980, acontecida na cidade de Campina Grande, com a Companhia do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, que deu início à “aventura estética” da cena paraibana, entendida como um todo:

É difícil delimitar onde começa um movimento. Qualquer tentativa nesse sentido pode parecer arbitrária. [...] Moncho foi viver entre Portugal e Espanha, de onde voltou com o propósito firme de estabelecer a conexão entre uma península ibérica idealizada e uma cultura ibérica aqui marcada. Os textos de Lourdes Ramalho se prestam com clareza a estabelecer os endêmicos problemas do Nordeste, a seca, a miséria, o coronelismo, e também os temas universais, o amor, a honra, a morte. Até então, as cenas criadas a partir dos textos de Lourdes Ramalho se sobrepunham, transferindo em imagens para o palco aquilo que estava escrito no texto, de uma certa forma se redundando enquanto leitura e visão da obra da autora campinense. Moncho Rodrigues fez diferente. Lançou mão dos atores e neles estimulou a capacidade de criarem imagens corporais e de lhes dar uma dimensão universal sem trair em momento algum o texto de Lourdes Ramalho. *As Velhas* foi um sucesso incontestável do teatro paraibano. (VIEIRA, 2006, p. 77)

Por seu turno, Maciel marca ainda esse momento de forma cíclica, iniciando-se com a montagem acima citada e, também, se fechando com uma nova montagem do mesmo texto, doze anos depois, sob a direção de Duílio Cunha, um diretor que, certamente, marcará uma nova geração da produção paraibana na contemporaneidade, gestada naquele contexto:

[...] Tendo a crer que este ciclo, que ainda tem espetáculos interessantes como *Anjos de Augusto* (1993, de Eliézer Rolim) ou *Não se Incomode Pelo*

Carnaval (1997, Grupo Contratempo, com direção de Ângelo Nunes e texto de Paulo Vieira), tenha se fechado com a nova montagem de *As Velhas*, estreando em 2000, pelo Grupo Contratempo e com direção de Duílio Cunha. Simbolicamente, talvez, fechássemos o ciclo do eterno retorno. (MACIEL, 2007, p. 30)

Segundo os dois autores, aqueles foram tempos de experimentações e novas descobertas na cena paraibana, “diverso no que diz respeito ao repertório, às propostas cênicas, aos atores e diretores” (MACIEL, 2007, p. 30). Voltando aos que regressavam à Paraíba, falemos de Eliézer Rolim, o qual, segundo o texto de Vieira, foi um dos diretores que mais produziu naqueles anos, destacando-se, de sua produção, as peças: *Homens de Lua* (1989), estreada nas ruínas da construção do Teatro Piollin, ainda sendo edificado naquele período, mas que já se tornara uma ruína a céu aberto, sem teto, possibilitando que o encenador tirasse partido desta estrutura, ou da falta dela, incorporando-a como elemento expressivo da sua linguagem e utilizando a falta de teto para ter as estrelas e a lua como cenário. Depois, o mesmo diretor produziu *Anjos de Augusto* (1993), um profundo e esotérico mergulho nos poemas de Augusto dos Anjos, que colocava em cena um homem vivendo sua última noite de vida, lembrando todo o seu passado, através de visões que poderiam ser tomadas como alucinações. Era uma ficção inspirada no único livro publicado por Augusto dos Anjos, *Eu*. Em 1995, produziu *Sinhá Flor* – que era uma reflexão espiritualista, na qual o perdão se tornava o último estágio da alma para se livrar da vida humana – e, por fim, em 1997, *Mamanita*, baseada no universo literário do espanhol García Lorca, que trazia a narrativa de três mulheres, buscando estabelecer seu poder sobre os outros e o controle da situação. Como podemos perceber, Eliézer é encenador e também dramaturgo. Apontamos que esta tônica não é singular e que se repetirá em outros casos, a saber, Paulo Vieira, Fernando Teixeira, Ednaldo do Egipto e Tarcísio Pereira, apenas para citar alguns dos encenadores paraibanos que carregam a mesma característica.

Dentre tais nomes, destaca-se o de Fernando Teixeira: ator, diretor e fundador do Grupo de Teatro Bigorna. Em 2011, em comemoração aos seus 50 anos dedicados ao teatro, os pesquisadores Diógenes Maciel e Danielle Lima Ribeiro escreveram um artigo intitulado “Fernando Teixeira e a construção de um pensamento sobre a cena paraibana”, no qual mostram a jornada desse artista.¹ No âmbito da década em tela, destaca-se *Curicaca* (1991), em que apontava sua nova face como realizador da cena, retornando de uma Especialização na Universidade de São Paulo, contaminado pela poética de Grotowski, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Jerzy Grotowski, Rudolf Laban. No ano seguinte, Fernando Teixeira montou *Anayde*, texto de Paulo Vieira, tendo como tema os fatos que circulam a Revolução de 30, vista sob a ótica dos que perderam a luta. Quatro anos depois, levou aos palcos paraibanos o espetáculo *A Bagaceira* (1996, adaptação de W. J. Solha para o romance de José Américo de Almeida).

Se pensarmos sobre aquele contexto de produção, tornam-se muito interessantes as discussões quanto à perspectiva do trabalho do ator. Quando da preparação da montagem de *Macambira* – para a qual foi convidado um diretor paulista, Roberto Vignati –, os jornais discutiam vários tópicos sobre este processo, e um deles era justamente a dificuldade que o diretor estava enfrentando com o elenco:

Segundo ele, a principal dificuldade é a mentalidade do jovem artista paraibano que tem pouco aprendizado, mas muitas inspirações. “Foi complicado trabalhar essa mentalidade errada. Nesse sentido realizou-se um trabalho paralelo de conscientização humanística. O ator entende que a reconquista do homem na virada do século é a

1 Seu primeiro trabalho a ter destaque na cena paraibana, por crítica e bilheteria, foi uma montagem do texto polêmico de Plínio Marcos, *Navalha na Carne*, mas muitas outras são as suas montagens de destaque, como *O Auto da Compadecida* (1976, de Ariano Suassuna), *A Donzela Joana* (1978, de Hermilo Borba Filho) e *Papa-Rabo* (1982, adaptação de W. J. Solha para o romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego).

conquista do sentimento e do ser humano” [...] “A falta de escola de formação de profissionais em arte cênica na Paraíba, que dificulta o crescimento dos artistas paraibanos, com exceção daqueles que têm oportunidade de fazer trabalhos em outros estados ou participar de eventos, poderia ser defasada através de intercâmbio cultural com a vinda de profissionais bem intencionados e não oportunistas que queiram não apenas fazer um trabalho, mas formar novos profissionais [...] assim considera inovadora a montagem por se tratar de um elenco jovem sem vícios e dispostos a desbravar universos que não conhecem. A vinda de profissionais que tenham formação incentivará os artistas principiantes (Andréa Viegas, *Correio da Paraíba*, 28/11/90).

A formação acadêmica não fazia parte do cotidiano dos artistas na Paraíba. O relato de Vignati abre uma interrogação: esta era mesmo a realidade ou um olhar de alguém de fora, vindo de uma região provida de uma longa tradição de escolas de teatro? Esse quadro começa a mudar na década de noventa, a qual, pode-se afirmar, foi a da aventura da descoberta e da experimentação, a aventura da busca dos agentes teatrais por uma estética própria para o teatro que se fazia na Paraíba, e quando, em nome dessa descoberta, muito se experimentou.

Em 27 de março – Dia Internacional do Teatro – de 1992, estreou o espetáculo *Vau da Sarapalha*, uma referência do teatro não só paraibano, mas do teatro brasileiro, consagrado mundialmente. O espetáculo estreou no teatro da Piollin, e, logo em seguida, viajou para um festival de teatro em Ribeirão Preto-SP, onde foi aclamado pela crítica e, depois disto, passa a ser referência, tendo influenciado muitas montagens. O ano de estreia de *Vau da Sarapalha* é o mesmo de *Anayde*, sob direção de Fernando Teixeira, sendo estes dois espetáculos os detentores de maior sucesso de público do teatro paraibano até hoje.

Se, por um lado, os diretores/encenadores dos anos 90, buscavam, cada um a seu modo, uma estética própria com base no trabalho do ator e na inovação quanto à encenação, gerando diversidade no campo teatral; por outro lado, alguns encenadores buscavam, por meio de seus espetáculos, o debate social, realizando um teatro marginal, político, pelo qual artistas usavam o teatro como palco para discussão, para provocar e chamar atenção do público para temas de caráter social e político, que, até então, eram tratados de forma assistencialista ou simplesmente ignorados.

Na lista de produtores que tinham como característica a preocupação em retratar os problemas das minorias oprimidas, dois nomes são muito importantes: Leonardo Nóbrega e Domingos Sergio, que, com o Grupo Dramas e Vivências produziram espetáculos como *Beijo Roubado* (1990). Leonardo Nóbrega, que assinava o texto e a direção do espetáculo, disse em entrevista: “a peça ressuscita a reflexão e o debate de uma realidade social, na qual as pessoas vivas são soterradas pelo peso morto da moral e dos bons costumes.” (Jornal *O Norte* – 15/06/90). Segundo os jornais da época, *Beijo Roubado* se constituía como o espetáculo mais comentado do ano de 1990, tendo passado por um processo de montagem de seis meses, com ampla pesquisa na comunidade de Mandacaru, em bordéis da cidade baixa e em outros bairros periféricos, resultando no registro de angústias e sonhos, desesperos e desesperança:

Beijo Roubado mistura comédia e psicodrama. Prostituição – masculina e feminina – desamores, cabarés e pequenos motéis sobem ao palco na montagem do grupo. Musical, drama, comédia ou psico-drama, *Beijo Roubado* é, antes de tudo, um questionamento profundo das relações afetivas de hoje. O espetáculo é um sucesso de público. A intenção dos produtores foi expor em cena um debate claro sobre a prostituição e o desamor. ‘Quando o amor é cantado em várias outras obras,

nós queremos falar do desamor’ disse o autor do espetáculo Leonardo Nóbrega. (Jornal *Correio da Paraíba* – 27/01/91)²

Há relatos, nos jornais, de muitas produções, como *Meninos* (1990), também do Grupo Dramas e Vivências, com Leonardo Nóbrega na direção, uma reflexão direta no envolvimento com o problema do menor abandonado, que por não ter opções, busca a rua como forma de sobrevivência; *Aluga-se namorados* (1991 – Grupo Apocalipse) tratava da prostituição masculina, como também *Prostitutos: Homens da noite* (1991 – Grupo Dramas e Vivências), produções que trouxeram o foco para as relação com michês.

Não mais no viés da prostituição, mas ainda nas questões sociais, Tarcísio Pereira e seu Grupo Sagarana montaram, também em 1992, *O cérebro do peixe*, que, segundo o *Jornal Correio da Paraíba*, trazia para o palco “aspectos econômicos e sociais do Brasil. Um drama familiar que analisa a miséria brasileira e a exploração humana do trabalho humilde” (*Correio da Paraíba* – 06/03/92). Do mesmo diretor e grupo, *Nua na Igreja* (1995) causou muita polêmica, pois que tratava do conflito entre religiões tradicionais e religiões marginalizadas, além de incluir temas, não menos polêmicos, como a corrupção política, a violência, o abuso de poder e o abuso sexual sobre o corpo feminino, tudo isso através da saga de uma mulher que escandaliza toda uma sociedade provinciana ao acompanhar a procissão da padroeira da cidade absolutamente despida.

Em concordância com o sentimento político, Fernando Teixeira montou, com o seu grupo Bigorna, *Rogério* (1994), texto de Orris Soares (autor do prefácio de *Eu*, de Augusto dos Anjos), escrito em 1920. O jornalista Augusto Magalhães, em matéria sobre o espetáculo,

2 Esta, como muitas outras matérias dos jornais deste período, não é assinada por nenhum jornalista.

cita a descrição desta dramaturgia aos olhos do teatrólogo Altimar Pimentel :

Segundo o teatrólogo Altimar Pimentel em seu livro *O Teatro completo de Orris Soares*, em *Rogério*, Orris rompe com a escrita tradicional da sua dramaturgia e traz uma visão crítica da política propondo uma revolução. Com muito bom humor, o autor denuncia o poder autocrático, a ditadura pura e simples, que se transformou em uma revolução que pretendia ser sindicalista e evoluir para a anarquia. (*Correio da Paraíba* – 07/01/94)

Assim como *Rogério*, *América* é outra produção dos anos 90, mas que dialoga diretamente com o teatro político da década de 70, quando os dramaturgos usavam sua dramaturgia como forma de grito de resistência. Com texto de Jacinto Moreno e direção de Oriéby Ribeiro, esta peça era um drama inspirado nos fatos históricos dos anos de 1960 no Brasil. A história ficcional debruça-se sobre o escritor Fernando, que é apaixonado por sua personagem de nome América, revolucionária que é presa, torturada e morta por membros do DOI-CODI.³

Em todas as áreas, existem aqueles profissionais que são muito importantes e aqueles que são essenciais. Roberto Cartaxo é um desses essenciais. Seu nome é fundamental em qualquer escrita, por mais breve que seja, sobre os acontecimentos teatrais na capital paraibana. Cartaxo é o idealizador do Projeto Teatralizando, que começou em meados de 1989, realizando periodicamente oficinas de iniciação teatral, e que, na década de 90, teve suas oficinas regulamentadas, tornando-se um curso anual, que era, e ainda o é, finalizado com uma montagem para ser apresentada para a cidade, possibilitando uma renovação na cena paraibana por meio de novos artistas.

3 Órgão criado pelos militares especializado nas investigações aos considerados subversivos.

A necessidade de objetividade aqui impede uma reflexão com mais afinco e esmero sobre muitos dos pontos importantes para este período, e, certamente, muitos deles dariam interessantíssimos trabalhos – e, inclusive, um deles, seria aquele relativo ao teatro cômico, que vai desde os clássicos como *O Burguês Fidalgo* de Molière (de Rubens Teixeira, 1995), passando por uma peça que tocava o teatro do absurdo, como *Quinze anos Depois*,⁴ até formas que tocam aspectos de vanguarda como *Quem tem medo de Alzira Power?* (de Everaldo Vasconcelos, 1991), passando pela comédia regionalista em *Como nasce um cabra da peste* (de Eliézer Rolim, 1997). Mas, certamente, nesta tendência, a culminância é o *Pastoril Profano*, que até hoje é apresentado, um pouco diferente de quando estreou, em 1993, com a direção de Geraldo Jorge, mas conservando o mesmo sucesso de público. A sua primeira versão foi realizada pelo Grupo Tenda: era uma brincadeira com a tradição popular da lapinha, em que se tem pastoras dançando e defendendo seus cordões, o azul e o encarnado, interpretadas, no palco, por homens. Foi sucesso de público naqueles anos e ainda o é hoje, na direção de Edilson Alves (que fazia parte do elenco na montagem de Geraldo Jorge) com a Companhia Paraibana de Comédia, abordando um novo tema a cada nova temporada, mas sempre, ou quase sempre, com as mesmas personagens em cena.

Do panorama ao recorte da pesquisa

Este panorama apresentado serve para emoldurar uma discussão mais ampla: aquela que diz que o texto literário/dramatúrgico seria, diante de uma perspectiva mais tradicional, o que suscitaria um primeiro momento da análise, considerando-o fixo no tempo e no espaço

4 Texto de Bráulio Tavares que recebeu duas montagens: em 1990, com direção de Everaldo Vasconcelos e, depois, em 1999, com direção de Fernando Teixeira. A primeira montagem trazia no elenco Everaldo Vasconcelos e Silvana Medeiros; na segunda montagem, Fernando Teixeira e Márcia Souto, depois substituída por Fabíola Moraes.

e tornando-o objeto sob uma perspectiva de caráter *monumental*. Mas, como se sabe, esta seria uma falsa ideia, porque o modo de se ler, hoje, tais peças é diferente do modo de leitura dessas mesmas obras na época em que foram montadas ou escritas. E aí, conseqüentemente, isso modifica a obra também no momento em que se documenta o campo das artes.

Estudar certas encenações é estudar um determinado período da história do lugar em que tais encenações foram realizadas, mesmo que, naturalmente, o olhar do pesquisador seja o olhar de seu tempo presente dialogando com um objeto do passado. Uma primeira questão se coloca: como é que se conta uma história do teatro? Ou, mais especificamente, a história de um espetáculo? Antes de qualquer coisa, não se conta a história do espetáculo, mas, sim, uma história daquele espetáculo, a partir dos documentos aos quais se pode ter acesso e que são vestígios da história de uma dada situação de representação. Por exemplo, um programa de uma peça é um documento que tem consigo muito mais informação do que imaginamos, e, a partir dele, pode-se ter *uma ideia* da ideia que a produção queria vender da peça encenada. Falamos “uma ideia” porque a forma como olhamos para os documentos também é diversa do modo como foram olhados quando produzidos, tendo em vista que o pesquisador está em outro tempo. Outra questão também seria: em que medida, para contar uma história do teatro, não podemos ficar presos apenas à história da dramaturgia? A dramaturgia é literatura e o espetáculo não é apenas apreensível pela relação com a obra de literatura, pois “em larga medida o teatro do nosso tempo, posto que moderno, é espetáculo e não dramaturgia, condição que não desautoriza os estudos dramaturgicos, mas que exige apenas que o estudo do teatro não se reduza a esta abordagem” (BRANDÃO, 2001, p. 202).

Assim, percebe-se que, para um estudo no campo da história do teatro, se faz necessário recompor ao máximo os vestígios deixados pelos espetáculos, e não apenas o seu texto, mas, por exemplo, e também, o material gráfico produzido e que expõe uma visão de como este espetáculo era vendido, além dos relatos dos profissionais

envolvidos nesse processo, bem como relatos de contemporâneos que tenham assistido aos espetáculos, reverberando o que ficou registrado nos jornais da época, fazendo, também, um levantamento do que já foi pesquisado e registrado destas montagens por outros pesquisadores. Depois, decifram-se tais vestígios, na tentativa de construir uma leitura, ou seja, uma versão desta história, com base nestes materiais citados. Nesta direção, ressalta-se que o primeiro impulso que motiva a prática historiográfica de um espetáculo deve ser visto como um movimento inquietante de deslocamento do olhar sobre estes espetáculos em busca de enfoques “em que se verifica haver dificuldade para o entendimento de que também a cena espetacular, não clássica ou canônica, é lugar onde se dá o fenômeno artístico teatral, especialmente quando se trata de fazer referência a um evento do passado”. (RABETTI, 2006, p. 34).

Patrice Pavis (2008) atenta para a concepção de que encenação “é o ato de colocar à vista, sincronicamente, todos os sistemas significantes cuja interação dê sentido para o espectador” (PAVIS, 2008, p. 21). Assim, no momento em que o espectador assiste ao espetáculo, o texto já não é o objeto principal de apreciação, e sim mais um dos elementos da cena, assim como o ator, o cenário, a iluminação, o figurino, a sonoplastia e todos os outros sistemas que constituem um espetáculo teatral. Portanto, a encenação, para Pavis, “é uma noção estrutural, um objeto teórico e um objeto de conhecimento” (PAVIS, 2008, p. 21). Ressaltamos que este teórico se refere a espetáculos que partem de um texto escrito, anterior à sua encenação, caso de *Anayde e Não se Incomode pelo Carnaval* (ambos de Paulo Vieira), que serão os objetos do nosso estudo de caso, em desenvolvimento sob forma de uma dissertação de mestrado sobre estas peças e suas encenações.

Sendo assim, um texto é, portanto, um projeto de cena. Não é a cena em si, mas é já a expressão de uma dada concepção cênica do seu autor. O grupo de teatro que passa a lidar com aquele texto, em seu processo de montagem, irá decifrar códigos, criando, ao seu modo, uma encenação, que, por sua vez, atua formalizando um pensamento estético. Ela gera um diálogo cênico, pelo qual será encenado

e mostrada ao público a leitura do grupo daquele texto, que foi escolhido pelos artistas que o encenam, por identificação ou negação do seu conteúdo, seja pela história ou pela estética que é possível tecer a partir da investigação dos envolvidos no projeto, mas, certamente, pela discussão a que se propõe, e que tocou aquele grupo de artistas de alguma forma. Só por isso se justificaria a sua escolha para se desenvolver um trabalho que, em um contexto social, histórico, resulta em uma cena, que diz muito, por sua encenação, daquele ou daqueles artistas.

Assim, Pavis começa dizendo que a encenação não é apenas a realização cênica de uma potencialidade textual, e que seria demasiadamente redundante somente transpor para a cena o que já há de escrito no texto. Afirma, também, que uma encenação não tem necessariamente que ser fiel ao texto dramático, tendo em vista que tal texto sirva como ponto de partida e que o grupo possa ter total liberdade criativa, podendo obter um resultado que não seja fiel ao texto, mas, sim, ao processo de montagem e aos anseios artísticos que movem o grupo, pois o que estará no palco, sendo apresentado ao público, é a expressão do pensamento estético que se deu ao texto utilizado. Ou seja, o que chega ao palco é o resultado de um processo: o texto dialogando com as ações dos atores, com a iluminação e todos os outros signos teatrais que são utilizados em cena, pois, que no palco, texto e cena se encontram sem deixar vestígios sobre qual deles é anterior ao outro:

A encenação esforça-se por encontrar, para o texto dramático, uma situação de enunciação que corresponda a uma maneira de dar sentido aos enunciados. Assim, os enunciados textuais apareceriam por vezes como produto da enunciação e do texto a partir do qual o texto ganha o seu sentido. A encenação não é uma translação do texto para a cena, mas sim um teste teórico, que consiste em colocar o texto “sob tensão” dramática e cênica a fim de experimentar no que é que a

enunciação cênica provoca o texto; instaura um círculo hermenêutico entre enunciado para dizer e enunciação “abrindo” o texto para muitas interpretações possíveis. (PAVIS, 2008, p. 27)

Para Paulo Vieira (2006), na cena pessoense dos anos 90, determinar qual que era o primeiro elemento da cena, a dramaturgia ou a representação dos atores, era uma discussão muito em voga, que estava nas rodas de conversas travadas pelos profissionais de teatro da cidade. Diante disso, propõe-se, adiante, uma rápida análise da montagem de *Anayde*, com dramaturgia de Paulo Vieira e direção de Fernando Teixeira, por termos, neste caso, um conflito travado entre a dramaturgia e a encenação.

Concluindo: dramaturgia e a (in)comôda encenação

Utilizamos, para analisar *Anayde*, a versão que está publicada em livro, no volume *A Escravidão do Amor*, dividido em duas partes: na primeira, Paulo Vieira levanta um pensamento sobre o amor, pelo qual descreve tal sentimento como uma “daquelas coisas que nos fascinam e que podemos situar no campo do improvável. É um terreno pantanoso que está todo o tempo a nos submergir e a tolher nossos passos” (VIEIRA, 2013, p. 16), entrelaçando suas opiniões acerca do amor com um breve estudo sobre a pessoa biográfica de Anayde, cheio de paixão. A segunda parte é composta pelo texto dramatúrgico e alguns apontamentos do autor sobre a montagem dirigida por Fernando Teixeira, em 1992.

