



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

LAYS HONORIO TEIXEIRA

**“A CARA DO POVO DO JEITO QUE ELA É”:
o nacional-popular na peça *Parai-bê-a-bá*, de Paulo Pontes**

**CAMPINA GRANDE – PB
Março, 2020**

LAYS HONORIO TEIXEIRA

“A CARA DO POVO DO JEITO QUE ELA É”:
o nacional-popular na peça *Parai-bê-a-bá*, de Paulo Pontes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes, do Centro de Educação, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Literatura, memória e estudos culturais.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel.

CAMPINA GRANDE – PB
Março, 2020

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

T266c Teixeira, Lays Honorio.
"A cara do povo do jeito que ela é" [manuscrito] : o nacional-popular na peça Parai-bê-a-bá, de Paulo Pontes / Lays Honorio Teixeira. - 2020.
105 p.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."
1. Teatro paraibano. 2. Dramaturgia paraibana. 3. Nacional-Popular. I. Título
21. ed. CDD 801.95

LAYS HONORIO TEIXEIRA

“A CARA DO POVO DO JEITO QUE ELA É”:
o nacional-popular na peça *Parai-bê-a-bá*, de Paulo Pontes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes, do Centro de Educação, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura, memória e estudos culturais.

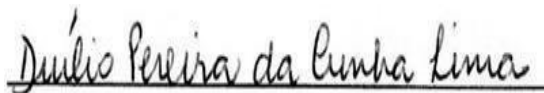
Aprovado em: 19/06/2020

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)

Prof. Dr. Duílio Pereira da Cunha Lima



Universidade Federal de Campina Grande (UAAMI/UFCG)



Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luciana e Jailton (em especial à minha mãe) que, mesmo com pouco estudo, me ensinaram a importância da educação. Sem eles nada poderia ser feito.

As minhas irmãs, Lílian e Laura, e aos familiares, por suportarem o difícil convívio no processo de escrita ao mesmo tempo em que me apoiaram sempre a prosseguir.

A Mateus, pelo carinho, ajuda, apoio e incentivo, sendo o meu porto seguro todas as horas.

Ao meu orientador, Diógenes Maciel, pela paciência e contribuição com esse trabalho e com a minha formação.

A CAPES, pela bolsa de incentivo à pesquisa.

A todos que, de alguma forma, participaram da construção deste trabalho.

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa documental em busca da história do espetáculo *Paraí-bê-a-bá*, montado, em 1968, pelo grupo Teatro de Arena da Paraíba, tendo em vista a análise sobre como, por meio dessa peça, Paulo Pontes, coordenador geral do processo, buscou representar uma imagem relativa ao “autêntico homem paraibano”, através da colagem de textos literários, dados econômicos e discursos de contemporâneos notáveis que obtiveram destaque em suas áreas. Analisou-se o texto teatral através da perspectiva do projeto estético-político nacional-popular, na esteira do pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci, e do diálogo com pressupostos do teatro político e engajado do pós-Golpe de 1964, como o sistema teatral desenvolvido por Augusto Boal, o Sistema Coringa. Para fins de sistematização de fontes, considerou-se a pesquisa em periódicos locais, em que circularam reportagens, entrevistas, notícias e anúncios sobre o espetáculo no ano de 1968, quando de sua estreia. Ao fim da pesquisa, constatou-se que através da peça e pelo modo como foi produzida, Paulo Pontes conseguiu fazer um espetáculo que foi sucesso de público e diminuiu a distância entre o povo e o teatro, levando o paraibano para as casas de espetáculo ao longo do Estado, tanto no palco quanto na plateia.

Palavras-chave: *Paraí-bê-a-bá*; Paulo Pontes; teatro paraibano; nacional-popular.

ABSTRACT

This dissertation consists of a documentary research pursuing the history of the show *Paraíba-bê-a-bá*, performed in 1968 by the group *Teatro de Arena da Paraíba*. It aims at analyzing how, through this play, Paulo Pontes, general coordinator of the process, sought to represent an image relating to the “authentic man from Paraíba” via a collage of literary texts, economic data and speeches of notable fellow citizens who had achieved prominence in their areas. The theatrical text was analyzed through the perspective of the aesthetic-political national-popular project, following principles of the Italian philosopher Antonio Gramsci, and from dialogue with the politically engaged theater of the post-64 Coup, such as the theatrical system developed by Augusto Boal, the *Sistema Coringa* (Joker System). For the purpose of source systematization, research was conducted into local periodicals in which reports, interviews, news and advertisement were published about the show in the year of 1968, as of its premiere. By the end of the research, a conclusion was drawn that through the play and its production process, Paulo Pontes succeeded in creating a show that was a success in terms of attendance and diminished the distance between the people and the theater, leading folk from Paraíba to playhouses along the state, both in the audience as on the stage.

Keywords: *Paraíba-bê-a-bá*; Paulo Pontes; theater from Paraíba; national-popular.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. DO INDIVIDUAL PARA O SOCIAL: O PARAIBANO EM <i>PARAÍ-BÊ-A-BÁ</i>	16
2.1 Do regional para o nacional: a busca do homem paraibano	20
2.2 Regionalidade e teatro: espaço, sentimento e personagens representados	26
2.3 Sistema Coringa enquanto estratégia: <i>paraibas</i> em cena	30
3. O TEATRO REPRESENTANDO O POVO E O POVO NO TEATRO	40
3.1 O nacional-popular em cena	40
3.2 Antecedentes: Paulo Pontes e o nacional-popular no Show <i>Opinião</i>	48
3.3 O nacional-popular em <i>Parai-bê-a-bá</i>	55
4. TEATRO NARRADO, DISCUTIDO E DOCUMENTADO: <i>PARAÍ-BÊ-A-BÁ</i> NOS JORNAIS.....	66
4.1 Anúncios e chamadas: a preparação da imprensa para o espetáculo.....	66
4.1.1 Prefácio: a preparação do autor	66
4.1.2 As chamadas ao público	70
4.2 Percursos da peça: do Rio de Janeiro à Paraíba, de João Pessoa a Cajazeiras	76
4.2.1 O V Festival de Estudantes no Rio de Janeiro.....	76
4.2.2 A chegada ao Santa Roza	80
4.2.3 Passagem pelo interior da Paraíba	83
4.3 Narrativas sobre o evento	87
4.3.1 Entrevistas de Paulo Pontes.....	87
4.3.2 Narrativas sobre o espetáculo	90
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU AQUILO QUE SE DISSE SOBRE A PARAÍBA).....	97
REFERÊNCIAS	101

1. INTRODUÇÃO

Em linhas gerais, a história do teatro no Brasil, desde a chegada da família real portuguesa às terras tupiniquins, tem sido escrita a partir do eixo Rio – São Paulo, salvo poucas exceções. Na maioria dos casos, notadamente em meados do século XX, artistas de outros Estados migravam para o Sudeste em busca de oportunidades, pois mesmo no período da ditadura civil-militar, quando houve investidas para o silenciamento e censura das artes cênicas, as produções continuaram acontecendo naquela região, onde havia um mercado teatral já bastante consolidado. O paraibano Paulo Pontes foi um desses artistas que encontrou no Sudeste a oportunidade de mostrar seu trabalho, sempre afinado às necessidades de se representar “a cara do povo do jeito que ela é”.¹

Radialista, colunista de jornal, educador²: diferentes experiências no âmbito da comunicação convergiram na consolidação da carreira profissional de Paulo Pontes no teatro, que teve início na década de 1960, por meio de um convite feito pelo dramaturgo e ator Oduvaldo Vianna Filho, quando de sua passagem pela Paraíba. Junto com ele e Ferreira Gullar, Paulo Pontes fundou o *Grupo Opinião* em 1964,³ dando início a sua carreira nos palcos. Após o golpe, e com a cisão do grupo em 1967, retorna à Paraíba e coordena a dramaturgia do espetáculo *Parai-bê-a-bá*, estreado nos palcos no Rio de Janeiro e, depois, apresentado em seu Estado natural, no início do ano de 1968, com o grupo do Teatro de Arena da Paraíba, sob direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira.

A pesquisa que agora empreendemos tem cunho interdisciplinar, partindo da relação entre história e teatro, sendo sua realização possível graças às mudanças no campo da historiografia após a Escola dos Annales,⁴ a partir da qual os historiadores ampliaram as

¹ “É importante o jeito, a linguagem e o cheiro e povo nos palcos, para que não se esqueça de que ele existe, e é, afinal de contas, o grande derrotado. Já que não é possível colocar o drama do povo em toda sua consequência, que se coloque, pelo menos, a cara do povo do jeito que ela é”. (CORREIA NETO, 1977 *apud* MARIANO, 2015, p. 101) A frase que dá título a esse trabalho foi atribuída à Paulo Pontes no texto “A cara do povo do jeito que ela é” de Paulo Queiroz, que foi publicado no jornal *O Norte* em 14 de fevereiro de 1977. Essa frase, depois, deu título a uma peça de Alarico Correia Neto, estreada naquele mesmo ano, em homenagem à Paulo Pontes.

² Durante a iniciativa CEPLAR – Campanha de Educação Popular, Paulo Pontes assumiu a direção do Departamento de Arte e Divulgação utilizando peças teatrais como metodologia de ensino, o que contribuía para a alfabetização e aprendizado dos beneficiados por aquela iniciativa.

³ O Grupo Opinião foi, no âmbito teatral, a primeira resposta ao golpe civil-militar instaurado naquele ano no Rio de Janeiro. Fazendo um teatro de protesto com o objetivo de ser um foco de resistência, seu principal espetáculo foi o *Show Opinião* e a principal característica do grupo era privilegiar a arte popular no palco – trataremos melhor disso adiante.

⁴ A Escola dos Annales foi um movimento de renovação das práticas historiográficas. Teve início na década de 1920, na França, com a fundação da revista *Anais de História Econômica e Social* fundada pelos historiadores March Bloch e Lucien Febvre, propondo uma escrita da história que privilegiasse mais o

noções de *fonte* e, conseqüentemente, as suas possibilidades de análises e utilizações para a contribuição de uma escrita da história. Dentre essas fontes, a literatura (e outras artes também) passou a integrar, de modo mais incisivo, o campo de estudo do historiador, visando, através dessas, compreender os diferentes aspectos da sociedade.

No caso de nossa pesquisa, em específico, mesmo que seguindo este mesmo paradigma, é necessário considerar as discussões pertinentes às pesquisas na área das artes cênicas/teatro, pois elas apontam para peculiaridades mediante as questões bem centrais deste campo estético. Patriota (2008) define o fenômeno teatral, enquanto objeto de pesquisa, como um *acontecimento histórico* que se extingue quando a ação no palco acaba, sendo apenas recomposto através dos seus fragmentos, tais quais críticas jornalísticas, depoimentos, fotos ou o roteiro da própria peça, por exemplo. Ou seja, o pesquisador que trata do fenômeno teatral, como objeto de pesquisa, lida com a efemeridade. Todavia, há sempre, no âmbito das fontes, um objeto privilegiado e que tem materialidade menos volátil, a saber o texto escrito/roteiro, impresso (ou não) em um livro.

Em nosso caso, o objeto da análise é o roteiro de uma peça de fins da década de 1960, sendo inviável a análise da apresentação teatral, postura, entonação da voz ou figurino dos atores diante da distância temporal e da falta de fontes audiovisuais. Porém, através dos fragmentos sobre o *fato*, como textos jornalísticos com críticas e informações sobre a peça ou depoimentos que revelem diferentes opiniões sobre ela, é possível que essa “história do espetáculo” seja contada, pois, como Brandão (2006) afirma, sendo o teatro uma arte temporal, circunscrita a um dado momento histórico, ela também é histórica. Para Patriota (2004; 2012), contudo, estabelecer a historicidade do texto (ou seja, da peça dramática em si) implica também em construir um diálogo com o contexto político, histórico e social da obra em estudo.

Ao refletir sobre as novas produções acadêmicas na área de atuação do pesquisador que envereda pelo recorte temático “História e Teatro”, a mesma autora reconhece a pluralidade da atual historiografia do Teatro Brasileiro, seja quando comenta sobre a vasta produção acadêmica em artes cênicas – advindos da proximidade entre literatos, críticos e textos teatrais que possibilitou a inserção do teatro nos estudos de graduação e pós-graduação nas universidades –; seja através das múltiplas abordagens nas pesquisas atuais e pela gama de possibilidades de estudos dentro do campo, ou, ainda, a sempre possível possibilidade de revisitação aos clássicos que, através de novas análises, foram reavaliados. Assim, nestes

econômico e o social do que o político. Esse movimento possibilitou o alargamento e a introdução de novas concepções de fonte histórica, modificando o *modus operandi* do historiador.

estudos, “o dramaturgo e suas peças ganham lugar de destaque, mas com a seguinte ressalva: as narrativas, que os elegem como fios condutores, fizeram-no privilegiando o momento da encenação do texto, ao invés do seu processo de criação/escrita” (PATRIOTA, 2004, p. 233).

Portanto, o contexto histórico de criação é parte intrínseca da peça, sendo ele garantidor de alguns de seus sentidos, acionados pela leitura do texto ou dos testemunhos da sua encenação. Em outro texto, Patriota (2012, p. 19) analisa a importância da crítica para uma escrita historiográfica teatral:

[...] acerca da escrita da História do Teatro Brasileiro deve-se recordar que ela surgiu, inicialmente, de forma não sistematizada em meio a relatos de viajantes e/ou investigadores que visavam registrar ritos e representações, em sua maioria, religiosas. Posteriormente, em meio às movimentações em prol de práticas nacionalistas, a dramaturgia passou a ser vista como um ramo da literatura e, com isso, a literatura dramática tornou-se um capítulo da história da literatura no Brasil.

A autora destaca que a escrita da História do Teatro Brasileiro (doravante, HTB) ocorre através dos próprios textos teatrais, dos cadernos de direção, fotografias, depoimentos, programas, acervos documentais, além do trabalho dos críticos, que também é importante para a construção de uma base documental sobre o fenômeno cênico. A crítica é a responsável por refletir sobre a obra de arte e mostrar que esta não está fechada em si: pois, ela pode ser mutável, atual.

Nesta direção, o método de abordagem utilizado, para este trabalho, é a análise documental, seguindo a metodologia exposta por Brandão (2001), a qual divide as fontes em *primárias* e *secundárias*, de acordo com a sua aproximação em vista do espetáculo. Segundo essa metodologia, não está mais em voga a análise do texto teatral isolado, mas em diálogo com os vestígios que compõem e desvendam o fato teatral e a fixação de uma tipologia das fontes para nortear o estudo do teatro. Seguiremos, assim, a maneira como esta mesma autora classificou as fontes documentais para o trabalho em HTB, ou seja, as fontes primárias de primeiro grau e fontes primárias de segundo grau. Para ela, as fontes primárias de segundo grau

[...] englobariam o texto (e de preferência – apesar de raros documentos desse 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 estes assinados por diretores, atores, cenógrafos, técnicos), as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação. As fontes primárias de segundo grau estariam um tanto mais distanciadas do processo da cena – fosse por sua exterioridade mesma 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, fosse por sua exterioridade calculada (BRANDÃO, 2001, p. 15).

Desse modo, utilizaremos tanto uma fonte primária de 1º grau, que, nesse caso, é o texto da peça, quanto as de 2º, aquelas que são as veiculadas nos canais de comunicação e que hoje estão disponíveis em acervos públicos do Estado, como a Hemeroteca da Fundação Casa de José Américo e o Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, em João Pessoa, onde realizamos parte dessa nossa pesquisa documental. Essa divisão objetiva, conforme ensina aquela autora, “viabilizar a percepção das camadas de sentido que a obra teatral referida por elas [as fontes] pode conter, de sua concepção até sua difusão” (BRANDÃO, 2001, p. 16), ampliando as possibilidades de análise do objeto de estudo para além de uma visada exclusivamente literária, como hegemonicamente foi tratado. As reportagens e as notas informativas, por exemplo, tem relevância para a constituição desse estudo uma vez que, tendo como um dos objetivos traçar os percursos que a peça fez em diferentes cidades do Estado, numa espécie de iniciativa de “teatro volante”⁵: são elas que trazem essas informações, de modo que, sem esses textos, não haveria outro registro desse percurso e haveria dificuldade de compreendê-lo.

A forma utilizada para a elaboração da peça foi baseada na técnica da colagem,⁶ que consiste em reunir trechos de diferentes textos na formulação de um novo, destacando-se aspectos em comum entre os textos manipulados – como o tema ou uma mesma abordagem sobre um autor, personagem ou espaço. Esse processo de criação é semelhante ao que foi utilizado no show *Opinião*, do qual Paulo Pontes fez parte. No texto em foco nesta dissertação, há um resgate histórico da música, da poesia, da economia, da literatura, de episódios marcantes da história do Estado da Paraíba e de personalidades locais – tudo isso reunido em uma tessitura de um enredo não-aristotélico, ou seja, marcado por quadros, mais ou menos independentes e que vão se articulando, sem a esfera de causa e consequência característica do drama cerrado. Na peça, estão presentes, através dos seus textos (ou são mencionados como personagens), os escritores José Américo de Almeida, Oscar de Castro,

⁵ Ou, também poderíamos dizer, mambembe. De acordo com Guinsburg, Faria e Lima (2006), refere-se a um grupo de teatro itinerante, organizado para excursionar pelo país. Segundo os autores, esse tipo de teatro foi muito comum no Brasil como meio de levar espetáculos às cidades do interior e porque não havia espaço para todos os artistas em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. No nosso caso, refere-se ao percurso percorrido para as apresentações de *Parai-bê-a-bá* em diferentes cidades da Paraíba.

⁶ Segundo Pavis (2008) é uma pesquisa de textos ou de elementos de jogos cênicos de origem diversa com adições, na peça, de textos históricos, prefácios ou comentários, entre outros textos. Desse modo, “em lugar de uma obra ‘orgânica’ e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras etc”. (PAVIS, 2008, p. 52) No transcurso do trabalho, voltaremos a esta discussão.

José Lins do Rego, o cordelista Leandro Gomes de Barros, o intelectual Horácio de Almeida, o padre Francisco Pereira, os poetas Manoel José de Lima e Augusto dos Anjos, os cantores Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, o compositor João do Vale, e os políticos João Agripino Filho e João Pessoa, além de Euclides da Cunha.

Característica das produções artísticas durante a ditadura civil-militar, a valorização das coisas nacionais, de uma identidade nacional relativa à representação do *povo*, era bastante presente em nossos palcos brasileiros – tornando-se algo como uma convenção, desde meados dos anos de 1950, atrelada inicialmente aos artistas da esquerda política, mas, depois, apropriada inclusive por espetáculos comerciais e programas de TV. Em *Parai-bê-a-bá*, espetáculo atrelado às tendências contra-hegemônicas como demonstrarei a seguir, a maioria dos personagens constituem representações do real: a ação se refere aos problemas, situações, diálogos e conflitos que, quando não transcritos integralmente, tem inspiração em situações que realmente ocorreram, revelando a dimensão engajada, realista e documental da peça, pois, naquele período histórico, os profissionais das artes, ao se engajarem politicamente, engajavam também suas criações artísticas.

Mariano (2015), ao pesquisar a dramaturgia de Paulo Pontes, insere o autor no projeto estético nacional-popular do teatro brasileiro moderno, que consistia na união entre temas nacionais, enquanto referentes à nação, e populares, referentes ao modo de representar o povo e suas visões de mundo e de vida, visando uma valorização da arte nacional sob o prisma da cultura popular e com o intuito de, no nosso caso, representá-las no palco. Vieira (1989) diz que, no período de escrita da peça, o teatro brasileiro refletia a crise que a sociedade enfrentava, que, no entanto, no campo estético, se revelava como “sobretudo, [uma crise] de linguagem. O problema era encontrar a linguagem adequada ao público, a que viria em resposta à angústia do público naqueles anos difíceis” (VIEIRA, 1989, p. 52).

Sendo um homem cuja formação profissional se deu no âmbito das comunicações, o objetivo de Paulo Pontes era o diálogo com o povo, porém, como o público do teatro era restrito (normalmente a intelectuais e à classe média), algo muito debatido àquela altura, havia sempre a necessidade de se atingir a comunicação com um novo público, advindos das classes operárias, populares. Esse diálogo se dava através dos grupos formadores de opinião, como jornalistas, professores, intelectuais, que eram (e ainda são) o público base do teatro comercial (ou seja, aquele mediado pela bilheteria), portanto, esta perspectiva se adequava aos anseios do projeto nacional-popular que começava em nossos palcos, programaticamente, desde 1958, com a estreia de *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena de São Paulo.

Propomos nossa discussão com o objetivo de problematizar sobre como as práticas culturais e sociais presentes na peça *Parai-bê-a-bá* constroem representações do paraibano naquele contexto histórico e estético (1967/1968) partindo de questões-problema como: De que maneira Paulo Pontes consegue representar o povo no palco?; Que elementos ele elencou para construir essa representação?; Que características aparecem na peça com o objetivo de causar identificação no público?

Ao buscar as respostas para estas questões, visamos contribuir para a consolidação de uma construção da história na arte de Paulo Pontes, pois, mesmo alcançando renome nacional, observamos que ele não é conhecido entre seus conterrâneos. Desse modo, essa pesquisa dá continuidade a um projeto de trazer visibilidade para o autor em sua terra natal, iniciado com um trabalho de conclusão de curso (TEIXEIRA, 2016), em que se discutiu a maneira como o teatrólogo teceu críticas ao regime civil-militar, à situação social do brasileiro e ao dito milagre econômico do governo Médici, na peça *Dr. Fausto da Silva* (1972). Neste trabalho que, agora apresentamos, pretendemos analisar mais uma de suas peças, contando um pouco da sua história e dando visibilidade às suas produções, tudo isso enfeixado pelo objetivo de tentar mudar esse cenário de desconhecimento (quase completo) sobre o teatrólogo, para além de alguns poucos trabalhos.