A montagem causou furor na capital paraibana, sendo um espetáculo “marcado por um sucesso estrondoso de público, talvez um dos maiores fenômenos de bilheteria do teatro paraibano” (MACIEL; RIBEIRO, 2012, p. 93). Como denuncia seu título, está em cena a figura histórica e polêmica de Anayde Beiriz, a mulher que foi amante do advogado e jornalista João Dantas, o homem que, segundo os

historiadores, em uma tarde de 1930, entrou no Café Glória na cidade do Recife e pronunciou as seguintes palavras: “Presidente João Pessoa! Eu sou João Dantas, a quem tanto humilhastes” e, depois de dizer isto, atirou no peito do venerado chefe da Província Paraibana, tirando-lhe a vida.

No texto de apresentação que escreveu para o programa da peça, o autor conta que foi no ano de 1981, na cidade de São Paulo, lendo uma extensa matéria no *Jornal da Tarde* sobre a Revolução de 30, que redescobriu o nome da misteriosa mulher que ele sempre ouviu quando era ainda criança e adolescente, acusada de estar envolvida nos acontecimentos que culminaram na morte do presidente João Pessoa, mas que na Paraíba era um nome que não se falava:

Naquele dia eu pude saber quem era a mulher de quem não se pronunciava o nome: Anayde Beiriz. Cinquenta anos sepultada pela história. Fiquei fascinado. Eu pus os olhos na notícia e enxerguei um drama de amor de proporções teatrais.

[...]

Uma mulher simples e jovem, com laivos de poetisa, vivendo uma história de amor com um homem conservador como era João Dantas... O amor transgredindo valores morais, atirando na lama a tradição, a família, o casamento: por isto então um silêncio que sepultava o nome durante tantos anos. Compreendi que não era apenas sobre um nome que se calava, mas sobre uma transgressão. (VIEIRA, 1992, p. 6. Programa da peça)

Anayde Beiriz, era professora, poetisa de feição modernista, escritora de contos, ex-miss Paraíba em 1924, feminista de primeira hora e alguém que afrontava a estreitíssima moral de uma província nos perigosos anos vinte. Essa mulher tem sua história diretamente ligada, por seu relacionamento amoroso com João Dantas, aos fatos acontecidos em 1930, que marcaram profundamente a vida de toda a gente

que viveu aqueles dias conturbados e não apenas a dela, mas das gerações que se seguiram, inclusive porque, como resultante, mudou-se o nome da cidade, antes Parahyba, depois João Pessoa, em homenagem ao Presidente assassinado em Recife por João Dantas.

Logo após Vieira concluir a escrita da peça, a cineasta Tizuka Yamasaki lançou o filme *Parahyba Mulher Macho*, contando uma história de Anayde; então, o dramaturgo compreendeu que aquele não era o momento de montar a peça, pois que o filme a abafaria. E preferiu guardá-la. Segundo o autor, durante os anos em que esteve guardada, *Anayde* passou por três tentativas de montagem. Todas frustradas. E somente saiu da gaveta pelas mãos de Fernando Teixeira dez anos depois de ser escrita: “Fernando Teixeira, depois de montar *Curicaca*, e certamente querendo resolver o problema de difícil solução que é o texto para teatro, e que era o grande engasgo da montagem anterior, resolveu ousar” (Depoimento do autor, em entrevista concedida especialmente para este trabalho em 20/08/16). A montagem do Grupo Bigorna,⁵ teve estreia no Festival de Inverno de Campina Grande de 1992, ganhando 5 prêmios.

Na capital paraibana, a estreia da peça aconteceu no dia 13 de agosto e o Jornal *Correio da Paraíba* trouxe uma matéria assinada pelo jornalista Chico Noronha contendo entrevista com o autor e o diretor. O jornalista começa perguntando o que a peça tem em comum com o filme realizado por Tizuka Yamasaki, ao que Vieira responde que apenas o tema e seus personagens, pois, em sua visão, Yamasaki busca

5 Ficha técnica: Texto: Paulo Vieira. Elenco: Ana Luíza Camino (Anayde), Roberto Cartaxo (João Dantas), Carlos Djalma (Rafael), Tião Braga (Alves), Melânia Silveira (Lia), Humberto da Silveira (João José). Técnicos/Cenários: Tarcísio Navarro. Iluminação: Jorge Bweres. Sonoplastia: Sachas Teixeira. Contra-regra: Élide Guedes e José Gabriel. Confecção do Cenário: Waldemar Dornelas. Pintura do Cenário e telões: Carlos Djalma. Música original: Eli-Eri Moura e Odair Salgueiro. Figurino: Grupo Bigorna. Confecção do figurino: Melânia Silveira e Marlowa. Confecção do gramafone: Breno Matos. Programa visual: Juca Pontes. Criação do cartaz: Milton Nóbrega. Fotografia: Mano de Carvalho. Divulgação: Ricardo Farias e Eudes Hermano. Administração: Dalva da Costa Scheerer. Direção geral: Fernando Teixeira.

uma reconstituição histórica, ao passo que sua dramaturgia não busca esse elo com a história, mas objetiva, de forma ficcional, contar um drama de amor dentro da história política da Paraíba. No mesmo jornal, quase um mês depois, a poetisa e professora Vitória Lima deu seu depoimento acerca de *Anayde*, inicialmente dizendo que estava conversando com uma amiga ao telefone que havia ido ao Theatro Santa Roza para ver o espetáculo e não pôde entrar porque os ingressos haviam sido esgotados, o que a escritora aponta como algo inusitado no teatro paraibano:

Aqui, salvo pela noite de estreia, com ampla distribuição de convites entre parentes, amigos e pessoas da classe teatral, a casa não lota. Santo de casa não obra milagre. Com *Anayde* tem sido diferente. É verdade que tem cenas de nu, o que sempre atrai curiosos. Mas outros trabalhos lançaram mão do mesmo expediente sem atingirem o mesmo sucesso. É uma prova de que não é só por isso que tem atraído tão generoso público desde o 13 de agosto ao Theatro Santa Roza. As pessoas que lá encontrei na noite em que fui ver *Anayde* não eram as mesmas que sempre frequentam o Santa Roza e o Lima Penante. Havia um outro público, mais contraditório em noites de gala no Paulo Pontes, para ver monstros sagrados do teatro brasileiro, como Bibi Ferreira ou Fernanda Montenegro. Pessoas que não costumam arriscar uma saída de casa sem a certeza prévia da satisfação plena. Um público pouco experimental, diria, se é que se pode chamar um público assim. Mas também tinha estudante, professor, jovens profissionais, até roqueiro tinha, daqueles de ouvidos imperturbáveis e radicalmente alienígenas que só escutam o idioma inglês a decibéis inacreditavelmente altos. (Jornal *Correio da Paraíba* – 03/09/92)

Pelo depoimento, podemos ter dimensão do que foi a trajetória do espetáculo em sua temporada. Na opinião da escritora, o que fascinou e atraiu o público paraibano para ver *Anayde* foi deparar-se com sua própria história, agora transformada em ficção via um olhar cheio de paixão. Portanto, a análise de *Anayde* será o estudo de um texto atuando sobre um fato teatral, ainda que envolva um fato também histórico. De certo que uma peça nos oferece uma interação de ideias e acontecimentos em sua concretização existencial. Mas quando em seu texto há fatos históricos, ela traz à luz os sentimentos de um fato, aspectos que os historiadores talvez não tenham dimensão em seus relatos históricos.

O texto de Diógenes Maciel e Danielle Ribeiro (2012) revela uma declaração de Fernando Teixeira dizendo que ele não tinha noção da dimensão da força mítica que Anayde ainda exercia na sociedade paraibana. E, nessas passagens, se desenhou um impasse: o autor, simbolicamente, não desejando terminar sua peça com a morte de Anayde, escreveu uma cena em que a personagem, perdida em meio à confusão da revolução, vagando pelas ruas do Recife, recebe uma bandeira que alguém lhe põe nas mãos. Como se fosse uma autômata, a personagem vagueia pelas ruas, em meio ao agito dos revolucionários, e fala um texto criado pelo autor a partir de fragmentos de textos da própria Anayde Beiriz, a pessoa biográfica, do pouco que ele teve ou do que se tem acesso ao que foi deixado escrito por Anayde, que são cartas que estão em posse de familiares. Era, por assim dizer, uma compilação poética de várias falas de Anayde, mas que faziam referência a toda a ação que a personagem acabara de vivenciar. Em sua pesquisa para a montagem da peça, Fernando Teixeira teve acesso a duas cartas da Priora do convento onde Anayde deu entrada, em Recife, após ter se intoxicado. Na primeira carta, a Priora conta sobre o estado de saúde da moça, envenenada, mas sob cuidados médicos. Na segunda carta, escrita no dia seguinte, conta sobre o falecimento de Anayde, “que teria se arrependido muito” de tudo o que fez e viveu. Assim, o encenador substituiu a dramaturgia do autor pela leitura *em off* da carta.

Essa maneira de atuar sobre o texto se justifica para o diretor diante de uma concepção que o tomava como algo maleável, sujeito a pequenos acertos, acomodações à proposta de encenação, mas que, no entanto, não feria, segundo ele, o conteúdo dramático. Essa opção, afinal, se inseria no modo de compreender como o encenador tem liberdade de fazer mudanças que seriam importantes para sua encenação:

[...] Então, na busca, mexendo no baú histórico daquela mulher, encontrei uma carta de uma freira para a mãe de Anayde, contando de sua morte trágica, e a coloquei em BG, enquanto a cena transcorria. A carta, como era de uma religiosa, tinha aquele caráter de coitadizar [sic.]. A plateia urrava com a cena daquela mulher patética, balançando a bandeira. (MACIEL; RIBEIRO, 2012, p. 265)

Do ponto de vista do autor, cortar o texto compilado, no qual estava concentrada a rebeldia e a poesia de Anayde, a pessoa, e substituir este sentido pela carta da freira, foi um passo em falso da direção, pois a pessoa pode até ter se arrependido muito, como afirmou a freira na carta, mas a personagem, ao se arrepender, mediante aquele testemunho externo, desdizia toda a ação que fora apresentada até aquele momento. Mas, é importante pontuar que o que Fernando Teixeira fez em *Anayde* foi algo próprio da encenação: ele se utilizou dessa liberdade do encenador sobre o texto, mudando seu final. E essa é a questão central deste conflito da dramaturgia e da encenação, e não o fato da existência ou não de um arrependimento da pessoa Anayde, que, inclusive, nunca saberemos se é real ou não. É este procedimento criativo e, até mesmo, recriativo, que expõe a questão que se erige como o cerne da discussão em desenvolvimento: aquela que se propõe a analisar a maneira como a encenação se relaciona com a dramaturgia, formalizando o espetáculo que se apresenta ao público.

Referências

BRANDÃO, Tânia. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

MACIEL, Diógenes André Vieira; RIBEIRO, Danielle Lima. Fernando Teixeira e a construção de um pensamento sobre a cena paraibana. In: **Penso Teatro: Dramaturgia, Crítica e Encenação**. Organização de André Luiz Gomes e Diógenes André Vieira Maciel. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 80-96.

MACIEL, Diógenes. Primeiro panorama visto da ponte: a cena teatral contemporânea de João Pessoa, PB (questões iniciais). **Moringa: teatro e dança**, João Pessoa, ano 2, n. 2, p. 27-40, jun.-dez. 2007.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, André [et. al.]. **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 32-62.

VIEIRA, Paulo. A aventura dos anos noventa. **Moringa: teatro e dança**, João Pessoa, ano 1, n. 1, p. 75-81, jun.- dez. 2006.

VIEIRA, Paulo. **A Escravidão do Amor**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

A PARÁBOLA COMO RECURSO ÉPICO/ NARRATIVO EM O DEUS DA FORTUNA

Rodrigo Rodrigues Malheiros

Em *O Deus da Fortuna* (peça estreada em 2011), do Coletivo de Teatro Alfenim, sediado em João Pessoa – PB, o recurso da parábola é utilizado como meio textual para formalizar um tema épico, que, necessariamente, extrapola o universo das relações inter-humanas, visto não mais haver unidade entre o sujeito e o acontecer objetivo, debruçando-se sobre o aspecto extrasubjetivo. A parábola, elemento essencialmente narrativo, é utilizada para tratar de um tema histórico como o capital, diante do abandono de suas velhas formas de acumulação e o encontro com o terreno da especulação financeira.

Sobre a parábola, como recurso épico/narrativo, Sarrazac (2012, p. 133) afirma:

Para que haja peça-parábola, convém então que a peça se articule em torno de uma *comparatio*, que irá constituir o *núcleo* de uma peça ora breve, ora longa, mas sempre com uma estrutura simples. Estrutura *comparativa*, em que uma questão difícil e abstrata – política, filosófica, religiosa etc. – é reportada a uma narrativa acessível e imagética.

Ainda sobre o recurso da parábola, Bornheim (1992) ensina que ele serve como procedimento estético-formal de relativização, justamente por não permitir que a ficção triunfe sobre a realidade, servindo como símile, visto que passa a se referir diretamente àquilo que dá origem a esse símile, que se encontra no terreno das situações reais. Para Bornheim (1992, p.319), “[...] a parábola perde em valor próprio, mas impõe-se na medida em que se refere a outro que não ela e que está fora dela”. De outro lado, Sant’Anna (2010) enfatiza sua função confrontativa, na medida em que esse recurso se constitui como uma metáfora cujo objetivo é desfazer as convenções que estabelecem uma compreensão de certa situação histórica e estabelecer um novo caminho de entendimento do fato, não como uma teoria que se reduz a uma maneira de entender o mundo, mas como uma narrativa capaz de ajudar as “pessoas a lidarem com o mundo, mudando-o por meio de transformações delas próprias” (SANT’ANNA, 2010, p.263). Daí o caráter didático da parábola, pois, desde sempre, assume ser uma metáfora de um dado processo histórico, que situa o espectador/leitor e o ator, numa posição de agente não estático.

A parábola assume um caráter narrativo, ao se estruturar em forma *diegética* sob um efeito de encadeamento de ações. No entanto, essa história estabelece uma ponte com um fato, em analogia declarada. Portanto, incita os ouvintes ou espectadores a, por meio de um processo de analogia, construir um significado sobre aquilo com que estabelecem diálogo, não de maneira individualista, mas buscando entender, através de pistas que são deixadas ao longo da narrativa. As parábolas modernas fogem à regra de, necessariamente, apresentarem uma ligação direta com discursos “mais amplos”, pois têm uma autonomia que a parábola tradicional não adquiriu. No caso de *O Deus da Fortuna*, as personagens, em seu comportamento, são contraditórias e, por vezes, estabelecem uma dialética capaz de questionar o próprio ator em cena. Outro ponto em que a parábola moderna se difere da clássica, ou da parábola convencional, é o desfecho, que, no teatro épico (e não é diferente na peça em questão), não busca um fechamento, mas uma provocação sobre a situação instalada. Também

é importante frisar a extensão da parábola em estudo. Ao contrário da parábola tradicional, como, por exemplo, as parábolas bíblicas, *O Deus da Fortuna* é de uma extensão bem mais abrangente, o que também é, de certo modo, forçado pelo tema a ser tratado.

A partir da concepção acima formulada, o Alfenim constrói uma narrativa que tem amplas semelhanças com *A alma boa de Setsuan* (1943) – peça de Bertolt Brecht, na qual três deuses vão à busca de uma “alma boa”, a fim de comprovar que é possível fazer o bem, apesar de se viver em um mundo marcado pela exploração e pela brutalidade. No entanto, a discussão gira em torno do capital em seu estágio de acumulação. Já na peça do Alfenim, o capital assume uma nova forma: em *O Deus da Fortuna*, conta-se a história de Sr. Wang, um dono de terras, na China Antiga, que acumula uma dívida muito grande com um agiota da região, o Sr. Cai Fu, chegando ao ponto de penhorar a própria filha e entregá-la ao filho do agiota, a fim de quitar dívidas. É assim que Zhao Gongming, o Deus da Fortuna, surge para Sr. Wang e lhe desvenda o que há de vir, com a condição de que seja erguido um templo em sua adoração. Sobre isso, Iná Camargo Costa enuncia:

O Deus da Fortuna me parece complementar à *Alma Boa*. O ponto de partida sendo o fetiche encarnado do capital. O capital é ele mesmo fetiche. Ora, relacioná-lo com deuses é ir ao abraço. A Alma boa de Setsuan expõe uma figura: a acumulação primitiva. Vocês estão falando da mesma coisa e da outra coisa, esse é o ponto fundamental para quem dialoga com o Brecht; vocês estão tratando do mundo sob a figura do capital financeiro. E o importante é que isso diz muito sobre a experiência do Brasil (COSTA, 2013, p. 28-29).

A estrutura da peça é o primeiro indício da desconstrução do valor máximo do drama, dito bem feito, pois elementos estruturais como prólogo, intermezzo, epílogo e canções trabalham a favor da descontinuidade, da necessidade de demonstrar a clara insuficiência da forma

do drama para formalizar um assunto de grande extensão e que se constrói para além do indivíduo. Como se sabe, este texto parte de um fragmento do *Diário de Brecht*:

Comprei em Chinatown um pequeno amuleto chinês por 40 cents. Penso numa peça *As viagens do Deus da Fortuna*. O deus daqueles que gostariam de ser felizes sai viajando pelo continente. Por onde passa deixa um rastro de assassinatos e atentados. Não tarda a atrair a atenção das autoridades como instigador e co-autor de muitos crimes. Obrigado a se esconder, torna-se um foradalei. Finalmente é denunciado, detido, julgado e condenado. Na iminência de ser executado, descobre-se que é imortal. Reclina-se contente na cadeira-elétrica, estala a língua quando toma veneno etc. Confusos, os carrascos, capelães etc. vão embora exaustos, enquanto do lado de fora do corredor da morte a multidão que temerosa viera assistir à execução retira-se cheia de renovada esperança (BRECHT, 2005, p. 41).

No Prólogo A, *O Deus da Fortuna baterá a vossa porta* – que se passa na propriedade do Senhor Wang, onde a cozinheira, a Senhora Shu, sua filha Jing Jing e a criada Liu Po prestam homenagens ao Deus da Fortuna, na esperança de que ele apareça –, a quarta parede é rompida e o Deus da Fortuna dirige-se ao público, quando desmonta de um tigre, sem que as personagens que lhe prestam homenagem o notem, numa intenção clara de desarticular a ideia de uma falsa ilusão que o drama há muito utilizou. Assumindo o Prólogo sua função de introito ao que será contado, o Deus narra para explicar a tradição chinesa e contextualiza o público:

DEUS DA FORTUNA – Honorável público, sou a imagem viva de Zhao Gongming, o Deus daqueles que querem ser felizes. Hoje é o quinto dia do

primeiro mês lunar. Por todo continente, desde os palácios cobertos de jade até o mais miserável casebre, os habitantes deste império me prestam homenagens. Esperam que eu entre pela porta, trazendo a Fortuna. Lá está Jin-Jing, a filha do poderoso Senhor Wang, proprietário destas terras, atrás dela, as criadas da casa. Observem, entoam hinos em meu louvor. (O DEUS DA FORTUNA, 2011, p.1)¹

É possível identificar uma função polissêmica no trecho acima, pois, ao mesmo tempo em que explica ao público/leitor o tema a ser tratado, a personagem declara que todos nós participamos de uma dinâmica (o mundo das relações de trabalho) em que somos utilizados como meras ferramentas para o capital, já que o Deus da Fortuna se intitula o deus de todos os que desejam a felicidade. A adoração presenciada em cena, como um ritual religioso, aproxima o público de um contexto em que as crenças estão pautadas em ritos oriundos da tradição e coadunadas com o velho modo de entender as relações de trabalho. O Deus da Fortuna, no entanto, personifica-se: o que traduz uma espécie de entidade que está em constante movimento e se alimenta da esperança dos homens de um dia serem afortunados, o que, ironicamente, é questionado pela canção seguinte.

A canção *O Deus da Fortuna baterá à vossa porta*, por sua vez, cantada pelas atrizes em cena, como acentua a rubrica, tem um olhar crítico, pois é a partir da constatação de um mundo contornado pela impossibilidade, oriunda de inúmeros questionamentos, que são problematizadas questões encaradas como naturais e que, apesar de contraditória, a esperança ressurgem na forma de um deus:

Quanta desesperança!
O mundo não será eternamente assim
O Deus da Fortuna baterá à vossa porta

1 Doravante, citaremos apenas a paginação.

*Por que nos campos deu praga na colheita?
E os peixes nos rios não se deixam mais fisgar?
Por que os frutos apodrecem nos pomares?
E a desgraça campeia em vez de abundância?
Por que a riqueza do mundo virou troca
E o trabalho dos homens perde o valor?
Por que o dinheiro se dissolve como açúcar
E o futuro é uma boca desdentada?
[...] Por que a vida é “noves fora?” (p.2)*

Em contradição com os rituais para o Deus, que se alimenta da esperança dos que são massacrados pela desigualdade do conflito de classes, a exploração do trabalho escraviza o homem a uma desumanização e, apesar de o contexto apontar sempre para o pior, quanto mais miserável o homem se torna mais ele se apegua à ilusão de ser visitado pelo grande Zhao Gongming. Por fim, a canção faz referência clara a Karl Marx, que afirma – em seu Manifesto Comunista (1848), escrito em parceria com Friedrich Engels – que “a propriedade privada está suprimida para nove décimos de seus membros” (1998, p.54), portanto, estão excluídos da distribuição das riquezas nove décimos da população mundial, composta por trabalhadores explorados em sua força de trabalho, cuja contradição está em serem os produtores dessa riqueza.

No prólogo B, *Promessa ao Deus*, Sr. Wang deixa claras suas intenções de casar Jing-Jing com Shang, filho do Sr. Cai Fu, e revela uma segunda contradição: a opção que lhe resta para sanar a dívida é esperar que o Deus da Fortuna apareça. Enquanto isso, precisa de outro empréstimo, ou seja, quanto mais o Sr. Wang tenta escapar da dívida, mais se endivida. Os mecanismos oferecidos pelo capitalismo, como via para a felicidade, tornam, ao contrário, o indivíduo dependente de suas regras e imposições, revelando-se um engodo, devido à sua aparência natural, como uma espécie de força atávica do destino que leva a uma consequência inevitável. A mesma ideia se estabelece no âmbito das tradições: o casamento sem o consentimento de Jing-Jing, a futura noiva, visto pelo prisma da tradição, não indica nada de errado,

mas acaba ganhando contornos diferentes se visto sob o ângulo dos processos históricos, pois sabemos que a motivação deriva de uma série de empréstimos do pai com o agiota Cai Fu – assim, uma análise mais acurada desnuda uma conjuntura social pautada pelo conflito de classes e pela exploração do homem pelo homem, que, de forma impiedosa, força-o, como indivíduo social, a agir de maneira contrária a sua vontade, portanto, nada natural.

No Prólogo C, *Feição Humana*, o Deus da Fortuna ganha vida novamente e, dirigindo-se ao público, explica que o capitalismo personificado em si mesmo já não tem sua forma primitiva açambarcadora, como se revela, ainda em “sua ignorância”, o Sr. Wang, mas tem agora, uma forma “volátil”, “imaterial” (p.4). Em cena, o Deus da Fortuna está sentado sobre um tigre, desde o início; em seguida, sai do seu assento e se dirige ao público, numa clara posição de superioridade em relação à submissão do tigre, cuja figura, no jogo, também se personifica: ao se tratar de um tigre com características humanas, separa-se da figura imóvel que antes aparecia em cena – o Deus da Fortuna sentado no tigre, é como um símbolo daqueles que acreditam no que o capitalismo promete, no entanto, a gana do tigre, inerente a sua natureza felina, não se manifesta, pois está domesticado e se comporta de forma contrária a sua natureza. O tigre até pensa em se rebelar, como ele mesmo afirma: “às vezes, tenho gana de morder sua cabeça” (p.5).