Os principais conceitos com os quais esta dissertação dialoga são o conceito de *nacional-popular* e o de *representação*, analisados, respectivamente, a partir de Maciel (2004) e Chartier (1989). Sobre o debate acerca do projeto estético nacional-popular, utilizaremos as contribuições de Maciel (2004) para entender o que foi e como ocorreu e, posteriormente, identificar os aspectos desse projeto no nosso objeto de estudo, pois

[...] o nacional-popular não reside apenas nos temas, nos assuntos, e nos tipos representados, por mais que o conteúdo social seja veiculado através deles, mas, principalmente, no ângulo escolhido para a abordagem dessa realidade, no ponto de vista dos artistas na construção de suas obras. (MACIEL, 2004, p. 166)

Além disso, o pesquisador analisou a utilização desse conceito para definir uma tendência dentro do conjunto a que se chama de teatro brasileiro moderno, bem como suas relações produtivas em vista das proposições dos intelectuais-artistas atrelados ao Partido Comunista Brasileiro/PCB. Foi nesta direção que Paulo Pontes buscou uma visão do povo a partir do que considerava como características “autênticas” da nossa identidade, por isso pensaremos sobre como ele constrói um texto baseado em obras e discursos já cristalizados e garantidos como competentes pelo tempo, já tidos como sucesso regionais, ressignificando o

discurso sobre o homem paraibano através da literatura. Não podemos perder de vista, assim, que ele era também um intelectual que estava em afinidade com leituras e posicionamentos políticos marxistas, de onde decorreu uma visão de povo imbuída pelo projeto estético e cultural nacional-popular encabeçado pelo PCB, em território nacional, desde meados da década de 1950, mediante aspectos bastante específicos da recepção das ideias do filósofo italiano Antonio Gramsci em terras brasileiras.

Como já foi dito, o fenômeno teatral – ou seja, a situação de performance de uma peça – é efêmero, mas, buscaremos “construir um discurso sobre aquilo que não existe mais materialmente, mas que é possível de ser concretizado mediante as suas reminiscências materiais” (MACIEL, 2016, p.16). Para além da análise das fontes documentais, consideraremos o momento histórico de escrita da peça e as ideologias do autor, analisando o modo como nesta peça se privilegia a representação das classes subalternas. No livro *A história cultural – entre práticas e representações*, Roger Chartier buscou discutir os pressupostos de sua maneira de ver a história cultural, tendo como objetivo ilustrar outro modo de pensar as evoluções e oposições intelectuais através da história cultural francesa, em parceria com outros campos do saber como a história literária, a epistemologia das ciências ou a filosofia, por exemplo. Para o autor, “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 17). Para tanto, é preciso respeitar as classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e apropriação do real. Essas variáveis ocorrem conforme as classes sociais e os meios intelectuais que as produzem, a partir de disposições partilhadas pelo grupo, sendo esses esquemas intelectuais capazes de criar figuras ou representações que produzem um sentido.

Assim, tais representações do mundo social,

[...] embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa dos outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. [...] (CHARTIER, 1990, p. 17).

Ao pensar as representações dessa maneira, o autor as entende enquanto um instrumento teórico-metodológico capaz de compreender, dentro de um campo histórico

particular, as lutas de poder e de dominação entre diferentes grupos ou entre representantes destes grupos. Relacionando essa teoria ao corpus de estudo desta dissertação, a escolha dos componentes literários que constituem *Paraí-bê-a-bá* mostram dadas realidades e interpretações sobre o Estado que estão ali representadas através da ótica dos seus produtores, notadamente, daquele que foi o coordenador do processo – Paulo Pontes. E este, por estar em um lugar social com determinado destaque e reconhecimento enquanto intelectual (chega à Paraíba como um teatrólogo de prestígio baseado no sucesso do show *Opinião*) acaba por delimitar quais símbolos representam o Estado e o seu povo.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, objetivamos problematizar como a falta de individualidade dos personagens constitui uma reflexão em torno da passagem do plano individual para o social, de modo a problematizar como na peça há a construção de personagens que apresentam características e costumes da população do Estado da Paraíba, provando uma identificação coletiva no público enquanto são individualizados pela representação. Em termos de técnica teatral, há a utilização do, assim chamado Sistema Coringa, como foi proposto por Augusto Boal. Neste mesmo capítulo, ainda realizamos uma revisão histórica do teatro no Estado, problematizando a partir de falas do autor que revelam sua visão sobre a produção artística à época da escrita da peça.

Já no segundo capítulo, iremos identificar as concepções do nacional-popular na peça, enquanto um projeto estético-político da cena nacional, através da busca pela aproximação do público com o teatro, seja como objeto da representação, seja como plateia. Para isso, analisaremos o conceito de nacional-popular e as quatro noções que o comportam: nacional, popular, sociedade civil e intelectual orgânico bem como a distinção entre os termos nacional e popular. Além disso, analisamos a noção de *homem brasileiro autêntico* presente nas produções culturais entre as décadas de 1950 e 1970. Buscamos identificar também antecedentes do nacional-popular em outras produções de Paulo Pontes, como o *Show Opinião*, que foi seu primeiro trabalho teatral. Analisando o texto do espetáculo de 1964, identificamos semelhanças entre ele e *Paraí-bê-a-bá*. Por fim, analisamos como o nacional-popular aparece nesta última peça em três principais aspectos referentes à temática desta peça: música, literatura e personalidades.

No terceiro capítulo, a pesquisa realizada foi viabilizada pelo *corpus* documental disponível, através da prévia análise do prefácio da peça e de textos jornalísticos visando construir a história desse espetáculo pelo Estado e problematizando, a partir do espaço ocupado pelo autor, compreender o grau de visibilidade que a peça teve nos veículos de comunicação. Para tal, analisamos o prefácio da peça, documento no qual Paulo Pontes expõe

seus objetivos para o espetáculo bem como comenta sua visão sobre o teatro paraibano, analisando a relação público – teatro. Analisamos também textos jornalísticos, divulgados em quatro jornais locais, por meio dos quais reconstituímos o percurso da peça pelo interior do Estado em uma experiência de “teatro volante” e sua participação no V Festival Nacional de Teatro no Rio de Janeiro. Por meio desses jornais, que veicularam chamadas da peça, informações sobre as apresentações e notícias, comentários e/ou análises de *Parai-bê-a-bá*, tecemos uma aproximação à história daquele espetáculo, como também avaliamos a recepção da peça pela crítica e público, visando traçar a imagem do paraibano apresentada em *Parai-bê-a-bá* e construída por Paulo Pontes no final da década de 1960 a partir das conclusões levantadas na pesquisa.

2. DO INDIVIDUAL PARA O SOCIAL: O PARAIBANO EM *PARAÍ-BÊ-A-BÁ*

*É preciso que nós não nos separemos da nossa história.
Afinal de contas, é a única que temos.*

(PONTES, In: Ramos, 2002, p.52).

Em fins da década de 1960, durante o período da ditadura civil-militar, algumas histórias não convencionais sobre a Paraíba foram contadas por meio de uma peça teatral. De um paraibano para outros, a peça reuniu autores, poetas, músicos, políticos, atores, atrizes e um coordenador geral⁷ paraibano (talvez exercendo uma função próxima a do dramaturgista) para se atingir um ideal de comunicação com seus conterrâneos. Essa peça é, cronologicamente, anterior ao período de maior repercussão do trabalho de Paulo Pontes no Sudeste, quando suas produções alcançaram repercussão nacional. Todavia, foi o seu primeiro texto escrito após a experiência com o grupo Opinião, do Rio de Janeiro, e, por isso, ainda não apresenta algumas das características que ficaram mais bem definidas nas peças subsequentes. *Parai-bê-a-bá*, assim, não se enquadra nos gêneros mais utilizados pelo autor, que foram a comédia de costumes e o teatro de protesto, tão pouco parece com a escrita dos seus demais textos, sendo essa a única experiência na qual utiliza a técnica da colagem e o Sistema Coringa.

Mas, antes de chegar à obra, é importante conhecer o autor e o contexto em que a sua produção estava inserida. Tendo sido escrita em 1967 e encenada no primeiro semestre de 1968, tudo que circunda *Parai-bê-a-bá* estava imbuído pelo contexto da ditadura civil-militar que esteve em vigor no país desde abril de 1964, delimitando ações sociais e individuais, liberdade de expressão, debates críticos, criações artísticas de oposição política que, com o transcurso dos fatos, passaram a ser repreendidas com a perda dos direitos civis e uso da violência. Logo, a crítica social e política é imprescindível à compreensão da escrita de Paulo Pontes, sendo o diálogo com o que ele considerava importante, o povo, uma constante nas suas obras. É diante desse contexto da década de 1960 que Paulo Pontes vai despontar como

⁷ As noções de autor[ia], direitos autorais e dramaturgo/dramaturgista/coordenador não são tão claras em relação a esse espetáculo. Na ficha técnica do roteiro da peça, aparecem como colaboradores do texto: o Padre Francisco Pereira, João Manoel de Carvalho, Altimar Pimentel, Jomar Souto e Paulo Pontes, sendo este último definido pela mesma ficha como coordenador geral do espetáculo. À Paulo Pontes foi atribuída a função de organizar o texto final, com os acréscimos seus e dos colaboradores, por isso o título de coordenador, bastante aproximada à concepção moderna de dramaturgista, que refere-se à pessoa responsável pelas escolhas do espetáculo.

teatrólogo, cuja obra terá como ponto alto de reconhecimento a peça *Gota d'Água*, escrita em parceria com Chico Buarque, e estreada em 1975, com enorme sucesso, alavancado pela atuação de sua companheira, a atriz Bibi Ferreira.

Vicente de Paula Holanda Pontes, que adotou o nome artístico de Paulo Pontes, nasceu em Campina Grande, Paraíba, em 8 de novembro de 1940, filho de João Pontes Barbosa, soldado da então Força Policial da Paraíba, e de Laís Carvalho de Holanda, enfermeira. Por força da necessidade, no início da década de 1940, a família foi morar em Mamanguape, tendo Paulo estudado em Patos e mudado-se, posteriormente, para João Pessoa, cidade onde cresceu. De saúde frágil, Pontes foi submetido a inúmeras intervenções cirúrgicas ao longo da vida, apresentando internações hospitalares constantes. Na adolescência revelou sua paixão pelo teatro quando, aos 17 anos, trabalhou na peça *A beata Maria do Egito* encenada pelo Teatro do Estudante da Paraíba.⁸ Sua participação neste grupo foi discreta: era praxe que houvesse uma fala de abertura antes do início do espetáculo. De acordo com Vieira (1989), Paulo Pontes, que não fazia parte do grupo e costumava bisbilhotar seus ensaios, ofereceu-se para fazer a fala de abertura, diante da falta de outros voluntários. Mesmo desconfiados, deixaram-no falar e foram surpreendidos pela sua oratória.

Como ator, sua estreia no palco foi na peça *Apenas uma cadeira vazia*, em 1962, de Hermilo Borba Filho: ele fazia uma ponta, anunciando a morte de duas velhinhas. No entanto, ao entrar no palco e se deparar com a casa cheia, errou as falas e encerrou ali mesmo sua carreira de ator. Durante a década de 1960, apresentou um programa na Rádio Tabajara, de João Pessoa, que já revelava sua afinidade com a comédia de costumes, gênero amplamente aproveitado em suas peças teatrais e textos para a televisão, em que satirizava as mazelas do cotidiano. Após ouvir o programa *Rodízio*, Oduvaldo Vianna Filho, teatrólogo conhecido no meio artístico como Vianinha, entusiasmou-se com o que ouviu e quis conhecê-lo pessoalmente. Começou assim uma amizade que resultou em diferentes parcerias no teatro e na televisão.

Em 1963, Paulo Pontes vai para o Rio de Janeiro onde, junto com Vianinha, Armando Costa e outros artistas, funda o grupo de teatro Opinião, cuja trajetória será marcada pela estreia do *Show Opinião*, evento significativo no contexto imediato do pós-golpe. O show teve estreia em 11 de dezembro de 1964 e, segundo Iná Camargo Costa (1996) no livro *A*

⁸ O TEP foi fundado em 1946 sob a direção do professor Afonso Pereira, encerrando as atividades em 1964, sediado no Teatro Santa Roza. O grupo seguia a orientação e articulação do Teatro do Estudante do Brasil, surgido em 1938. De acordo com Lima (2016), a criação do Teatro do Estudante do Brasil foi uma das principais referências para a formação de um teatro moderno brasileiro, tendo em seu correspondente paraibano um dos responsáveis pela nossa primeira modernidade teatral, sendo *Parai-bê-a-bá* a peça que deu início à segunda modernidade teatral paraibana.

hora do teatro épico no Brasil, “[...] rapidamente transformou o teatro onde se apresentava numa espécie de ‘quartel general da resistência cultural ao golpe’” (COSTA, 1996, p. 102). O show foi escrito por um coletivo de autores e assinado pelos fundadores do grupo, tendo a direção de Augusto Boal. O tema central desse espetáculo era a música popular e a crítica a uma “alienação” da música brasileira, sendo seu enredo baseado na experiência pessoal e vida dos atores: Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão. Sobre o tema do espetáculo, Costa (1996) comenta a sua importância para o momento da escrita: “Dadas as características de época do mercado musical brasileiro, o *Show Opinião* marca o início de uma revolução, segmentando-o e criando um novo gênero, mais tarde nomeado MPB” (COSTA, 1996, p. 111). Este grupo, junto com o Teatro de Arena, foram pilares para a cena teatral durante a década de 1960 com reconhecimento nacional na luta pelo direito à liberdade, cerceado pela censura e pelo regime civil-militar. Porém, com a cisão do grupo em 1967, o nosso autor retorna à Paraíba.

Sobre esse momento da vida de Paulo Pontes, Vieira (1989) comenta que:

Paulo Pontes volta para a Paraíba. Três anos em contato íntimo com o grupo Opinião, cuja formação era essencialmente teatral, participando de todas as montagens, ou como co-autor dos textos, ou como produtor, divulgador ou qualquer coisa que fosse necessário fazer, lhe deu uma visão do palco e da possibilidade de trabalho nele, que o marcou para sempre. Ao sair do Opinião, em 1967, estava completa a sua formação profissional. Era, enfim, um homem de teatro. (VIEIRA, 1989, s/n)

De volta à sua terra, escreve *Parai-bê-a-bá*, peça que faz referências aos grandes nomes da literatura local e que ressalta aspectos culturais, sociais e econômicos do Estado. Por iniciativa de João Agripino, governador da Paraíba em 1968, a peça foi representada em várias cidades – da capital ao interior, na primeira tentativa de “teatro volante” feita no Estado, alcançando recorde de público nos teatros locais.⁹ Após o sucesso, Paulo Pontes pensa em permanecer no seu Estado natal, mas uma oportunidade de emprego na equipe de criação da emissora TV Tupi fez com que ele voltasse para o Rio de Janeiro. Essa foi sua primeira oportunidade na televisão, quando conheceu Bibi Ferreira, sua futura esposa e companheira de trabalho. Depois da experiência no *Opinião* e com *Parai-bê-a-bá* em 1968, paralelo aos seus trabalhos na TV, continuou a escrever para o teatro. Segundo Chico Pereira, autor do livro “Paraíba: memória cultural”, ao falar do teatro paraibano nas décadas de 1960 e 1970, afirma que Paulo Pontes foi o paraibano dessa geração que alcançou repercussão nacional.

Paulo Pontes foi um desses intelectuais paraibanos que encontrou no Sudeste a opção de progredir no que se referia aos planos que tinha, mesmo com o regime civil-militar em

⁹ Informação extraída dos jornais “O Norte” e “A União” do ano de 1968.

vigor, o que demandou uma atenção maior na produção das suas peças. Mesmo diante de um cenário de incertezas, a ditadura civil-militar não conseguiu calar completamente o setor artístico que, nesse período, foi utilizado como meio de contestação às práticas e discursos autoritários. A carreira de teatrólogo de Paulo Pontes se passa dentro do período do golpe, de modo que as críticas ao regime civil-militar estão presentes nas suas obras através de falas do show *Opinião* ou no tema das peças que tratam de problemas sociais e econômicos da classe trabalhadora como em *Gota d'Água* e *Um edifício chamado 200*. Além desses textos, encontra-se em suas obras o musical *Brasileiro: Profissão Esperança*, sobre Dolores Duran e Antônio Maria em 1968; *Um edifício chamado 200* em 1971, que lhe rendeu o prêmio de Autor Revelação de São Paulo; *Brasil e Cia*, escrito em parceria com Viana e Ferreira Gullar; em 1972 estreou *Check-Up*, com que ganhou o Prêmio Governo do Estado da Guanabara e *Dr. Fausto da Silva* no mesmo ano, peça baseada na lenda alemã de Fausto.

Saindo da TV Tupi, trabalhou na Rede Globo onde escreveu por mais de três anos o texto do programa televisivo *A Grande Família*, juntamente com Armando Costa, dando continuidade ao trabalho de Vianinha após a morte dele em 1974. Posteriormente, no dia 7 de dezembro de 1976, aos 36 anos, Paulo Pontes morreu no Rio de Janeiro vitimado por um câncer no estômago, encerrando precocemente sua carreira e deixando uma série de textos incompletos, como “*O Dia em que Frank Sinatra Veio ao Brasil*” outro trabalho em parceria com Chico Buarque, “*Luna Bar*” e o ambicioso projeto de adaptar, em versos, o livro “*Senhor Presidente*”, de Miguel Angel Astúrias.

Mariano (2015), ao comentar sobre o lugar social e os espaços que o autor transitou, destaca sua opção:

Paulo Pontes transitou entre os círculos sociais de elite e dos trabalhadores; entre a cultura erudita e a popular; entre os meios de comunicação de massa, rádio e televisão e o teatro; entre o dramático e o épico. Diante de diversos cenários socioculturais, fez a sua escolha. Como mediador cultural, decidiu estar ao lado do povo. (MARIANO, 2015, p.78)

A vida de Paulo Pontes constantemente se confundia com o desenvolvimento de seu trabalho artístico. Suas peças e textos televisivos eram baseados nas dinâmicas e nas mazelas sociais, sendo sua principal preocupação o tipo de cultura que estava sendo oferecido ao público, preocupação refletida na temática das peças, quase sempre voltadas às questões que, para ele, eram provenientes do povo e à maneira como isso despertava interesse (ou a falta dele) no público. Assim, Pontes adota uma perspectiva cultural voltada para as questões populares, partindo sempre do cotidiano no qual estava inserido.

Fernando Peixoto (2002), ao falar dos textos de Paulo Pontes, descreve-os como “textos essencialmente descontraídos, vivos, marcados pela exatidão da observação, que analisam o homem brasileiro de hoje, inserido num dilacerante contexto de esperança e sofrimento” (PEIXOTO, 2002, p. 41), sentimentos estes que definem bem a situação dos brasileiros, tanto os de ontem quanto os de hoje. Por seu turno, o próprio Paulo Pontes, ao falar do seu trabalho em uma entrevista para o jornal *Última Hora*, em 1975, comenta sobre a dramaturgia social, a qual, para ele, também é política pois, uma vez que fala das necessidades sociais, está falando sob uma ótica política. Dizia ele: “Se você não representa a temática da multidão, você representa uma temática abstrata e aí você não tem a cara do público, as tendências do público reveladas para pesquisar em torno delas” (PONTES, 2002, p. 48).

Essa representação da multidão buscava manter um contato com um público que tivesse base social, porque, segundo o autor, “o isolamento político das classes subalternas que não participam do processo de fruição da arte, distanciou o artista do seu público” (PONTES, 2002, p. 48). Como alternativa a diminuir essa distância, Pontes buscava, através da identificação do povo com a temática das apresentações, discutir problemas cotidianos.

2.1 Do regional para o nacional: a busca do homem paraibano

Em suas entrevistas, conferências e pronunciamentos, Paulo Pontes comentava sobre a situação do teatro brasileiro, buscando sempre compreender a raiz do problema que afastava o público do teatro. Costumava analisar a trajetória do teatro brasileiro, tecendo comentários sobre os grandes momentos do nosso palco bem como dos problemas enfrentados no período em que escrevia. Em uma conferência proferida em março de 1976,¹⁰ o teatrólogo faz um resgate histórico do teatro moderno brasileiro,¹¹ o qual divide em três fases: a primeira que vai

¹⁰ Ao longo da sua carreira como teatrólogo, manteve uma linha de pensamento que buscava a identificação do povo com o espetáculo através da temática e dos gêneros teatrais adotados por ele. Por isso, utilizaremos textos de diferentes épocas do autor como meio de relatar suas impressões e opiniões acerca do teatro nacional e do paraibano, seguindo essa linha de pensamento e também porque a maior parte da documentação sobre Paulo Pontes disponível é do período posterior à escrita de *Pará-bê-a-bá*, quando obteve maior visibilidade por estar no centro das atividades culturais do país: o Sudeste.

¹¹ Paulo Pontes tece severas críticas ao teatro produzido no Brasil até a década de 1930 por entendê-lo como reprodutor de modelos/costumes portugueses, por ainda estar com muitas marcas da colonização. Para ele, quando um país sofre o processo de colonização, muito do que foi vincado na sua cultura acaba se perpetuando e contaminando o que de original é produzido ali. Desse modo, entende que as produções teatrais até o início do século XX tinham mais de portuguesas que de brasileiras: companhias teatrais em sua maioria portuguesas, com atores portugueses e modos de representar “à maneira portuguesa”. (PONTES, in VEIGA, 1977, 31).

de Martins Pena até 1957; a segunda, que vai de 1957 até 1964; e a terceira, de 1964 até a data de publicação da conferência, 1976. Ao realizar essa análise, o teatrólogo discute a relação entre o que era exposto no palco e o cotidiano do público, elogiando o modo como os autores da segunda fase conseguiram captar o que ele chama de “alma do público”.