Um desafio é feito com a intenção de que o tigre tome seu lugar na história, assuma uma feição humana e promova a desordem. Mas é preciso não cometer os mesmos erros do passado. Em cena, a unidade entre O Deus da Fortuna e o tigre desfaz-se num instante, numa releitura em chave dialética sobre o capital que se fortalece ao submeter o homem, como força de trabalho, ao seu jugo, aniquilando-o como sujeito histórico e domesticando-o, ao mesmo tempo em que se autodenomina arauto da redenção para aqueles que esperam confiantemente por sua visita. O Capital, na figura do Deus, e a força do trabalho humano, na figura do tigre, instauram

um conflito histórico em que o tigre se submete às suas imposições, sempre agindo como “rato”:

DEUS DA FORTUNA – Reconheça: é impossível alterar as leis do universo. Eu sou o capital, você o trabalho. Entre nós não pode haver conciliação: ou você me destrói, coisa que eu duvido, porque no fundo precisa de mim, ou se conforma e se submete aos meus desígnios. (p. 5).

O Deus da Fortuna lança o desafio diário, e a opressão se dá nas práticas diárias, em que, entorpecidos pelo consentimento da utopia, sofremos como tigres domesticados, desorientados por um sistema aparentemente imutável. É contra essa ideia falsa de imutabilidade que se deve lutar, uma vez que, historicamente, percebem-se momentos críticos em que o Capital se fragiliza. No entanto, esta força ainda consegue reverter esses estágios, a ponto de tornar-se mais forte historicamente, reinventando-se em sua feição cada vez mais complexa e subordinando a classe explorada pelo temor que se tem às imposições do mesmo. A luta contra o Capital é, antes de tudo, a luta pela consciência de classe, uma consciência que se constrói a partir da história como fonte crítica e não como página virada, pois ignorá-la é partir para o erro, como, de maneira ousada, alerta o Deus da Fortuna.

A Cena 1 da peça, *Receita para assar patos*, descortina a condição humana sob a égide do capital, através de um discurso tecido por um diálogo pouco produtivo, se o julgarmos pelo prisma da forma dramática tradicional, visto que não apresenta, de maneira substantiva, o confronto de ideias, a ponto de carregar em si as cenas futuras. No entanto, em seus desencontros, vão se tecendo três discursos que evidenciam o mesmo tema: a condição do homem vencido pelas imposições de uma nova configuração social. A cozinheira Shu consola Jing-Jing, lembrando o acontecimento fatídico que foi a morte de sua mãe, que se jogou no lago e morreu, juntamente com três colonos, que tentaram salvá-la. Ao mesmo tempo, Jing-Jing avalia sua vida e,

fazendo um diagnóstico, pensa em ter o mesmo destino da mãe. Em meio a uma conversa melancólica, Liu Pó, ajudante da cozinheira e uma espécie de governanta, a quem os cuidados da filha do Sr. Wang são confiados, vai tratando o pato para o jantar de união entre Shang e Jing-Jing: corta o pescoço, depena, escalda, estripa e tempera. O destino do pato, metaforicamente, é a melhor descrição para o que espera Jing-Jing. Como será visto, na cena do banquete de conciliação da dívida do Sr. Wang com Cai Fu e, conseqüentemente, do casamento da senhorita Jing Jing com o filho do usurário, a jovem será oferecida como pagamento da dívida, mesmo que a contragosto. Pato e filha são oferecidos no banquete, quando se provariam as habilidades da senhorita Jing Jing, como a dança, ao mesmo tempo em que se delicia o pato.

O dado épico presente na Cena 1 é a lenda contada pela Sra. Fu, que assume o papel de narradora. A lenda conta a história de Chen Fu Chao, que tinha uma grande dívida e decidiu se matar jogando-se da ponte. Um velho peixeiro que vinha passando precisava vender seu peixe, e se perdesse mais um pouco de tempo, seu produto apodreceria, porque, por causa do suicida, a ponta estava interditada. Então, o velho peixeiro subiu à ponte, empurrou Chen Fu Chao e disse: “Egoísta, não pense só em si mesmo” (p.8). Essa lenda é um relato que evidencia, pela analogia possível, a morte da mãe de Jing Jing, que se suicidou por se sentir sufocada pelo marido, devido aos valores patriarcais, alienados na tradição. Jing Jing sofre com a ideia de se sentir extensão dessa tradição, quando se coloca no lugar da mãe, e ameaça tirar a própria vida.

Tanto a mãe de Jing Jing quanto Chen Fu Chao se acovardaram diante da vida, mas, ao mesmo tempo, quando olhamos para a história de Chen Fu Chao, constatamos que um peixeiro o empurrou enquanto ele hesitava. Isso constrói uma leitura da cena em chave dialética, pois o desespero de Chen Fu Chao era a dívida que tinha e que já não podia pagar, ou seja, o modo capitalista o tinha sufocado a ponto de se desesperar. Já a mãe de Jing Jing se casara com um homem sob a tradição patriarcal, em que se baseavam as relações sociais, o que repercutia

diretamente nas relações de trabalho do marido, no que tange a sua credibilidade como homem de família. No entanto, aquele que precisava de ajuda, mas sentiu o punho cerrado das relações de mercado, quando descartado do mundo dos negócios pela dívida que contraía, foi dito como egoísta, porque atrapalhava os negócios dos outros, e foi egoísta ao entender, equivocadamente, que a luta por justiça é individualista. A mãe de Jing Jing se suicida por não suportar a dor da vida, no entanto, aos olhos da Senhora Shu, esse ato foi um erro, uma vez que é preciso estar vivo em ato de resistência.

Assim, aponta-se um caminho para Jing Jing, que pretende fugir do casamento através da morte, como a mãe, mas é aconselhada a aprender a lição. A história experienciada é a fonte da sabedoria da Senhora Shu, e ela não ignora o fato de sua dinamicidade e de como, ao agir no âmbito social, repercute na vida em campo privado. Ou seja, é possível romper com o destino das mulheres da família do Senhor Wang, pois a estrutura de pensamento edificada nos conceitos burgueses, que pregam uma vida que segue uma linha sem alterações, é rompida pelos elementos épicos que interferem na linha temporal.

As lições oriundas das lendas, mediante a narração de intenção didática, ao romper com o clímax dramático que a forma do drama burguês elabora, por não permitir interferências externas, conduz a personagem numa sequência de ações e distancia-a a ponto de possibilitar uma reflexão sobre as possíveis tomadas de decisão. O diálogo é entrecortado por comentários que rememoram o passado da mãe de Jing-Jing e projetam o futuro dessa personagem, costurado, metaforicamente, pela preparação do pato, o que remete à sua vida, negociada no Mercado de Futuros, apontando, pois, para uma construção narrativa. A lenda contada por Liu Po sobre Chen Fu Chao, estruturalmente, tem a mesma função da parábola em relação ao tema da peça e à parábola, como a técnica da narrativa, e tem um distanciamento que é inerente a sua forma. Para se explicar algo da realidade usa-se o recurso da parábola, construindo, a partir do distanciamento, a possibilidade de compreensão por analogia. Da mesma forma, a lenda é

utilizada para esclarecer, de maneira objetiva, as consequências do suicídio e sua repercussão social.

Na Cena IV, as consequências da fé são sentidas pelo Sr. Wang na carne. Em sua sala, o comerciante bebe vinho e resmunga, diz a rubrica. A cena desenha um capitalista ultrapassado, que sofre as imposições da dinâmica de um sistema econômico que encontra nas práticas da agiotagem uma forma mais viável de lucrar. Na sala de negócios, resta ao Sr. Wang resmungar, o que se configura como um quadro decadente, de alguém cuja mentalidade representa o capital em sua forma primitiva. O secretário Koo inicia um diálogo com o Sr. Wang sobre a insatisfação dos colonos por não receberem os “provimientos” do mês. Instaure-se o embate das ideias, ainda em chave dramática: Sr. Wang entende que a atitude dos colonos é um atrevimento; já os colonos lutam pelo direito de receber pelo trabalho. O que explora (Sr. Wang), a fim de obter lucro mesmo em situações de crise, decide não pagar o salário; já os explorados lutam para receber seu provimento, que já é pouco, comparado com o trabalho que desempenham. Como observador, o secretário Koo escuta os dois lados, avaliando todos os vetores da situação. É interessante notar que o secretário desempenha, em dada proporção, função análoga à do observador/leititor, visto que sua posição, mesmo mais próxima do patrão, permite ponderar questões sobre o conflito e construir uma consciência crítica sobre o assunto, ou seja, o diálogo, mesmo sendo elemento da forma do drama, assume uma função descritiva da ação dos colonos, incorporando ao diálogo um dado externo, a revolta dos colonos, problematizando o drama. Se, na parábola, elementos da narrativa referem-se diretamente a uma situação real e representam uma situação social, as personagens encontram seus símiles fora do texto. Ou melhor, os atores, assim como o público, encontram as personagens do dado ficcional nas práticas diárias, no cotidiano das relações.

A cena, circunscrita por uma situação cômica, ridiculariza a figura do capitalista ainda de práticas primitivas, que espera, em sua bebedeira, esquecer os problemas. Em uma alucinação, criada por seu estado de embriaguez, Sr. Wang enxerga o Deus da Fortuna. Numa

ação tosca, entrega um bastão ao secretário Koo para capturar o deus e vingar-se por seu abandono. O secretário, sempre oprimido pelo caráter açambarcador de seu senhor, aproveita a situação para dar o troco. O bastão do Sr. Wang, que representa o instrumento de opressão, vira-se contra o opressor, a partir do momento em que o secretário Koo, ao dizer que o Deus da Fortuna está nas vestes de seu senhor, imprime-lhe uma “surra”. De maneira ambígua, fala o que pensa de seu senhor, depois de presenciar o tratamento do Sr. Wang com os camponeses: “Tome, salafrário! Arrebente, bandido! Explorador canalha! Biltre! Sacripanta! Patife!” (p.15), ao melhor estilo da comédia de *Molière*, como também de Gil Vicente, quando se utiliza do quiproquó como elemento de inversão das funções, de maneira a romper com as normatividades sociais e, por esse motivo, questiona os valores postulados como fixos e imutáveis.

A linguagem assume sua função conotativa, própria da parábola, e mostra como, dialeticamente, o instrumentário do opressor pode ser usado contra ele mesmo. Antonio Candido, em *Dialética da Malandragem*, quando analisa a obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-53), ao contrário do que se afirmava da obra como romance de costumes, elabora um estudo em chave dialética que trata da tensão entre ordem e desordem no interior da obra do escritor oitocentista e que rege o movimento das relações sociais, como síntese de um dado processo histórico-social. Esse pêndulo ora revela uma sociedade edificada pela ordem posta pelos valores e pelas tradições, ora rompe com a ordem pela via do cômico, disposto a dialetizar as ações das personagens e tornar dinâmicas as relações sem o rigor normativo que engessam as formas de sociabilização. Para Candido,

Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca. Esta se articula com uma atitude mais ampla de

tolerância corrosiva, muito brasileira, que pressupõe uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei, manifestando-se por vezes no plano da literatura sob a forma de piada devastadora, que tem certa nostalgia indeterminada de valores mais lídimos, enquanto agride o que, sendo hirto e cristalizado, ameaça a labilidade, que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural. Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares (1970, p.67-89).

As posições de mando não se tornam fixas no plano da comédia e se desenvolvem como elemento de relativização da hierarquização, a qual permite a mudança pelo caráter libertário em que a forma cômica se sedimenta. A ironia que está implícita na maneira como se invertem as posições entre o Secretário Koo e o Sr. Wang é também um elemento formal que revela uma tensão nas relações de classe sempre presentes em momentos de crise, a exemplo do Sr. Wang, que, em seu momento de embriaguez, encontra-se desolado por causa de sua dívida com o Sr. Cai Fu.

A relativização da ação dramática pode ser, no caso da peça em análise, uma reunião, no plano literário, de elementos estético-formais na produção dramaturgica. A parábola, que desenvolve, a partir de um jogo de analogias, a representação de um modelo social, é capaz de tornar a cena relativa àquilo que ela não é, à própria vida social. Somada à parábola, a interrupção da cena, que expõe um tema abrangente por uma cena intimista, em que as personagens revelam seus segredos, desejos e sonhos, traduz, a partir da composição entre duas cenas, como o tema abrangente interfere e impõe seu *modus operandi* até nas pequenas atitudes, restritas a um indivíduo. Ou seja, o “horizonte maior, que é dito ao espectador [...] relativiza o horizonte menor (BORNHEIM, 1992, p.320), como é o caso da Cena III - *O penhor de uma*

amizade e da cena V- A cozinheira Shu ensina a Jing-Jing como se rompe o casulo da seda.

Na primeira cena em questão, o tema “amor” é discutido por Liu Po e Jing-Jing. Apesar de ser um assunto concernente à intimidade das personagens, o diálogo mescla a relação afetiva à esperança de um mundo mais honesto, saindo da esfera meramente intersubjetiva. Liu Po é acusada por Jing-Jing de não ter ambição, já que a sensação de Liu Po, ao ser beijada, é de que a vida se torna mais digna. Mas, imediatamente, a jovem replica a acusação: “Claro que tenho. Um dia os pobres como eu chutaremos a bunda dos ricos e a riqueza que produzimos será dividida entre todos” (p.12). O conflito de classes se instala não só quando o assunto contempla temas de largo alcance, como revoltas ou organizações coletivas em busca de melhorias para o bem-estar social, em relação ao contexto de opressão e às injustiças observadas na prática social, mas também se faz presente em situações de ordem pessoal, como no caso do diálogo entre Liu Po e Jing-Jing, que, ao conversar sobre o amor e suas implicações de matéria intimista, alcançam o universo da luta de classe. De maneira reflexiva, Liu Po constrói uma análise histórica de sua situação social: “Nasci como bicho, me puseram no mundo sem perguntar minha opinião, vinguei por sorvte e nesta casa sou escrava e prisioneira. Não me venha dizer o que é respeito” (p.12).

Nesse momento, percebe-se que o horizonte maior relativiza o horizonte menor: nada escapa da capacidade que o capitalismo tem de tornar mercadoria aquilo que desejar. A amizade de Liu Po por Jing-Jing é regida pela condição social que ela ocupa. No último diálogo da cena, ela diz: “Não sei por que insisto em ter amizade por tipos como você.” A resposta de Liu Po é “Se você insiste, eu obedeço” (p.12). É interessante notar o estranhamento na linguagem, ambivalente, terna e ácida, ao mesmo tempo, ao passo que se tematizam amizade e obediência. Se, de um lado, a resposta de Liu Po pode ser lida como meramente retórica, vista sob a perspectiva de Liu Po, assume função crítica/reflexiva, uma vez que expõe as contradições sociais, oriundas do conflito de classes.

A Cena XI - *O Deus da Fortuna surge na casa de Wang*, a penúltima dessa parábola, em nada convencional, inicia-se com uma conversa entre Sr. Wang e Cai Fu. Até então, tudo ocorreu como planejara o Sr. Wang. Sua filha, uma vez casada com Shang, liquidaria sua dívida e unia as dinastias, o que o tornava, mais uma vez, poderoso.

SENHOR WANG- Um momento, Cai Fu, penso que temos de rasgar uns papéis antes de consumir o contrato das núpcias.

CAI FU - Do que está falando?

SENHOR WANG - De nossas pendências pecuniárias.

CAI FU - Suas pendências, o senhor quer dizer.

SENHOR WANG - Se são minhas, também lhe pertencem, afinal o matrimônio sela a união de duas dinastias, de agora em diante seremos uma mesma casa, a casa Wang Zu. (*bebe no gargalo*).

CAI FU - O senhor se engana. A casa Cai Fu manterá pura a linhagem de vinte gerações. (p.32)

A velha concepção da união de famílias, a fim de participar dos bens e das riquezas, como bem planejou o Sr. Wang, não favorece os negócios de Cai Fu. É uma compreensão arcaica, ultrapassada, de um capitalista que elabora suas jogadas ainda com um pensamento primitivo. Tal equívoco fica evidente na voz de Cai Fu: “A honra de sua filha não paga suas dívidas”. O Sr. Wang não compreende o estágio em que se encontram as relações de mercado e sua mentalidade açambarcadora o trai, na medida em que as novas formas de negociações excluem a tradição a que ele tanto se apegara. Resta ao Sr. Wang elaborar outra estratégia, que é a tentativa de anular o casamento. É interessante a conversa entre os dois negociantes, porque jamais esteve em jogo a opinião dos filhos, mas aquilo que é lucrativo para um e para o outro. De maneira calculada, os dois negociantes vão tratando de suas que-relas como dois experientes comerciantes. Cai Fu aceita as desculpas,

depois de um longo argumento do Sr. Wang, e o aconselha a continuar com suas oferendas ao Deus da Fortuna.

Não será mais um empréstimo que salvará o velho capitalista endividado, mas a nova compreensão do mercado financeiro. Na sequência, o Sr. Wang toca no assunto do empréstimo, visto que está disposto a qualquer submissão, mas o efeito cênico impõe outra saída. Segundo a rubrica, a cena “sofre uma mudança de atmosfera”, e o ator que representa Cai Fu agora passa a representar o Deus da Fortuna. A princípio, o Sr. Wang não compreende, pois, quando vai apalpar as moedas, percebe que elas se converteram em sal. Como já foi anunciado na narrativa da cena do banquete, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (p.30). A partir dessa emblemática cena, fica marcado o processo de transição para uma nova dinâmica de “financeirização”, em que o dinheiro assume sua forma imaterial.

O Deus da Fortuna, que é representado pelo ator que faz a personagem Cai Fu, afirma que o julgamento deverá acontecer, e o Sr. Wang será réu, já que é o dono da propriedade e de tudo o que nela há:

DEUS DA FORTUNA - Você representará o réu.

SENHOR WANG - Eu?

DEUS DA FORTUNA - Quem reina poderoso nesta propriedade?

SENHOR WANG - Eu, naturalmente.

DEUS DA FORTUNA - Quem tem o poder sobre a vida e a morte dos empregados?

SENHOR WANG - Eu, naturalmente.

DEUS DA FORTUNA - E quem é o senhor soberano de toda fortuna destas terras?

SENHOR WANG - Mais uma vez a resposta é Wang [...]

DEUS DA FORTUNA - Pois então, é o senhor que deverá ser julgado e condenado (p. 35-36).

A conversa entre o Deus da Fortuna e o Sr. Wang expressa, primeiramente, que a forma épica oferece recursos para colocar em cena

o tema. A mutação de uma personagem (Cai Fu) para outra (O Deus da Fortuna), aos olhos do espectador/leitor, constrói uma possibilidade de tratamento do tema. O capital, que já não está fixo ao dinheiro como matéria, mas tem sua essência na fluidez com que consegue, a partir dos processos históricos, transitar entre as relações humanas e destruir esperanças.

Outra questão diz respeito à aparência dessas relações, produzidas e orientadas pelo capital. A resposta do Sr. Wang sempre afirma que ele é o dono de tudo, de tal maneira que essa dedução seja natural. É aqui que a repetição do termo “naturalmente” toma contorno irônico, capaz de produzir no espetáculo, em todo o seu processo, uma reflexão sobre o termo que designa algo produzido por natureza, de modo natural, sem uma intervenção direta das práticas sociais ao longo da história. A repetição do termo evidencia o que, ao longo da peça, comprova-se – que a posse de tudo, inclusive do trabalho dos colonos, não é natural. Esse discurso é mantenedor do quadro social em que os colonos sofrem com os punhos cerrados do seu opressor.

CORO

Morte aos canalhas proprietários!

Morte aos espoliadores do trabalho!

Morte aos especuladores bandoleiros!

Criaremos um novo mundo. (2011, p.39)

[...]

Um dia acordaremos

E então ninguém sabe o que vai ser

[...]

DEUS DA FORTUNA - Depois desta comovente defesa, o réu espera o veredicto.

COLONO - Não cabe a nós a decisão. Não ouviu? Seja paciente, o Deus da Fortuna baterá a nossa porta (p.39).

O Coro não se enquadra na forma dramática, não opera como elemento do diálogo, mas rompe com ela ao redirecionar o discurso para

uma crítica àqueles que se unem ao capital no processo de espoliação do trabalho. No caso da peça, o Coro inclina-se a um discurso questionador, que comenta o quadro social que está sendo formulado como uma síntese do confronto entre o processo histórico de exploração da força do trabalho e a atuação do capital em seus vários estágios, que programa, mesmo que em curtos momentos, possibilidades de luta, as quais historicamente são desperdiçadas, como fica claro na cena dos colonos ao julgarem o Sr. Wang, remetendo ao Tigre do início da peça (o trabalho) que, desafiado pelo Deus da Fortuna, tem a postura de um animal domesticado historicamente. Da mesma forma, os trabalhadores, entorpecidos, esperam pacientemente o dia em que o Deus da Fortuna baterá nas suas portas, acreditando que a mudança social - o fim das injustiças - acontecerá. Revela-se uma consciência moldada historicamente pela esperança de um redentor, algo ou alguém que quebre as algemas da classe trabalhadora (à maneira capitalista de ver as coisas a partir do individualismo, e não, de uma ação coletiva). Essa consciência em nada tem a ver com uma possibilidade real de mudança. Assim como no texto, é preciso olhar diferentemente para o conjunto de fatos expostos, não como acontecimentos corriqueiros, como um cotidiano aceitável, como natural, que contraria a concepção de que “sua gente é ordeira pacata, amante da harmonia entre as classes (2011, p.40)”.

Na Cena XIII - *As visões do Senhor Wang*, o proprietário, que antes agia num contexto em que o acúmulo de bens era a atividade capitalista a se fazer, recebe a revelação do futuro. O templo erguido por Wang e o investimento do capital de Cai Fu nesse novo estágio financeiro teriam o nome de Templo da Fortuna:

A revelação do futuro na parábola corresponde aos dias atuais. Wang, numa espécie de delírio premonitório, descreve o funcionamento das bolsas de valores. Simbolicamente, o proprietário assume sua nova função no sistema periférico não apenas como elo de opressão no processo

de acumulação primitiva, mas também como agenciador do capital especulativo. (MARCIANO; COELHO, 2013, p. 76)

O capital, via forma imaterial, reorganizará o cenário das relações sociais, o que não implicará em dizimação das divisões de classes, apenas erguerá uma nova forma, a de especulação financeira. A parábola investe na descrição simbólica da bolsa de valores, como foi dito, e todo o alvoroço de seu funcionamento, bem como o tratamento religioso, que, de maneira alegórica, traduz a conjuntura atual como um ritual primitivo, em que as pessoas cantam odes e adoram o deus em seu templo. Fica clara a constatação de que o capital, seja em sua forma primitiva de acumulação de bens, seja em sua forma moderna de especulação financeira, alimenta-se do trabalho não remunerado (da exploração do trabalho) e, dialeticamente, de fé (esperança) dos mesmos explorados de um dia conhecer a fortuna. Essa constatação só é possível porque a forma épica opera cortes, como numa narrativa, em sua progressão, cuja finalidade é de selecionar os fatos que mais se adéquam à discussão temática proposta.²

No entanto, a parábola não tem um fim pautado no elogio ao novo Templo da Fortuna. No Epílogo, a Senhora Shu destaca-se por ser uma personagem com envergadura épica. É um ser histórico, que passou por todos os estágios do capital e sobreviveu a todas as formas de exploração. Portanto, compreende, melhor do que todos, o momento – não de maneira teórica, mas sofrendo na prática diária as imposições do capital representado pela dinastia Ming. Então, cabe a ela a última fala: “Penso que está na hora de acordar, varrer as cinzas de incenso e dar um pé na bunda do Deus (2011, p.40).

Como foi visto, sem seguir a estrutura convencional de uma parábola, o texto destaca-se por elaborar uma narrativa, em sua essência

2 Brecht, em seus estudos, citava Döblin com frequência sobre a forma narrativa: “Ao contrário da dramática, a narrativa pode ser recortada em vários pedaços separados como se cortados com uma tesoura” (JAMESON, 2013, p.69).

alegórica, que provoca o leitor e incita o público/leitor a refletir sobre os processos sociais de maneira épica/dialética, como construção histórica, não como convenções sociais imutáveis, mas sedimentados historicamente pela classe dominante num processo de exclusão social, em que o capital financeiro, em seus estágios diversos, ditou as relações humanas tanto no espaço privado quanto no coletivo. A parábola em questão não tem uma resolução da trama, muito menos uma saída vitoriosa do trabalho sobre o capital, mas, assim como em Brecht (JAMESON, 2013, p.75), “sua capacidade de encenar nossas próprias ações possíveis e virtuais [...] que estimule o público à percepção de múltiplas possibilidades”. Dessa feita, a realidade não acaba no fim da peça, no entanto, o corte é fundamental para fazer com que fique clara sua intenção.

Assim como o teatro épico trabalha com liberdade, sem se prender a um efeito de encadeamento rígido, via diálogo, operando recortes de cenas, por meio de um “sujeito épico”, nos termos de Szondi, promove-se uma seleção de fatos a serviço de um tema que age na própria realidade, encarnando de maneiras diversas suas ações. Assim, cabe a nós uma postura crítica diante das práticas cotidianas, tão sentidas na contemporaneidade.

Referências

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

BRECHT, Bertold. **Diário de trabalho**. Volume II (1941-1947). Organização de Werner Hecht; Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurentino de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias, **Revista do Instituto de Estudos Avançados** [IEB/USP], São Paulo, n.8, p.67-89, 1970.

COSTA, Iná Camargo. **Figurações do Fetichismo**. In: Caderno de Apontamentos: O Deus da Fortuna - Coletivo Alfenim. João Pessoa, PB, 2013, p. 28 e 29.

DEUS DA FORTUNA (Primeira versão, IX 2011). Inédito. Mimeo, 2011. 40 f.

JAMESON, Frederic. **Brecht e a questão do método**. Tradução e notas: Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MARCIANO; COELHO. **Cinco tópicos para uma leitura crítica**. In: Caderno de Apontamentos: O Deus da Fortuna - Coletivo Alfenim. João Pessoa, PB, 2013, p. 76.

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

SANT'ANA, Marco Antonio Domingues. **O gênero da parábola**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

NOSSA, DE CADA DIA

Fernando Bonassi na medida do trágico cotidiano¹

Nayara Macedo Barbosa de Brito

Afinal, de qual tragédia estamos falando?

Quando Raymond Williams escreve, em 1966, *Tragédia Moderna*, ele traz de volta à tona o conceito de tragédia (e sua associação com a noção de trágico) nascido na Grécia Antiga, mas sob uma nova chave de leitura, considerando a experiência social mais recente e contemporânea a ele. A partir do estudo da obra de dramaturgos do final do século XIX até meados do XX, Williams percebe uma nova configuração do trágico que, nesses autores, como já observara Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o trágico*, de 1961, virá separado da grande forma aristotélica apresentada na *Poética* nos idos do século IV a.C., e que irá orientar-se, dali em diante, por uma “filosofia do trágico”.

O novo paradigma, pautado por tal filosofia, guarda relação com o uso mais comumente empregado do adjetivo “trágico”, que,

1 Discussão oriunda da dissertação intitulada *Formas de ser um, de ser só: modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea*, defendida no PPGAC – UFRGS, sob orientação do professor Dr. Clóvis Dias Massa.

popularizado ao longo do tempo e assimilado à linguagem comum, assumiu o sentido compreendido ainda hoje como o de *triste* ou *catastrofíco*. Assim é que reconhecemos ou, antes, atribuímos o caráter de tragicidade a determinados eventos, como acidentes e até “pequenas” fatalidades: uma enchente que deixa desabrigadas dezenas de famílias; a fuga de uma guerra civil que leva milhares de pessoas a buscar refúgio longe de sua terra natal; ou, simplesmente, um acidente automobilístico que resulta em morte. Esses fatos, nós os reconhecemos facilmente como sendo trágicos.

Contudo, há quem ponha em dúvida a autenticidade do trágico nesses casos. O contexto acadêmico da Inglaterra da época em que Williams lança o seu livro, por exemplo, mostrava-se bastante desfavorável à recepção de ideias que, como vamos colocando, ampliam a noção de trágico como formulada por Aristóteles e que se manteve mais ou menos estável até o século XIX. George Steiner, professor da Universidade de Cambridge, e seus seguidores desacreditam da possibilidade de haver experiência trágica nos tempos modernos, criticando e julgando, assim, inadequado o uso do adjetivo “trágico” da forma banalizada como vinha sendo e ainda é empregada. Para ele, acidentes de automóvel, “pelo simples fato de serem *acidentes*, envolvendo ‘gente comum’, não podem ser chamados trágicos.” (COSTA *in* WILLIAMS, 2011, p 15 – grifos da autora). Do mesmo modo, “a perda de emprego, os desabamentos de minas, a fome, o tráfego, a política” (p. 15), nada disso é trágico na concepção desse crítico e professor.

O que aqueles cujo pensamento se afina com o de Steiner reclamam, e que funciona como um dos argumentos contra o “livre uso”, por assim dizer, do termo, é a existência de certo “sentido universal” que deveria estar contido no seio da ação trágica e que as tragédias do dia-a-dia não parecem abrigar. Williams até admite que para algumas pessoas é possível ouvir sobre uma enchente, a fuga de um povo ou um acidente de carro “sem sentir esses eventos como trágicos em sentido pleno”, descrevendo tais como “*acidentes* que, por mais dolorosos e lastimáveis que sejam, não têm nenhuma ligação com qualquer sentido geral” (WILLIAMS, 2011, p. 72 – grifo do autor). Mas a exclusão

de alguns tipos de sofrimento da tragédia, tidos como “mero sofrimento”, é significativa, como o teórico britânico alerta em seguida e como Iná Camargo Costa, em prefácio à edição brasileira do *Tragédia moderna*, bem esclarece.

Para a professora, a não atribuição de um caráter trágico a certos eventos entendidos como “acidentes” configura-se como mais uma tentativa de desqualificar a experiência da “gente comum” (seria “modéstia, indiferença, ofensa ou ideologia?”, pergunta-se Williams (2011, p. 15) sobre o motivo de não atribuir às suas experiências uma tragicidade). O termo, tendo origem nas tragédias áticas, cujos heróis eram nobres, governantes ou semideuses, figuras que, de alguma forma, representavam a entidade Estado, sendo responsáveis por todo um povo e contra quem a ação trágica investia – assim como, posteriormente, na tragédia do período elisabetano –, guardando uma relação original com as classes sociais mais favorecidas (a representação de não nobres, vale lembrar, era reservada às comédias). Eram essas figuras que abrigavam o “sentido geral” a que os críticos se referem ao separar *tragédia* de *acidente* na medida em que elas representavam todo um povo.

Esse pensamento ou essa interpretação, de cunho social, que enxerga uma hierarquia de valores pela qual uma ação cometida contra um indivíduo é tida como mais relevante ou mais importante do que aquela cometida contra outro de classe social inferior, é, sem dúvida, pertinente, e se relaciona com o tal “sentido geral” reclamado às tragédias, como demonstrado. Mas outra possibilidade de interpretação, que não deve ser negligenciada e que se refere também ao tal sentido geral evocado, é a que considera o caráter metafísico a que a tragédia, em sua origem grega, também estava ligada, notadamente pelo culto ao deus Dioniso. Ao considerar essa realidade metafísica, a representação da desgraça de um herói não diria apenas da sua própria vida ou da do povo que ele representa, mas apontaria para um sentido, uma experiência e um aprendizado maiores sobre a existência. A questão que se coloca, quando pensamos no homem moderno (e, na sua esteira, no contemporâneo), e que serve de argumento para

críticos à semelhança de Steiner, é que, não tendo mais, esse homem, uma ligação com um mundo espiritual/transcendental/divino, deixando-se guiar somente pela razão, não seria possível a ele uma experiência trágica, ao menos não naquele sentido.

De todo modo, e a despeito daqueles que desacreditam nessa possibilidade, a partir da tragédia e do drama burgueses, no século XIX, o caráter do sujeito representado começa a se alterar. A ascensão desta classe social, que passa a financiar as produções teatrais, “exige” o seu protagonismo e a colocação de seus conflitos em primeiro plano na cena. E afinal, como afirmara Beaumarchais (*apud* SARRAZAC, 2013, p. 6) ainda no século anterior, a tragédia heroica já não nos toca “a não ser no ponto em que ela se aproxima do gênero sério, apresentando-nos homens e não reis”.

A consequência dramaturgica da “extensão [da experiência trágica] do príncipe ao cidadão comum” e, na sua esteira, “a todos os homens” é que a natureza dessa experiência é – ao menos sob uma perspectiva – “drasticamente limitada” (WILLIAMS, 2011, p. 74): a ação perde o seu caráter público e restringe-se à vida privada do indivíduo burguês, o que reduz a sua dimensão e repercussão coletivas (o tal “sentido geral”). Na sequência, com o nascimento do drama moderno, assistimos à emergência dos conflitos dos trabalhadores, que assumem os papéis de protagonistas (e aqui a ação recupera um pouco de sua dimensão coletiva, já que a tragédia de um trabalhador pode ser metonímia para a derrota de uma classe). De modo que o trágico acompanha a diminuição do caráter do herói, que já não tem mais as características nobres de outrora. A partir desse ponto, é o homem mais comum, o mais ordinário, o mais cotidiano que vai sustentar o trágico contemporâneo.

Ainda no âmbito das “consequências dramaturgicas” dessa mudança de paradigma, e a partir do entendimento que Jean-Pierre Sarrazac (2013) apresenta no artigo intitulado “Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano”, destacamos a ausência da “grande colisão dramática”, antes sustentada pelo conflito intersubjetivo de personagens

antagônicas e fundamental para a ocorrência do trágico. O caráter intrasubjetivo do drama moderno dispensa a reviravolta que uma tal colisão em geral traz e a ação inicia como que num momento “pós-colisão” ou “pós-catástrofe”. As personagens, sem ter mais o que fazer ou a quem recorrer para mudar sua sorte, são lançadas à inércia de uma vida comum, na qual não lhes resta outra coisa senão ruminar obsessivamente o passado, cuja lembrança vem a ser, na maioria dos casos, a ação principal dessas peças.² De modo que – e temos, com isso, outra consequência – a ação dramática acaba retomando o sentido expandido que possuía em sua origem. Abrigando também a noção de “estado”,³ ela torna-se mínima, rarefeita, reflexiva (cf. SARRAZAC, 2013, p. 6) e coloca os sujeitos numa posição contemplativa em que mais refletem sobre a vida do que agem sobre ela.

A inércia a que nos referimos ganha, em alguns autores, como em Maurice Maeterlinck e em Samuel Beckett, um contorno circular, na medida em que as ações de algumas de suas peças se repetem ciclicamente ao invés de se organizarem numa progressão dramática, como é característica das tragédias áticas ou do drama aristotélico-hegeliano, seu herdeiro. Para os personagens de Beckett, por exemplo, o tempo parece não passar porque os seus dias se configuram exatamente da mesma maneira, na rotina, na repetição das mesmas ações. Em *Dias felizes* (1960), para citar apenas um caso, vemos duas personagens,

2 Poderíamos citar pelo menos uma dezena de peças cuja ação principal é a evocação/análise/ruminação do passado. *A última gravação de Krapp*, de Beckett; *John Gabriel Borkman*, de Ibsen; *O Sonho*, de Strindberg, entre outras, estão entre as mais exemplares nesse sentido.

3 A *práxis* grega, origem etimológica da “ação” como é entendido o drama, possui esse sentido expandido, que, por alguma razão, foi reduzido ao longo do tempo. R. Dupont-Roc e Jean Lallot, na introdução à edição francesa da *Poética* de Aristóteles, atentam para o fato de que a “tradução, mantida à falta de melhor, de *práxis* por ‘ação’ não é boa: em grego, *práxis* cobre um campo mais vasto que *ação* e designa também, a propósito dum ser humano, aquilo que qualificamos de ‘estado’ – felicidade ou infelicidade, por exemplo; a definição de tragédia como ‘representação de ação’ reenvia para este sentido mais alargado de *práxis*.” (ARISTÓTELES, 1980 *apud* SARRAZAC, 2011, p. 43).

Winnie e Willie, passarem os dias a repetir uma rotina de tédio. A sequência de ações que Winnie, principalmente, repete diariamente: o ato de tirar objetos aleatórios da bolsa, como um pente, um espelho, uma escova de dentes, uma arma de fogo, de mexer com esses objetos ao mesmo tempo em que força uma conversa com o marido, na verdade mais monologando que conversando com ele, tudo isso ela faz só pra passar o tempo, pra enganar a espera, a ansiedade de que mais um dia acabe, quando devolve tudo para a bolsa, que esvaziará novamente no dia seguinte. E, a cada dia, aquele tédio, a vulgaridade daquelas ações, vai sufocando a personagem mais e mais até que, ao final da peça, só sua cabeça consegue ser vista: todo o corpo foi imobilizado – havendo, então, a impossibilidade concreta de agir. É essa “repetição extenuante” que, segundo Sarrazac (2013, p. 12), configura-se “como medida trágica do nosso estar-no-mundo.”

Mas para além do caráter estático (repetitivo, circular) das ações representadas, esse paradigma do “trágico cotidiano” vai encontrar uma expressão diferente na dramaturgia contemporânea, que busca suas narrativas nos chamados *fait-divers*,⁴ em que pequenos acidentes noticiosos são a origem ou estão por trás da ação representada. Da natureza repetitiva do trágico observada nas peças do drama moderno parece resultar a violência que, essa sim, vem a ser a medida de criação de textos mais recentes, em que reconhecemos o “trágico contemporâneo” como entendido pelos teóricos apresentados. Em peças como *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès e *Purificado (Clansed)* (1998), de Sarah Kane, cujas fábulas são originadas (ao menos no caso de Koltès, de forma declarada) nas notícias de crimes/fatalidades

4 A expressão retirada do jornalismo e literalmente traduzível para o português como “fatos diversos” diz respeito a certos “pequenos” eventos de caráter trágico, como crimes, acidentes e roubos que, não se enquadrando em nenhuma das rubricas que normalmente compõem as editorias dos jornais (política, economia, esportes, etc.), são reagrupados formando esse grupo diverso, cuja principal característica parece ser a violência comum aos fatos. Sarrazac (2013) vêm utilizando o termo para se referir às narrativas que atravessam o drama contemporâneo.

publicadas nos jornais, a violência é, mais que pano de fundo ou tema, quase uma personagem. Koltès, como é sabido, escreve o texto em questão a partir dos crimes cometidos pelo famoso *serial killer* italiano Roberto Succo. Além dos assassinatos – alguns dos quais, como o da mãe de Zucco, mostrados em cena, segundo rubrica –, outras imagens de violência são evocadas pelas falas dos personagens, como um “estupro coletivo por um bando de arruaceiros até o corpo decepado que seria encontrado em um bosque, [e como o] sádico que teria te prendido no porão” (KOLTÈS, 1988, p. 23-4). Do texto de Kane, as cenas de tortura ambientadas num “campo de concentração universitário” podem se relacionar ao que se compreende aqui como *fait-divers*, mas também fazem eco, ainda, aos horrores da última Grande Guerra – o “trágico contemporâneo”, diz Sarrazac (2013, p. 8), “adquire a dimensão do pós-Auschwitz, como o trágico do começo do século XX assumira a dimensão das valas comuns da guerra de 1914-1918.”.

Outros textos menos conhecidos e mais recentes também seguem essa tendência. O enredo de *Kislorod*, do dramaturgo siberiano-russo Ivan Viripaev, escrito por volta de 2003 (e traduzido, adaptado e montado no Brasil como *Oxigênio*, em 2010, pela Companhia Brasileira de Teatro), por exemplo, se aproxima muito dos casos que costumamos ver nos jornais. É possível que tenha sido a partir de uma notícia sobre um crime passional que Viripaev (re)construiu a história de dois jovens, a Sacha e o Sacha, que se conhecem e apaixonam-se, sendo este o motivo, talvez, para, na volta pra casa, o Sacha matar violentamente sua esposa a golpes de pá. De modo semelhante, temos em *Monster* (1998), do canadense Daniel MacIvor (montado no Brasil em 2013 como *Cine_Monstro* pelas mãos de Enrique Diaz), o cárcere, mutilação e assassinato de um pai por seu próprio filho narrados em cena. O curioso de se observar, e o que nos interessa com a alusão a esses textos, é que, tendo surgido em contextos distintos – Canadá, Rússia, Inglaterra e França – e em um intervalo de tempo considerável (de 1988 a inícios dos anos 2000), esses textos têm em comum o fato de que fazem da violência ou de uma tragicidade cotidiana a sua medida de criação. E, claro, têm o homem comum, ordinário, como protagonista.

Bonassi, um caso brasileiro

Trazendo a discussão para o âmbito da produção nacional, tal medida de criação parece servir também para a dramaturgia de Fernando Bonassi, dramaturgo, contista, cineasta e jornalista paulistano que, por todas essas atividades que exerce e que exigem que ele esteja atento à realidade à sua volta, convive, inevitavelmente, com os chamados *fait-divers*. Em *Um céu de estrelas*, por exemplo, romance escrito em 1991 e adaptado posteriormente para o teatro e o cinema, o enredo conta o caso de um desempregado que invade a casa da sua ex-noiva e comete todo tipo de violência contra ela – enredo, diga-se, recorrente nos noticiários brasileiros e semelhante, se prestarmos atenção, ao narrado em *Kislorod*.

A violência é um elemento presente também no trabalho para teatro mais conhecido do autor: o *Apocalypse 1,11* (2000), texto concebido em processo colaborativo com o Teatro da Vertigem, parte do livro bíblico como argumento para apresentar um apocalipse real e cotidiano em que estaríamos imersos no nosso presente. Aqui, os *fait-divers* são literalmente referidos através de uma TV instalada na Boite New Jerusalém, cenário onde acontece a maior parte da ação da peça, que “exibe cenas de acidentes de automóveis, grandes enchentes e queimadas.” (BONASSI, 2002, p. 202). Mas o clima de violência é instaurado não (só) pela TV. Temos, ali, o conjunto de uma série de elementos que compõem a encenação e a dramaturgia, desde a escolha do local onde foram realizadas as apresentações, no presídio do Hipódromo, em São Paulo, desativado à altura,⁵ passando

5 Aliás, o número *1,11* que aparece no título refere-se, como é mais evidente, ao capítulo e versículo do livro bíblico, mas outra interpretação possível é de que ele se refira também ao número de presos mortos no famoso massacre no presídio do Carandiru, ocorrido em 1992. Sobre este episódio, Bonassi dedica ainda um outro trabalho, o roteiro (coescrito com Victor Navas) do filme dirigido por Hector Babenco (2003), que leva o mesmo nome do presídio e que é baseado no livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella. Uma última curiosidade é o fato de que a ideia inicial era montar o *Apocalypse 1,11* no próprio Carandiru, que assim

pela presença de “Policiais Militares” na entrada do espaço, munidos de armas e cassetetes, que revistam “cuidadosa e detalhadamente” espectadores e espectadoras; ou, de forma mais incisiva, por figuras como a dos Anjos Rebeldes e do Anjo Poderoso, que surgem já nas primeiras cenas representando uma entidade opressora (a Igreja? o Estado?) e submetendo o protagonista João a uma primeira cena de tortura, mergulhando sua cabeça na privada do quartinho “escuro, desolador, miserável, caótico e desconfortável” (BONASSI, 2002, p. 193) em se hospedara. Daí até o final da peça, o público/leitor assiste a uma série de imagens que mostram a degradação do ser humano, como nas cenas d’“A Curra da Noiva” (p. 202), d’“A Humilhação do Negro” (p. 207), d’“A Humilhação de Talidomida” (p. 220) e outras.

Já em *Três cigarros e a última lasanha* (2002), escrita em parceria com Victor Navas,⁶ curiosamente vamos encontrar uma tragicidade que ainda se aproxima daquela dos dramaturgos modernos na medida em a rotina do personagem-narrador apresenta um aspecto circular/repetitivo, como o que comentamos anteriormente; enquanto que a violência, marca da tragicidade de um conjunto de obras da dramaturgia contemporânea, tão evidente em outros trabalhos do autor, como os que acabamos de comentar, surge neste caso antes como pano de fundo, se apostarmos na hipótese que a professora Silvia Fernandes (2002) lança, e que já veremos.

Três cigarros... é um monólogo em torno da situação de um homem que, durante a ação de fumar um cigarro após o almoço, tem uma

como o Hipódromo estava desativado. Contudo, não foi concedido pela Justiça o direito de a equipe do espetáculo utilizar o espaço.

6 Victor Navas tem como uma de suas principais atividades a de roteirista de cinema e TV, tendo colaborado nas séries *Castelo Rá-Tim-Bum* (na qual Bonassi também trabalhou) e *Mundo da Lua*, da TV Cultura, e roteirizado, também em parceria com Bonassi, os filmes *Um céu de estrelas* (1996), a partir do romance já citado, *Os Matadores* (1997), *Carandiru* (2003) (também citado, na nota anterior) e *Cazuza – o tempo não para* (2004), entre outros. No teatro, a parceria tem sua estreia em 2002 com *Souvenirs*, à qual seguiram *Três cigarros e a última lasanha* (2002) e *Uma pátria que eu tenho* (2003).

das mãos decepada por motivo desconhecido. O aspecto circular de seu cotidiano surge já nas primeiras falas, quando o personagem-narrador conta este episódio em que perdeu a mão, contextualizando o lugar em que estava e a ação que executava no momento exato em que houve a perda. É um hábito seu fumar três cigarros durante o período de almoço, que, como sugere a narração, acontece sempre no restaurante onde ele estava quando perdeu a mão. A confirmação de que era “quinta feira. Era quinta feira porque havia lasanha e quando eu vou comer massa, uso camisa escura. Pro caso de [...] um acidente com o molho.” (BONASSI & NAVAS, 2002, p. 7) revela o conhecimento que ele tem da rotina daquele restaurante, ao ponto de eleger a roupa que usará no dia de acordo com o cardápio disponível, que parece se repetir a cada semana. O personagem gasta boa parte do tempo da peça a descrever minuciosamente a dinâmica que estabelece entre o fumo dos três cigarros costumeiros e a degustação do seu aperitivo, seguido do almoço e, por último, do café.