O espetáculo era muito vivo porque o público se via representado no palco. Personagens criados à imagem e semelhança do próprio público. Eram autores atentos, vigilantes, que punham no palco o dia-a-dia nas ruas, nas nossas casas, na nossa intimidade, dando vitalidade, uma capacidade de diálogo entre o que estava acontecendo no palco e na plateia. (PONTES, *in* VEIGA, 1977, p.31)

Em partes, esse fenômeno de representatividade/consonância entre público e temática adotada pelo teatro pôde ser realizado graças aos gêneros utilizados pelos teatrólogos: a comédia de costumes (considerada por Paulo Pontes um modelo genuinamente brasileiro, por captar a essência do povo, talvez, por isso, ele faça essa digressão à obra de Martins Pena) e o teatro de revista (que passava, no decorrer do espetáculo, os acontecimentos do ano anterior em uma espécie de retrospectiva, com grande capacidade comunicativa e adesão do público).

Esses dois modelos de produção teatral, para ele, levaram o teatro nacional, notadamente nas décadas de 1940 e 1950 ao auge das apresentações, com casas lotadas e sucesso de críticas. O teatrólogo considerava essa segunda fase do teatro moderno brasileiro como a mais fecunda do nosso teatro, não apenas pelos números de bilheteria, mas pela aparição de grandes textos políticos, com denúncias, críticas e representação do povo. Já a terceira fase, que tem início em 1964, é considerada por ele a mais pobre porque o conteúdo veiculado não era crítico em vista das situações cotidianas. Porém, o que Paulo Pontes considera um teatro sem crítica e sem aprofundamento no cotidiano do povo é um teatro que não está, explicitamente, denunciando fatos corriqueiros como, por exemplo, o aumento do preço dos bens de consumo necessários à sobrevivência, como roupas ou alimentos – certamente, ele está falando de um teatro comercial e desatento àquelas dinâmicas sociopolíticas sempre mencionadas:

É um teatro sem problemas, que vive de macetes mecânicos para iludir, para evadir as pessoas de seus problemas, que não tem nenhuma importância. Ao acabar o espetáculo, não se leva nada, absolutamente nada. Até a crítica imediata de costumes que o velho teatro que nossos avós faziam, não existe mais. [...] Então o teatro é mais pobre que a existência real da sociedade. Podemos então esquematizar as três fases. A primeira é um teatro que apenas expele sem aprofundar a vida do cidadão. Na segunda, aprofunda-se, é um teatro cujo espetáculo, depois de se assistir, vai-se para casa refletir sobre a própria existência. E a terceira, que é a que estamos vivendo, a de um teatro atrás da sociedade. (PONTES, *in* VEIGA, 1977, p.32).

O teatro produzido entre 1964 e 1976, ano dessa fala, foi alvo dessas críticas pois o paraibano discordava da maneira como algumas temáticas estavam sendo representadas em nossos palcos,¹² entendendo que temas da realidade do povo não estavam sendo tratados com a devida seriedade e crítica necessárias para causar impacto sobre quem assistia. No entanto, tinha total consciência que essa situação ocorria principalmente em decorrência da censura, a qual limitava o que podia ser dito no palco e, com isso, prejudicava o nível dos debates teatrais no Brasil. Tudo isso aponta para a necessidade de se entender o posicionamento crítico do autor sobre o teatro nacional para, só então, analisar sua crítica mais pontual, referente ao modo como via o teatro paraibano, quais aspectos considerava problemáticos e de que maneira ele buscou resolver essas questões.

Sábato Magaldi publicou em 1967¹³ um *Panorama do teatro brasileiro*. O livro faz exatamente o que o título propõe: um panorama do teatro nacional para esquematizar uma linha histórico-cronológica da dramaturgia brasileira, abordando desde a chegada da família real portuguesa até a eclosão da ditadura civil-militar, traçando os movimentos teatrais, grupos e iniciativas coletivas que se destacaram em seus respectivos períodos. No livro, autores, diretores e atores consagrados pela dramaturgia também são destacados. O próprio autor reconhece que, diante das limitações oriundas da pesquisa, muito sobre teatro e dramaturgia ainda precisava ser analisado. Destaca ainda, que mesmo com a utilização de técnicas, métodos e atores e atrizes estrangeiros, o que vemos nas peças é uma ênfase sobre a representação do homem brasileiro como centro das narrativas, sejam elas com temática local ou nacional. Todavia, a discussão de Magaldi aborda, quase que exclusivamente, o eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Em 1889, mesmo com a prematura proclamação da República, sem uma identidade enquanto nação definida (mesmo que buscada desde a Independência de 1822), já havia no teatro o discurso (ou pelo menos a iniciativa) de uma representação nacional. Com a proclamação ocorrendo com a ausência do povo, os militares passaram a criar símbolos nacionais na busca de uma identidade para o novo país e o teatro, a partir desse momento, adquiriu o status de viabilizador, ao trazer para o palco aspectos sociais e culturais do brasileiro.

¹² Embora o teatrólogo teça críticas a um período específico do teatro brasileiro (diga-se de passagem, período em que ele atuou), não deixa claro a quem dirigia as críticas pois, não cita nomes de espetáculos nem grupos que se encaixariam nesse teatro “atrás da sociedade” – mas, com certeza, ele está falando dos espetáculos mais comerciais e pouco engajados.

¹³ A primeira publicação do livro é de 1967, mas, nesse trabalho, utilizamos para referência a publicação de 1997, ampliada e revisada pelo autor.

Décio de Almeida Prado em 1986 elabora, como ele intitula, um ensaio de interpretação no qual faz um recorte de cinquenta anos do teatro brasileiro no século XX, intitulado *Teatro: 1930-1980(ensaio de interpretação)*. A análise do autor recai sobre um período baseado nas mudanças históricas que abriram a década de 1930: tanto no âmbito internacional, com a crise de 1929, quanto nacional, com o início da ditadura Vargas (chamada pelo autor de “Revolução de Outubro”). Para ele, o teatro não ficava indiferente às mudanças ocorridas na sociedade e sua análise partia de uma possível crise da comédia de costumes até o teatro de protesto na década de 1980, incluindo a passagem por aspectos mais técnicos – como a importância do “ponto” nos espetáculos (profissional que lê a peça em voz baixa e os atores a repetem em voz alta) e o crescimento de companhias de teatro mambembe, enquanto principal difusor dos espetáculos com alternativa a quem não frequentava o Rio de Janeiro.

Diferente de Magaldi, Prado se propõe a analisar criticamente os movimentos do teatro nesse período e as táticas utilizadas como alternativa à distância dos grandes centros culturais, ao alto custo das companhias, às censuras do Estado Novo e da ditadura civil-militar, às grandes peças, diretores e atores que foram marcos do teatro em diferentes períodos que constituem a história do nosso teatro. Entretanto, do mesmo modo que o autor anterior, tudo que se refere ao Nordeste ficara circunscrito, quase totalmente, apenas à cidade do Recife, ao Teatro de Amadores de Pernambuco/TAP (fundado em 1942) e à figura de Ariano Suassuna e seu teatro armorial. Qualquer outra produção nordestina, no recorte desses cinquenta anos, nos outros Estados, foi ignorada por essas perspectivas hegemônicas, bem como a atuação de autores/atrizes/atores que se destacaram no Sudeste, mas oriundos do Nordeste.

Esse silenciamento faz com que as pesquisas que preenchem esse vazio acerca da produção teatral regional, ou que se ocupa dos trânsitos culturais, sejam tão necessárias para o campo da pesquisa teatral. Compreendemos que a dificuldade de empreender uma pesquisa que aborde todo o teatro nacional não é trabalho para apenas um pesquisador, mas percebemos que, quando se trata de uma pesquisa em teatro nacional, há pesquisas muito pontuais sobre movimentos, expressões e grupos teatrais que preenchem a lacuna da história do teatro fora do eixo sudestino. É justamente nesse impasse que a *regionalidade*, expressa através do conteúdo (como a paisagem e os costumes locais) e do tema (o homem paraibano), de acordo com Chiappini (1994), entra em foco. Autores nordestinos, diante dos elementos culturais regionais que adquirem uma identidade local muito própria, fazem com que a

construção narrativa seja envolta nesses aspectos culturais bem nossos, em oposição aos ditos nacionais.

É isso o que Paulo Pontes também faz. Em *Parai-bê-a-bá* a busca é pela representação do homem paraibano em detrimento da representação do homem brasileiro, debate mais comum aos artistas do Sudeste. No prefácio à publicação deste texto, o autor aponta a falta de produções/tradições teatrais no Estado como um dos incentivos/motivos para a produção desta peça. Porém, a fala do autor revela uma visão apenas parcial sobre a produção teatral na Paraíba. Tendo residido no Rio de Janeiro entre os anos de 1964 e 1967, atuando no grupo Opinião e, de volta ao Sudeste ainda em 1968, após o encerramento das apresentações da peça em questão, duas hipóteses são levantadas para contestar esse posicionamento dele: ou o autor não se informou sobre as atividades artísticas locais ou ele desconsiderou o que estava acontecendo aqui na Paraíba ao tecer esse comentário sobre a possível falta de produções teatrais locais. De acordo com Lima (2016), só nos anos anteriores a 1968 houve montagens de textos de Vanildo Brito, Virgínius da Gama e Melo e de Altimar Pimentel, este último que também representou o Estado no V Festival Nacional de Teatro em 1968, no Rio de Janeiro, ao lado de *Parai-bê-a-bá*. No entanto, foram experiências iniciais sem grande repercussão mesmo no Estado.

Sobre a história do teatro no nosso Estado, Augusto Magalhães publicou, em 2005, o livro *História do teatro na Paraíba* no qual, aproveitando-se da ambiguidade do termo “teatro”, que tanto faz referência à expressão artística quanto à casa de espetáculos. O crítico traça uma cronologia do teatro através da construção dos espaços teatrais físicos, os grupos teatrais das cidades, atores e atrizes locais, delimitando a sua narrativa pela geografia do Estado, indo de João Pessoa a Cajazeiras, começando com o Teatro Santa Roza em 1889 até as encenações de grupos populares nos anos 2000. Personalidades do teatro paraibano escolhidas pelo autor – como atores, produtores e diretores – são citados pelas ações pontuais empreendidas com o esforço de manter o teatro local, principalmente o teatro amador através de iniciativas locais de grupos teatrais que alcançaram destaque.¹⁴ O foco do livro é fazer um apanhado do nosso Estado e, como toda pesquisa, tem suas limitações seja dentro do recorte

¹⁴ Entre esses grupos estão: a Escola Piolim em João Pessoa na década de 1970, a Sala Preta, do departamento de Artes e Comunicação na UFPB até fins dos anos 80, o fenômeno humorístico do Pastoril Profano que ainda permanece em atividade. Há narrativas também sobre o preconceito contra a atuação de mulheres no teatro, a falta ou precariedade da estrutura física e as burlas e adaptações como em Guarabira, por exemplo, onde o Cine São José por vezes se transformava em teatro. O livro, em sua maior parte, baseado em entrevistas de diretores e autores, é uma coletânea de dados que conta com um capítulo no qual as entrevistas foram anexadas integralmente e um capítulo iconográfico com imagens de encenações de peças nacionais e locais produzidas no Estado por companhias e atores paraibanos.

escolhido pelo autor seja pela ausência de dados que complementem a pesquisa. Nosso corpus de análise, por exemplo, não aparece no livro, mas o grupo Teatro de Arena da Paraíba, que o encena, bem como dados do surgimento do grupo estão lá presentes.

A peça em questão foi encenada em um dos anos mais marcante da história contemporânea ocidental. 1968 foi efervescente aqui e no exterior devido aos acontecimentos importantes e, boa parte deles, de cunho popular, como as marchas e protestos que movimentaram civis e autoridades. Rui Leitão (2013) dedicou a esse ano um livro intitulado *1968 – o grito de uma geração* no qual pontua, mês a mês, os principais acontecimentos em âmbito estadual, nacional e internacional, percebendo, entre outros fatos, como o teatro reagiu às mudanças empreendidas desde o golpe civil militar. Para ele, o teatro brasileiro buscou reagir contrariamente ao discurso autoritário dos militares, tornando-se um meio de contestação contra os que estavam no poder.

Em terras paraibanas, alguns acontecimentos, além das encenações teatrais, marcaram a presença do teatro na década de 1960: a inauguração do Teatro Severino Cabral em Campina Grande (precisamente em 1963) e a reabertura do Teatro Santa Ignez em Alagoa Grande, além do surgimento de alguns grupos/iniciativas teatrais como o Teatro Universitário, fundado por Rubens Teixeira, e o Teatro de Arena da Paraíba, criado por ele junto com Ednaldo do Egipto e Pedro Santos. Além disso, houve o movimento JUTECA – Juventude Teatral de Cruz das Armas, em João Pessoa, além da instalação da FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira, também em Campina Grande, e o GRUTAC – Teatro Amador de Cajazeiras criado por Íracles Pires, que posteriormente deu nome ao teatro daquela cidade.

Em um movimento na busca por uma historiografia teatral paraibana, Lima (2016) analisa outros títulos que objetivavam narrar períodos específicos do teatro da Paraíba. Em um movimento de revisão historiográfica, ele classifica estes escritos em três eixos centrais:

- *saudade*, nos quais os autores, “faziam um mapa sentimental da saudade”, escrevendo a partir de memórias e movidos pela nostalgia, sem compromisso com um rigor histórico;
- *pesquisa*, onde analisa textos de cunho acadêmico, embasados em pesquisa documental, relatos orais e com um rigor metodológico;
- *fotografia*, nos quais tomaram como bases os registros imagéticos de décadas de encenação para construir uma cartografia de determinadas décadas desse teatro.

Ao se propor a analisar/construir essa historiografia sobre o teatro local, Lima (2016) aponta a importância da montagem e encenação de *Parai-bê-a-bá* no território paraibano. Segundo o autor, a apresentação da peça sob a direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira, pode ser entendida como culminância de um movimento iniciado nos primeiros anos da década de 1960, de busca e valorização dos temas locais, sendo considerado a segunda fase do teatro moderno da Paraíba que vai da data de estreia da peça em 1968 até 1982 – a primeira fase, se daria desde a fundação do Teatro do Estudante da Paraíba (1946-1968):

Mas, é só com a repercussão obtida após a montagem de *Parai-bê-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 proporcionará também a formação de outra tradição, a da *encenação paraibana*. (LIMA, 2016, p.50)

Para ele, após essa experiência cênica, fica claro que uma das principais características da denominada segunda fase do teatro moderno é o gradativo processo de formação e afirmação da dramaturgia paraibana nas montagens realizadas à época. Antes disso, era necessário que os dramaturgos paraibanos aprendessem com vivências anteriores em outros estados, como foi o caso do próprio Paulo Pontes, para depois reproduzi-las no Estado.

2.2 Regionalidade e teatro: espaço, sentimento e personagens representados

Da madrugada de 31 de março para 1º de abril de 1964, com as tropas na rua, canhões na porta da prefeitura da Guanabara, então capital do país, e o apoio de parte da classe média conservadora brasileira, os militares conseguiram instaurar um golpe político no Brasil. Com o rompimento da democracia, o país perdia não só os direitos políticos, mas também a autonomia econômica e a participação popular nas decisões públicas. Houve, portanto, a subordinação da cultura à atuação da censura, a legitimação da força bruta, entre outras perdas que, juntas, levaram o Brasil aos anos de repressão. Esta ditadura civil-militar durou vinte e um anos e mudou os parâmetros sociais, econômicos e culturais em todos os Estados.

A Paraíba, um pequeno estado da região mais árida do país, também foi impactada com as mudanças vindas junto com o novo governo. De acordo com Cittadino (2014), no ano de 1964, o governador do Estado era Pedro Gondim. Anterior ao seu governo, a Paraíba passou por um desenvolvimento do populismo díspar ao que ocorrera no centro-sul do país.

Diferente do populismo que ocorreu pelo avanço da industrialização dos centros urbanos, aqui, quase não houve participação das camadas populares no processo de crescimento industrial das décadas de 1940-60 e o populismo aconteceu através das transformações ocorridas no campo e que impulsionaram o êxodo rural, contribuindo para o crescimento desordenado das cidades e, conseqüentemente, de áreas periféricas e marginalizadas.

Gondim, antes ser governador, fora deputado estadual por dois mandatos e secretário de agricultura, aviação e obras públicas. Quando eleito para vice-governador, assume em pouco tempo o cargo principal quando o cabeça da chapa, Flávio Ribeiro Coutinho, abdica do mandato por problemas de saúde em 1955. Em 1960, assume o segundo mandato, já na ocasião do surgimento das Ligas Camponesas, sendo o movimento camponês responsável pela mobilização popular dos paraibanos que se utilizaram do populismo local, em relação ao governador, para reivindicar melhorias para a população pobre, o que se dá com a “participação de estudantes, intelectuais e jornalistas, de operários e líderes sindicais urbanos, de profissionais liberais e políticos de esquerda”, selando uma aliança popular, “congregadora de todas as forças progressistas do Estado” (CITTADINO, 2014, p.19).

Segundo Cittadino (2014), havia uma única frente política, reflexo da eleição de 1960 (sem chapa de oposição por acordo dos políticos influentes da época). Pedro Gondim era advogado de formação e trabalhou em diversas cidades pequenas do interior antes de ingressar na carreira política. Quando do mandato, já era conhecido e, talvez por isso, até o início do seu segundo mandato, era bem visto pela população, que, na época, estava sendo impulsionada pela atuação das Ligas Camponesas. Porém, com a morte de João Pedro Teixeira, principal liderança sindical, a aparente calma política do Estado acaba e, mesmo que por motivos diferentes, a Paraíba acabou alinhada ao contexto de efervescência política às vésperas do golpe.

Vladimir Carvalho, em depoimento ao livro de Ramos (2002) sobre Paulo Pontes, narra um episódio em que os dois foram à Várzea do Paraíba fazer a cobertura jornalística para a rádio sobre os constantes conflitos entre os proprietários de terra e os lavradores, resultando quase sempre em assassinatos dos camponeses. Na ocasião, líderes do movimento improvisaram um ato público e Pontes, que foi ao local como observador, acabou discursando sobre sua indignação contra a chacina praticada. É por isso que julgamos ser possível afirmar que a peça em comento, além de reproduzir textos literários, personagens e discursos baseados na realidade local, tomou também o momento político como tema.

Essa experiência pessoal do nascente dramaturgo, de quando era radialista, pode tê-lo influenciado a retratar as Ligas Camponesas no palco. Sobre esse episódio, Vieira (1989)

resgata uma transcrição do programa *Rodízio*¹⁵, apresentado por Pontes, que se encerra com a mensagem: “LOCUTOR – Ofereço este programa, principalmente as duas histórias, aos camponeses da Paraíba que, enfim, despertam” (VIEIRA, 1989, s/p). Segundo o autor, Pontes referia-se às Ligas Camponesas que já se organizavam no Nordeste e se inseriam em uma dinâmica social que visava levar educação escolar e cultural aos homens do campo através de iniciativas ligadas ao partido comunista, representadas aqui no Estado pelas Ligas e pelo CEPLAR – Campanha de Educação Popular – ou seja, localmente, as coisas já estavam em ebulição.

Quanto à Pedro Gondim, com a manutenção dos conflitos sociais entre os interesses dos latifundiários e dos camponeses, em 1963, ele opta pelo total afastamento das forças de esquerda do Estado e exige a aniquilação das Ligas Camponesas na Paraíba, o que veio a ser muito conveniente para com os rumos tomados pela política nacional. Com o regime ditatorial, vieram também as reações opositoras a ele nas diferentes áreas: parte da população se levantou em protestos, a economia reagiu negativamente às decisões de mercado resultando em uma hiperinflação. No âmbito das artes, a reação veio através de espetáculos, textos, músicas que denunciavam e criticavam as ações violentas e autoritárias dos militares. A maioria dessas produções passava pelo crivo de um censor que poderia liberar, aprovar para mudanças ou vetar de vez essas produções antes que elas chegassem ao público, exigindo dos artistas maior esforço no processo de criação para que essas mensagens pudessem ser transmitidas durante as apresentações.¹⁶

Paulo Pontes compreendia, assim, as nuances da situação política a nível nacional e estadual. Porém, decidiu abordar na peça apenas aspectos políticos referentes ao Estado. Além de relembrar episódios da história política pelos quais a Paraíba obteve repercussão nacional, como o assassinato de João Pessoa, a Revolta de Princesa Isabel e as Ligas Camponesas – tudo isso trazendo, para o campo da regionalidade, as discussões políticas, sociais e culturais presentes na peça.

Chiappini (1995) compreende o regionalismo na literatura como um fenômeno universal, tendência pela qual os escritores constroem uma literatura que tem por tema e

¹⁵ De acordo com Vieira (1989) e Mariano (2015) *Rodízio* era o programa de rádio apresentado por Paulo Pontes em 1962 na Rádio Tabajara na faixa do meio-dia, de segunda a sexta, e que trazia situações cotidianas no roteiro com tons de humor, mas também de denúncia.