O segundo cigarro, entre o fim do almoço e a chegada do café, requer muita atenção e disciplina. É verdade que não dependo da cozinha; posso ver a máquina de café expresso no balcão... mas esse segundo cigarro é o mais arriscado dos três. Eu não chamo o garçom. Deixo as coisas acontecerem naturalmente. Só quando ele percebe meu prato vazio é que eu acendo o segundo cigarro. Foi o que eu fiz. Mais uma vez, com a minha mão. [...] só quando ele retira o prato da minha frente é que eu posso pedir o café. [...]. O que importa é monitorar a velocidade com que o garçom faz o pedido ao homem do balcão, a agilidade com que o homem do balcão prepara o meu pedido e o tempo que o garçom necessita para fazer meu pedido chegar na minha frente, perto da minha mão. É o ritmo desse processo que determina o andamento do meu segundo cigarro. (BONASSI & NAVAS, 2002, p. 5)

Visualizamos, com esse trecho, o grau de conhecimento que o personagem tem da dinâmica desse restaurante, que deve frequentar *quotidianamente*, para chegar a controlar com precisão esses movimentos do garçom e o seu desejo de fumar os cigarros (sua quase obsessão por esta dinâmica nos remete ao caráter também um tanto obsessivo com que a Winnie de *Dias felizes* manipula os objetos de sua bolsa, que comentamos anteriormente). Tudo corria normalmente, como o esperado em sua rotina, até que, ao fumar o terceiro cigarro,

O cigarro que eu estava segurando com a minha mão. Num instante ela estava lá. Depois sumiu. Senti um calor. Nem sei se foi calor. Mais um “puxão quente”. Na manga da minha camisa tinha brotado uma flor de carne, esguichando sangue. (BONASSI & NAVAS, 2002, p. 6).

A perda inesperada da mão surge como um dado surpresa no enredo (e na ordem da rotina do personagem), um tipo de elemento sempre buscado por Bonassi como um meio de fugir à tendência realista de uma escrita que, por tratar sempre de temas ligados à realidade cotidiana, parece sujeita a certa força que preza pela verossimilhança. Mas em *Três cigarros...*, tão estranho quanto a perda brusca da mão é o fato de que o seu motivo não é questionado pelo personagem em momento algum da narração, que segue por caminhos outros, tornando a causa dessa perda irrelevante para o desenrolar do enredo. Mas, irrelevante, vírgula. A hipótese defendida pela professora Silvia Fernandes (2002) para completar esta lacuna é a de que a mão teria sido atingida por uma bala perdida – o que traria de volta a estória ao seu eixo realista, opção contrária às intenções dos autores (ou ao menos às de Bonassi, que preza pelo absurdo da situação).

A aposta da professora talvez tenha influência do contexto em que a peça vem à tona, na Mostra de Dramaturgia Contemporânea promovida em 2002 e 2003 pelo Sesi de São Paulo e pelo grupo Teatro

Promíscuo, cujas peças participantes, segundo Fernandes (2002), possuem um traço comum que é exatamente a violência urbana que as perpassa de uma maneira ou de outra. O que tínhamos ali, de acordo com a professora, era uma geração de dramaturgos que surgiu em São Paulo, principalmente, ou que se radicou lá, e que não conseguiu fugir dessa violência que oprime os cidadãos das grandes cidades.

Seguindo esta hipótese, a violência apontada como causa da perda da mão desse personagem, mesmo que não referida diretamente na narração, faz-se presente de forma relevante. O que ela indica é a presença do trágico, instaurado desde o início como pano de fundo de toda a ação da peça; ao personagem-narrador, situado num momento “pós-catástrofe”, cabe apenas contar a sua estória – como já vinham fazendo os personagens do drama moderno construído sob essa perspectiva, sobre o que falamos lá no início.

O que ainda não falamos, ou evidenciamos, é que essa tendência à rememoração do passado – seja de um fato isolado, como em *Três cigarros...*, ou de uma vida inteira, como é mais recorrente ao drama moderno – e a violência que atravessa, no mínimo tematicamente, esses textos mais recentes vêm conduzindo a dramaturgia a um formato monológico, que é, não por último, reflexo do tipo de relação social que viemos desenvolvendo nos últimos anos. Todos os textos a que aludimos até aqui apresentam uma estrutura que se aproxima, de uma maneira ou de outra, do monólogo, este devendo ser entendido, aqui, num sentido expandido.

Sarrazac já indicara o desenvolvimento desse formato ao longo do século XX como sendo sintomático de um “fenômeno mais fundamental” (SARRAZAC, 2011, p. 55), possivelmente o mesmo que Williams (2011, p. 29) identifica como uma “aterradora perda de conexão entre os homens”, uma vez que ambos os teóricos estavam (e o pesquisador francês continua) trabalhando sobre basicamente o mesmo corpus de estudo. Mais recentemente, ao organizar o seu *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, em 2005, Sarrazac retoma a questão, observando que as novas relações que o homem instaura com o Outro de sua espécie

e com o mundo, responsáveis pela mutação da forma dramática ao longo do século, se dão sob o “signo da separação”:

O homem do século XX – o homem psicológico, econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem “massificado, mas é sobretudo um homem “separado”. Separado dos outros [...], do corpo social [...], de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. E amputado [...] de seu próprio presente. (SARRAZAC, 2012, p. 23)

A partir desse estado de coisas, desse novo modo de (não) se relacionar do homem, é que o monólogo ganha força e espaço como o formato mais coerente a esse tipo de (não-) relação, à expressão desse sujeito que se encontra isolado ou, para falar como Sarrazac, separado do mundo e dos outros. Entendido num sentido expandido, o monólogo pode assumir – e vem assumindo – contornos distintos a cada nova experiência de escrita. Em *Monster*, de MacIvor, citado anteriormente, por exemplo, o monólogo se distribui entre treze (!) vozes diversas que o autor apreende e põe em dialogismo, fazendo “dialogar os monólogos” (SARRAZAC, 2011, p. 55), sem, com isso, construir um diálogo dramático como o de tradição aristotélico-hegeliana. São estruturas complexas e variadas, que não cabe explicar nos limites desse artigo. Fica, ao menos, a sugestão/estímulo ao leitor mais interessado.

Cabe a nós ainda, contudo, um comentário mais desenvolvido sobre essa condição de isolamento do homem contemporâneo. Para isso, retomamos o *Três cigarros e a última lasanha*, monólogo (neste caso compreendido no sentido mais elementar do termo) cujo enredo nos dá o que pensar a esse respeito.

Após tomar consciência do que lhe aconteceu, superando a ideia do absurdo da situação (“Você não acha que vai perder a mão. Até considera a hipótese de deixar cair o cigarro, mas nunca perder a mão.” (BONASSI & NAVAS, 2002, p. 6-7)), o personagem conta que foi

levado para o hospital, onde uma “junta médica multidisciplinar” o informa que sua mão havia ficado irreconstituível e que, não sendo possível reimplantá-la de volta no seu braço, uma solução possível seria o implante da mão de um cadáver. Empurrado a aceitar a cirurgia como melhor solução para o caso, o personagem acaba realizando o procedimento, sem tempo de pensar sobre as futuras consequências desta escolha. Uma forte expectativa é gerada, por parte dos médicos, quanto ao seu resultado. No entanto, no dia de retirar as ataduras e revelar o sucesso da cirurgia, percebe-se que algumas falhas acabaram comprometendo um perfeito resultado do processo.

O problema foi [...] [que] ocorreu um pequeno deslocamento entre um osso e outro. Essa sim foi a verdadeira causa do crescimento de um calo que, por sua vez, provocou um desnivelamento entre o osso rádio de meu braço e o osso rádio que sobrara na mão dele. Por isso, entre meu braço e a mão dele, há essa... protuberância. Um degrau de mais de um centímetro, meio para cima, meio para fora. A carne é fina. A pele falta e fica esticada... O resultado grosseiro também repercutiu aqui embaixo onde, simetricamente, sobram carne e pele. (BONASSI & NAVAS, 2002, p. 12-3)

A partir daí começa um processo de rejeição do personagem àquela mão que não era sua – fato que ele faz questão de reforçar a todo o momento, em passagens como “nunca consegui coordenar perfeitamente os movimentos da mão dele” (BONASSI & NAVAS, 2002, p. 13), ou quando afirma que o seu cérebro estava a sentir as dores de uma “mão alheia” (p. 14), além da dificuldade primeira que era simplesmente “tolerar visualmente a presença da mão dele” (ib., p. 14). Até que vai desistindo da mão, colocando-a sob risco, no caminho de cachorros bravos, na direção de facas amoladas, sem nunca conseguir causar-lhe um acidente. Resolve, por fim, abandonar os medicamentos contra rejeição e, antes que uma futura necrose do membro

espalhasse uma infecção para o resto do corpo, decide cortar a mão fora de uma vez por todas. A peça encerra com o personagem/ator descendo um cutelo sobre o pulso direito e a fala: “... agora me sinto bem com a idéia de que sempre me faltará algo. Não tenho medo de perder o que nunca foi meu.” (p. 16).

É a partir desta descrição que podemos pensar como a opção do personagem está pautada pelo signo da separação sob o qual, segundo Sarrazac (2012), vive o homem contemporâneo e como, nesse sentido, o formato monológico vem a ser mais do que adequado. Parece-nos que a deficiência do personagem é menos física do que social: sua verdadeira falha estaria na alteridade. O sujeito se apresenta como incapaz de se relacionar com o outro desconhecido, do qual depende e que rejeita. O despedaçamento a que o teórico se refere no trecho que citamos acima é, sem dúvida, concretizado na peça pela dupla perda das mãos, a sua e a do outro, sendo esta última por uma atitude voluntária. E com isso vemos como o conteúdo abordado – isolamento, dificuldade em relacionar-se com o Outro – formaliza-se tanto na ação representada, com a amputação do membro ao final, quanto no próprio formato monológico escolhido pelos autores do texto em questão.

Podemos enxergar em *Três cigarros e a última lasanha* indícios da nova perspectiva do trágico e das variadas características que ele assume ao longo do século XX e desse início de século XXI. O aspecto circular/repetitivo da vida do sujeito representado, mais comum ao drama moderno, como em Maeterlinck e Beckett, citados; o caráter ordinário desse mesmo sujeito, que surge, inclusive, inominado no texto como se, sendo um, ele fosse todos os homens comuns “sem particularidades” (BLANCHOT *apud* SARRAZAC, 2013, p. 7); e a violência, mais frequente na dramaturgia contemporânea, colocada ali, a partir da hipótese de Fernandes (2002), como pano de fundo de toda a ação e de quem, em última instância, o isolamento e a dificuldade na relação com o Outro, grande marca da tragicidade de Bonassi, são decorrentes.

Breve nota à guisa de conclusão

Estando sempre condicionado cultural e historicamente, o sentido do trágico no mundo contemporâneo tem uma amplitude que, se apresentando mais discreta e sutil, ultrapassa o aspecto fatalista “que impregnou o conceito [de trágico] ao longo de sua história” (COSTA *in* WILLIAMS, 2011, p. 15), abrigando uma experiência que não se limita a dados acontecimentos catastróficos ou a grandes colisões dramáticas que, interferindo na sorte de um “grande homem”, implica mudanças na vida de todo um povo. Existe uma condição humana e um modo de estar-no-mundo que guardam em si uma tragicidade.

Bonassi reconhece a condição trágica de nossa experiência e através da ficção tenta, segundo ele próprio, “apontar os erros do nosso modelo de vida”⁷. E a tensão gerada a partir dessa consciência de mundo, da relação que estabelece com ele, é que dá origem à sua dramaturgia de estilo realista, mas absurda ao mesmo tempo. Como é absurdo o nosso tempo.

Referências

BONASSI, Fernando. Apocalipse. In: *Trilogia Bíblica*. Apres. Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 182-275.

___.; NAVAS, Victor. *Três cigarros e a última lasanha*. 2002. Versão cedida pelos autores via e-mail.

COSTA, Iná Camargo. Prefácio. *Tragédia no século XX*. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

7 Conferir entrevista concedida ao Itaú Cultural no link: <http://www.youtube.com/watch?v=muPuH6npUO4>. Último acesso: 19 de fevereiro de 2014.

FERNANDES, Silvia. *Dramaturgias do contemporâneo*. 2002. São Paulo. Texto enviado por e-mail pela autora para a Enciclopédia Itaú, verbete: Fernando Bonassi. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=389>. Acesso em: 30 de abril de 2014.

KOLTÈS, Bernard-Marie. 1988. *Roberto Zucco*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/243864486/KOLTES-ROBERTO-ZUCCO-pdf>>. Acesso em: 09 de março de 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

___. *Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano*. Trad. Lara Biasoli Moler. *Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp*, v. 4. Campinas, abr. 2013, p. 3-15.

___. *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2011.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

FLORBELA EM CENA

Sobre a (re)criação biográfica em duas peças teatrais

Jonas Jefferson de Souza Leite

Introdução

Enquanto artista, Florbela Espanca não enveredou pelas trilhas do teatro. Percorreu os caminhos do poema e das narrativas curtas e ainda se debruçou em gêneros confessionais, numa profícua epistolografia e na feitura de um diário íntimo. No entanto, “Florbela foi dramaturga de si mesma” (ROSA, 1997, p. 238), encarnando um *modus* de intrínseco diálogo entre fazer literário e vida, pelo qual essas duas esferas, aparentemente independentes, são, por diversos meios e procedimentos, misturadas quase à homogeneidade. Nessa equação, questionamos até que ponto, por exemplo, *Sóror Saudade* é apenas uma invenção da escritora ou um eco da ficção literária transfigurada na vida. A esse conjunto de atitudes, Renata Junqueira (2003) denominou *estética da teatralidade* – “postura esteticista que tende a louvar tudo que seja ostensivamente *factício*. (...) com o auxílio do *biografismo* – valiosa estratégia mediante a qual a escritora se projeta sistematicamente no universo *factício* da sua criação literária” (JUNQUEIRA, 2003, p. 18 – grifos da autora).

Portanto, a obra e a vida de Florbela estão cheias de elementos catalisadores, apontando para a irrupção de uma personagem sempre em cena: ela começou a se denominar de *Espanca* mesmo sem ser perfilhada pelo pai, encheu sua lírica de imagens de orgulho e de elevação em contraste com uma dor sublinhada pela libertação através da morte e, ainda, engendrou uma ficção de si para se parecer mais com aquilo que julgava ser. Em toda essa fatura, o elogio ao ficcional foi costurado com a linha do biografismo, ou vice-versa, num conjunto de “inadequações” formais em que os gêneros mais propícios a aproximações entre a vida e a literatura, como o diário, por exemplo, está cheio de imagens quiméricas e ficcionais e, por outro lado, os gêneros que tradicionalmente são conhecidos pelo caráter inventivo, como o conto, se perfazem por uma ligação patente entre vivência e fazer literário – tudo isso dentro do mesmo fluxo de criação em que as relações de experiência pessoal e experiência artística são inexoráveis. Em última análise, Florbela nunca estará desnuda, nunca se apresentará sem um artifício ou jogo, pois até mesmo quando diz confessar, a retórica arguta e as máscaras usuais são onipresentes e enganam leitores menos acostumados ao cabotinismo que sustenta a ambivalência da fusão vida-obra. Assim, “o teatro como metáfora da condição humana, e da sua existência pessoal em particular, prevalece como boia sinalizadora em toda a extensão da sua obra” (ROSA, 1997, 240).

Nesse panorama, a imagem de Florbela foi se constituindo, por muitas e difusas vias, como uma figura lendária na literatura portuguesa e “teve contra e a favor de si o fato de ter-se constituído mais como mito do que propriamente como uma escritora reconhecida pelos seus méritos literários” (OSAKABE, 2003, p. 11), servindo como repositório para que outros artistas a utilizassem como matéria literária, tornando-se personagens de romances, novela e peças de teatro. Assim, a ideia de uma construção mítica da escritora não se vincula somente às balizas lançadas pelos vieses biográfico e literário, mas também pela revisitação e recriação desses meandros em gêneros variados, numa espécie de *leitmotiv* que une artistas em torno das múltiplas possibilidades interpretativas do mito florbeliano e acaba por

retroalimentar uma narrativa mítica que tem ganhando, de tempos em tempos, novos e inesperados contornos.

Perseguindo esse raciocínio, “os mitos, enquanto fontes narrativas de sedução e de significado (trans)humano, sempre fertilizam a imaginação teatral. No caso de Florbela como personagem dramática, o caso encontra-se excessivamente e perigosamente facilitado para o dramaturgo que o tente” (ROSA, 1997, p. 239-240). O primeiro a levar Florbela ao palco como protagonista de uma peça de teatro foi Augusto Sobral, em 1987, com o espetáculo *Bela-Calígula*. Pouco tempo depois, em 1991, Hélia Correia traz a lume a peça *Florbela* e, por fim, em 1999, António Cândido Franco escreve *A primeira morte de Florbela Espanca*. Em 2014, Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres estrearam o espetáculo teatral *Florbela Espanca a hora que passa*, com dramaturgia feita a partir da colagem de excertos de poemas, cartas e diário da poetisa alentejana.

Contudo, essa aproximação entre teatro e figuras literárias e/ou históricas não é uma novidade que se inicia com a inserção do mito florbeliano nos palcos, já é um expediente que encontra raízes no teatro vicentino, passando pelas formalizações da história (deveras mitificada) de Inês de Castro e aparece como uma ferramenta bem decantada por dramaturgos no século XX: José Régio, em 1957, escreveu a peça *Mário ou Eu próprio – o Outro*, em torno da figura de Mário de Sá-Carneiro e, em 1979, José Saramago se debruça sobre o imaginário camoniano e apresenta a peça *Que farei com este livro?*; na mesma esteira, em 1981, Natália Correia apresenta o texto *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Sem contar as diversas apropriações teatrais do mito de Dom Sebastião, como, por exemplo, *El-Rei Sebastião* (1954), de José Régio ou *D. Sebastião* (1957), de Augusto Sobral e tantas outras que o espaço não permite citar. De todo modo, é preciso esclarecer que Florbela é “um dos poucos casos na história da literatura portuguesa – e um único referente a uma mulher escritora – da mitificação de uma personagem literária” (KLOBUCKA, 2009, p. 79), o que de alguma forma singulariza as tantas apropriações de sua biografia e, possivelmente,

permite certa compreensão dessas sistemáticas (re)criações em torno da figura mítica da poetisa.

Com efeito, as (re)criações teatrais da figura de Florbela partem de dados da sua biografia que são ressignificados no palco, aliás, característica recorrente nos textos literários que se apropriam do mito da escritora e, às suas maneiras e estilos, refazem caminhos, embaralham pistas e reforçam ou derrubam entendimentos, restando no meio desses construtos ficcionais de alicerce histórico – afinal Florbela foi um ser de carne e osso e viveu em uma época conhecida e datada – um efeito biográfico. Todos, mais ou menos, se apoderam da vida da artista, seus amores, as conhecidas e conturbadas relações familiares, e sua notória e irrefutável condição de escritora.

Em se tratando especificamente da dramaturgia portuguesa sobre Florbela, todas as peças aqui aludidas cumprem, em maior ou menor grau, o caráter de remontar dados biográficos da escritora, aproximando-se, nesse aspecto, de uma *biografia teatral* – espécie de mistura de dois gêneros distintos, a biografia e o drama, transformando um ser real em personagem literária, pois, “a biografia contaminou-se de gêneros literários e contaminou o gênero prosaico, e isso se estendeu ao teatro” (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 56). Porém, não podemos tratar tais peças como biografias teatrais no rigor específico do termo, pois se constituem mais como alegorias míticas da escritora do que como um texto de caráter biográfico – é certo que elas não têm o fito precípua de fixarem a existência de Florbela para a posteridade, como geralmente as biografias tradicionais o fazem, mas é inegável que nesse caminho reste um tom biográfico, mas não como forma e sim como efeito, numa (re)criação biográfica que assimila elementos históricos clichêzados e os desenvolvem esteticamente a partir de outras estratégias, como veremos a seguir. Com base nisso, tencionaremos analisar, nesta oportunidade, as peças *Bela-Calígula*, de Augusto Sobral e *A primeira morte de Florbela Espanca*, a partir da concepção de que tais textos nascem a partir do mito florbeliano e colaboram para a (re) fixação de um panorama mítico com contornos já demarcados, mas nunca totalmente definidos.

Florbela protagonista, personagem de si

Nas peças aludidas, Florbela aparece como protagonista em enredos que revisitam aspectos da narrativa de sua vida. É claro que a personagem que se erige se distancia pelos recursos ontológicos da linguagem e da ficção da personalidade real, mas está fundada nela. O jogo que se constitui mescla fatos biográficos recuperáveis e notórios com elementos próprios da criação dos dramaturgos. Hélia Correia, por exemplo, em *Florbela*, institui a figura de uma Guia, espécie de *alter ego* da escritora para interpelá-la sobre sua própria vida, num jogo que mistura projeção do futuro e retrospectiva do passado, sopesados pelos contornos que a dramaturga quis definir para a poetisa, pois,

Na transformação do conjunto biográfico em teatro, algo fundamental é acrescentado à imagem pública que ficou e foi transformada para/pela posteridade. Afinal, o indivíduo famoso deixou/criou fatos relevantes e fez com que certas narrativas sobre sua vida tivessem mais ênfase em detrimento de outras. Compilar elementos de uma pessoa famosa torna-se algo peculiar no trabalho dramatúrgico de textos que assumem essa vertente ambígua. *O criador, no caso de artistas, passa à condição de ser criado nas mãos de outro criador* (SILVA JÚNIOR, 2010, p.57 – grifos nossos).

Portanto, essa ambivalência da personagem de se constituir como ente ficcional e representação de um sujeito apreensível na história real singulariza ainda mais esses textos, pois além de cumprir uma tarefa na (re)criação e manutenção do mito florbeliano, rompe a lógica cartesiana de que “a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formalítier* seja projetada como um indivíduo ‘real’, totalmente determinado (ROSENFELD, 2011, p.33). Real, na nossa acepção, não se

estende apenas à imitação da realidade através da forma da personagem correspondente a uma pessoa real, mas como a (re)criação dela, justamente por trazer à cena uma personagem que não se funda inicialmente pela criação ficcional do dramaturgo.

A partir dessa característica peculiar da ação da personagem que encena fatos constatáveis na biografia oficial de Florbela, chega-se a um ponto de contato estreito entre essas peças: todas demarcam a condição de escritora, utilizando o expediente de incorporar, às falas das personagens que encarnam a poetisa ou à fala de outras personagens que contracenam com elas, poemas de sua composição, evidenciando, em cada uma dessas peças teatrais, o argumento de que vida e obra convergiram para uma postura estética e biográfica mutuamente influenciada por ambas esferas, tornando-se uma característica central da literatura e da biografia da poetisa. É assim que tal dimensão é incorporada ao imaginário mítico que se adensou à figura de Florbela e que não passou despercebida pelos dramaturgos, no uso de poemas para reforçar as argumentações que se desenham nos dramas, sempre assinalando esses textos literários a uma passagem biográfica da escritora e participando da elaboração criativa de um ser real que foi (re)criado pela via teatral. Tal expediente reforça também o efeito biográfico desses textos, na medida em que reafirmam uma característica deveras constatada nos estudos sobre Florbela Espanca.