¹⁶ A censura atuava de duas maneiras: a censura do texto e a censura da encenação. De 1964 a 1968, quando não havia uma articulação nacional que padronizasse a ação da censura, ficava à critério do censor decidir o que seria nocivo ao regime ou não. Os textos que passaram por esse processo, eram encaminhados aos departamentos estaduais, o que possibilitava o contato direto com os censores. Depois do Ato Institucional nº 5, o Serviço de Censura centralizou-se em Brasília. A peça não enfrentou problemas com a censura quando foi classificada para a apresentação no Rio de Janeiro no início de 1968.

ambiente certa região, notadamente a rural, em oposição aos gostos, costumes e valores das áreas urbanas. Para a autora, esse tipo de literatura acaba “aproximando solidariamente o leitor da cidade do homem pobre do campo, auxiliando-nos a vencer preconceitos, respeitar nossa sensibilidade e ao descobrir a humanidade do outro de classe e de cultura” (CHIAPPINI, 1995, p. 154). Haveria, assim, um modo de olhar a regionalidade sem entrar em conflito com a modernidade, relação normalmente pensada como antagonica. Essa visão se torna pertinente porque a autora entende o regionalismo como fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano. Em outro texto sobre os mesmos tópicos, Chiapinni (1994) afirma que, mais do que o conteúdo, é preciso considerar tema e estilo, harmonia e técnica, paisagens e costumes na construção da narrativa regionalista, alinhando modernismo e regionalismo. Para a autora, “tanto o modernismo quanto o regionalismo são, na verdade, manifestações específicas, em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e da organização da sociedade como um todo” (CHIAPPINI, 1994, p. 669).

Tratando especificamente sobre “regionalização” e “regionalidade”, Haesbaert (2010) define como regionalização quando uma região está em processo constante de rearticulação, e regionalidade como o “ser” regional, processos estes vistos a partir da desigualdade social produzida em um mundo globalizado. Para ele, pensar em região é pensar nos processos de regionalização (rearticulação constante), considerando as dinâmicas espaço-temporais produzidas pelos diferentes grupos sociais. O autor considera que o espaço está impregnado pelas dinâmicas de produção sociais, tornando-as indissociáveis, que podem tornar a região também uma ferramenta política. Desse modo

A regionalidade envolveria a criação concomitantemente da “realidade” e das representações regionais, sem que elas possam ser dissociadas ou que uma se coloque, a priori, sob o comando da outra – o imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e produção concretas da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas. (HAESBAERT, 2010, p. 8)

No que se refere ao texto de *Parai-bê-a-bá*, vemos essas considerações na forma como o espetáculo foi montado: é uma peça que, na definição cronológica de Paulo Pontes, faz parte do teatro moderno brasileiro, tratando de um tema notadamente regionalista, o homem paraibano. A problemática da regionalidade na peça aparece como um meio de dar visibilidade ao homem do campo, distante dos centros de cultura. Assim, realidade e ficção constroem sentidos sobre a região, ampliando a noção de região não apenas como espaço restrito a determinado tipo de natureza ou conjunto de costumes, mas entendida também como resultado das ações de diferentes grupos sociais que coabitam o mesmo espaço e o modificam.

Em *Parai-bê-a-bá*, Paulo Pontes não faz uma oposição cidade versus interior, mas a peça pode ser considerada uma produção regionalista pelo tema (paraibanos), espaço (Paraíba) e costumes (utilização de comidas, expressões linguísticas locais). A regionalidade encontra-se presente também nas narrativas do enredo da peça que tratam do agricultor, expondo-o através de suas características próprias para o homem da cidade.

2.3 Sistema Coringa enquanto estratégia: *paraíbas em cena*

Augusto Boal,¹⁷ ao desenvolver o, assim chamado, Sistema Coringa, explica que um sistema teatral não nasce sem um propósito. Nesse caso, o Coringa nasce a partir das características tanto da sociedade, no contexto das décadas de 1950/60, quanto da plateia, pois, segundo o autor, “sem plateia, os artistas não comem, por mais simbolistas que sejam” (BOAL, 1991, p. 186) – mostrando o quanto entendia das necessidades do público e o quanto necessitava da plateia nas encenações. A arte não está imune ao que ocorre em âmbito social, de modo que os problemas externos enfrentados pela sociedade refletiam no teatro seja no enredo da peça seja nos seus problemas financeiros, como a hiperinflação no período da ditadura civil-militar, que restringia quem poderia consumir arte.

O Teatro de Arena da Paraíba, ao encenar *Parai-bê-a-bá*, em 1968, estava incluso na dinâmica do Teatro de Arena de São Paulo que propôs espetáculos com estilos diferenciados, além, é óbvio, de reverberar, ainda, a experiência do *Opinião* e, também, de tantas ações teatrais relevantes, como aquelas de Hermilo Borba Filho, em Pernambuco. Nossa hipótese é que, por conhecer a dinâmica do Arena, fundado em 1953, que o grupo estadual tenha sido o ideal para essa encenação por estar alinhado às diretrizes do nacional, sendo a escolha mais coerente para a proposta cênica de Paulo Pontes que era a de se atingir uma identificação do público paraibano com o espetáculo.

Boal, ao falar das mudanças do Teatro de Arena de São Paulo, ocorridas desde 1956, apresenta este grupo enquanto uma importante oposição ao Teatro Brasileiro de Comédia, que ele classificou como grupo teatral elitizado e produzido para a elite enquanto o primeiro assumia uma *fase realista*, procurando aproximar-se da plateia e buscando encenar peças

¹⁷ Importante pensador do teatro brasileiro, notadamente em suas articulações políticas, Boal classifica o teatro nacional entre clássicos e revolucionários: clássicos como aqueles que, não só montam obras clássicas, mas que desenvolvem um mesmo estilo através de vários espetáculos; e teatro revolucionário, no qual o Teatro de Arena de São Paulo estaria incluso, como aquele que se desenvolve a partir de etapas em diferentes estilos, sucessivamente. Para tanto, essas mudanças foram divididas no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* em 4 etapas intituladas: não era possível continuar assim, a fotografia, nacionalização dos clássicos e musicais.

brasileiras com atores brasileiros¹⁸. Além de São Paulo, o Teatro de Arena também estava presente em Recife e em Porto Alegre. O primeiro obstáculo, porém, foi a falta de peças a serem encenadas, movimento parecido com o que ocorreu aqui no nosso estado.

Como dito anteriormente por Lima (2016), quando da estreia de *Parai-bê-a-bá*, não havia peças paraibanas, com conterrâneos envolvidos em todos os processos de criação e produção: todas haviam passado por interferência de pessoas de outros Estados, processo estético e produtivo bastante comum, enquanto diálogo inter-regional. Para suprir esta ausência de peças que se adequassem à proposta do Arena, o realismo entrou em cena porque, de acordo com o autor, seria mais fácil representar a realidade próxima do que os clássicos. Segundo Boal: “A interpretação seria tão melhor na medida em que os atores fossem eles mesmos e não atores” (BOAL, 1991, p. 189) fundando assim o Laboratório de Interpretação do Arena. Pensamento semelhante ao que Paulo Pontes expressa no prefácio da sua peça, quando diz “Se a cultura que eu tento recriar é a minha, eu a entendo melhor” (PONTES, 1968, p. 7), confirmando sua adesão ao teatro naturalista, como vinha sendo cultivado no Brasil desde os anos 1950.

Boal problematiza a escolha do palco em arena para as montagens propostas pelo teatro naturalista, tornado adequado aos objetivos propostos àquela altura devido ao formato do palco, que é cercado pelo público.¹⁹ O ano de 1958 começou com a estreia de *Eles não usam black-tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri, primeiro drama urbano e proletário brasileiro, que ficou em cartaz até o ano seguinte. Nos anos consecutivos, vários textos nacionais foram lançados, coincidindo com o contexto histórico de nacionalismo político, abertura de fábricas no Sudeste, construção de Brasília e uma euforia com o que era nacional, bastante refletida no palco, na música (com a Bossa Nova) e no cinema (com o Cinema Novo):

Eu adorava teatro, mas o sentia um instrumento muito longe de minha sensibilidade. Por isso, imediatamente fui para o rádio escrever programas de piadinhas. E de repente assisti *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, feito pelo Teatro de

¹⁸ Esse grupo teatral, a partir dessa proposta, desencadeou uma linha de força entre teatro e política através das suas práticas, expressa por meio dos temas e personagens das peças, como por exemplo, o sucesso da peça de *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que traziam autores brasileiros e a classe subalterna nos personagens. Além dos autores nacionais, o grupo inovou também através da realização de Cursos de Interpretação e do Seminário de Dramaturgia.

¹⁹ No entanto, para ele, essa proximidade do público com o ator e o que era utilizado em cena garantia o aspecto de real da encenação. Dentre os registros aos quais tivemos acesso, não há descrições ou comentários sobre o uso do palco em arena aqui no Estado. Porém, nos documentos que narram a passagem da peça pelo interior da Paraíba, é perceptível que esse recurso não foi utilizado diante das condições estruturais dos espaços escolhidos para a encenação.

Arena de São Paulo. Foi um deslumbramento para mim, porque pela primeira vez tive noção de que um instrumento estava próximo de mim. Teatro passou a ser uma coisa simples e ao meu alcance. Porque estava ali o homem brasileiro. E estava ali uma técnica ao meu alcance. (PONTES, *in* Ramos, 2002, p.20)

Essa fala de Paulo Pontes sobre sua primeira experiência, como plateia de um espetáculo do Arena, data de 1962, dois anos antes de ir para o Sudeste trabalhar como teatrólogo e é anterior à sua experiência no *Show Opinião*. Logo, seu primeiro contato com esse método de encenação se deu como público, o que possibilitou que ele entendesse as reações à peça para, só depois, colocar sua experiência em prática. Esse episódio evidencia também que o projeto proposto por Boal efetivamente alcançava os espectadores. Mostaço (1982, p. 79) comenta sobre a relação do público com o Show: “Se os intérpretes e criadores de *Opinião* não apenas se autodenominavam o povo, o que salta aos olhos é o reconhecimento do seu público: ele, também, vendo-se como povo”. Essa percepção crítica do autor sobre a recepção do público ao espetáculo demonstra que um dos objetivos da peça se concretiza: a identificação do povo com o tema apresentado no espetáculo. E prossegue:

Uma exotérica forma de comunicação fixou-se, a partir do modelo de *Opinião*, carreando para o teatro as expectativas e as fórmulas do protesto. Acoplando o ideário cepecista quanto a prática artística (*arte do povo, arte popular e arte revolucionária*) a estratégia ideológica do PCB, congelou-se o modelo estético conhecido por *nacional-popular*, conceito que engloba as duas fontes tácticas citadas e por eles é engendrado, sem maiores explicações. (MOSTAÇO, 1982, p.79. grifos do autor.)

Fundado em 1922 com o nome de Partido Comunista do Brasil - PCB e mudando de nome em 1961 para Partido Comunista Brasileiro, esta organização política surgiu com o objetivo de promover a revolução proletária no país e conquistar o poder político nacional para implementar a mudança do sistema capitalista para o sistema socialista. É o partido mais antigo do país, porém, atuou a maior parte de sua existência na ilegalidade, sobrevivendo às alterações político-institucionais nacionais. Estavam inclusos em seus projetos, para a implementação do socialismo, as expressões artísticas como meio de alcançar o público. Ou seja, de alguma maneira, no *Opinião*, o projeto pecebista, que cristalizou o modelo estético nacional-popular, alcançou seu objetivo de identificação com o povo em um espetáculo de cunho político, expresso nas músicas (algumas já conhecidas do povo), nas falas e situações colocadas pelos autores no palco e mesmo com o tom de denúncia das falas e das músicas, muito do que aparece no texto é de modo simbólico.

Com essas ações, os teatrólogos conseguiram superar o preconceito contra peças de autoria nacional que, até então, eram consideradas fracassos de bilheteria, e ainda inspiraram outros autores a escrever peças brasileiras. O desafio a ser enfrentado, após este sucesso, pelo Arena, era manter o interesse do público nesses espetáculos depois que a plateia percebeu que a vida do vizinho, vista no palco, também poderia ser vista fora dele, e de graça – era a chegada da Televisão.

Como representação das mudanças que o espetáculo teatral trazia, podemos falar da peça *Arena conta Zumbi*, de 1965, que trouxe uma encenação que rompia com todas as convenções teatrais naturalistas. A música entrou no espetáculo como meio de “preparar ludicamente a plateia a receber as razões contadas” (BOAL, 1991, p. 196). *Parai-bê-a-bá* também foi encenada como musical, tendo a participação do coral da UFPB para as cenas com repertório musical e a música, do mesmo modo que em *Zumbi*, aparecia no intervalo entre cenas, na passagem de uma para outra. Primeira peça da série “Arena Conta...”, trouxe inúmeras modificações para a cena teatral brasileira, rompendo com “estilos imodificáveis ou imodificados”.

Essas mudanças se organizaram em um novo *sistema* apresentado em *Tiradentes* (1967), outra peça da mesma série. Esse novo sistema, criado a partir da desordem da peça anterior, utilizava quatro técnicas principais: desvinculação do ator-personagem, interpretação coletiva, ecletismo de gênero e estilo e música. Dentre essas, são a primeira e segunda técnica que nos auxiliam a entender a proposta de Paulo Pontes, na peça em foco no nosso trabalho, ao não nomear os personagens. Boal introduz a técnica lembrando que, na Grécia antiga, essa prática de desvinculação do ator-personagem já era comum, pois dois ou três atores interpretavam todos os personagens, mudando a caracterização com a utilização de máscaras. No caso do Arena, a máscara utilizada pelos atores era figurativa, cada personagem apresentava características próprias, ações e reações que eram preservadas pelos atores durante a atuação. Assim, era possível que a plateia identificasse qual personagem estava em cena pelas ações e não pelos atores.

Neste caminho, Boal cita também exemplos do teatro moderno em que essa desvinculação foi utilizada, apresentando como ela ocorria em diferentes gêneros teatrais nos quais a narrativa não seguia uma cronologia histórica, ou um desenvolvimento linear do enredo, conforme propunha o aristotelismo.

Já em *Zumbi* – e isto não é qualidade nem defeito – cada momento da peça era interpretada “presentemente” e “conflitualmente”, ainda que a “montagem” do espetáculo não permitisse esquecer a presença do grupo narrador da história: alguns

atores permaneciam no tempo e no espaço dos espectadores, enquanto outros viajavam a outros lugares e épocas. Resultava daí uma “colcha de retalhos” formada por pequenos fragmentos de muitas peças, documentos, discursos e canções (BOAL, 1991, p.200)

Para Boal, então, as vantagens desse modo de formar a dramaturgia e a encenação eram que, com todos os atores interpretando todos os personagens, conseguia-se uma única perspectiva de narradores, portanto se negava a identificação ator-personagem do teatro realista-naturalista. Em vez de o espetáculo ser apresentado sob o ponto de vista de cada personagem, ele passa a ser narrado por toda uma equipe, conseguindo assim, nos termos do autor, uma “interpretação coletiva”, concluindo o segundo objetivo técnico dessa experiência.

Rosenfeld (1982), ao analisar o sistema Coringa criado por Boal, o percebe como um sistema que se destina a “fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro” e, mais especificamente, para o público do Teatro de Arena, entendendo como eficácia o acerto social desse teatro e da humanização do homem. Para ele, o objetivo era desenvolver um teatro capaz de interpretar a realidade nacional enquanto comunicava-se com o público e lhes causar empatia em relação a(os) personagem(s) do espetáculo, de modo a apreender a experiências não só no campo racional.

Dentro desse sistema, o Coringa pode atuar interpretando todos os personagens do espetáculo (característica central do sistema) do mesmo modo que os demais atores, como também pode não interpretar nenhum, assumindo a função de narrador onisciente. Com uma atuação oposta à do Coringa, existe a função protagônica, na qual há a exigência da vinculação do ator/personagem. De acordo com Rosenfeld (1982), o protagonista “[...] é um ator plenamente ‘dramático’ e não ‘épico’, pois este deve (ou deveria) ter dois horizontes, o menor do personagem e o maior dos autores, manifesto graças ao jogo do ator que se distancia do personagem, criticando-o” (ROSENFELD, 1982, 16). A atuação do ator cujo personagem é o protagonista não se interrompe no espetáculo, mesmo que o coringa esteja em cena²⁰. São opostos que coexistem simultaneamente na encenação, portanto, a função do protagonista é de reconquistar para esse personagem a empatia, considerando a emoção como elemento teatral indispensável, responsável por causar identificação com o público. Conforme este modo de ler o sistema, a empatia não aparece voluntariamente no público, é gerada pelo espetáculo. No

²⁰ Dentre as características positivas do Coringa, o mesmo autor ressalta o modo como o sistema permite a utilização de uma perspectiva crítica em torno de um fato, a partir de uma manipulação do material histórico se selecionam momentos de valor analógico e, com eles, são feitas correspondências com fatos atuais, contemporâneos ao público. As vantagens financeiras também foram ressaltadas, porque era um aspecto interessante para as condições teatrais do período: o sistema permitia a interpretação de múltiplos personagens com poucos atores.

entanto, considera que o êxito em relação ao protagonista sob a ótica da empatia, não foi tão grande porque acredita que houve ambiguidades da função protagônica nesse sistema.

Outra questão em relação à eficácia do Coringa, diz respeito à rápida troca de atores que representavam o mesmo personagem, o que, na crítica de Rosenfeld, confundia o público e fazia com que parte da atenção deles se voltasse apenas para a identificação do personagem. Por fim, reconhece a importância da aplicação do sistema Coringa pela riqueza de ideias e pela seriedade como representou os problemas do teatro brasileiro. Ainda reitera uma observação de Sábato Magaldi sobre o sistema quando também reconhece que o Coringa é “a mais inteligente formulação jamais elaborada por um encenador brasileiro”. (ROSENFELD, 1982, p. 19).

Introduzido o sistema coringa, veremos a seguir como ele aparece em *Parai-bê-a-bá*: a peça pode ser definida como a junção dos artistas paraibanos com notável atuação, na concepção do autor, até a década de 1960. Ao produzir o enredo (aliás, bem pouco linear e com desenvolvimento sequencial) da peça, Paulo Pontes objetivava trazer para o palco aspectos que fossem comuns ao público paraibano, alvo central da encenação. Deste modo, recorreu a diversas expressões artísticas do Estado, abarcando diversos gêneros que serão elencados no decorrer do texto.

Nesta direção, é possível afirmar que, na peça, há dois tipos de personagens: os que foram criados por Paulo Pontes e o que são recortes de outros textos. Os que foram criados pelo autor não apresentam nome próprio nem características físicas descritas em rubricas, são personagens que atuam em diferentes situações mas que não constituem uma trajetória no decorrer da narrativa; enquanto os personagens oriundos das colagens tem narrativas próprias, mantidas em coerência às obras originais mas que, ao serem deslocados para a peça, convergem para adensar o tema do texto, o paraibano. Além desses personagens fictícios com inspirações reais, personalidade locais foram citadas ou tiveram seus discursos citados na peça, como os poetas Manoel José de Lima e José Limeira, o médico Oscar de Castro, diretor do Departamento de Assistência Social, o padre Francisco Pereira que colaborou na produção da peça, os políticos João Agripino e João Pessoa, José Joffily Bezerra, à época secretário da agricultura do estado e a mãe de Pontes, Dona Laís, que também é citada na peça quando ele fala da atividade local das enfermeiras, como o atendimento às crianças, nos sítios no interior.

São citados na peça *Os Sertões* de Euclides da Cunha, único não paraibano citado, *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, livro mais citado na peça, *Menino de engenho* de José Lins do Rêgo, *Eu e outras poesias* de Augusto dos Anjos e o cordel de Leandro Gomes de Barros, *Cancão de Fogo*. Entre romances regionais e poemas, os textos desses livros

estavam inseridos em diferentes contextos, mas que demonstravam uma faceta de resistência às adversidades climáticas e, conseqüentemente, financeiras enfrentadas pelo homem do campo que precisa de chuva para plantar e para colher e, quando não são favorecidos pela natureza, recorrem às espertezas.

Das características listadas pelo Sistema Coringa, o estilo diferenciado na estrutura e no gênero se aplicam à *Parai-bê-a-bá*, pois a peça não se enquadra perfeitamente em nenhum gênero teatral: há traços do realismo, inseridos no texto através de dados estatísticos e econômicos da produção agrícola no Estado, da comédia de costumes, através da introdução de situações nas quais o humor é usado como sátira social e a utilização da técnica da colagem.

ATOR 2: Em 1950, o sisal, outro grande produto da Paraíba, custava NCr\$3,60. Em 1967 foi vendido a NCr\$0,23.

ATOR 1: Os compradores industrializados lançam-se, atualmente, à fabricação da fibra sintética, que substituirá, gradativamente, o sisal da Paraíba no mercado.

REVERSÃO PARA OUTRO ATOR

ATOR 3: A economia paraibana se baseia na produção agrícola para exportação. Por isso é uma economia permanentemente sujeita às oscilações do mercado externo. (PONTES, 1968, p.24)

Essa marcação dos atores, sinalizadas no texto como Ator 1, 2 e 3, é outra característica do coringa, denominada “interpretação coletiva”. De acordo com Boal (1991), nesse modo de encenar, todos os atores interpretavam o texto inteiro criando uma única perspectiva de narradores. Assim, não havia uma perspectiva para cada personagem, mas uma narrativa contada por toda a equipe, com critérios coletivos. Com isso, criava-se uma forte dimensão da narrativa, formalizando atores-narradores, que exercem a função de narrar, comentar e interpretar aquilo o que se fala na cena.

Diante da impossibilidade de fontes que descrevam a atuação dos atores em cena, não podemos afirmar se a interpretação em *Parai-bê-a-bá* funcionava da mesma maneira que no Arena, no qual havia um conjunto de características específicas que constituía um perfil para cada personagem, de modo que o público reconhecesse nessas características quem estava sendo interpretado. No trecho acima, os personagens não-nomeados são de criação de Paulo Pontes, mas seus discursos apresentam uma contextualização histórica e contextual, pois são inspirados em falas de pessoas reais, como é o caso do Ator 3, cuja fala é o início da reprodução de um discurso do José Joffily Bezerra, então secretário da agricultura do Estado sobre a importância da produção agrícola, o espaço alcançado no mercado e as dificuldades da produção monopolizada de alguns produtos. Como a peça utiliza-se do realismo, esse trecho refere-se a uma das principais características da Paraíba na década de 1960: a agricultura, que

não aparece apenas nos personagens, mas no discurso de autoridades. Desse modo, Pontes acaba expondo duas visões sobre uma mesma situação e por uma ótica e perspectiva de classes sociais diferentes: a do lucro, por parte dos políticos e a noção do trabalho, através dos camponeses.

Parai-bê-a-bá nasce, entre outros desejos, como uma peça paraibana, da criação ao texto final. Utilizando o realismo ensejado pela vinculação à regionalidade enquanto expressão dos dados locais, foi possível a Pontes representar fatos, histórias, personalidades, lugares que são comuns aos paraibanos, espaços com os quais eles já estabeleceram memórias, figuras conhecidas ou que passaram a conhecer, trajetórias, experiências de vida – como é o caso dessa cena abaixo, decalcada do romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, forte símbolo e marco do regionalismo, com marcas de nascença bem paraibanas. Esse livro marcou o início do movimento regionalista que impulsionou a geração de 1930, sendo uma obra significativa para a literatura nacional e regional por abordar uma visão do nordeste em vias de modernização, entrando em contraste com o mandonismo político e dos senhores de engenho. Foi o livro base, utilizado pelo teatrólogo, para construção da peça. Soledade é a personagem central dos trechos retirados do livro, que acompanham sua trajetória enquanto mostra ao público diferentes situações da vida do sertanejo a despeito da seca bem como sua condição de mulher, que lhe coloca em algumas situações dentro de um espaço de mandonismo e patriarcalismo:

SOLEDADE: A UM CANTO, TÍMIDA. Se o senhor pudesse me arranjar um copo d'água (sic)... eu estou morrendo de sede...

DAGOBERTO: PARA. VOLTA-SE. FITA A MOÇA UM TEMPO. EXAMINA-A. Broca, manda dar água a essa gente. A SOLEDADE. Êstes (sic) dois homens que estão com você são seus irmãos?

SOLEDADE BAIXA A CABEÇA. O PAI RESPONDE ENVERGONHADO.

PAI: Não, senhor. Mas é como se fosse.

DAGOBERTO VOLTA-SE A FITAR A MOÇA UM TEMPO. VAI EM SUA DIREÇÃO. Quem é este homem?

SOLEDADE: Meu pai. (PONTES, 1968, p. 10)

O sertanejo, por excelência, é o personagem da peça: através das narrativas literárias, voltadas ao contexto da seca, da migração, da mendicância, da fé e da esperança, é dos discursos oficiais e dos dados estatísticos e de mercado, é das situações reproduzidas e encenadas que esse personagem-tipo, por diferentes óticas, que ele é colocado no palco. Contudo, os personagens da peça nem sempre correspondem às características esperadas pelo público, no entanto, a identificação ocorre quando trejeitos, estigmas e semelhanças são

evidenciados no palco, pela fala desses narradores, que estão presentificados no palco, pelo elenco em função *coringa*.

ATOR: A mulher da Paraíba ou é oito ou é oitenta, uma o marido sustenta com tapa no pé do ouvido, outra bate no marido de vassoura e espanador. Escolha bem, meu senhor, que sorte prefere agora; homem feme (sic.) sim senhora ou mulher macho sim senhor.

ATRIZ: A mulher da Paraíba não é o que o senhor diz. É simples, mas é feliz, falo assim por que já vi: uma noivou sete vezes, com sete homens viveu e o seu segredo de moça com ela permaneceu... (PONTES, 1968, p. 6)

Uma forma da poética popular da cultura regional, o repente, aparece no texto em algumas cenas, como a citada acima, que tem como tema central o paraibano e suas especificidades. É assim que o repente torna-se um dos elementos culturais de identificação do público, justamente por ser uma expressão da cultura local mais próxima do povo, que se manifesta nas ruas, nas feiras e que também toma por tema o cotidiano popular.

ATOR 3: O que é que dá na sua terra? Que lavoura ela dá melhor?

ATOR 4: Dá nada não senhor.

ATOR 3: Como não dá?

ATOR 4: A terra é muito ruim. Sol muito quente, semente mirrada, chove pouco, enxada cega, preço barato... dá nada não, senhor...

ATOR 3: Que história é essa, meu senhor. Ali naquela baicada, plantando feijão, por exemplo... o que é que o senhor acha?

ATOR 4: Ahhhh, plantando dá (PONTES, 1968, p. 26)

A sátira social, recurso utilizado por Paulo Pontes na maioria dos seus textos teatrais, é uma característica do autor desde quando era radialista. A presença de diálogos como esse, além de causar risos no público, evidencia a sabedoria do homem popular que entende que a terra, sem trabalho, não dá nada. Só através do esforço pessoal e da produção é que os frutos do homem do campo serão colhidos.

Dentre as músicas presentes na peça estão *Asa Branca*, *Faz força Zé pra melhorar* e *Siri jogando bola* de Luiz Gonzaga, *Como tem Zé na Paraíba* de Jackson do Pandeiro e *Fogo no Paraná* de João do Vale. As músicas são todas do mesmo estilo musical, o forró, já muito popular no Estado. Com exceção de *Asa Branca*, que, além de compor o enredo da peça, serve como indicativo de passagem de uma cena para outra ou quando há mudança.

A utilização da música no espetáculo ocorre de duas maneiras: como recurso épico, através da utilização do coro, e como parte do enredo. Jackson do Pandeiro é um dos músicos paraibanos mais conhecidos, denominado “rei do ritmo” pelo modo como cantava e tocava o pandeiro.

Virgem como tem Zé
 Zé de baixo, Zé de riba
 T'esconjuro como tanto Zé
 Como tem Zé lá na Paraíba

Num forró que eu fui em Cajazeiras
 O cacete cantou e fez banzé
 Pois um bebo no meio da bebedeira
 Falou mal e xingou a mãe de um Zé
 Houve logo tamanho rapá pé
 Como tinha só Zé neste zum zum
 Mãe de Zé era a mãe de cada um
 No sertão brigou tudo que era Zé (PONTES, 1968, p. 23)

A sátira também aparece no texto através da música, como é o caso de *Como tem Zé na Paraíba*, de Jackson do Pandeiro, na qual o autor ironiza a quantidade de paraibanos que atendem pelo nome de Zé, comum na nossa cultura popular. Essa música, através do humor, brinca com um dos apelidos mais comuns no Estado e com o estigma do homem nordestino, tido como aquele que não foge à briga. Portanto, podemos dizer que a estrutura de *Parai-bê-a-bá* assemelha-se à do *Opinião* (1964): atores desvinculados dos personagens, recortes de vários textos de diferentes gêneros literários compondo o enredo, cenas unidas pelo mesmo tema e utilização da música.

Não tivemos acesso às leituras que Paulo Pontes fazia nem à sua biblioteca pessoal, mas diante da sua proximidade dos encenadores que atuavam no Sudeste, notadamente com Augusto Boal durante o *Opinião*, é sensato supor que suas experiências como dramaturgo ou espectador dessas peças fez com que adotasse esse estilo para a construção do nosso *corpus* de análise. A multiplicidade de datas, autores, estilos artísticos e literários, a escolha de grandes personalidades e de pessoas oriundas do povo corroboram que Paulo Pontes buscava abarcar amplamente uma identidade regional paraibana. Através da identificação pessoal sentida pelo público individualmente, este, ao se deparar com inúmeras reproduções de si e do outro através dos personagens, reflete sobre a sociedade na qual está inserido. Sobre isto, continuaremos a tratar no capítulo seguinte.

3. O TEATRO REPRESENTANDO O POVO E O POVO NO TEATRO

A meu ver, a luta fundamental neste momento de todo produtor de cultura e arte no Brasil é fazer com que a hegemonia dos meios de produção e difusão de cultura seja nacional em nosso país, o que é mais importante, a luta de todo homem de cultura efetivamente interessado na democratização da sociedade brasileira é fazer com que os interesses das classes subalternas, que são a grande maioria da população, ocupem o centro da cultura nacional. (PONTES, In: Ramos, 2002, p. 51)

3.1 O nacional-popular em cena

Antonio Gramsci, filósofo marxista, jornalista, crítico literário e político, em seus *Cadernos do Cárcere* (especialmente no volume 6 da edição brasileira), formulou o conceito de nacional-popular através da crítica que fez à ausência de posicionamento por parte dos artistas italianos em relação ao grande público popular, notadamente naquele momento histórico em que havia a ascensão do fascismo. Contextualizando: ele faz crítica severa aos jornais italianos e à imprensa periódica pelo fato destes estarem publicando, novamente, romances franceses oitocentistas, alegando que o gosto do público certamente mudara naquele espaço de tempo. No entanto, além de falar sobre as ideias que esses jornais veiculavam – e que passavam a circular mais e com mais força em meio a um público amplo, que buscava aquele folhetins – ele analisa a republicação dos textos clássicos porque havia a certeza, por parte dos editores desses folhetins, de que o sucesso era garantido, demonstrando que, na verdade, eram os intelectuais nacionais (os italianos) que não entendiam aos anseios do povo por representação.

Outra questão observada é, justamente, sobre os significados dos termos “nacional” e “popular” que, em alguns idiomas (como o russo ou o alemão), são sinônimos ou quase. No caso da Itália, “nacional” tem um significado restrito de acordo com a ideologia, mas não se aproxima de “popular”, enquanto proveniente do povo – algo muito semelhante ao que observamos na nossa língua portuguesa – porque os intelectuais italianos estariam afastados das concepções de mundo e de vida do povo e, por isso, a preferência por textos de intelectuais estrangeiros (já devidamente testados e aprovados pelo mercado e pelo gosto do público), o que não deixava de ser uma tática para se vender jornal. Se não há obras que correspondam aos anseios populares na literatura nacional, a estrangeira foi a alternativa encontrada para suprir essa falta. Segundo o autor,

Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (à parte a retórica), não o conhecem

e não sentem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; mas são, em face do povo, algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta e não uma articulação (com funções orgânicas) do próprio povo. (GRAMSCI, 2002, p. 43)

Ou seja, não era o povo que estaria errado em não se identificar com as obras dos intelectuais nacionais, mas, sim, os artistas, que não conseguiam expressar os anseios do povo de modo a causar-lhes uma identificação. Para Gramsci, essa situação aplicava-se a toda cultura nacional-popular além da literatura narrativa, utilizada como exemplo para início da análise, mas também ao teatro, à literatura científica como as ciências naturais e históricas etc. Portanto, o conceito de nacional-popular comporta em si quatro outros conceitos que foram analisados por Maciel (2004), que são: nacional, popular, sociedade civil e intelectual orgânico:

Intimamente relacionada a essas observações, a proposição de uma cultura nacional-popular surge da necessidade do florescimento de concepções de mundo que se contraponham à cultura elitista, concepções essas com possibilidade de enxergar o 'popular' como aquilo que é próprio à nação. (MACIEL, 2004, p.65)

Para Gramsci, nacional era o que se ligava à nação. Já popular era um pouco mais complexo e restrito, porque definia-se a partir de determinações econômicas e sociais próprias da divisão social de classes da sua época, baseada, principalmente, nas diferenças entre o Norte industrializado e o Sul agrário na Itália. Desse modo, o conceito visava suprir uma falta, a de representatividade do povo enquanto classe social trabalhadora, que corresponde à maior parte da população na cultura. Dentro dessa organização de uma cultura nacional-popular, o intelectual-artista assume um papel importante por ser o responsável por empreender esse tipo de cultura que enxergue o que, de fato, é popular, por ser proveniente do povo e que represente a nação.

Por estes vieses, Gramsci, que era marxista, desenvolveu o conceito de “sociedade civil” a partir da teoria marxista clássica do Estado. Com o desenvolvimento do capitalismo, uma das consequências foi o surgimento de nova esfera social, relativamente autônoma, dotada de especificidades e com uma dimensão material própria. Essa sociedade tinha uma posição social múltipla, que ora legitimava o Estado, ora utilizava-se da sua autonomia, estando entre o próprio Estado e a classe trabalhadora, que age no mundo da produção, com destaque para os intelectuais articulados aos organismos privados. Nesse contexto de atuação da sociedade civil, surge o *intelectual orgânico*, responsável por se ligar tanto à sua classe de origem quanto à sociedade através desses organismos privados, como um partido ou sindicato, por exemplo, e não mais ao Estado.

Concomitantemente a essa situação, havia escritores individualmente populares e estilos de livros, como os religiosos, com uma grande quantidade de vendas. No entanto, isso não garantia, necessariamente, uma popularidade de produção literária. Alguns desses romances populares ganharam correspondentes no teatro e no cinema, demonstrando que era possível ser um grande artista e ser popular. Porém, havia a ausência de um projeto estético voltado para o povo, justificando a escolha por textos estrangeiros que se aproximavam mais do gosto popular italiano do que os nacionais.

No dicionário gramsciano, organizado por Guido Liguori e Paquale Voza (2017), há uma explanação acerca do conceito de nacional-popular, que, afinal, é muito marcado pelo distanciamento entre intelectuais e o povo, marcando, para o autor, um caráter falho da literatura tradicional italiana. Para ele, mesmo os autores populares e considerados intérpretes da realidade do povo não se aproximavam do povo tanto assim, porque não utilizavam as articulações orgânicas e não expressavam suas concepções de mundo e de vida. O raciocínio é tecido em comparação à França, onde se acredita que a literatura conseguiu expressar uma identificação nacional graças à capacidade de aproximação entre intelectuais e o povo, onde os intelectuais se sentiam parte de um todo em comum.

Para Gramsci, então, o nacional-popular é um termo destinado a expressar uma falta, uma ausência que surge deste distanciamento entre intelectuais e o povo, pois “tanto no plano da pesquisa histórica como no plano das expectativas futuras, G. não pensa em uma literatura nacional-popular que se configure como vulgarização pedagógica ou como renúncia à dimensão alta da cultura” (FROSINI 2017, p. 1108) – e para isso se mencionam obras populares (no sentido de atingirem *popularidade*) de autores clássicos, como Shakespeare, e que se popularizou em todas as classes sociais. O momento histórico também interferia na concepção e execução de um sentimento nacional-popular, haja visto que períodos de guerra ou eleições, por exemplo, eram, para o autor, o momento ideal para que germinasse uma consciência nacional-popular, dependendo apenas da postura dos intelectuais para que isso acontecesse. Gramsci acreditava que esse sentimento afluía mais facilmente nessas situações, provavelmente, porque são períodos nos quais concepções, ideias e ideologias são discutidas entre o povo e há uma experiência de vida coletiva mais intensa. Todavia, há, sempre entraves, pois “os intelectuais que não compreendem a necessidade de se transformar de ‘tradicionais’ em ‘orgânicos’, que não querem colocar em discussão a sua relação manzonianamente ‘benévola’ e paternalista com os ‘humildes’” (FROSINI, 2017, p.1110).

Na concepção do autor, o intelectual orgânico deveria aproximar-se do povo não apenas pela via paternalista, em que haveria a tentativa de se exercer a tutela, mas pela

necessidade de entender-se como povo e de identificar-se como tal para então representá-lo. Para Gramsci, o problema se centrava na maneira como os intelectuais eram vistos pelo povo como uma “casta”, uma classe social diferenciada, contribuindo para o distanciamento entre eles. Por isso, os intelectuais não recebiam os impulsos reformadores e revolucionários que vinham de baixo de maneira igualitária, muitas vezes se apropriando deles para devolver esses impulsos da revolução ao povo de maneira paternalista, quando deveria haver uma relação recíproca, de troca, nesses momentos.

Esse conceito, portanto, é essencialmente político, para além de cultural e estético, porque leva em consideração as questões políticas dos intelectuais expressas em suas produções. De acordo com Frosini, responsável pelo verbete “nacional-popular”, no dicionário sobre o pensamento de Gramsci, identifica esse conceito como um problema de consciência de Estado: “Nenhuma ação de massa é possível se a própria massa não está convencida dos fins que quer alcançar e dos métodos a serem alcançados” (FROSINI, 2017, p. 1111), sendo a consciência coletiva imprescindível para a compreensão do nacional-popular enquanto projeto estético e, também, de que os intelectuais fazem parte da população, sendo tarefa deles diminuir essa distância entre este setor e o povo.

Por isso, as reflexões empreendidas pelo filósofo italiano proporcionaram pensar sobre essa relação de intelectuais com as massas em outros contextos. Maciel (2004), no livro *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*, analisa como esse conceito aplicava-se às questões do teatro moderno no Brasil durante a segunda metade do século XX, quando houve a tentativa de implementação de um projeto, assim chamado, nacional-popular para a cultura, encampado pelos intelectuais filiados ao PCB. Todavia, antes de aprofundarmos o debate acerca desse conceito, vale um esclarecimento sobre os termos “nacional-popular” e “nacional e popular” no Brasil: enquanto as formulações de Gramsci acerca da importância de uma cultura nacional-popular datam da década de 1930 na Itália, seus escritos só chegam legalmente ao país, por vias editoriais, na década de 1960, enfrentando dificuldades impostas pelo Ato Institucional nº 5. Mas, desde a realização do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956, o PCB já propunha sua ação na organização da cultura a partir de uma busca nacional e popular.

Maria Silvia Betti (in: Guinsburg, Faria e Lima, 2006, p. 193), no verbete *nacional e popular*, do *Dicionário do teatro brasileiro*, discute que, no contexto do teatro brasileiro, este foi um “ideário que norteou a renovação e politização das concepções dramáticas e cênicas entre o final dos anos de 1950 e meados dos 70”. Para esta autora, a principal diferença entre os termos é que, na Itália, o nacional/popular surgiu como forma de revolução “passiva”

capaz de articular o povo e os setores intelectuais contra a cultura dominante dentro de um processo de construção do socialismo; já no Brasil, o ideário nacional e popular adquiriu o caráter de revolução, estabelecendo como prioridade o fortalecimento da luta anti-imperialista e antifeudal.

De outro lado, utilizando a expressão de Maciel (2004, p. 78), é necessário entender que houve uma “hibridização conceitual” do que foi proposto pelo PCB e colocado em prática através dos intelectuais pecebistas, apesar de não se relacionar geneticamente ao pensamento do filósofo italiano – mesmo que acabe se encontrando com ele depois de 1968 e da publicação do pensamento gramsciano no Brasil. É partindo dessa perspectiva, que percebe elementos que permitem classificar essa hibridização como primeiro passo em direção a um projeto cultural nacional-popular do mesmo modo empreendido por Gramsci, que Maciel enxerga o projeto cultural traçado pelo PCB e utilizado em nossos palcos – e é essa perspectiva, acerca do projeto cultural, que utilizaremos nas discussões a seguir.

Anterior à discussão teórica sobre este conceito, em seu livro, Maciel (2004) discorre sobre a situação histórica do teatro nacional, passando desde a relação do teatro com o processo de colonização, que iniciou uma busca constante pela representação do nacional, até a Semana de Arte Moderna e a ausência do teatro nesta, indicando que este sempre caminhou em um ritmo mais lento, ocasionando um atraso nas discussões e mudanças em relação às outras expressões artísticas. Outra questão analisada é sobre a situação do autor nacional, que, só em dado momento, conquistou o público e passou a ser valorizado em detrimento das encenações dos dramas europeus. Iniciado com a encenação de *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues e o surgimento das companhias profissionais, tais quais o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, e do Teatro de Arena de São Paulo, em 1953, é que a dramaturgia brasileira passou a discutir propostas que envolviam dramaturgos, atores, diretores que passaram a considerar as necessidades e o gosto do público.

Segundo Maciel (2004) são esses fatores que desembocaram na organização de um projeto nacional-popular na nossa dramaturgia. Anteriormente a isso, era comum que as companhias de teatro encenassem espetáculos do gênero comédia de costumes, que agradavam ao gosto popular, mas que privilegiavam os atores, que normalmente encenavam um mesmo tipo de personagem a vida inteira, situação que garantia a publicidade do espetáculo, chamando o público pelos atores e não pelo tema tratado, enquanto o diretor e suas ações assumiam o segundo plano. Por isso, o autor considera o nacional-popular como “uma alternativa para a democratização da cultura” (MACIEL, 2004, p.67), sendo um projeto que buscava aproximar intelectuais-artistas e o povo, mas sem limitar-se a temáticas típicas

ou regionais, residindo no modo como os artistas olhavam e abordavam a realidade em suas obras. Ou seja, o projeto se expressava mais no *modo* como foi executado pelo intelectual-artista do que apenas pela temática abordada.

No entanto, era necessário levar em consideração que a maioria dos brasileiros não frequentava os teatros porque, entre questões de gosto do público e a possibilidade de acesso ou falta dela a esses espaços, o preço dos ingressos não era o fator mais convidativo. Então, como empreender um projeto estético que visava conscientizar o povo se ele, entendendo povo enquanto classe trabalhadora, não estava lá presente? A solução para esse impasse veio através da forma como o espetáculo passou a ser executado dentro dessa proposta: “Assim, os artistas expressavam em cena a opção que esperavam do seu público (composto, basicamente, por membros da classe média), que passaria a compartilhar o ponto de vista dos personagens e a identificar-se com a sua luta” (MACIEL, 2004, p. 73). Dessa maneira, a mensagem transmitida em cena seria veiculada pela e para a classe média, o que era atinente ao projeto pecebista de revolução via aliança de classes, composta por possíveis formadores de opinião como professores, estudiosos, jornalistas, pessoas letradas de maneira geral que, ao conhecer (ou ver em cena) os problemas do proletariado, poderiam preocupar-se com eles e contribuir para solucioná-los.