Na peça *Bela-Calígula*, por exemplo, esse recurso é explorado à exaustão, na constituição de vários diálogos somente com fragmentos de poemas ou outros textos da autora:

CALÍGULA:

Um engano que morre e logo aponta
A luz doutra miragem fugidia.
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente.
Reparaste, por acaso, que estes dois sonetos falam
exactamente da mesma coisa?

ACTRIZ: - “Amar! Amar! E não amar ninguém!”

CALÍGULA: - “O nosso amor morreu, quem o diria...”

Pausa

Não amar ninguém, isso não existe! É o vício dos poetas, negar tudo aquilo que não conseguem atingir... (SOBRAL, 2001, p. 289).

Notem-se, no excerto exemplificador dessa faceta, trechos de conhecidos sonetos da poetisa para acentuar o caráter onisciente de que a personagem Calígula, na peça de Augusto Sobral, tem a respeito da escritora e, quiçá, sublinhar o entendimento de que “(...) não conjecturou Florbela habitar os altos cumes onde o condor plana, desejo que a vida lhe negou e só a poesia o permitiu precariamente?” (ROSA, 1997, p. 238-239). Ademais, as personagens dramáticas se inserem em enredos um tanto quanto oníricos, evidenciando uma dada abordagem estética e criativa por parte dos dramaturgos na criação dos perfis florbeliano. Diferentemente dos romances que ficcionalizam a história de Florbela (*Florbela Espanca*, de Agustina Bessa Luís e *Bela*, de Cristina Silva), onde as referências espaciais correspondem aos locais em que Florbela transitou em vida, como Évora e Matosinhos e refazem, pela via criativa da escrita, diálogos com pessoas com quem de fato a escritora conviveu. Assim, os textos dramáticos ora debatidos distanciam-se dessa referência histórico-espacial ao construírem espaços de ação que extrapolam esses limites e criam uma atmosfera quimérica para a ação das personagens.

Dessa maneira, portanto, se desenha o protagonismo das personagens que representam a poetisa através de enredos enviesados por fatos biográficos diluídos em elementos puramente ficcionais. A estratégia da (re)criação biográfica é sintetizada pela inserção do fato biográfico num panorama totalmente ficcional, como o encontro de Florbela (metaforizado na figura de uma atriz) com Calígula – terceiro imperador romano – no texto de Sobral ou o julgamento da artista no céu, conforme o desenvolvimento da peça de Franco. Nesses enredos destacam-se vários elementos biográficos que parecem estar à mercê apenas do prosseguimento da ação, mas quando postos em conjunto,

há, ao final, um percurso biográfico tornado nítido e que faz ser possível apreender, mesmo que de forma parcial, quais percursos da vida da artista foram ressignificados no engendramento da personagem histórico-ficcional. Veja-se, por exemplo, que em *A primeira morte de Florbela Espanca*, o diálogo entre São Pedro e o Anjo vai dando conta da genealogia familiar, pincelado por detalhes que, aparentemente, só fazem sentido dentro do desenrolar da peça, como o fato de se atestar como válido somente o último casamento da escritora por ter sido realizado na igreja.

A esse conjunto de fatos, damos o nome de *efeito biográfico* – estratégia capaz de apresentar elementos de uma vida pessoal em textos que não são biográficos enquanto forma, nem se propõem precipuamente a isso, mas que acabam atingindo essa acepção sob a forma de um *efeito*, justamente pela modelagem deliberada de biografia e ficção. É claro que o recurso à ficção é uma estratégia presente em todo texto biográfico, inclusive os mais estritos. No papel de *efeito*, esse recurso encontra uma potência maior em virtude do alargamento do enredo não vinculado a uma condição que “imita” uma realidade apreensível. Portanto, só podemos compreender uma personagem que (re)apresenta uma vivência histórica extremamente debatida e decantada por várias narrativas a seu respeito numa perspectiva totalmente alegórica – impossível de acontecer no plano da realidade –, somente através do engenho artístico de permitir aproximações impensáveis.

(Re)criações alegóricas: improváveis aproximações

Imaginar um encontro de Florbela com Calígula ou a chegada da escritora num plano espiritual, logo após a sua morte, para um julgamento pelos santos católicos, pode soar, para além da novidade que isso encerra, como uma inadequação histórica ou conceitual, em virtude da distância temporal que separa a escritora do imperador romano ou da dimensão inquisitiva de um pós-morte, rechaçada nas tantas imagens positivas da “Senhora Dona Morte” ao longo de sua lírica. Mas a Literatura percorre outros caminhos e a dimensão

criativa consegue improváveis aproximações – as duas peças teatrais encampam situações que só podem ser concebidas pela mecânica artística e revelam que o recurso à alegoria pode ser perfeitamente traduzido na (re)criação do mito florbeliano, sem que isso represente uma incongruência no conjunto de fatos e imagens que se colou ao espectro do mito em Florbela.

Ela mesma utilizou de elementos alegóricos para constituir um espaço poético permeado de sonhos e arroubos de grandiosidade, chegando ao expoente máximo do elogio ao alegórico em *As máscaras do destino*, livro em que há “variações em torno do desaparecimento de Apeles; e, digamos, dos dois livros de contos este é que tem raízes históricas mais palpáveis, que funcionam, aliás, mais diretamente, como uma espécie de trampolim para a sua própria realização ficcional” (DAL FARRA, 2012, p. 87), ou seja, é a própria escritora quem é a primeira a utilizar tal expediente, sendo um indício muito forte de influência para os escritores que encontraram em Florbela a substância de suas produções literárias: “contaminados” por essa via pois, afinal, na constituição de um mito, há sempre um movimento de aproximação do ser mitificado e também um distanciamento, justamente pela possibilidade de se contar novamente o já dito e o já ocorrido. É um movimento que leva a uma nova concepção, como um palimpsesto que retém o escrito antigo, mas dá a oportunidade de se escrever o novo.

Portanto, no caso das peças em questão, o resultado das aproximações entre seres distantes é fruto do gênio literário e revela outra questão decorrente da mitificação da artista: os muitos escritores que se apegaram à figura de Florbela tenderam a uma releitura claramente mais ficcional do que referencial: por exemplo, além dos textos já mencionados aqui, na novela de Teresa Veiga, *A minha vida com Bela*, de 1990, a personagem principal pretende escrever à Florbela Espanca para um encontro e acaba perfazendo um percurso biográfico com uma riqueza de detalhes só permitida pelo poder da ficcionalização.

Voltando às aproximações constituídas nas peças em relevo, mas que também podem ser encontradas no texto dramático de Hélia Correia, um ponto de intersecção urde e une esses encontros

inesperados: a presença da morte. Seja de forma incisiva, em *A primeira morte de Florbela Espanca*, seja de forma implícita em *Bela-Calígula*, é a morte quem cria a verossimilhança interna que sustenta os planos alegóricos engendrados nos textos teatrais, na criação de um entre-lugar situado no limiar vida-morte, capaz de favorecer essas aproximações um tanto quanto inimagináveis.

***Bela-Calígula* ou o jogo de espelhos metateatral**

O texto de Augusto Sobral segue a linha de pensamento de que os sentimentos humanos são universais e atemporais. Ligados pela inconsequência do orgulho, o Calígula e a Florbela retratados por Sobral desempenham uma compreensão múltipla do ser megalômano, como se a história da poetisa e a sua escrita pudesse refletir e explicar a história do imperador, num jogo de aproximações entre os dois, ligados, principalmente, pela ponte biográfica do tema do incesto, tido como um fato na história oficial de Calígula e como mais uma das mistificações que se colaram ao imaginário de Florbela. O dramaturgo funde essas duas dimensões, resultando numa tensão dramática que vai tomando corpo até o ponto central da transformação de Calígula em Apeles, inclusive na encenação de sua morte, agora nos moldes imaginários do conto “O Aviador”, utilizado dramaticamente para demarcar e descrever o fato trágico, indiciando a junção das esferas da vida e da obra, numa chave de leitura já determinada pela própria Florbela, quando da dedicatória de *As Máscaras do Destino*, e deliberadamente aproveitada por Sobral para a (re)criação do desaparecimento de Apeles, agora enviesado pelo jogo teatral ditado por Calígula:

ACTRIZ – Destapa a cara, Calígula!

CALÍGULA – Destaparei a cara quando me tratares por Apeles. (*Mudando de tom.*) Vê lá, não vás apaixonar por esse Calígula! (...)

ACTRIZ (*levantando-se*) – Este maldito rigor... Tenho a certeza que és tu. Destapa a cara...

CALÍGULA (*interrompendo-a*) – Apeles... Serei Apeles.

ACTRIZ – Destapa a cara... Apeles.

Calígula destapa a cara, mostrando uma expressão sorridente e extremamente afável. A Actriz participa do jogo. (...)

CALÍGULA-APELES – Estás com um ar tão cansado... Não estás doente?... (SOBRAL, 2001, p. 305).

Assim, “o conflito patenteia a superioridade de Calígula, que se eleva acima das regras dos homens e contesta a dos deuses, e expõe a fragilidade de Florbela, que se deixa esmagar pelas duas” (FADDA, 1994, p. 26-27), pois aquele, no jogo teatral que se fundou, conta com o recurso da onisciência e utiliza o que Florbela escreveu para contestá-la, bem como narrar a própria história em oposição à história da artista: “CALÍGULA (...) Porque hei-de eu vir roubar-te tudo, palavra por palavra, para contar a minha história... se é a tua história que as tuas palavras contam” (SOBRAL, 2001, p. 274). Dessa maneira, a peça *Bela-Calígula* tem apenas um ato, com três personagens inscritos na rubrica, a Actriz, Calígula e Calígula-Apeles, que agem como se estivessem em um ensaio para o espetáculo que encenaria o encontro entre a poetisa e o imperador. Utilizando o recurso da convenção teatral de transformar realidades através do comando do ator, Sobral cria um jogo metateatral metaforizado em espelhos que refletem uma imagem hipotética, porém apreensível: a peça de teatro encenada reflete a peça que seria ensaiada e, de outro ângulo, a peça ensaiada projeta o espetáculo que decorreria do ensaio. E isso só é possível pela sutileza de transformar, ainda pela convenção teatral, o ator que seria Calígula no próprio imperador romano, sem que a atriz o saiba, sustentando o efeito de uma peça dentro de outra peça: “CALÍGULA (...) O que ela não sabe é que sendo eu embora o próprio Calígula, vou representar o papel do actor que representa Calígula, (SOBRAL, 2001, p. 268).

O recurso metateatral, assim, caminha dentro de uma lógica de recuperação biográfica de Florbela intentada nas interpelações de

Calígula até atingir o ponto máximo da confusão labiríntica decorrente da ação metateatral – a fusão dos reflexos de um ensaio e de um espetáculo criam a ilusão de ótica de que a atriz que inicia o ato ensaiando o papel da poetisa alentejana vai, paulatinamente, se transformando na própria Florbela, num jogo em que as personagens são, ao mesmo tempo, a depender do lugar de visão, a encarnação histórica que encerram, como os atores que interpretam esses seres históricos. A ilusão metateatral ainda fica mais patente quando entra em cena o ator que encenaria o papel de Calígula, e ele estranha que a atriz esteja ensaiando de uma forma um tanto quanto realista.

Na ótica do jogo de reflexos que se erigiu, Calígula é o ponto de reflexão que permite a metateatralidade: a atriz acredita estar em um ensaio e o ator não compreende o fato de o ensaio já ter se iniciado antes do combinado, embaralhando, assim, as rotas de um encontro inesperado entre representações de figuras históricas e, pela ação teatral, essas representações transformam-se nas próprias figuras que são encenadas, pois “*Bela-Calígula* é um pretexto para subverter a imagem preconcebida e preconceituosa acerca da poetisa e do imperador, ao mesmo tempo que o seu encontro num ‘ensaio’ reenvia para os códigos do jogo teatral e as insídias com que se defrontam os oficiantes” (FADDA, 2001, p. 27). No entanto, um ponto cego se erige nessa relação refletida, pois Calígula se transfigura em Apeles para confrontar a Atriz, já transfigurada teatralmente em Florbela, sobre uma suposta relação incestuosa, fazendo-a, inclusive, reviver a morte do irmão, mas ela rejeita veementemente a indução do imperador e não encarna Drusila, pois, na medida em que a imagem de um reflete a imagem do outro, ao negar ser a irmã de Calígula, Florbela estaria negando a relação de incesto e Calígula estaria confirmando-a pela projeção advinda da figura de Apeles.

Em 16 de julho de 1930, Florbela assentou em seu diário “tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade” (ESPANCA, 1987, p. 147). A máxima da escritora parece servir como inspiração para o mecanismo dramático de utilizar escritos de Florbela na constituição de diálogos das personagens Calígula e

Actriz. Tal solução toma conta de boa parte do texto e evidencia que os meandros discursivos podem, como disse a poetisa, nos mesmos termos, servir à mentira e à verdade, ou, no caso da peça teatral, servir para a ação cênica da atriz que interpreta Florbela e Calígula.

É cediço que a recepção da obra de Florbela, num primeiro momento, se deu nos moldes de um modelo mecanicista de tomar os poemas como desdobramentos de fatos biográficos, dentro de uma lógica muito binária de causa e efeito, o que resultou em um longo processo de detratações e mistificações de toda sorte, pois os dados biográficos eram interpretados à luz de convenções sociais moralizantes e o texto poético seria algo forjado para atestar um viés que não necessariamente era o resultado da ação motivadora da escrita. Nessa conjuntura, interpretar os conhecidos versos “Eu quero amar, amar perdidamente! / Amar só por amar...” como um canto à devassidão era “naturalmente” permitido, o que não se sustenta mais, levando-se em consideração os estudos que se sobrepuseram a esse primeiro momento de recepção. Sobral, portanto, não parece ser indiferente aos primórdios da história da recepção crítica de Florbela e constrói uma série de diálogos fundados em uma associação muito causal entre vida e literatura, como se a poetisa estivesse refém de sua própria história porque a escreveu:

ACTRIZ (*sentada*):

Pra que foi, dize lá, que me trouxeste
Dentro de ti? Para que eu tivesse sido...

CALÍGULA (*interrompendo-a*) – Estavas a pensar em Mariana Espanca quando escreveste esses versos?

ACTRIZ – Estás louco! Claro que não... Estava a pensar na Antónia da Conceição Lobo, na minha verdadeira mãe e mãe de Apeles. (...)

CALÍGULA – Dir-se-ia uma maravilhosa história romana... Escravas e matronas. Mas o teu pai não te deu o nome, nem te perfilhou oficialmente. Nem a teu irmão. (SOBRAL, 2001, p. 293).

Porém, tal expediente não se parece em essência ao primeiro momento de recepção crítica e não pode ser visto como um ranço que restou nesse processo. É apenas um mecanismo de criação artística que dialoga com um momento específico e crucial na história da mitificação de Florbela Espanca. A peça *Bela-Calígula* desnuda dois personagens deveras mitificados, apresentando-os como gêmeos de uma mesma história e vítimas das megalomanias que os atormentaram, mostrando que as aspirações decorrentes do poder e da literatura podem participar do mesmo afã. É uma intersecção engenhosa, dentro de uma lógica teatral não menos assim.

***A primeira morte de Florbela Espanca* ou sendo uma ré de si**

Erígida sob a forma de uma alegoria sobre uma possível morte de Florbela, que ocorreria antes da sua morte real em 08 de dezembro de 1930, *A primeira morte de Florbela Espanca* metaforiza o julgamento da poetisa para saber se seu destino é o céu ou o inferno. A peça é dividida em um prólogo, que dá conta da morte à poetisa, de três atos que versam sobre o julgamento e uma nova chance de regresso a Terra e, por fim, de um epílogo, espécie de confirmação de uma nova possibilidade de vida. A ação acontece no quarto de dormir da escritora, na altura do seu casamento com Mário Lage, ou seja, seus últimos anos. A esse conjunto alegórico, António Cândido Franco nomeia de *drama mágico*, já sinalizando que a via teatral percorrida para a possibilidade de trazer Florbela à cena se vincula ao imaginário fantasioso de um julgamento *post mortem*, dentro de uma série de lugares-comuns do imaginário popular de que São Pedro é o porteiro do céu e de que as almas são disputadas por Deus e pelo Diabo, em um tribunal presidido por esse santo, tão decantando pela tradição do teatro do medievo. Para tanto, uma série de elementos da tradição católica se institui como mola propulsora de uma espécie de protocolo burocrático que normatiza a ação do julgamento: para que os indivíduos sejam admitidos no céu, é preciso que tenham cumprido os sacramentos da Igreja

Católica e toda conduta humana é medida dentro de um diapasão que diz respeito à observação das instruções ditadas pela religião, independentemente de suas ações enquanto ser humano: “FLORBELA: E as minhas obras, Mãe, as minhas acções não me salvam? / (...) VIRGEM MARIA: As tuas acções, minha filha? Quais? Os versos que escreveste? Os bailes em que te divertiste? Os cafés em que fumaste? Os amantes que beijaste?” (FRANCO, 2009, p. 41).

Nesse panorama, a moral sacra, replicada como estratégia de criação da alegoria dramática, se choca com a personagem de Florbela Espanca que acaba de chegar para ser julgada e, imediatamente, é qualificada pelo Anjo como filha do pecado e acusada de ter letras cheias de veneno, seguidamente, fica sabendo que o irmão, junto com a mãe biológica foram condenados ao inferno e que a madrinha, Mariana do Carmo, foi para o céu, justamente por ter lhe cuidado dos sacramentos. Portanto, a linha de entendimento que vai se construindo ao longo do primeiro e do segundo ato é a de que Florbela não corresponde aos padrões religiosos e, por isso, não merece ir para o céu, sendo, portanto, refém da própria história de vida, inclusive por fatos que ela não poderia controlar, como o seu nascimento e, principalmente, por ser uma escritora que, segundo se diz, encheu de veneno os versos – “ANJO: (...) A Florbela, interessava-lhe escrever e publicar escândalos” (FRANCO, 2009, p. 15). Tal atitude moralizante encontra ressonância nos primeiros comentários públicos acerca de sua obra, dialogando com uma dimensão mítica inicial sobre a imagem transgressora, tanto na matéria poética, quanto no comportamento social:

O jornal lisboeta católico *A Época* acusava o *Livro de “Sóror Saudade”* de “revoltantemente pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica”! Florbela “blasfema”, tem atitudes de “requintada voluptuosidade”, de típica “escrava de harém”, porque nem sequer chegou a descobrir “o tesouro escondido no Evangelho”! Era preciso, pois, infringir a ela que purificasse, com “carvão ardente”, os “lábios literalmente manchados”, e

que pedisse “perdão” a Deus por ter feito “mau emprego” das aptidões que o Criador a galardeara.. (DAL FARRA, 1996, p. X-XI).

Com efeito, Franco constitui uma dinâmica ainda maniqueísta e, no âmbito da fábula, vinculada às primeiras recepções críticas da poetisa, construindo uma representação de Florbela dentro de um panorama de inadequações religiosas e morais, restando, nessa ótica engendrada, a condenação ao inferno. As personagens *Santo Agostinho*, *São Tomás de Aquino* e *Virgem Maria* funcionam como elementos de um grau recursal para o veredicto, mas Florbela não encontra sucesso nesse intento, pois essas figuras, dentro da trama, dizem mais de uma organização sistêmica do julgamento e da representação e manutenção de valores pré-estabelecidos pela Igreja – a própria Virgem Maria não aceita as orações da escritora por elas serem ditas sob a forma de versos e não dentro do parâmetro estabelecido pela repetição de orações tradicionais, o que contraria, inclusive, seu papel de advogada e intercessora, tão comum desde o medievo – do que a possibilidade de uma compreensão fora da lógica religiosa. Não há, portanto, nesse construto fantasioso erigido entre o certo e o errado, entre o bem e o mal, a possibilidade de um entendimento alargado sobre a alma da escritora: a moral católica reverberada no julgamento espiritual já a definira, irremediavelmente, como grande pecadora:

FLORBELA

E Jesus... onde está Jesus?

VIRGEM MARIA

Regressou, como pessoa que é da Santíssima Trindade, ao Pai e ao Espírito Santo que em mim encarnou.

SÃO PEDRO

Não O mereceste

SÃO TOMÁS

Não O entendeste

SANTO AGOSTINHO

Não O edificaste
VIRGEM MARIA
Não O amaste
FLORBELA
É tudo?
MANDATÁRIOS DA IGREJA
Que me resta agora?
SATANÁS
Seres entregue ao capataz deste maior que aqui
fala contigo. (FRANCO, 2009, p. 44-45).

No entanto, a personagem Florbela, mesmo timidamente, subverte a lógica maniqueísta que lhe é imposta, parecendo não se vincular à moral religiosa de que vai sendo vítima. Inicialmente, a imagem da morte - tão presente como tábula de salvação em diversos escritos da poetisa - choca-se com a burocracia fantasiosa de um julgamento pautado em convenções sociais extremamente tradicionais, acarretando uma adequação da poetisa ao imaginário proposto, mesmo que isso não se vinculasse às expectativas da artista, pois busca, se defendendo, o céu, recorre aos santos e a Jesus e não encontra sucesso. Franco, cria um perfil florbeliano mais vinculado à convencionalidades sociais, num paradigma de enquadramento da artista a um imaginário permeado por dogmas.

Por fim, a imagem final que se constrói no drama mágico é uma certa ruptura ao moralismo que se decantou durante o primeiro e o segundo ato. As personagens católicas são desconstruídas por Florbela e a presença de um Psicopombo, espécie de guia espiritual que conduz a percepção humana em situações de iniciação ou transição, traz a personagem de volta à vida, agora, dentro de uma lógica em que a lira de Florbela será necessária aos homens: “A tua lira contribuirá para amansar as feras. Os homens saberão corrigir os seus erros e aprenderão uma lição de Amor ao próximo com a tua vida e as tuas palavras” (FRANCO, 2009, p. 56), como se todo o enredo que se construiu fosse a representação daquele primeiro momento de recepção crítica e incompreensões de toda sorte, marcando a irrupção desse

novo momento que se constitui determinante para a escritora, marcado por uma nova possibilidade de leitura e compreensão biográfica, como de fato, aconteceu. No entanto, essa inflexão que acontece a partir do terceiro ato ainda é sublinhada por um viés cristão que perpassa todo o texto.

Considerações finais

O percurso de (re)criação biográfica nas duas peças teatrais perpassam os meandros alegóricos e vai se constituindo como um *efeito* dentro da dimensão mítica e fantasiosa de cada uma das peças. O primeiro ato de *A primeira morte de Florbela Espanca* reflete bem essa atitude: as personagens Anjo e São Pedro vão interrogando Florbela recém-morta para saber qual destino aplicar àquela alma. Ao longo desses diálogos, vão restando dados da biografia, nascimento, casamentos, genealogia familiar, dentre outros dados ventilados para a instrução do veredito. Em síntese, o enredo e o espaço se vinculam a uma dimensão alegórica, mas ancorados em diálogos calcados numa dimensão referencial, no entanto, essa divisão serve apenas ao didatismo de explicitar tais estratégias.