Esse modo de produzir teatro, como já dito, era essencialmente político. No Brasil pré-golpe de 1964, havia uma forte influência da esquerda através do Partido Comunista Brasileiro, que agia como centro agregador da ação na vida cultural e política. Paulo Pontes²¹ estava alinhado às ideias comunistas do partido e ao projeto de cultura sob a perspectiva popular adotada por eles. Nesta direção, Marcelo Ridenti (2014) analisa as ações culturais brasileiras nas décadas de 1950, 1960 e 1970 através do conceito sociológico de “romantismo”, utilizado por ele por se assemelhar ao sentimento que havia (entre intelectuais) durante a ditadura civil-militar. No livro *Em busca do povo brasileiro*, o autor trata de uma hipótese que intitula de “romantismo revolucionário” para compreender as lutas políticas e culturais “de combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura” (RIDENTI, 2014, p. 8).

Para este autor, as noções de povo e nacionalidade, difundidas pela esquerda, que eram características do trabalhismo, passavam pelo “filtro e recriação” do PCB. Comunistas e trabalhistas se aproximavam também devido a uma Resolução Política do V Congresso do PCB de 1950, que fazia referência às artes, para vertentes românticas que se inspiravam na

²¹ De acordo com Ramos (2002) Paulo Pontes filiou-se ao Partido Socialista Brasileiro na Paraíba para disputar um mandato de deputado federal, mas a ideia não seguiu adiante.

valorização da identidade de um suposto *homem autêntico*, representante do povo brasileiro, capaz de implantar o progresso e a revolução – muito na esteira dos ditames do realismo socialista soviético. De acordo com o autor, a orientação política do PCB era a de que ao povo caberia realizar a revolução brasileira, sendo esse povo composto por homens do campo, pelo semiproletariado e proletariado, a pequena burguesia e partes da alta e média burguesia com interesse nacional.

A realização do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (1956), quando os crimes cometidos por Stálin foram revelados, modificou as diretrizes tomadas pelo Partido em relação à política cultural, decorrente, por sua vez, da mudança do ideário de intelectuais e militantes. Desse modo, o PCB propôs um modelo de organização cultural, visando uma aliança de classes, e partindo na busca por uma arte que fosse “nacional” e “popular”, enfatizando o resgate desse suposto *homem autêntico* que representasse a identidade do povo brasileiro, e que o conscientizasse, sendo esse o primeiro passo para uma consolidação de um projeto nacional-popular no país.

Em seu livro *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*, Rubim (1995) analisa a relação do Partido Comunista enquanto aparelho político-cultural, problematizando o modo como, dentro do imbricamento política-ideologia, havia uma constante e consciente preocupação com a produção e difusão da cultura bem como os meios utilizados para alcançar uma efetivação e eficácia. De acordo com o autor, essa preocupação era inerente ao marxismo, do que diz:

Como movimento político/ideológico e, por derivação, cultural, os marxistas tem se dedicado a educar seus militantes, conquistar mentes e corações dos trabalhadores e de outros grupos sociais não dominantes e influenciar a sociedade como um todo em um patamar político/ideológico e cultural. (RUBIM, 1995, p.21)

Nessa colocação, o autor apresenta a prática marxista de educar os militantes. Através deles, seria possível pensar e efetivar a cultura enquanto meio de difundir os ideais do partido, por meio de ações pensadas para esse fim que passavam pela ação social da cultura.²² Quando se propõe a analisar a relação do PCB com a cultura brasileira, o autor problematiza sobre como definir e (re)construir as visões, formulações e proposições político-culturais em um espaço geográfico circunscrito ao Brasil e a um espaço cultural configurando-se como arte através da literatura. Ao referir-se sobre à atuação cultural do PCB na década de 1960, destaca o teatro e a música devido a sua instrumentalização e facilitação política.

²² Essa tradição (de preocupar-se com a difusão da cultura) teria sido iniciada com Marx e Engels, posteriormente desenvolvida por outros autores como Lenin, Trotsky e Gramsci, por exemplo.

A disseminação da ‘cultura de partido’ e principalmente de seus valores político-culturais certamente não se fez nestas circunstâncias de maneira imediata, linear e direta, mas foi mediatizada e atualizada pelo PC e por sua moldagem aos parâmetros do projeto de uma ‘cultura nacional-popular’. (RUBIM, 1995, p. 106)

Esse posicionamento do autor, problematizando a relação entre cultura e política, reforça o que já foi discutido sobre a elaboração de um projeto político-cultural que visava ser um meio de disseminar as concepções políticas do PCB no país, através dos intelectuais de esquerda, de maneira mais necessária no pós-64. De acordo com Mariano (2015),

[...] o conceito de nacional-popular expressa-se neste vínculo entre nacional e popular, o que o transforma em um todo híbrido. De acordo com as considerações anteriores, entendemos que essa cultura política tinha por finalidade a valorização da arte nacional, apoiada na cultura popular. Ademais, incorpora-se a esse conceito o movimento de “ida ao povo”, isto é a mediação exercida entre artistas e o povo, cujo objetivo é despertar a consciência revolucionária deste último. (MARIANO, 2015, p. 54)

A dramaturgia de Pontes visava uma conscientização revolucionária do povo, nas bases pecebistas, proporcionada pela reflexão que o espetáculo teatral viria a causar-lhes. Unir aspectos do nacional e do popular na peça foi o meio encontrado pelo autor de aproximar-se do povo – pois este termo que define a quem ele desejava se dirigir. Essa categoria varia de acordo com o tempo e com as ideologias de quem o emprega, sendo no momento histórico de elaboração da peça, sua definição voltada para os trabalhadores. Na concepção dos intelectuais do período, não só de Paulo Pontes, o povo era visto como um sujeito social que precisava ser orientado para fazer a revolução. Daí, a importância das artes enquanto formadoras de opinião/tomada de consciência.

Ainda segundo Mariano (2015) o teatrólogo elegeu o que ela chama de “temática da maioria”, outro modo de referir-se ao povo. A autora, ao citar Gianfrancesco Guarnieri, analisa como os intelectuais engajados pensavam sobre o poder do povo enquanto agente transformador, mesmo conscientes de que “não pertencem à mesma classe social do povo, apontou o caminho a trilhar em busca do nacional-popular. Ao artista cabia a decisão de ou se desligar dos assuntos do povo ou ser seu porta-voz e desempenhar ‘o papel de artistas de vanguarda’” (MARIANO, 2015, p. 59).

Do mesmo modo que os artistas expressavam no palco o que esperavam do povo, buscaram adotar uma postura combatente, de resistência, a ser adotada pelas massas por entender que era necessário conhecer seus problemas, partilhar suas lutas para que, só então, estes fossem capazes de fazer as mudanças sociais. Esse entendimento dos artistas vinha da

influência marxista deles de ver o mundo, estando engajados em um projeto de revolução social no qual o teatro era ferramenta para a promoção dessas mudanças. No entanto, permaneciam indiferentes à crítica de Gramsci quanto ao fato de se colocarem separados do povo, sendo, nesse caso, lideranças da ação e não atuantes, papel cabível, no entendimento deles, ao proletariado.

3.2 Antecedentes: Paulo Pontes e o nacional-popular no Show *Opinião*

Parai-bê-a-bá, como já dissemos, é o primeiro trabalho teatral de Paulo Pontes depois das experiências que vivencia no Sudeste. Sua ida para o Rio de Janeiro, no início de 1964, ocorreu após o convite de Vianinha, quando da passagem deste por João Pessoa, capital da Paraíba, em 1962, em excursão com o Teatro de Arena²³ para apresentação da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal²⁴, para que o paraibano atuasse na criação de um espetáculo, que viria a ser o show *Opinião*.

Vianinha e Paulo Pontes aproximaram-se na elaboração do show *Opinião*. A versão deste é que precisavam de um especialista em Nordeste e ele fora chamado para exercer esse papel. A partir dali estreitou-se a relação de amizade entre os dois dramaturgos, possuidores dos mesmos valores ideológicos e políticos. (MARIANO, 2015, p. 66)

A partir da experiência do *Opinião*, Paulo Pontes volta para a Paraíba, produz *Parai-bê-a-bá* e, ainda em 1968, viaja novamente para o Rio, dando continuidade à sua carreira de teatrólogo. Além do Show, compartilhou experiências de vida com Vianinha, com quem dividia princípios e valores políticos expressos na militância de ambos pelo PCB. Essas afinidades estão expressas no espetáculo através das críticas, falas e posturas dos personagens, descritos a seguir.

“Em um palco nu, três pessoas, em seus trajes cotidianos (tipo camiseta e *jeans*), falam de si, da sua vida, de suas lembranças mais marcantes e cantam suas músicas, já mais ou menos conhecidas” (KUHNER; ROCHA, 2001, 41): é com essas palavras que o espetáculo musical *Opinião* é introduzido ao leitor por Kuhner e Rocha (2001). De acordo

²³ Segundo reportagem do *Estado de São Paulo* (1976), reproduzida no livro de Ramos (2002), Vianinha ouviu uma locução de rádio do programa Rodízio apresentado por Paulo Pontes e, empolgado com a qualidade, quis conhecer o radialista que o produzia. Desse encontro teria surgido o convite para Paulo Pontes ir ao Rio de Janeiro, viagem que só ocorreu em 1964.

²⁴ Segundo o próprio Paulo Pontes, no texto de Ramos (2002), após assistir a esse espetáculo, muda sua concepção sobre o teatro e como este poderia ser popular e próximo ao público, passando a ser entendido por ele como algo a seu alcance, influenciando sua decisão de voltar a trabalhar com teatro depois da experiência com o TEPb, Teatro Estudantil da Paraíba.

com as autoras, em um exercício sobre o dito e o não dito acerca da ditadura civil-militar, no livro *Opinião: para ter opinião* que trata não só do Show, mas do contexto histórico-cultural do pré- e do pós-golpe sob diversos testemunhos e múltiplas perspectivas, as coisas ditas durante a encenação são mensagens simples, assim como a linguagem do espetáculo, baseado na vida pessoal e profissional dos três atores/personagens que estrelam o show: Nara Leão, como representante da burguesia, moradora de Copacabana que posteriormente foi substituída por Maria Bethânia, que representava uma nova cara da música popular que vinha da Bahia; Zé Keti, representante do proletariado e do morro, cantando seu samba e João do Vale, representante do campo, trabalhador da terra nordestina. Estes dois últimos além de atuar, também compuseram a maior parte da trilha sonora da peça.

O *Show*, com texto final de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa e direção de Augusto Boal, estreou no dia 11 de dezembro de 1964 no Teatro do Shopping da Rua Siqueira Campos, Rio de Janeiro, em uma realização conjunta do Grupo Opinião com o Teatro de Arena de São Paulo. O prefácio da peça apresenta as intenções dos autores: a primeira era de realizar o próprio espetáculo expressando o público através da música popular, levando-os a uma “evolução social” e a segunda referia-se à situação do teatro moderno brasileiro. Para eles, “a música popular não pode ver o público como simples consumidor de música: ele é fonte e razão da música”. (COSTA, PONTES, VIANNA FILHO, 1964, p. 07)

Com o golpe civil-militar, uma parte das ações populares alinhadas à esquerda foram interrompidas pelos militares. Teatros foram fechados, sindicatos cassados, civis presos e torturados, houve o fim das Ligas Camponesas na área rural, do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) nas cidades (sindicalismo urbano), a atuação da CNBB – Conferência Nacional dos Bispos no Brasil – promovendo o Movimento de Educação de Base (MEB), a União Nacional dos Estudantes e União Brasileira dos Estudantes Secundaristas como grupos de representação estudantil, os CPC’s (Centros Populares de Cultura) e o MCP (Movimento de Cultura Popular, em Pernambuco) tiveram suas atividades encerradas ou postas na clandestinidade, a iniciativa de alfabetização de Paulo Freire foi extinta e alguns de seus participantes foram presos. O término das atividades dessas iniciativas, que tentavam associar intelectuais, estudantes e trabalhadores mostravam a face da intolerância adota pelos governantes.

Na Paraíba, iniciativas de alfabetização e popularização da cultura como a CEPLAR (Campanha de Educação Popular da Paraíba), foram encerradas. Mariano (2015) traz a informação de que, quando Paulo Pontes participava dessa iniciativa aqui no Estado, escreveu

a peça *Um operário, um estudante e um camponês*²⁵ que trazia que à cena “a diretriz da frente única do Partido Comunista Brasileiro desde fins dos anos 50 adotada após a desestalinização” (MARIANO, 2015, p. 86), apontando o ponto de vista dos intelectuais do período que acreditavam que a burguesia e as classes populares, juntas, poderiam derrotar o imperialismo norte americano e resistir aos militares – mas, não foi o que aconteceu.

A base social da peça estava em informar, instigar, apresentar alternativas ao público que implicassem diretamente na realidade deles. Porém, há um limite para o que efetivamente pode ser feito por uma peça teatral na execução de uma revolução social. Sobre essas limitações, a autora analisou essa questão problematizando como as ações eram realizadas antes do golpe e o que viria a ser feito no pós-1964 no âmbito teatral:

Falar diretamente aos trabalhadores, ou aos extratos baixos da sociedade, apresentar-se em sindicatos, favelas, participar de campanhas de educação popular já não era mais possível. Porém, calar-se também não era uma opção. Dessa maneira, a montagem do show *Opinião* representou uma forma de dar continuidade ao que estava sendo feito por aqueles artistas, cientes das limitações anteriores de suas propostas e das restrições políticas vigentes. (MARIANO, 2015, p. 94)

Diante desse contexto, a peça foi estruturada em um modelo diferente dos adotados anteriormente no teatro moderno brasileiro: aplicando a técnica da colagem baseada no realismo, reunia dados biográficos dos atores/personagens, descrição de episódios da vida destes e músicas compostas pelos próprios intérpretes – aliás, a mesma estrutura adotada, anos depois, por Paulo Pontes em *Paráí-bê-a-bá*. Por ter surgido logo após o golpe de 1964 e com um título provocativo/reflexivo sobre a liberdades de opinião, Kuhner e Rocha (2001) observam que, apesar dessa associação direta ao momento político, era um texto realista que abordava as faltas sociais para além do golpe e, também, anteriores a ele.

É curioso observar, por exemplo, que tendo sido considerado “o primeiro protesto teatral contra a ditadura militar” de 1964, não há qualquer referência direta a este fato. É um protesto suprimindo *uma falta* de algo: a possibilidade de *dizer*. Um protesto sim, ainda que de forma espontânea, simples e improvisada de uma *Opinião*. (KUHNER; ROCHA, 2001, p. 46)

Porém, Maciel (2004) considera essa peça como a primeira reação ao golpe, porque, apesar de os militares estarem no poder nesse período com o apoio da direita, esse espetáculo estava repleto de ideologias de esquerda, dentre elas, o projeto nacional-popular, presente no espetáculo através da temática nacional, a música dita popular e a representação do nacional

²⁵ Sobre a peça de autoria de Paulo Pontes citada por Mariano (2015), não temos informações sobre o ano de sua escrita nem se ela chegou a ser encenada.

através da escolha dos três personagens, representando realidades distintas, porém inerentes ao Brasil. Em decorrência disso, o *Show* sofreu com a ação da censura que cortou trechos de informações estatísticas e músicas do espetáculo, objetivando privar o público de informações reais que não eram tão interessantes, para o governo, que fossem divulgadas.

Da estrutura aos temas de cunho político e social, o show *Opinião e Paraí-bê-a-bá* apresentam inúmeras semelhanças, que apontam, na sua estética, para a presença do projeto nacional-popular. O *Opinião*, antes de tudo, era um musical e isso ia da escolha dos atores/personagens à trilha sonora com a participação deles; em *Paraí-bê-a-bá* a música era introduzida através do coral. Porém, em ambos os casos, a música popular foi recurso imprescindível para o desenvolvimento do espetáculo, atuando tanto como parte do roteiro, complementando um diálogo anterior ou introduzindo o tema do próximo, como também marcando a mudança de uma cena para outra ou de um tema para outro.

Em *Paraí-bê-a-bá* não há um personagem principal nem um enredo linear, no sentido de uma sequência de ações lógicas seguidas. Todavia não há um enredo dramático, segundo a perspectiva aristotélica – os quadros são entremeados pelas canções e as situações representadas acabam não seguindo uma linha cronológica para as falas, montadas como recortes de outros discursos e canções que aparecem no texto de maneira intercalada, mudando de acordo com o tema da cena. Mesmo não havendo a presença de um personagem com nome e características físicas próprias,²⁶ o homem do campo é o representante do Estado nesse espetáculo, sendo o indivíduo que preserva sua individualidade ao mesmo tempo em que convive em comunidade. No *Opinião*, havia três atores/personagens que interpretam a si mesmos enquanto representam (ou apresentam) pessoas e situações de diferentes lugares e classes sociais. Um deles, também proveniente do campo, caso de João do Vale, maranhense que trabalhava na zona rural, mas tinha o sonho de ser artista e para isso, fugiu da realidade em que vivia rumo ao sudeste. Em uma fala/depoimento sobre sua fuga de casa ele diz:

JOÃO DO VALE: Aí, de Fortaleza eu escrevi uma carta pra meu pai. Perdão, pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente viver feliz. [...] Vou pro sul, pai. Todo mundo está indo. Diz que lá quem sabe melhora. (COSTA, PONTES, VIANNA FILHO, 1964, p. 38)

²⁶ Os personagens que aparecem na peça e apresentam nome e características físicas próprias, são os que foram inseridos no texto por meio da técnica da colagem, tendo recebido esses atributos em seus respectivos textos originais. Dos personagens criados por Paulo Pontes para *Paraí-bê-a-bá*, não há uma personificação nem identidade definida, seguindo a lógica de uma representação coletiva do povo.

Na continuidade da cena, expõe a incerteza dessa melhoria e comenta que, “se Deus quiser”, um dia ainda vão se ver. Seguido a esse trecho tem a música *Missã Agrária* de Guarnieri e Carlos Lira e, depois, *Carcará* de João do Vale e José Cândido. Enquanto *Carcará* remete à resistência do sertanejo, a música anterior trata das dificuldades de quem trabalha nas terras que não são suas. Por seu turno, no trecho do livro *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, presente em *Parai-bê-a-bá*, a relação entre plantação e falta de terra, patrão e empregado aparece no trecho que Dagoberto manda Xenane desocupar a casa para alojar Soledade nela:

XENANE: A gente bota um quinquingu²⁷, quando agora o patrão sem mais nem menos. Patrão, e minha roça atrás do ranço? E a rebolada de cana?
DAGOBERTO: O que está na terra é da terra. Vá embora. (PONTES, 1968, p. 12)

Esse trecho e o anterior tratam de dois problemas sociais que se repetem em todo o país: o latifúndio e o debate sobre a reforma agrária, que são agravadas no Nordeste com a permanência da prática do coronelismo e a indústria da seca, meio de captação de recursos para períodos de estiagem que historicamente eram desviados pelos políticos, obrigando os nordestinos a migrarem, do mesmo modo que Soledade e sua família. Outra semelhança entre as peças é o uso de dados estatísticos e demonstrativos introduzidos no roteiro através da colagem. Com o coro recitando “Carcará” ao fundo, João do Vale informa:

JOÃO DO VALE: Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de alagoas. (COSTA, PONTES, VIANNA FILHO, 1964, p. 41)

Já em *Parai-bê-a-bá*, as informações são alternadas entre os atores em cena:

ATOR 1: A Paraíba produz e exporta algodão em pluma, fibras de sisal, bucha de sisal, cana de açúcar.

ATOR 2: A Paraíba produz e exporta milho, farinha de mandioca, óleo de baleia. (PONTES, 1968, p. 2)

Sendo os diálogos baseados, na sua maioria, em fatos que ocorreram, as informações que aparecem nos discursos ambientam o público sobre o número de migrantes nordestinos ou sobre a produção de sisal e abacaxi na Paraíba, por exemplo, com o intuito de informar a plateia e relatar situações sociais e econômicas, sorratamente começando a incutir dados relevantes à necessária tomada de posição de um público burguês ou aburguesado em vista da pobreza representada. Ao mesmo tempo, a denúncia social colocou no palco as mazelas

²⁷ Ou quinquingu é o serviço feito à noite, fora do horário de trabalho, mas não se configura como hora extra porque não se recebe por esse trabalho que normalmente era feito em ganho próprio. Nesse caso, era plantação feita após o trabalho.

sofridas pelo homem do campo, que seguia sendo explorado pelo jogo político de poder local. No trecho a seguir, João do Vale expõe um dos problemas do homem do campo que fica à mercê da corrupção dos políticos poderosos.

JOÃO DO VALE: Mas a coisa que mais ficou gravada na minha memória desse tempo foi o negócio do aralém. Quando o rio Mearim enche, dá sempre a sezão, febre de impaludismo. Lá em casa, meu avô estaca com sezão. Ele era bem velhinho, tinha sido escravo. O remédio que cura a febre é o aralém. É dado pelo governo. Mas, chega lá, os chefes políticos dão para quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o aralém por saco de arroz. Lembro que muita gente fez isso. Muita gente. Ficou marcado isso em mim, ver um saco de arroz que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas que era pra ser dado de graça. (COSTA, PONTES, VIANNA FILHO, 1964, p. 28)

Em *Parai-bê-a-bá*, a denúncia aparece como análise para conclusão de uma cena, na qual um homem decide deitar-se na rede e esperar a morte chegar depois que entende que não há melhoria possível para a sua vida. Este queixa-se que não tem mulher, nem filhos, acorda para trabalhar, trabalha para comer e dorme para trabalhar, sem enriquecer ou ter mudanças no seu cotidiano.

ATOR 2: O homem rústico que trabalha no campo quer ver o produto dos seus esforços. Tem a natural aspiração de passar melhor de casa e comida. Ele deseja, pelos seus esforços e economias, chegar a ser proprietário... embora modesto e pequeno, mas livre do desassossego de ser como simples locador. O sistema que divide latifúndio e moradores contraria, pela sua natureza, as aspirações íntimas do homem do campo, mata-lhe o gosto pelo trabalho, tira-lhe o amor à terra e transforma-o num homem sem interesse pelo seu trabalho e cheio de resignação. (PONTES, 1968, p. 32)

Ao problematizar a situação de impotência diante desses episódios, que acabavam com as características consideradas autênticas para o autor sobre o homem do campo e com o gosto pelo seu modo de vida como o apego ao trabalho no campo, Paulo Pontes expõe uma realidade comum a parte da população que convive com a falta, seja de água seja de assistência governamental. Também nessa mesma esfera temática, circunscrita às dificuldades do homem do campo, a música “Uricurí”²⁸ (ou Segredo de um sertanejo), de João do Vale, narra a esperança do homem do campo que renasce junto com as primeiras chuvas.

CORO: Uricuri madurou, ai
é sinal que arapuá vai ter mel
catingueira fulorou lá no sertão
vai cair chuva a granel

²⁸ Uricurí é o nome popular de uma espécie de palmeira.

ATRIZ: Catingueira fulora vai chover,
 andorinha voou vai ter trovão
 gavião se cantar é estiada
 vai haver boa safra no sertão
 se o galo cantar fora de hora
 é mulher dando o fora, pode crer
 acauã²⁹ se cantar perto de casa
 é agouro, é alguém que vai morrer
 são segredos que o sertanejo sabe
 e não teve o prazer de aprender a ler
 (VALE in PONTES, 1964, p. 62)

Essa mesma música foi cantada no show *Opinião* por João do Vale, em um trecho após um relato sobre o costume que algumas pessoas tinham de esconder água em períodos de seca no Sertão, ação que reflete o desespero diante da falta de recursos básicos. A música serve como acalanto aos sertanejos, anunciando os sinais que a natureza dá sobre a chegada da chuva. A utilização da linguagem popular e dos sinais da natureza identificáveis pelo sertanejo é um modo de valorização do saber local e da experiência de vida destes em detrimento do saber letrado, já que eles sabem muitas coisas, mas não tiveram o prazer da alfabetização.

Sobre a importância e o impacto das músicas apresentadas no Show, Maciel (2004) discorre sobre como estas ultrapassaram os limites estruturais do teatro e atingiram a sociedade:

As canções que compunham a parte musical do show tornaram-se hinos de um tempo em que a ordem do dia era a necessidade de uma tomada de posição diante do Regime que se estabelecia, sufocando os movimentos populares, a fim de se encontrar uma concepção de arte que se aliará ao povo em busca da libertação (MACIEL, 2004, p.47).

A música foi utilizada como principal recurso do show *Opinião* e artifício essencial no espetáculo paraibano, sendo o principal recurso formal e elemento cultural utilizado nas duas peças. Para os intelectuais engajados no projeto político e estético do nacional-popular, os temas abordados apresentavam características tanto do nacional como latifúndio, reforma agrária, mão de obra despreparada, porém barata, quanto do popular como migração dos nordestinos para o Sudeste, as músicas, a linguagem, termos e produtos regionais. Ao voltar-se para os elementos de cunho popular como meio de análise da sociedade, esse popular eleva-se como nacional porque representava o povo enquanto um todo, uma nação. E, no caso

²⁹ Ave de canto característico que se alimenta de serpentes

de *Parai-bê-a-bá*, é o que se refere enquanto regional por tratar-se de características que representavam o Estado.

Na década de 1960 a televisão já estava plenamente estabelecida no gosto do público, porém, apenas uma ínfima parcela da população tinha acesso ao aparelho eletrônico, de modo que o rádio continuava a ser o meio de comunicação mais popular no país. Paulo Pontes havia sido radialista e entendia bem as dinâmicas de comunicação e a flexibilidade desse meio, que poderia reunir pessoas em casa, na rua ou ser companhia durante as horas de trabalho no campo, sendo eficaz e acessível. Eleger a música popular, dentro da concepção de popular, enquanto proveniente/representante do povo era um meio de trazer o espetáculo para perto da plateia.

Pelo sucesso do espetáculo *Opinião* e do aprendizado adquirido através da vivência, Paulo Pontes repete esta sua experiência com *Parai-bê-a-bá*. A utilização da técnica da colagem de textos preexistentes e que expressam a voz coletiva dos diferentes grupos sociais elencados sem perder o tom de denúncia, a valorização da cultura popular, a temática ligada à realidade (no *Opinião* a realidade de problemas em âmbitos nacionais e aqui em âmbito regional) são características presentes nas duas peças.

3.3 O nacional-popular em *Parai-bê-a-bá*

Do que já foi discutido sobre os aspectos e objetivos de *Parai-bê-a-bá*, podemos afirmar que esta peça encaixa-se dentro das propostas encampadas pelas vertentes do projeto estético nacional-popular, sendo caracterizada como tal por meio do tema e do modo como a peça foi produzida, pondo em diálogo aspectos daquele projeto gramsciano já mencionado, pois, na busca pela representação do público mediante as articulações de uma cultura nacional-popular, esse projeto utilizava elementos de orientação realista e historicista na construção das obras literárias e culturais. No caso do teatro brasileiro moderno, esses elementos apareceram quando da valorização do autor nacional que, por sua vez, passou a valorizar temáticas populares por entender a importância de debater os conflitos sociais do momento histórico da escrita – como a pobreza, os conflitos ideológicos e políticos, por exemplo, entre outros assuntos presentes na realidade tanto nacional quanto regional.

Na peça, Paulo Pontes utilizou tanto esses elementos reais e históricos quanto ficcionais, inseridos por meio da colagem de vários textos. Como já foi evidenciado em outros tópicos, quando o dramaturgo escreve *Parai-bê-a-bá* ele escolhe a abordagem do paraibano enquanto trabalhador rural, elencando o homem do campo como representante do Estado. À

época, a Paraíba era essencialmente agrária e dependente economicamente do agricultor, e, com o surgimento das Ligas Camponesas naquele contexto do pré-golpe, havia ainda uma representatividade social e política do trabalhador rural. É também sob essa perspectiva que a peça foi escrita, procurando evidenciar o trabalhador do campo como representante do homem do Estado.

Para Ridenti (2014), a chamada “utopia revolucionária romântica” valorizava a vontade de transformação a partir da ação dos seres humanos para mudar a história num processo de construção do homem novo, cujo modelo “estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (RIDENTI, 2014, p. 9). Assim, é possível dizer que os intelectuais e artistas do período buscavam, no passado, os elementos que pudessem constituir esse homem novo, de modo que a modernização da sociedade não implicasse em sua desumanização diante das dinâmicas do capitalismo, sendo o modelo de sociedade camponesa o mais próximo disso.

Por isso essa visão romântica foi entendida como uma autocrítica da modernidade, justamente ao procurar um passado real (romântico) voltado para o futuro, enquanto havia uma recusa da realidade social presente. Desse modo, o autor entendia que a negação da modernidade capitalista implicava na formulação dos valores por trás do romantismo, a saber: exaltação da subjetividade do indivíduo e da liberdade do seu imaginário e a valorização da unidade ou totalidade da comunidade em que se inserem os indivíduos, na qual podem realizar em união com os outros e com a natureza, a ideia de formação de um conjunto orgânico enquanto povo. Se Ridenti (2014) constrói as condições de entendimento do que leva à constituição desse “homem novo”, Paulo Pontes buscava, imbuído provavelmente por esse romantismo coletivo dos intelectuais e artistas de esquerda, uma maneira de atingir essa representação para o homem paraibano na peça, constituído de elementos regionais e locais.

Ou seja, para Ridenti, a deflagração do golpe causou surpresa diante da falta de resistência da esquerda, que se mobilizava em busca do “sonho brasileiro revolucionário”, no pré-64. Na sua concepção, houve opiniões disseminadas em diferentes segmentos da esquerda, que colocavam a necessidade de constituir uma vanguarda revolucionária que fizesse resistência armada às forças armadas do governo:

Considerando-se em sua maioria marxistas, partidos, movimentos de esquerda e seus adeptos nos campos artísticos e intelectuais, nos anos 60, procuravam entender e expressar as diferenças culturais numa sociedade de classes –independente da discussão sobre até que ponto eles lograram esses objetivos. [...] mas parece que, embora tentando superar essas perspectivas, eles em certa medida apenas as

fundiram de diversas formas, ao buscar no passado em cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada. (RIDENTI, 2014, p.43)

De modo semelhante a esse processo de construção do “homem novo”, encontrado em um passado sem interferência capitalista, Paulo Pontes o faz ao buscar, na literatura canônica paraibana, em diversos momentos históricos do Estado (desde antes de sua institucionalização como tal), nas músicas aqui veiculadas e nos discursos que circulavam para o povo, um homem naturalmente (enquanto autêntico) paraibano. Ao discorrer sobre o sucesso de *Parai-bê-a-bá*, Pontes comenta no texto presente no livro de Ramos (2002) que buscou na nossa literatura e músicas o que mais expressava o paraibano:

[...] “Esta posição nos parece ajustada, isto sim, como política cultural de todo um grupo ou movimento artístico que tenha interesse em fazer o seu trabalho repercutir, ter vida, frutificar e não morrer no nascedouro”. E prossegue nessa predileção, nessa lição de teatro: “Do ponto de vista especificamente estético, corremos o risco calculado. Fizemos assim porque respeitamos o público, isto é, estabelecemos como centro da nossa atividade a busca da comunicação com ele, e não o exercício da expressão pura” (PONTES in RAMOS, 2002, p. 17)

Esse trecho aponta que havia um projeto estético por trás da produção da peça, quando Paulo Pontes diz que correu um *risco calculado* por saber, baseado principalmente na experiência do emprego do projeto nacional-popular no *Opinião*, que haveria retorno do público e, quando diz que sua proposta estava ajustada a uma “política cultural” que se interessava em fazer o trabalho repercutir junto ao público, mesmo objetivo dos intelectuais alinhados ao PCB.

Apostando na utilização do nacional-popular como meio de aceitação das massas para o espetáculo, destaca que o tema era tão importante quanto a forma de representá-lo porque ambos convergiam para o mesmo fim: a comunicação entre o palco e o público. De acordo com Lima (2016), a produção de uma peça como *Parai-bê-a-bá* no Estado indicava a produção de um teatro moderno na Paraíba. Para ele, a estreia da peça em solo paraibano marcou o início da segunda fase do teatro moderno estadual, sendo percebida como um estágio de formação de uma dramaturgia paraibana, englobando o texto dramaturgico, a encenação e a recepção do público ao espetáculo.

A música que abre o espetáculo também o encerra: “Asa Branca”, cuja composição é de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, é considerada popularmente o hino dos nordestinos, por remeter à resistência adquirida pela dura vivência de dificuldades características do lugar em que vivem, dando as boas-vindas e o adeus na despedida do público. Após a introdução da

peça, entra o *playback* com uma narração que localiza geograficamente o Estado e apresenta um dado significativo para o espetáculo: “População de 2.200.000 habitantes, sessenta e cinco por cento da qual moram no campo. (PONTES, 1964, p. 1)”. Logo, ao optar por protagonizar diferentes facetas do homem do campo no palco, o autor consegue representar a maior parte da população do Estado.

A escolha desse, digamos assim, *autêntico paraibano* condizia com o dado demográfico citado na peça, de que a maioria dos paraibanos em 1964 morava na zona rural. Esse dado também pode ser relacionado a outros que aparecem na peça, que trazem aspectos econômicos do Estado provenientes do trabalho camponês, como a produção de sisal, abacaxi e algodão por exemplo. Porém, não se restringindo a um representante das características desse povo, o indígena também é citado no texto. Já tendo iniciado a apresentação com a temática da resistência, prossegue com a narrativa em *playback*, na qual descreve a necessidade de várias tentativas de dominação portuguesa do território para conseguir derrotar o indígena local.

O índio da Paraíba nunca sofreu cativo. Misturou-se com o branco e, dessa fusão, saiu o homem paraibano, cabeça chata, cabra macho que pegou do bacamarte, o ajudou a expulsar os holandeses, o cabôclo (sic) surumbático da roça, curvado ao cabo da enxada (PONTES, 1964, p.2).

Enquanto aponta para aspectos da inteligência e tática dos índios que evitaram conflitos, aliando-se em acordos com os europeus, acaba por alimentar também a ideia de que o índio, por opção, decide misturar-se com o branco, desconsiderando parte da resistência empreendida por eles, além de deixar à margem todo o processo de violência, dominação e submissão. Na história da literatura nacional ocorreu um movimento semelhante que apagava ou diminuía a importância do negro na sociedade enquanto destaca aquele que foi considerado o habitante brasileiro “puro” desde a constituição de um espaço geográfico chamado Brasil: o índio. O indianismo foi o movimento responsável por idealizar a figura do indígena, retratando-o como herói nacional, demonstrando também um apego romantizado ao passado.

Formalizar, então, na peça, a dominação indígena sob essa ótica, predominantemente europeia, revela que, apesar das reflexões empreendidas acerca da representação do povo e do que, de fato, é popular, Paulo Pontes apresenta um aparente desconhecimento de aspectos constituintes da sociedade paraibana ou revela que, afinal, escolheu por exaltar aquela perspectiva romântica, em que o índio ainda é representado como ideal revolucionário, mas de modo pouco alentado em termos de crítica histórica e social. Enquanto exalta alguns

episódios de resistência e destaque da Paraíba, normalmente o faz pela ótica da história positivista, retratando os grandes fatos e acontecimentos através de uma perspectiva histórica que evidencia os grandes personagens, ditos como vencedores, ao mesmo tempo que anula as ações do homem “perdedor” dentro dos processos históricos.

Desse modo, o teatrólogo acaba apagando também a população negra do Estado e sua atuação e relevância social, política, cultural e econômica na formação da Paraíba. Quando opta por anular a ação dos negros escravizados, provavelmente o faz por compreender que não havia episódios de destaque social que o colocassem como agentes ativos da situação – algo também muito pertinente àquela perspectiva romântica já aludida. A perpetuação midiática e histórica que, normalmente, reserva para o negro apenas ao espaço de escravizado passivo não condizia com a imagem de paraibano que se buscava construir na narrativa da peça: a do paraibano forte, resistente, que não se deixa abalar pelas situações de opressão, violência e silenciamento. Paraibano que, quando necessário, recorria à força (como no caso das Ligas Camponesas), mas que também sabia moldar a situação através da fala e da esperteza (como o personagem Cancão de Fogo, do cordel de Leandro Gomes de Barros³⁰).

Na busca pela representatividade de um *homem autêntico* paraibano, Paulo Pontes busca-o não só no passado recente do Estado, mas desde antes da fundação da Paraíba, vindo no indígena a figura com autênticas raízes paraibanas. No trecho, apresenta também descrições físicas que são características da população paraibana como “a cabeça chata” do “cabra macho”, fisionomia resultante da miscigenação do indígena com o europeu e com o negro, apesar de o autor apagar a existência desse último. Mediante transcrição de uma peleja atribuída a Bernardo Nogueira e Manuel Leopoldino Serrador, sobre como vivia o homem da Paraíba, na peça, se apresentam duas versões sobre o Estado: uma que atesta a boa condição de fartura de bens e da comida local, outra que elenca as mazelas do pobre que vivia na miséria.

³⁰ Esperto, encontrou na sua sabedoria um meio de resistência ao se safar de situações problemáticas, utilizando a lãbia como principal ferramenta para sua ação. No cordel citado, Cancão engana o juiz e o escrivão no seu leito de morte, prometendo para eles bens que não possuía em troca da garantia destes que auxiliariam sua esposa e filhos no pós-morte. Tendo a esperteza como única arma de resistência, esse personagem lembra outro da nossa literatura, João Grilo do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, que costumava aplicar pequenos golpes para sobreviver, transitando entre ordem e desordem. Porém, esse tipo de personagem tem origem mais antiga, remontando às primeiras grandes civilizações, como o Egito e a Roma antiga, cuja função era alegrar a elite e governantes por meio do riso, aproximando-se da função dos palhaços atualmente. Conhecidos como goliardos, bobos da corte e/ou pícaro, esse modelo de personagem popularizaram-se na idade média e tinha como principais características o uso do humor (que poderia ser utilizado para a aplicação de críticas sociais), a esperteza e a malandragem para sobreviver.

ATRIZ: Paraibano que nasce
 tem rede pra dormir
 cobertor para se cobrir
 e cama para deitar-se
 tem recurso com que passe
 gado, animal, criação
 e, conforme a posição
 até engenho ele tem
 anda lorde e passa bem
 do litoral ao sertão

ATOR: Na Paraíba o pessoal
 luxa com pouca decência
 não há homem de ciência
 o povo é material
 e neste estado brutal
 há muita pouca instrução
VIVEM NA BRUTALIDADE
DO LITORAL AO SERTÃO (PONTES, 1964, p. 5)

Essa peleja, que visava descrever a Paraíba, encerra-se com a intervenção de outros atores-narradores, quando um dos envolvidos questiona a honra de uma das moças citadas. Mas, como a peleja acabou, este assunto acaba sendo menos interessante que a peleja em si, que, afinal, se destaca pelo que diz sobre o Estado, sobre as duas faces demonstradas e que configuram representações do paraibano, as quais, no texto da peça, vem sendo construídas através das representações narrativas do cânone formado pelos romances estaduais, das músicas veiculadas pelo mercado musical do período, nas reproduções de situações e discursos reais entre outros aspectos. Pelos trechos acima, essas versões referem-se a pessoas de classes sociais diferentes, já que as falas apresentam uma situação antagônica. Enquanto a atriz diz que paraibano quando nasce “tem recurso com que passe” e, dependendo da família “até engenho ele tem” – refere-se às famílias tradicionais paraibanas, donas das terras, dos engenhos e dos meios de produção agrícola. Nas falas do ator, há uma narrativa voltada para as necessidades dos mais pobres, do “povo material” que detêm a força de trabalho e vivia “neste estado brutal” onde “não há homem de ciência” porque a maioria da população tem “muita pouca instrução”, tido como bruto, referindo-se ao homem do campo. Depois da peleja, Paulo Pontes introduz o público sobre os discursos de quais personalidades foram escolhidas para compor o espetáculo:

Para tanto, convocamos os nossos autores José Américo de Almeida, Oscar de Castro, Zé Lins do Rego, João Pessoa, Augusto dos Anjos, Leandro Gomes de Barros, João Agripino Filho e muitos outros que o tempo não dá pra dizer. E vamos pô-los para trabalhar. (PONTES, 1964, p. 7)

Sequente a essa narrativa, onde a maioria dos citados é elencada, trechos de dois romances sobre o nordeste dão continuidade à cena: *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *A Bagaceira* de José Américo de Almeida. Ambos narram as dificuldades do homem que vive da agricultura: no primeiro, são as ações do homem sobre a terra e as condições climáticas que dificultam esse trabalho; no segundo, a condição de migrante que vaga à procura de uma terra onde possa trabalhar. Segue-se um longo trecho de *A Bagaceira* que descreve a situação daqueles que procuram emprego nas terras alheias sem encontrar oportunidade nem condições de prosperar: “ATOR: Essa história se reproduz nos círculos mortais das secas: o retirante faz o marginal do brejo e este transforma-se por sua vez, em marginal das cidades”. (PONTES, 1964, p. 13) Paulo Pontes, portanto, analisa um dos resultados dessa penosa busca do migrante que, não encontrando meios de sobrevivência no interior, volta-se para as cidades em busca de uma nova alternativa de sobrevivência.

O realismo de vertente naturalista aparece na peça através de pronunciamentos e diálogos, como por exemplo, no trecho onde moradores em situação de rua são entrevistados pelo Dr. Oscar de Castro. Através dos depoimentos dos pedintes, o autor introduz uma realidade dura com fragmentos de humor, inserindo nessas situações a resistência à realidade de exclusão. O desemprego do período aparece representado na reprodução de telegramas nos quais as pessoas descrevem suas situações de vida e pedem emprego aos homens de posse. Adiante, há um trecho de uma discussão entre José Américo e João Agripino na câmara federal sobre a criação de projetos de lei voltados para o Polígono das Secas que visavam diminuir o impacto das secas na vida do agricultor e, conseqüentemente, melhorar a vida do homem do campo. No entanto, não é só de temas que evidenciam os problemas sociais que a peça foi escrita, o humor e a ironia diante das mazelas da vida aparecem como alívio cômico em respostas as essas situações.

É Zé João, Zé Pilão e Zé Maleita
 Zé Negão, Zé da Costa e Zé Quelé
 todo mundo só tem uma receita
 quando quer ter um filho só tem Zé
 e com essa fraqueza que eu uso eu
 repito e se zangue quem quiser
 tanto Zé desse jeito é um abuso
 mas o diabo é que também me chamo Zé
 (PONTES, 1964, p. 25)

A música *Como tem Zé na Paraíba* de João do Vale, ironiza, com bom humor, a utilização desse nome, abreviação de José, que se popularizou entre seus conterrâneos. Tanto

que, diante da grande incidência de Zé's, esse nome passou a ser usado popularmente como nome genérico para referir-se às pessoas, sejam elas conhecidas ou não.

No decorrer da peça, o tom dos diálogos varia entre a denúncia e as qualidades do Estado, entre o humor e a luta diária do homem do campo. Reproduz um trecho do poema “Versos íntimos”, do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos, espécie de porta-voz dos anseios e angústias do homem, exemplificando em seguida a quais consequências o desespero do homem sem esperanças pode chegar: nesse caso, ao cangaço. Entendido como resposta radical às injustiças sofridas pelos homens pobres, o cangaço, presente em episódios da história paraibana e regional, aparece como alternativa aos que buscavam mudança de vida, vingança ou justiça pessoal.