No âmbito dos textos a relação entre essas esferas é inseparável e revela a possibilidade de, mesmo dentro de um espaço eminentemente imaginário, ser possível apreender dados de uma vivência histórica. Por isso, não é sem propósito que os dramaturgos Augusto Sobral e António Cândido Franco assinalam como ponto de partida de seus textos os fatos biográficos de Florbela: logo no pórtico da peça de Sobral há a informação de que se trata de um texto “baseado na obra e em dados biográficos de Florbela Espanca” (SOBRAL, 2001, p. 263); já Franco emite uma nota ao final da peça informando de que toda a ação se inspira no quadro de saúde da poetisa antes da sua morte, mais especificamente em uma carta de Mário Lage enviada ao pai de Florbela, em 1928, dando conta de que a poetisa estava em um estado de sonolência, sem falar e parecendo não ouvir (FRANCO, 2009, p. 67).

Portanto, é a partir dessa zona referencial e apreensível documentalmente que a ação mítica encontra lastro para a (re)criação biográfica, num jogo deliberado de livres associações entre a vida e a obra, resultando em perfis que não correspondem necessariamente à imagem “verdadeira” de Florbela Espanca (se é que ela existe), mas às imagens de uma grande galeria de perfis que forma aquilo o que chamamos de *construto mítico* de Florbela – espécie de agrupamento narrativo construído a partir de várias interpretações e correlações entre as esferas biográficas e literárias, num paradigma em que nenhuma dessas facetas podem ser descartadas, mas evidenciadas a mais ou a menos, a depender das conjecturas e convencionalidades daqueles que se esforçaram para trazer a lume mais uma versão nessa constelação narrativa em torno da artista portuguesa.

Referências

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. **Poemas**. Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. V-LXI.

_____. Contos. In: ESPANCA, Florbela. **Afinado desconcerto**: contos, cartas, diário. Estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iuminuras, 2012. p. 79-190.

ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca**: contos e diário. Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

FADDA, Sebastiana. O teatro e os seus múltiplos. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. p. 7-30.

FRANCO, António Cândido. **A primeira morte de Florbela Espanca**: drama mágico. [S. l.]: Licorle, DL 2009.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca**: uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher**: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

OSAKABE, Haqira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca**: uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 11-15.

ROSA, Armando Nascimento. As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: LOPES, Oscar et al. **A planície e o abismo** (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997. p. 237-248.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-50.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea. In: GOMES, André Luís (Org.). **Leio teatro**: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 53-92.

SOBRAL, Augusto. Bela-Calígula: impromptu teatral (baseado na obra e em dados biográficos de Florbela Espanca). In: __. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. p. 263-309.

AS FILHAS DO PAI DE MARIA ANGU

Uma proposta de tese sobre as operetas de Artur Azevedo

Priscilla Vicente Ferreira

Introdução

Em meados dos oitocentos, o teatro brasileiro encontrava-se em boa fase de produção. Seguidos dos melodramas românticos do início do século, das comédias de costumes fundadas por Martins Pena e dos dramas histórico-nacionais, estavam os dramas realistas – os de casaca –, gênero tão bem quisto pelos críticos e censores do Conservatório Dramático Brasileiro, por ter como ideário a estrutura familiar e a vida burguesa na Corte, sempre envoltas em um tom disciplinar e moralizante. O crescimento e a urbanização do Rio de Janeiro, porém, demandavam um cenário de entretenimento mais diversificado. Em paralelo às representações de dramas nacionais e dos de cunho realista estavam as representações de espetáculos franceses, que por aqui chegaram para atender ao incremento da necessidade de entretenimento para as classes mais abastadas e afeitas aos hábitos afrancesados como índice de civilização e requinte: operetas, burletas e mágicas, os assim chamados gêneros do teatro musicado, mais alegres e pouco preocupados em levar aos palcos manuais de bons costumes, como rezava

a cartilha realista. Era no palco do Alcazar Lírico, teatro fundado em 1859, que tais espetáculos eram representados, o que dava ao estabelecimento ares descontraídos de um *cabaret*. Rapidamente, os dramas ditos sérios perderam espaço e o grande público elegeu o teatro musicado como sua principal fonte de diversão.

A despeito, no entanto, da preferência quase unânime de certa parcela do público – principalmente o masculino –, dramaturgos, críticos literários e censores mostravam indignação frente ao crescente mercado de espetáculos ligeiros importados da França. A princípio, reclamavam dos textos encenados em francês, uma vez que diziam respeito a uma cultura que não era nossa, fugindo, assim, ao projeto de nacionalização do teatro que se buscava alcançar desde o Romantismo. Depois, vieram críticas quanto às encenações, ornadas por atrizes francesas ou afrancesadas que representavam cantando e dançando o *cancan* francês. Machado de Assis e José de Alencar deixaram claras suas insatisfações contra o teatro musicado, contestando a ausência de peças nacionais em decorrência dos moldes europeus e a temática esvaziada de condições estéticas e princípios morais. Isso se deu, principalmente, após a chegada, em 1865, de *Orphée aux Enfers* (1858), opereta escrita por Hector Crémieux e Ludovic Halévy e musicada por Jacques Offenbach.¹ Com cem representações consecutivas, o espetáculo francês desencadeou um processo crescente de produção de traduções e, conseqüentemente, adaptações interculturais de peças francesas ao contexto brasileiro. A primeira delas, *Orfeu na Roça* (1868), de Francisco Correa Vasques, paródia da opereta de

1 Sobre o gênero da opereta, conforme Maciel (2009), à época de seu surgimento, sua estrutura se resumia a um espetáculo de música e teatro que misturava atos curtos e satíricos entremeados de números musicais, com acompanhamento de orquestra. Os autores explicam ainda: “[...] a opereta se estrutura de maneira a mostrar seu caráter de espetáculo, valendo-se como seu meio principal da paródia. [...] se trata de um gênero distinto, pois se forja pelo aproveitamento de temas, técnicas, convenções, que são re-significados a partir de um novo contexto de uso. [...] Na opereta temos um entrecruzamento de gêneros distintos, teatrais e musicais” (p. 3).

Offenbach, estreada no Teatro Fênix Dramática, atingiu quatrocentas representações, marcando, em definitivo, a hegemonia do teatro cômico musicado nos palcos fluminenses (Cf. SOUZA, 2006).

Com a elevação do número das produções, surgiram as críticas sobre a capacidade intelectual de seus realizadores. Obviamente, dramaturgos de renome, críticos e censores letrados, que se valiam de interesses próprios a favor de um teatro convencional, pedagógico e nacional, começaram a propagar o declínio do teatro brasileiro em razão, segundo eles, da baixa qualidade literária praticada por “carpinteiros teatrais”, “meros compiladores de piadas e temas alheios [...], improvisadores oportunistas, cujo único objetivo era agradar às plateias” (SOUZA, 2010, p. 80).

Em 1876, porém, mesmo fazendo parte dessa elite intelectual e defensor confesso dos preceitos convencionais de Sarcey, Artur Azevedo deu início ao seu longo e produtivo processo de tradução, adaptação intercultural e popularização das operetas francesas. Mantendo, inicialmente, as partituras originais, começou a mudança através dos textos, com enredos simples e divertidos, assimilando assuntos cotidianos, representados por tipos brasileiros que falavam uma linguagem mais próxima à coloquial (NEVES, 2006), embora sempre houvesse, em seus textos, referências bem-humoradas à língua francesa. Também no Fênix Dramática, estreava, nesse ano, o marco de suas “adaptações livres à cena brasileira”: *A Filha de Maria Angra*, opereta em três atos, adaptada de *La fille de Madame Angot* (1873), de Clairville, Paul Siraudin e Victor Koning, com música de Charles Lecocq. Ainda no mesmo ano, seguindo o mesmo esquema de textos adaptados e partituras preservadas, foram representadas, a saber, *A Casadinha de Fresco* [adaptada de *La Petit Mariée* (1875), texto de Laterrier e Vanloo e música de Lecocq] e *Abel, Helena* [adaptada de *La Belle Hélène* (1864), texto de Meilhac e Halévy e música de Offenbach].

A partir de 1877, Artur Azevedo avança em direção ao processo de nacionalização das operetas, dando tons de brasilidade também às partituras musicais de suas peças. Em *Nova Viagem à Lua*, opereta escrita em parceria com Frederico Severo, à música original

de Lecocq é adicionado o jongo, composto por Henrique Mesquita. Descrito já na primeira rubrica, o ritmo permanece presente durante todo o primeiro ato: “Ao levantar o pano, a cena está vazia; ouve-se fora o jongo, entoado pelos negros no eito” (AZEVEDO, 1995, p. 393). O processo de aclimação se fez completo em 1880, com as operetas *Os Noivos*, *A Princesa dos Cajueiros* e *O Califa da Rua do Sabão*, com libretos de sua autoria e músicas de Francisco de Sá Noronha. De 1882, a “opereta-bufa mitológica” *Um Roubo no Olimpo* diz respeito ao episódio do roubo das joias da imperatriz Tereza Cristina. Em 1886, também com músicas de Abdon Milanez, foram representadas *A Donzela Teodora* e *Herói à força*, sendo esta última uma adaptação da ópera-cômica de Adolphe Charles Adam, *Le Basseur de Preston* (1838). Em 1887, foi encenada, no antigo Príncipe Imperial, a opereta *O Barão de Pituacu*, produzida pela Companhia de Operetas do Lucinda e musicada por Sá Noronha. Em janeiro de 1904, foi ao palco do extinto Teatro Apollo a opereta de texto ainda inédito *Pum! (episódios do tempo da Revolta)* (Cf. BRANDÃO, 2008), escrita em parceria com Eduardo Garrido e com “música compilada de diversos compositores”: Assis Pacheco, Audran [Edmond Audran, compositor francês de operetas e óperas cômicas], Francisco Colás, Carlos Cavallier e Nicolino Milano. Por fim, em julho de 1904, a última opereta de Artur Azevedo, *A Fonte Castália*, derivada da revista *Viagem ao Parnaso*, subira ao palco do Recreio Dramático produzida pela Companhia Dias Braga e “ornada de 22 números da música do maestro Luiz Moreira” (*O Paíz*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1904).

Com um aumento significativo das produções do teatro cômico musicado, num curto espaço de tempo, às operetas de Artur Azevedo seguiram-se as grandes produções de suas revistas de ano, gênero que adentrou o século XX e que, hoje, é tema principal de pesquisas, ainda que poucas, em se tratando de teatro musicado brasileiro. Pelo grande número de peças de sua autoria que se enquadravam nos moldes do teatro ligeiro, a Artur Azevedo coube a culpa, atribuída pelos críticos seus contemporâneos, pelo desaparecimento da dramaturgia com preocupações literárias (FARIA, 2001), na qual o texto sobrepõe-se aos demais elementos de uma produção teatral e à recepção

do público. Para a crítica canônica, um bom drama deveria ter, além de um texto que se enquadrasse nos moldes estéticos convencionais, uma temática sempre voltada a uma tentativa de construção de uma identidade nacional, e, embora Azevedo se declarasse um defensor convicto do teatro nacional e seus textos fossem ricos em representações de costumes, tipos e detalhes brasileiros, notadamente nas operetas, o diálogo intercultural com a forma francesa, fundamentada não apenas no texto dramático, mas na sua interação com música e encenação, fez com que o gênero, segundo também as concepções críticas e históricas, que tomam o teatro sério como paradigma, fosse considerado inferior, preconceito estético-literário este que perdura até hoje, dado o pouco espaço reservado à opereta nos estudos sobre o teatro brasileiro.

Assim, pensando em uma nova visão crítica acerca das produções da opereta no Brasil, e seguindo caminhos, ainda novos, propostos por alguns pesquisadores interessados em mostrar a necessidade de estudos não textocentristas sobre este gênero, bem como sua importância na formação de um teatro nacional (Cf. NEVES, 2015; MACIEL, 2009; RABETTI; MACIEL, 2010, 2015; MACIEL, 2013, 2014), o nosso projeto de tese, em desenvolvimento,² tem como corpus de análise a produção azevediana voltada às operetas, a partir de uma análise que conecte texto dramático (libretos), música (partituras), encenação e recepção do público. O intuito é partir de uma análise-interpretação que reproblematisse a representação do Brasil mediante formas cômicas dramático-musicais que marcam uma linha de unidade e continuidade dentro dessa tradição, ainda tão pouco estudada do nosso sistema literário, marcada pela comédia de costumes, que se une a elementos técnicos e estéticos em meio a processos de adaptação

2 Este projeto de tese, intitulado “Uma história para se contar cantando: a opereta de Artur Azevedo entre o silenciamento da crítica e as chaves para a redescoberta do teatro musicado”, é vinculado ao PPGLI-UEPB, sob orientação do Professor Doutor Diógenes André Vieira Maciel, com previsão de defesa para março de 2019.

intercultural, formalizando um teatro que se preocupa em atender aos anseios do público receptor e não apenas ao que era considerado adequado, esteticamente, pela crítica especializada.

Justificativas da pesquisa

Em se tratando de teatro cômico musicado, foi a partir dos anos 1980, com Flora Süssekind (1986) e Neyde Veneziano (2013), pesquisadoras do teatro de revista, que estudos mais consistentes apareceram. Em 2003, Fernando Antonio Mencarelli lança o estudo “A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)”, destacando a música popular dos gêneros musicados como um importante aspecto para a formação de “um circuito de diversão massificada”.

Sobre as operetas, uma pesquisa de fôlego foi iniciada em 2009, por Paulo Maciel e Beti Rabetti, pesquisadores da UNIRIO. O estudo aborda a produção e recepção do gênero no teatro brasileiro, compreendendo um período entre a segunda metade dos oitocentos e os anos 1920. Partindo de consultas a acervos públicos do Rio de Janeiro e São João Del Rei, os pesquisadores construíram um mapeamento de documentos, libretos e partituras de operetas e suas variantes (óperas bufas e óperas cômicas), revelando “uma intensa circulação de obras e autores entre os gêneros do teatro ligeiro”. O intuito principal da pesquisa é, segundo Rabetti e Maciel, “contribuir com a literatura especializada em música e teatro no Brasil, [...] tendo em vista a ausência reconhecível de estudos mais pontuais do gênero, assim como de pesquisas mais consequentes ao seu conhecimento” (RABETTI; MACIEL, 2015, p. 60). Além disso, preocupam-se em reconstituir o gênero sem, necessariamente, partir de obras ou autores considerados célebres pela crítica ou historiografia teatral, dando ênfase às relações interartes, tão presentes durante a formação do teatro brasileiro.

Quando se trata de Artur Azevedo, as pesquisas, em sua maioria, versam sobre o crítico de teatro e suas crônicas de jornal, o revistógrafo e o comediógrafo, com ênfase às burletas e comédias de costumes. Além disso, existem também, nas áreas de História e Antropologia, análises de algumas de suas obras que abordam o modo como Azevedo representou, em seus textos, o contexto urbano, social e político de sua época. Especificamente sobre suas operetas, a maioria das referências se limita às citações em livros de literatura ou historiografia do teatro, ressaltando o processo de adaptação e parodização dos originais franceses ao meio brasileiro, e sempre reforçando a recepção negativa dos críticos frente à interação entre a comicidade e a música e à suposta falta de um preceito que identificasse uma preocupação moral e nacionalizadora.

Artur Azevedo, no entanto, sempre se posicionou a favor dos dramas convencionais das peças bem-feitas, mas também defendia a importância da recepção do público, que, à altura, preferia o teatro cômico musicado. Em resposta a um articulista de um jornal do Pará, que o acusara de corromper a moral e os bons costumes do teatro, comentou, em 1904, sobre as dificuldades em produzir um drama sério no Brasil. Segundo ele, às suas tentativas foram conferidas “censuras, apodos, injustiças”, ao passo que “enveredando pela bambochata” não lhe faltaram “elogios, festas, aplausos e proventos”. E conclui: “Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive de sua pena!” (AZEVEDO, 1904 apud FARIA, 2001, p. 608). Em razão disso, sua carreira enquanto dramaturgo e crítico de teatro foi sempre dividida entre as exigências tradicionais da crítica e de um público letrado e os gostos do grande público, interessado em enredos simples e divertidos, mais próximos ao popular.

A esta dualidade entre erudito e popular, seguem-se controvérsias entre o cânone e a importância comercial do teatro musicado. Tais controvérsias, movidas pelo despreço dos intelectuais ao apelo popular – e mais rentável – do gênero, fazia com que fatores como o processo de criação dos espetáculos e sua recepção pelo público fossem ignorados,

causando um hiato entre estudos especializados que tratem de análises não apenas textocêntricas das peças, mas que considerem também todo o circuito de encenação, mediado pela relação com a música, com vistas a travar comunicação com o público. Deste hiato, surge a necessidade de continuação de trabalhos como os de Mencarelli (2003), Maciel (2009) e Maciel e Rabetti (2010, 2015), que se utilizam de abordagens para além dos libretos, afirmando, assim, a identidade “dramático-musical” (MOTA, 2009 apud MACIEL, 2013) do teatro ligeiro.

As análises das produções das operetas de Artur Azevedo propostas neste estudo visam contribuir com a historiografia do teatro, possibilitando um entendimento mais amplo e seguro sobre o gênero, apontando seus aspectos interculturais e as relações interartes, inerentes a todo seu processo de construção e modos de produção teatral, relegados a um segundo plano nos estudos já existentes sobre esta tradição.

Além disso, o objetivo também recai sobre a necessária reflexão sistemática e revisionista em torno da importância da opereta na nacionalização do teatro, uma vez que a “comicidade tem espaço importante e funciona como algo digno de representar os ideais de constituição da pátria”, pois “o riso, a sátira e a irreverência também [podem] ser entendidos como formas de esclarecimento, ainda que não nos moldes visualizados pela cultura elitista” (FREIRE, 2011 apud MACIEL, 2014). Tal forma popular de comicidade, nas operetas de Artur Azevedo, e, em geral, em toda sua obra, perpassa pela releitura de uma temática já representada pela comédia de costumes de Martins Pena. A vida brasileira, com seus tipos e costumes da roça foram revisitados por Azevedo e levados à urbanização da Corte, retratando, assim, tempos e aspectos sociopolíticos distintos. Com isso, Artur Azevedo não só contribuiu com a tentativa de construção de uma identidade nacional, como iniciou uma nova forma que terá amplo sucesso na tradição brasileira de formas musicais.

O processo de retomada e reformulação da temática da vida cotidiana brasileira é adequada, por sua vez, ao processo de adaptação intercultural das operetas. Segundo Patrice Pavis (1999, p. 10), uma adaptação caracteriza-se como “uma tradução que adapta o texto de

partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação”. Assim sendo, torna-se necessária uma revisão acerca de conceitos que classificam as adaptações como meras cópias. Além disso, o processo de aclimatação empregado por Artur Azevedo, primeiro acomodando apenas a temática brasileira e mantendo música original, depois, passando pelos ritmos locais incorporados à ainda emprestada melodia francesa e, por último, nacionalizando totalmente a forma da opereta, revela, igualmente, a necessidade de se reconhecer que “toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação [...], que implica em produção de sentido” (PAVIS, 1999, p. 11).

Desse modo, acredita-se que o lugar menor dado ao teatro ligeiro, e, conseqüentemente, à opereta, em estudos sobre o processo de formação do teatro nacional do século XIX, se dá em razão da ausência de parâmetros críticos pautados em seu processo de produção como um todo. Destituídos de interesse sobre elementos para além do texto dramaturgico e, notadamente, contrários a uma forma estética importada, que tinha como particularidade a ligação do teatro à música, os críticos da época entendiam o gênero como mera cópia, apesar das características legitimamente brasileiras observadas tanto na veia cômica quanto na música voltada ao popular, nos processos adaptativos, mas também nos enredos que, gradativamente, se nacionalizam, dialogando com a tradição já dada da comédia de costumes.

As operetas azevedianas apontam para um autor/adaptador preocupado em aliar a fórmula importada do gênero francês a um contexto brasileiro com o qual o público pudesse se comunicar. Ao levar à dramaturgia e à música fatos, lugares, tipos e aspectos sociais de nosso meio, Artur Azevedo não apenas parodiava uma obra primeira, mas retratavarepresentava, a seu modo, um período histórico, o que revela um compromisso com a construção de uma identidade nacional do teatro de seu tempo, travando diálogos interculturais e interartísticos que põem em tensão aspectos do nacionalismo demandados pelas estéticas normativas da época e a posição dos críticos coetâneos e contemporâneos.

Assim sendo, os estudos sobre o teatro de operetas devem ser direcionados por rumos que considerem tanto as relações interculturais entre a cultura-fonte e a cultura-alvo quanto as relações entre seus elementos constitutivos: dramaturgia, encenação, composição musical, regência, encenação, cenografia, interpretação e produção (BRITO, 2012). Igualmente, o contexto onde estava inserido também deve ser analisando, apontando interesses e regras do mercado teatral em vias de crescimento e direcionada a um dado público consumidor.

Propõe-se, através de análises do teatro de opereta de Artur Azevedo, observar os seus processos interculturais e interartes, com o intuito de discutir os diálogos entre nacional e estrangeiro, entre música e teatro, durante o percurso que abrange desde a adaptação e acomodação das obras até sua completa nacionalização. Para tanto, serão realizadas buscas de registros e documentos referentes a libretos e partituras das operetas, através de pesquisas em acervos públicos físicos e eletrônicos, a fim de observar como se dá a sincronia entre música original e texto adaptado, bem como o processo de acomodação entre a forma francesa do gênero e o conteúdo nacional. Assim como um inventário de registros sobre críticas, veiculação e recepção de público, à altura das representações das obras, será organizado, para que se possa interpretar como se deu o processo de produção das operetas, vinculando, assim, todos os elementos que constituem o gênero: texto, música, encenação, modo de produção comercial e público.

Fundamentos teóricos e metodológicos

Acerca das pesquisas em teatro, Tânia Brandão (2006) esclarece que sua fundamentação se dá sempre a partir de fontes documentais, pois o pesquisador trabalha na ausência, em razão da impossibilidade de se recompor uma peça, “em sua integridade monumental”, sendo o objeto de estudo “apenas evocado através de referências e documentos” (p. 111). Além disso, ainda há o problema de se certificar a veracidade das informações encontradas. Em se tratando de século

XIX, esse problema é ainda maior, uma vez que a maioria das pesquisas se encontra baseada em estudos do texto, editado ou em forma de manuscrito – no caso dos ainda inéditos –, tendo em vista a impossibilidade de recuperação de alguns documentos e da reconstituição da cena, que, segundo a autora, é a responsável pela “explicitação plena do próprio texto de teatro” (p. 111).

Corroborando a ideia de Tânia Brandão acerca da necessidade de reconhecer que o espetáculo é uma condição decisiva para a existência da dramaturgia, reforça-se a importância de se analisar o teatro musicado – e, aqui, as operetas – no âmbito de todos os seus elementos constitutivos. Até porque o texto dramático do teatro de opereta não é construído à parte de sua música, uma vez que suas estrofes são ora cantadas ora faladas, durante o espetáculo. Para sistematizar essa relação interartes e observar como se dá o processo de adaptação intercultural nas dez obras azevedianas, será realizada, neste projeto, seguindo a metodologia adotada por Rabetti e Maciel (2015), uma busca de registros e documentos referentes a libretos e partituras, através de pesquisas em acervos públicos.

Semelhante levantamento será feito para a sistematização de críticas, veiculação e recepção de público, à altura das representações das operetas, a fim de interpretar como se deu seu processo de produção, observando registros de informações que tratem de seus elementos constitutivos. Neste caso, serão consultados acervos públicos e, quando houver, eletrônicos. Felizmente, nesse quesito, existem excelentes bancos de dados que contemplam importantes jornais de grande circulação da época, suporte de informação valioso para notícias sobre o teatro do século XIX, utilizado, inclusive, pelo próprio Artur Azevedo enquanto cronista, crítico de teatro e articulista.³

3 Alguns deles, como *O Paíz*, *O Diário de Notícias*, *A Gazetinha*, *A Notícia* e *O Mequetrefe*, encontram-se catalogados no site da Hemeroteca Digital Brasileira, um banco de dados organizado e disponibilizado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para consulta ao acervo digitalizado da imprensa periódica brasileira: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>.

Ao empregar seus métodos de aclimatação às formas da opereta francesa, inicialmente ao texto e, depois, à música, Azevedo lançou mão de temas já representados por Martins Pena, em suas comédias de costumes. Pena, por sua vez, já havia recorrido ao entremez português, gênero de tom farsesco popular, marcado pela rapidez, comicidade e improvisação, com personagens-tipo, burlescos, cujo enredo caracterizava-se por “disfarces, quiproquós e pancadaria em cena” (PRADO, 2003, p. 56), para a construção de suas comédias, assimilando tais aspectos e adicionando a eles temas cotidianos da vida brasileira. Ao paralelo da vida na Corte, Pena retratou os arredores do Rio de Janeiro – a roça –, reconstruindo seus costumes, cacoetes de falas e hábitos coletivos, e, também, o sertão do tropeiro paulista, região “com virtudes ainda não contaminadas pelos malefícios da civilização” (PRADO, 2003, p. 59). Seguindo, igualmente, os caminhos da apropriação, Artur Azevedo – e, antes dele, França Júnior – retomou, reconfigurou e transformou tais aspectos das comédias de Pena para o seu tempo, contribuindo, assim, para o processo de consolidação da tradição da comédia de costumes no Brasil.

Para uma análise desses processos às adaptações azevedianas, faz-se necessário um entendimento sobre como se deram os empréstimos e as acomodações pelo autor, a partir dos aspectos da comédia de costumes. Vilma Arêas (1987, 2012), estudiosa do gênero e de Martins Pena, será um dos referenciais para essa análise. A partir disso, a ideia de uma tentativa de construção de um teatro nacional, atribuída anteriormente, também, a Martins Pena, poderá ser discutida no âmbito das dez obras de Azevedo. Estudos tradicionais sobre o teatro brasileiro – historiográficos e literários (FARIA, 2001; MAGALDI, 2011; PRADO, 2003) –, que trazem o início da discussão sobre a identidade nacional, servirão de aporte para tal compreensão, que poderá corroborar ou refutar ideias pré-estabelecidas.

Sobre as os diálogos entre culturas, no âmbito das adaptações teatrais, Patrice Pavis (2008, p. 2) esclarece que:

[...] não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno; é preciso, da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos.

Desse modo, com base nessa afirmação e aplicando-a ao estudo ao qual este projeto se propõe a realizar, pode-se perceber a necessidade de análise do processo adaptativo realizado por Azevedo por um viés que contemple, para além da transposição propriamente dita, tanto os objetivos e métodos empregados pelo autor quanto as respostas que obteve com seus espetáculos, a partir de sua audiência e do mercado teatral da época.

Os moldes franceses tradicionais das peças bem-feitas de Dumas e Sarcey, por exemplo, já eram admirados e tomados de empréstimo pelos dramaturgos do teatro romântico e realista, mas, ao continuar e aperfeiçoar o trabalho já iniciado por Vasques, nas adaptações do teatro ligeiro francês, Artur Azevedo fixou um tipo de produção artística destinada a outro público e mercado, mudando radicalmente o cenário cultural de sua época. Esse trajeto intercultural que leva um elemento de uma cultura-fonte – forma e conteúdo franceses – a persistir em uma produção inscrita na cultura-alvo – a adaptação brasileira – é chamado de “transferência cultural” por Pavis (2008), que, a partir de acepções sócio-históricas, traça um método de estudo para o entendimento das adaptações interculturais no teatro.

Além do estudioso francês, este projeto conta, também, com a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013), que analisa sob as perspectivas de *produto* e *processo*: “uma obra pode ser anunciada especificamente enquanto adaptação e, para chegar a esse *status*, passa por um processo no qual aquele que adapta trabalha em uma (re)criação,

envolvendo especificidades que variam de acordo com os objetivos e os meios envolvidos” (KAMITA; CORSEUIL, 2013, orelha).

Finalmente, sobre os recursos de parodização observados nas operetas, o embasamento teórico recairá, igualmente, sobre estudos da paródia de Hutcheon (1985), que analisa o processo além do conceito de repetição ridicularizadora comumente utilizado. Para a autora, a paródia pode igualmente ser vista como uma “repetição com diferença”, e não se limita a ser uma simples imitação de modelos passados, mas todo um processo que envolve sua recontextualização e, conseqüentemente, mudança de sentidos.

Estágio da pesquisa

Os primeiros passos da pesquisa se dão por duas necessidades fundamentais: a primeira delas diz respeito ao entendimento do que é a comédia de costumes brasileira, estabelecida a partir das produções de Martins Pena e continuada nas obras de Artur Azevedo, revelando a consolidação da tradição do gênero em nosso teatro. Para tanto, a leitura das obras de Pena unida às discussões de *Na Tapera de Santa Cruz* (1987), de Vilma Arêas, tem servido de base para a compreensão da comédia de costumes em suas particularidades enquanto precursora de um novo estilo, à altura dos 1838, com *O Juiz de Paz da Roça*, e enquanto gênero revisitado, adequado ao contexto sociocultural e político no qual viveu Artur Azevedo.

A segunda necessidade parte para o enfoque metodológico. Como estudar as produções teatrais do teatro musicado do século XIX? Mais ainda: como estudar essas produções teatrais que, desde as primeiras pesquisas sobre as historiografias do teatro e da literatura brasileira, são deixadas à margem por não atenderem às normas e aos ideais estéticos exigidos pelo cânone? Como estudá-las, se a crítica negou os estudos sobre a produção do teatro ligeiro desde o seu surgimento no Alcazar Lírico, criando, por esse desconhecimento intencional, um vácuo entre as discussões em que o texto dramaturgico não é

absoluto, mas parte de um processo maior, que envolve sua relação com outras artes, com os modos de produção, com o mercado teatral e com a recepção do público?

Neste ponto, cabe a discussão sobre a premissa de que a história do teatro brasileiro ainda está por ser escrita, premissa esta tão recorrente nos estudos atuais sobre a historiografia do teatro e suas metodologias de pesquisa. Em estudos recentes, através de um apanhado de obras produzidas a partir início do século XX (Cf. BRANDÃO, 2010; GUINSBURG; PATRIOTA, 2012), alguns aspectos comuns foram observados: o caráter de série cronológica do percurso teatral, o que demonstra certa falta de debate crítico por parte de alguns organizadores; a primazia do texto dramático e o pouco espaço dado à cena e ao processo teatral como um todo; e a restrição do espaço de pesquisa, geralmente limitado ao Rio de Janeiro – notadamente quando se trata dos oitocentos – e São Paulo. Soma-se a tais aspectos o vácuo já mencionado sobre o teatro musicado, gênero bastardo, distante do teatro realista de Dumas Filho e das altas comédias de Alencar, modelos estes que deveriam ser seguidos para o sucesso da empreitada de modernização e nacionalização do teatro brasileiro.

Apesar de lhe ser atribuída a insígnia de Molière de nossas terras, é comum ver opiniões sobre Martins Pena que afirmam que, apesar do sucesso de suas peças de costumes brasileiros e da anuência de críticos e colegas de ofício teatral em relação ao seu estilo, se não tivesse morrido aos 33 anos, poderia ter sido um grande dramaturgo, no sentido de aperfeiçoar a produção de suas obras, podendo, assim, criar peças condiscentes às intenções de civilização e moralidade que o teatro deveria promover. E até houve tentativas de sua parte, mas nem de longe suas peças ditas sérias alcançaram o mesmo sucesso de público das peças cômicas, representantes de tipos e costumes da sociedade simples da Corte e de seus arredores, marcando as dicotomias urbano versus roça, progresso versus pobreza. É a partir de suas comédias de costumes que a marca do nacional, depois observada no indianismo da prosa romântica, se volta para a esfera popular, representando a nação através da “cor local e o gosto pelo pitoresco” (MACIEL, 2014, p. 32).

Artur Azevedo, igualmente, não teve sucesso na feitura de dramas distantes do cômico-popular e até apontou, em algumas de suas peças, as opiniões comuns da classe letrada sobre a paródia e o teatro cômico. Em *O Barão de Pituaçu*, menciona o sucesso de uma mágica aos olhos do público e os desafetos de algum “sujeitinho exigente” que há de torcer o nariz para a comédia; em *Abel, Helena*, provavelmente como reação aos comentários desfavoráveis sobre as suas duas primeiras adaptações, mostra, na personagem do Alferes Andrade, o preconceito em relação à paródia, quando este se dá conta de que o livro oferecido por Pantaleão a quem descobrir o seu desafio do dia, “decifrar uma charada, responder a uma pergunta enigmática e glosar um mote”, trata-se de um exemplar d’*A Filha de Maria Angra*:

Alferes Andrade — Ora via! Uma paródia! uma paródia!...

Nicolau — E o que tem que seja uma paródia?

Alferes Andrade — Vi-a representar... É a maior bagaceira... (Com energia, puxando pela espada.) E não me digam que não é!...

Nicolau — Quem foi que disse, Seu Alferes? Guarde a durindana, homem!

Alferes Andrade — É assim que o Senhor Pantaleão de los Rios quer fazer literatos: dando-lhes de presente *A Filha de Maria Angra*! (AZEVEDO, 1983, p. 275)

Diante disso, por muitos anos, ainda que reverenciado pelo público de sua época, teve suas obras pouco consagradas tanto nos palcos como em estudos mais elaborados sobre o teatro brasileiro. Esse esquecimento serviu a Carlos Drummond, em sua coluna “Imagens do Tempo”, do *Correio da Manhã*. Nela, Drummond expressou seu descontentamento sobre a indiferença da cidade do Rio de Janeiro e da ABL à altura dos 50 anos de sua morte e pontuou a ausência de suas peças nos teatros da época: “Nada. Nenhum teatro do Rio de Janeiro representa hoje um dos sucessos de A. A., e eles foram tantos” (*Correio da*

Manhã, Rio de Janeiro, 23 Out. 1958.). Em 1959, houve a montagem de Giani Ratto d'O *Mambembe*, com o Teatro dos Sete, apresentada no cinquentenário do Teatro Municipal. Em entrevista sobre a montagem do espetáculo, Fernanda Montenegro comenta: “Toda a imprensa mais intelectualizada [era] contra, porque achavam que Arthur Azevedo era um ‘coco’, um autor de amadores, de almanjarras” (BRANDÃO, 2002, p. 281).

Felizmente, essa opacidade crítica e historiográfica, tanto sobre os autores como em relação ao teatro cômico-musicado começou a ganhar novas nuances a partir de pesquisas como as de Raimundo Magalhães, Antonio Martins, Vilma Arêas, Flora Süssekind, Tânia Brandão, Betti Rabetti, Paulo Maciel, Fernando Mencarelli, Orna Messer Levin, Larissa de Oliveira Neves e Tatiana Siciliano, para mencionar os nomes aos quais este projeto, hoje, tem se apegado metodologicamente – e até afetivamente –, em razão do seu comprometimento em resgatar a memória dos comediógrafos e as produções do teatro cômico-musicado em suas diversas possibilidades, reproblematicando preconceitos e convenções cristalizadas desde os oitocentos.

Partindo das pistas encontradas nessas leituras, o delineamento deste trabalho encontra-se em fase de estruturação. No que diz respeito ao corpus, a princípio foram escolhidas as dez operetas azevedianas que constam na maioria dos manuais de teatro e literatura: *A filha de Maria Angu*, *Casadinha de Fresco*, *Abel*, *Helena*, *Nova viagem à Lua*, *Os Noivos*, *A Princesa dos Cajueiros*, *Um roubo no Olimpo*, *O Barão de Pituaçu*, *A Donzela Teodora* e *O Califa na Rua do Sabão*. Posteriormente, com o intuito de enxugar o corpus, selecionamos seis das dez: *A filha de Maria Angu*, *Abel*, *Helena*, *Nova viagem à Lua*, *Os Noivos*, *A Princesa dos Cajueiros* e *Um roubo no Olimpo*. A escolha se deu com o intuito de observar o percurso de nacionalização das operetas e de como Artur Azevedo empregou, progressivamente, o processo de aclimação às obras. No entanto, após alguns achados a respeito das produções das peças, e em razão da descoberta, em novas leituras, de mais três operetas atribuídas à sua autoria – *A Fonte Castália*, *Herói à Força* e *Pum!* –,

o corpus será definido a partir do que as pesquisas subsequentes revelarão.

Isto se dá por conta da análise conjunta proposta nesta tese, que envolve não só o estudo do texto dramatúrgico, mas dos demais aspectos que formam a produção de uma opereta. Assim sendo, e seguindo as diretrizes de Beti Rabetti e Paulo Maciel sobre as pesquisas de libretos, partituras e material iconográfico, foi iniciada uma procura, em periódicos da época, disponíveis na Hemeroteca Digital, por notícias e críticas que remetam às encenações das operetas de Artur Azevedo. Hoje, ainda indo pelo caminho seguro, a pesquisa se encontra em periódicos nos quais Artur Azevedo era articulista ou colaborador, como *O Paíz* e *A Gazetinha*, ambos com publicações diárias. Os registros mais comuns dizem respeito às chamadas das peças em cartaz nos dias de tiragem do jornal, bem como informações sobre suas montagens, diretores, elencos, cenógrafos, figurinistas e maestros. Além das propagandas de libretos e partituras à venda.

Até agora, apenas uma partitura foi encontrada no Acervo Digital da Biblioteca Nacional: o tango “Amor tem fogo”, escrito por Sá Noronha para a cena IV do segundo ato d’*A Princesa dos Cajueiros*. N’*A Gazetinha* dos dias 31 de março e 01 de abril de 1882, foram localizadas partes do texto da opereta *Um Roubo no Olimpo*, mas sem menção, pelo menos nestes periódicos, às suas encenações. Sobre *A Fonte Castália*, além de suas representações no Recreio Dramático em chamadas diárias, há um artigo de Artur Azevedo, no *Paíz* de 25 de julho de 1904, respondendo às críticas que recebeu por conta da chamada “boa roda”: o esvaziamento de público. Em razão de tal esvaziamento, embora elogiada pela crítica pela temática e pela linguagem diferentes das de cunho popular normalmente utilizadas em suas demais peças, a Companhia Dias Braga, produtora da peça, teve grandes prejuízos. No artigo, Artur Azevedo menciona que o público não havia se identificado com as récitas em verso, e comenta que, diante do mau resultado, não há como ter “pretensão literária” ao “pegar na pena para escrever uma peça destinada ao nosso público”. No fim do desabafo, pede desculpas a Dias Braga pelo prejuízo com a “infeliz fantasia cômica”.

Como a procura de documentos em periódicos e bancos de material iconográfico não é tarefa simples, uma vez que demanda tempo, capacidade de organização e disponibilidade do meio digital, com bom acesso à internet devido ao tamanho e à quantidade dos arquivos, o inventário de informações encontradas que servirá de apoio para esta tese ainda engatinha. Além disso, faz-se necessária uma futura pesquisa de campo junto aos acervos físicos, uma vez que parte dos documentos permanece em sua forma original manuscrita ou não disponibilizada pelos meios digitais devido à sua fragilidade ao manuseio. Além dessas demandas técnicas, há as contradições em termos encontrados tanto nos arquivos de jornais quanto em manuais literários e compilações das obras azevedianas. Algumas operetas ora são chamadas de opereta bufa ou ópera cômica, como é o caso de *Um roubo no Olimpo*, *Herói à Força* e *A Princesa dos Cajueiros*; já outras, que hoje são designadas como comédia ou burleta, como *Uma véspera de Reis* e *A Capital Federal*, respectivamente, ora são chamadas de operetas ou comédia opereta de costumes. Assim, tendo consciência da tenuidade dos limites das formas dos gêneros musicados, uma das preocupações atuais neste estágio da pesquisa é compreender tais formas, observando seu caráter híbrido e a mudança de terminologias a partir de estudos acadêmicos sobre as obras.

Por fim, a partitura d'*A Princesa dos Cajueiros* já se encontra com um profissional de música, para que ganhe materialidade sonora. O intuito é a compreensão dessa sonoridade, materializada e devolvida à sua letra, bem como o entendimento de aspectos que, para nós, leigos no universo musical, são pouco ou totalmente desconhecidos, como a leitura das partituras e o entendimento de alguns termos que são observados nas obras, como rondó, rondó-valsa, tirolesa, barcarola, cantabile, entre outros. Com isso, espera-se perceber a proximidade das músicas, no caso das operetas parodiadas que preservam as partituras originais, como *A Filha de Maria Angra*, *Abel*, *Helena* e *A Casadinha de Fresco*, a inclusão do jongo na musicalidade de Lecocq, em *Nova Viagem à Lua*, e a originalidade das composições brasileiras nas demais.

(In)conclusão

Considerando a lacuna sobre a história do teatro musicado e sua contribuição para a formação do teatro brasileiro, bem como a ausência de estudos que contemplem, especificamente, as operetas de Artur Azevedo, o andamento deste projeto tem revelado, através de suas pesquisas iniciais, que os conceitos sobre o teatro de opereta precisam ser revistos. Sua incorporação ao meio cultural brasileiro, a partir de 1865, através da temática popular e local e da veia cômica atrelada à música, transformou o mercado teatral, deixando-o acessível a uma parcela maior da população, aumentando o fluxo tanto de suas produções quanto dos demais gêneros do teatro ligeiro.

Neste ponto da pesquisa, portanto, surgem três questionamentos relacionados ao projeto de nacionalização, civilização e modernização do teatro iniciado pós-Independência. 1. Por que a representação dos tipos e costumes locais não pode estar comprometida com o projeto elaborado pela elite intelectual? 2. Por que, mesmo com o processo de abasileiramento dos temas e das músicas, o gênero da opereta não atende às expectativas de nacionalização do teatro? 3. Por que o cômico-popular, mesmo estando intimamente ligado ao contexto sociocultural brasileiro, era e continua a ser visto com olhos menores, a despeito da preferência do público e de sua visibilidade no mercado teatral? Tais questões surgiram naturalmente e tornaram-se latentes a partir das leituras sobre a historiografia do teatro e os registros que veiculam a circulação da produção do teatro cômico-musicado à altura de sua incorporação ao nosso meio cultural.

É curioso perceber a efervescência das operetas e das demais formas dramático-musicais nos jornais do século XIX e início do século XX, através de chamadas de estreias e representações diárias, de resenhas críticas e de inúmeros embates relacionados às suas produções, e confrontar esse inventário de informações com o quase nulo espaço dado ao teatro ligeiro nos livros de historiografia e literatura brasileiras. Assim, pretende-se, a partir desta proposta de análise sobre tal conjunto dentro da obra de Artur Azevedo, não só responder

às perguntas que têm rondado este projeto de tese, mas colaborar com as demais pesquisas iniciadas recentemente, que visam a uma reestruturação da configuração da história do teatro brasileiro.

Referências

ARÊAS, Vilma. **Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

AZEVEDO, Artur. **Teatro de Artur Azevedo** - Tomo I. Rio de Janeiro: INACEN. V. 7. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, 1983.

_____. **Teatro de Artur Azevedo** - Tomo III. Instituto Nacional de Artes Cênicas: Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Editora da Funarte, 1995.

BRANDÃO, Tania. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

_____. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André [et al]. **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 105-119.

_____. Pum! Ou as surpresas do Sr. Artur Azevedo para o palco do Século. **Remate de Males**. 28 (1). Departamento de Teoria Literária. UNICAMP. Campinas. Jan/Jun 2008, p. 9-19

_____. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. In: MOSTAÇO, Eldécio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. São Paulo: Design, 2010. p. 333-375.

BRITO, Rubens José Souza. O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas. In: FARIA, João Roberto

(Org.). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. Vol. 1. São Paulo: Edições Sesc/SP; Perspectiva, 2012.

FARIA, João Roberto. **Idéias Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. De Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Trad. De André Chechinell. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MACIEL, Diógenes André Vieira, Uma maneira de ler o teatro oitocentista: pequena reflexão para professores e alunos. In: GOMES, André Luís (Org.). **Ensino Teatro**: Dramaturgia, leitura e inovação. Jundiaí: Paco Editorial, 2014, p. 14-37.

_____. Em demanda dos musicais: cruzamentos entre teatro e intermedialidade. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 25, p. 51-61, nov. 2013.

MACIEL, Paulo. Mapa da opereta no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX: apresentação do projeto e seu principal objetivo. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Arte Cênicas** - UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-11, 2009. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/download/742/679>.

MACIEL, Paulo; RABETTI, Beti. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. In: XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio - Memória e

Patrimônio, 2010. Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH. Rio de Janeiro.

SÁBATO, Magaldi. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2011.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Campinas, 2003. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo: em busca da História**. Campinas, 2006. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

_____. A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa. **Cadernos Letra e Ato** - UNICAMP. Campinas, v. 5, p. 60-68, 2015. Disponível em <www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/download/328/325>.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2003.

RABETTI, Maria de Lourdes; MACIEL, Paulo M. C. Itinerário da opereta: do mapeamento de acervos a uma antologia das fontes selecionadas. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 59-80.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Um Offenbach Tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. **História e Perspectivas**, Uberlândia (34): 225-259, jan-jun. 2006.

_____. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista**: ensaios de história social da cultura. Londrina: Eduel, 2010.

SÜSSEKIND, FLORA. **As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: Ed. SESI-SP, 2013.

Sobre o livro

Projeto Gráfico e Editoração	Leonardo Araujo
Design da Capa	Erick Ferreira Cabral
Impressão	Gráfica Universitária da UEPP
Formato	16 x 23 cm
Mancha Gráfica	11,5 x 18 cm
Tipologias utilizadas	Gentium Basic 11,5 pt

O presente livro é parte dos resultados das pesquisas integradas que vimos realizando nos últimos quatro anos junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba. Sendo uma obra coletiva, é erigida sobre diferentes reflexões, experiências de pesquisa, olhares, modos de empreender a atividade analítica e crítica, o que se revela mediante os resultados sistematizados. Neste sentido, o binômio dramaturgia-teatro flerta com a teoria, com a historiografia, com o estudo de caso e expõe maneiras de observar fenômenos estéticos sob diversas possibilidades de diálogos (inter)culturais.