Em dado momento da peça, Paulo Pontes revezou, entre quatro atores, falas soltas que remetem a diferentes assuntos. São confissões, promessas e análises da vida ditas pelos personagens, aparentemente sem nexos entre elas, mas que expressaram diferentes situações da população, em uma relação de cumplicidade entre o teatro e o público. No texto *Um homem do seu tempo*, Ramos (2002) ao comentar sobre a personalidade do teatrólogo diz,

Tinha um respeito profundo pela pessoa humana e jamais achou graça em piadas de humor negro. Mas morria de rir com as histórias dos loucos na Paraíba e estava sempre repetindo a frase de um ‘filósofo’ sertanejo, que afirmava que “para ser doido na Paraíba é preciso ter juízo”. (RAMOS, 2002, p.15)

Essa última frase aparece na peça, no trecho que diz: “Ninguém tolera a verdade, quem disser a verdade eles chama de louco. Mas na Paraíba não tem louco. Pra ser louco na Paraíba é preciso ter muito juízo.” (PONTES, 1964, 48) Por meio do depoimento de Ramos e do trecho citado da peça, encontramos outro exemplo do uso do realismo, remetendo também sobre onde Paulo Pontes colhia as inspirações para o enredo: ou seja, em perspectiva gramsciana, ele recorria ao próprio povo, apresentando-se como uma articulação orgânica das classes subalternas e assumindo um ponto de vista em seu favor na organização da cultura. Apesar de dizer que o teatrólogo repetia a frase, esta não era de sua autoria, já foi aprendida com um sertanejo, detentor do conhecimento popular.

Paulo Pontes, em outro indício do realismo, coloca a sua própria mãe, Dona Laís, como personagem da peça, exercendo sua profissão de enfermeira e parteira.

ATOR: Dona Laís Holanda, parteira no interior durante muito tempo, discute com uma cliente.
LUZ PARA AS DUAS
ATRIZ 1: Quantas vezes a senhora dava de mamar a ele por dia?

ATRIZ 2: Mas, espie, um cabra velho daquele. Filho na minha casa só tem peito durante o primeiro mês. [...]
 ATRIZ 1: Qual era a alimentação dele? [...]
 ATRIZ 2: Pirão de farinha da roça, água e sal.
 ATRIZ 1: Minha senhora, isso é caso de cadeia. É por isso que as crianças daqui tem o bucho inchado. Quantas vezes por dia?
 ATRIZ 2: De manhã, de tarde, a noite. Mas era limpo, dona.
 ATRIZ 1: Que limpo coisa nenhuma. A senhora atocha pirão num recém nascido e ainda me vem com conversa de limpo [...]
 ATRIZ 2: Que nada, dona, desse jeito eu já criei nove filhos. (PONTES, 1968, p. 58)

No decorrer da cena, há uma divergência entre os saberes populares, que aparecem através da mãe das crianças, e os saberes institucionalizados, como o saber médico trazido por Dona Laís. Suas orientações se confrontam com a situação de pobreza da mulher com quem fala, a qual, diante da escassez de alimentação, troca o aleitamento materno, indicado pela medicina, pelo pirão, alternativa popular, para alimentar os filhos. Porém, no fim do diálogo, mãe e parteira não chegam a um acordo sobre o melhor meio de alimentar as crianças – ou seja, o objetivo não é apresentar uma resposta pronta, mas conduzir o debate, propor discussões, bem ao gosto dos espetáculos engajados do Arena.

Encaminhando-se para o fim do espetáculo, o autor insere diferentes símbolos de representação do Estado através de fatos históricos: a candidatura de João Pessoa a vice-presidente na chapa de Getúlio Vargas concorrendo contra Júlio Prestes; o episódio da Revolta de Princesa Isabel que se autoproclamou Território Livre de Princesa Isabel durante a República Velha; o assassinato de João Pessoa... por fim, repete a música *Uricurí*. Na sequência, repete os dados estatísticos e econômicos sobre a Paraíba para depois citar outros nomes de paraibanos que resistiram, como o índio Piragibe na luta contra a exploração francesa, a figura de André Vidal de Negreiros que contribuiu na expulsão dos holandeses, Branca Dias, João Pessoa e José Américo que resistiram através das suas experiências individuais – estes personagens são construídos como modelos de ação heroica e coletiva, como o Zumbi e o Tiradentes da série *Arena conta...* Por fim, o teatrólogo decide encerrar o espetáculo de um jeito diferente: com uma piada, que foi introduzida assim:

Meus senhores – para este espetáculo não terminar como tudo que é de peça que tem por aí: tan, tan, tan, tan... nós vamos contar uma piada que todo mundo na Paraíba sabe. Ela entra porque nós não encontramos nada melhor para expressar esse direito natural que o paraibano tem de falar da vida alheia, isto é, de se preocupar com os destinos do seu semelhante. (PONTES, 1964, 65)

Nessa narrativa jocosa, o autor recorre, novamente, ao saber popular quando diz que aquela piada “todo mundo na Paraíba sabe”. Porém, a piada não acaba bem porque dois

homens conversavam e, quando um deles falou das pretensões que tinha com uma moça, descobre que estava contando seus planos para o irmão dela. Esse trecho retoma o tema de outra fala, citada anteriormente neste trabalho, que traz para a ótica pública da sociedade patriarcal o papel da mulher, que necessita ser protegida das ações dos homens e do falatório das outras mulheres. Aqui, o autor retoma a imagem do paraibano “cabra macho”, capaz de defender a honra da “donzela indefesa” e que precisa ser resguardada. Depois dessa cena é que entra a música *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, e encerra-se o espetáculo.

Em seu último artigo publicado no semanário *Pasquim*³¹, em 1975, e reproduzido no livro de Ramos (2002), já acamado e poucos meses antes de falecer, Paulo Pontes trouxe sua análise sobre o debate já mencionado do nacional-popular no teatro moderno brasileiro. Com o título *Papo sobre a Cultura Nacional e (ou) Popular* escreve que as lutas da classe subalterna, maioria da população, deveria ocupar o centro da cultura nacional.

Do meu ponto de vista, assim como no plano político, democracia e defesa de interesses nacionais são posições que, ao contrário de se antagonizarem, se incluem, no plano cultural, as categorias nacional e popular teriam que estar necessariamente ligadas, uma definida a outra. A visão unilateral do popular ou do nacional (confusão que tem sido feito por uma muita gente que escreve sobre arte e cultura popular) leva, inevitavelmente, a uma posição estreita, por mais sincera que seja. Há cultural nacional e popular na luta do Padre Vieira, do ator Vasques, em Martins Pena, na comédia de costumes dos anos trinta, em Humberto Mauro, no estilo de representar Jaime Costa, de Oscarito, em tantos filmes do cinema novo, na antológica música carnavalesca dos anos 30-40, na dramaturgia do Arena, no Glauber, em Zé Celso, em Chico Buarque, em Caetano, em Paulinho da Viola, etc. (PONTES in RAMOS, 2002, p. 50)

Na fala, o autor retoma uma questão aqui já debatida sobre o alcance do público teatral e da discussão do conceito de nacional-popular em perspectiva histórica, fazendo com que se ilumine modos de pensar e de fazer o teatro brasileiro em vista da necessidade de sua popularização e perspectivas sobre o povo. Para ele, não interessava estar restrito ao espaço físico da sala de teatro, mas conseguir transpô-lo para que o povo fosse atingido pelas discussões ali travadas, ultrapassando a falsa sensação de sucesso alcançada com a bilheteria de certas peças, o que representava tão pouco quando comparado aos milhões de brasileiros que poderiam e gostariam de frequentar o teatro, mas não tinham condições financeiras. Ou seja, nesta fala se expõe um projeto de articulação cultural pela atuação dos intelectuais em diferentes gêneros como música, dramaturgia, cinema, diferentes costumes e períodos históricos e diferentes personagens, não necessariamente atuantes no meio artístico, retomando o que Gramsci (2002) falava sobre a utilização do projeto estético que se aplicava

³¹ Texto reproduzido no livro de Ramos (2002).

a toda cultura nacional-popular, indo além da literatura narrativa, abarcando ações que se enquadrassem no objetivo do projeto de colocar o povo no centro da cultura.

Portanto, há uma perspectiva nacional-popular em *Parai-bê-a-bá* revelada em três principais aspectos referentes à temática desta peça: música, literatura e personalidades. As músicas expressam o nacional-popular através do ritmo regional do forró, popular nas festas do Estado; a literatura expressa o nacional pelo alcance dos romances paraibanos e nordestinos em âmbito nacional e popular porque representa o paraibano na narrativa dos seus costumes; e as personalidades, sejam reais ou ficcionais, representam o nacional-popular por meio das referências históricas, dos temas escolhidos, das escolhas sociais que, baseadas no realismo, contam o povo.

Apesar de utilizar todos esses elementos representativos da cultura paraibana, a peça não abarca todas as representações possíveis desse homem local (trabalho impossível a um único espetáculo), mas faz uma miscelânea de nossos costumes, trejeitos, linguagem, fazendo que seja presumível ao público se reconhecer nos pequenos gestos. No próximo capítulo analisaremos, através de entrevistas, depoimentos, críticas e notícias de jornal se o autor alcançou seus dois objetivos para a peça: a representação do homem paraibano no palco e a consequente possibilidade de diálogo com a plateia.

4. TEATRO NARRADO, DISCUTIDO E DOCUMENTADO: *PARAÍ-BÊ-A-BÁ* NOS JORNAIS

– Não existe nada mais emocionante do que a realidade. E não há nada que atinja mais o ser humano do que ser confrontado com sua realidade pessoal. Isso não pode, entretanto, ser feito de forma que o público se perca; ao contrário, é necessário que ele entenda. Esse “ver-se exposto” é sempre emocionante. (PONTES In: Ramos 2002, p. 92)

Daquilo que já foi discutido nos capítulos anteriores, a encenação de *Paraí-bê-a-bá* constituiu-se como um evento de notável atenção que entrou para a história dos fatos do teatro paraibano moderno. A peça, cujo roteiro foi constituído de elementos culturais, sociais e econômicos paraibanos, como já apresentamos anteriormente, visava representar o *autêntico homem paraibano* no palco tendo como foco, para Paulo Pontes, um reconhecimento social por parte de seus conterrâneos. Logo no prefácio da edição em livro do roteiro, que antecedia o texto da peça, o autor elencava dois impasses para o teatro local: a representação do homem paraibano no palco e a sua presença/ausência na plateia. Para o autor, era necessário resolver essas duas questões, elencadas por ele como centrais, para que houvesse uma mudança na percepção que o paraibano tinha sobre teatro.

De fato, a encenação da peça foi tão bem recebida pelo público da capital, primeira cidade onde o Teatro de Arena da Paraíba apresentou o *Paraí-bê-a-bá*, que provocou no governo do Estado um desejo de levar essa encenação para outras cidades, onde, muito provavelmente sem esse investimento público, jamais a peça chegaria. Dito isto, o objetivo desse capítulo é analisar o discurso construído em torno dessa representação do homem paraibano no prefácio da peça e em textos jornalísticos locais, visando construir a história da jornada desse espetáculo pelo Estado. Para tanto, utilizaremos a introdução do texto da peça e outros diferentes textos jornalísticos, conseguidos em quatro jornais que circulavam pela Paraíba em fins da década de 1960. Além do percurso da peça, analisaremos, também, através de entrevistas, depoimentos, críticas e notícias de jornal sobre a encenação de *Paraí-bê-a-bá*, se o autor alcançou seus dois objetivos, expostos desde a introdução do texto.

4.1 Anúncios e chamadas: a preparação da imprensa para o espetáculo

4.1.1 Prefácio: a preparação do autor

Paraí-bê-a-bá foi uma peça escrita na década de 1960, período no qual os teatrólogos costumavam expressar suas intenções e observações sobre o espetáculo através dos paratextos editoriais, acostados às publicações impressas, como os prefácios. Normalmente nesses textos havia as informações adicionais que os autores consideravam importantes que o público tomasse conhecimento, de modo a garantir uma forma de comunicação mais direta entre o teatrólogo e o público.

Intitulado “Por que um espetáculo sobre a Paraíba?”, o texto de abertura³² se inicia com aqueles dois impasses já levantados pelo autor: o primeiro refere-se ao público, de como esse não ia ao teatro porque não tinha esse costume, por entender o teatro como uma cultura de elite distante da sua realidade, pela intervenção dos meios de comunicação em massa que apresentava toda uma superprodução; e o segundo refere-se à temática do espetáculo. O questionamento do autor é sobre como realizar uma apresentação teatral que atraia o público do nosso Estado. Para Paulo Pontes o fato de na Paraíba, segundo sua concepção, não haver escolas de arte dramática, não se editarem livros sobre essa temática, nem haver técnicos devidamente formados, dificultava a execução de uma boa performance teatral:

Esses dois impasses interagem para formar um círculo vicioso: o público não vai ao teatro porque, entre outras coisas, o espetáculo não é bom; o nível dos espetáculos não melhora porque o público não prestigia, não paga, não oferece com o seu interesse as condições para que o teatro se desenvolva (e entre essas condições se inclui o apoio governamental que depende também, muito, do interesse do público). Está armada a roda viva; a atividade teatral amadora, num Estado como a Paraíba como de resto toda atividade cultural, vira uma disputa, cheia de queixas e frustrações entre o diletantismo, de um lado, e o desinteresse, a desinformação do público do outro. (PONTES, 1968, p. 6)

Para o autor, esses dois impasses entravavam o desenvolvimento estético e comercial de uma atividade teatral local porque, mesmo com a identificação dos problemas que afastavam o público do teatro, não havia iniciativas voltadas para o melhoramento dessa situação. A falta de uma educação cultural e de ações voltadas à formação de público que conscientizasse as pessoas para a importância de consumir diferentes expressões culturais também contribuía para a permanência desse distanciamento – restando, assim, ao setor, uma dimensão amadora marcada pelo diletantismo. Mesmo com as críticas à falta de tradição teatral e incentivo do Estado³³, *Paraí-bê-a-bá* foi patrocinado pelo governo, através da Secretaria de Educação do Estado e da Secretaria para Assuntos Extraordinários, além de

³² Esse mesmo texto, com pequenas adaptações, foi publicado sob o título *Teatro na Paraíba* no jornal A União, em 14/03/1968 (página 3).

³³ Informações retiradas dos jornais A União (14/02/1968).

receber apoio de outras entidades, como o Departamento Cultural da Universidade Federal da Paraíba. No fim da citação, há também uma reclamação com tom de queixa, provavelmente sobre o comportamento da classe artística, quando diz que a “atividade cultural, vira uma disputa, cheia de queixas e frustrações”. No entendimento do autor, essa postura resultaria em desinformação por parte do público porque essas disputas não eram benéficas nem contribuía para o desenvolvimento da cultura local:

Na verdade, a cultura e, particularmente o teatro, vista do ponto de vista do interesse social, enfrenta problemas, hoje no Brasil, que só podem ser resolvidos pela ação governamental. Nenhum governo, no entanto, poderá investir na qualidade da cultura antes de investir na sua extensão; nós somos um país metade analfabeto. A composição de Poder que tiver interesse político em investir maciçamente na cultura, ao atacar os seus problemas básicos está ajudando a solucionar os problemas específicos de cada atividade cultural. Mas não é isso que nos interessa discutir agora. Quem faz cultura na província vive essas duas entaladelas e tem de se virar para superá-las, no dia a dia de sua atividade criadora. (PONTES, 1968, p. 6)

No trecho acima, Paulo Pontes faz uma análise sobre a relação entre teatro e os problemas sociais enfrentados no nosso país àquela altura. Apesar das críticas que tece à falta de incentivo cultural por parte dos governantes, ele tem plena consciência que esses problemas são decorrentes de outros problemas estruturais, como a grande taxa de analfabetismo – e esse dado diz muito sobre as condições que a população tinha na década de 1960, pois dificilmente essa mesma população teria interesse ou condições, inclusive financeiras, de frequentar as salas de teatro. No entanto, o teatrólogo aponta uma alternativa para a resolução das questões por ele elencadas: investir nos problemas sociais básicos e, por meio deles, conseqüentemente e indiretamente, o governo investiria numa melhoria da qualidade da atividade cultural. Para além do âmbito geral, observa que quem trabalha com cultura está habituado a enfrentar essas questões no seu cotidiano e que o desafio é tentar superá-las.

Pois bem, este espetáculo é uma tentativa pelo menos de contatação de que os dois problemas existem. Como fazer o público ter interesse pelo espetáculo teatral? Consultando o público; se o homem para quem o nosso teatro se destina é paraibano, façamos, do homem paraibano, o espetáculo. Os grupos amadores não podem ficar à mercê da literatura dramática existente, a que coloca as grandes contradições da natureza humana, a que descobriu os grandes adjetivos para o comportamento humano. [...] Aí o público – que é o dado fundamental da questão, que não fruiu o espetáculo, entre outras razões porque as relações da peça não lhe foram mostradas com clareza, passa a confundir cultura com chatice, teatro passa a ser linguagem de gente muito culta, música vira sonífero. (PONTES, 1968, p. 7)

Para o teatrólogo, o espetáculo existia como um meio de comunicar os impasses que cercavam a produção e elaboração de um espetáculo teatral na Paraíba na década de 1960, ou

seja, um momento inclusive anterior à fundação do curso de Educação Artística da UFPB. No prefácio, busca ditar as dificuldades que encontrou e qual alternativa usou para burlar essas diferenças: consultar o público. E, por meio dessa consulta, escolhe o tema do espetáculo: o homem paraibano. Quando fala do homem do povo, do seu cotidiano, das suas características e gostos, o faz em oposição aos espetáculos teatrais que trabalham com temáticas humanas mais individuais, que tratam de questões introspectivas. O seu teatro, ao contrário, buscava representar a temática da multidão, de modo que atingisse o público enquanto indivíduo coletivo.

Tendo ciência dos problemas que a produção de um espetáculo teatral na Paraíba traria, Paulo Pontes, em parceria com os colaboradores do roteiro, buscaram aproximar o tema do espetáculo do público para que assim, a distância entre espetáculo e plateia fosse tocada pelo sentimento de identificação com o espetáculo.

O teatro da província que tiver consciência de que a capacidade perceptiva do seu público é pouco exercitada – e não poderia ser de outra maneira num país em que centenas de cidades não tem médico – terá de ir buscar na consciência coletiva da comunidade para a qual representa os motivos, os elementos de sua dramaturgia. O teatro terá de sujar-se da realidade do seu público, para tê-lo atento, para fazê-lo gostar e necessitar de teatro. (PONTES, 1968, p. 7)

Quando diz que o teatro precisa “sujar-se da realidade do seu público”, Paulo Pontes acredita que só por meio da representação da realidade, do cotidiano do público, haveria o fomento ao gosto pelo que se apresentaria no palco teatral. Reconhecendo que a população pobre não tinha acesso nem ao básico, tratar de um tema que o homem do povo compreende foi a alternativa utilizada por ele para tornar o espetáculo atrativo.

Essa maneira nova de encarar o público abre novas perspectivas para solucionar o outro grande impasse: o da qualidade (nível de acabamento, de feitura) do espetáculo. Se o homem que eu expresse no palco sou eu, eu o expresse melhor. Se a cultura que eu tento recriar é a minha, eu a entendo melhor. Particularizando: eu conto melhor uma piada que expresse determinado problema moral, ou psicológico, ou social do meu meio, do que recitaria um monólogo de Molière. [...] O problema é sempre nosso, se quisermos levar ao palco o que não temos capacidade de representar bem. Então, dimensionemos a nossa capacidade real: se só sabemos dizer bem a piada, digamos a piada bem que o público gostará. Gostará da piada e do teatro. (PONTES, 1968, p. 7)

Ao elencar os dois impasses iniciais, o autor compreendia que a situação do teatro estadual não melhorava porque, de ambas as questões, não havia uma mudança de postura. Agora, ele elenca uma terceira perspectiva que é resultante das duas iniciais: a qualidade do

espetáculo apresentado, que não melhora porque não tem incentivo nem por parte do Estado nem do público. Consequência disso, ao retomar a importância do tema do espetáculo, afirma que abordar uma temática conhecida também pelos atores, tornaria mais fácil o trabalho – não que o tema fosse um empecilho para a interpretação, mas, sendo todo o elenco da peça paraibano, logo, as piadas daqui, os lugares e as expressões paraibanas eram do domínio e do convívio deles. Ou seja, nesta abordagem há um reconhecimento de que o problema do nível dos espetáculos, para além das questões citadas, são de responsabilidade daqueles que produzem o espetáculo, pois são essas as pessoas responsáveis por escrever, montar, dirigir e coordenar os espetáculos. Logo, são os que efetivamente podem realizar mudanças na cena teatral.

PARAÍ-BÊ-A-BÁ, portanto, nasceu da consciência desses dois impasses. Procurou como tema, antes de mais nada, um poderoso elemento de comunicação entre o palco e a plateia. Procurou em nossa literatura, em nossa música popular, o que existe de mais expressivo e claro para formular os problemas do homem paraibano. Tenta assim, fazer um acordo com o público, antes de abrir o pano. (PONTES, 1968, p. 7)

O espetáculo foi escrito com formato, tema, literatura, personagens, atores e músicas criteriosamente selecionados por Paulo Pontes com o claro objetivo de atingir afetivamente o público, de causar uma sensação de familiaridade, de reconhecimento e, com isso, tornar o teatro mais acessível, mais familiar. Correndo um “risco calculado” até sobre a estética do espetáculo, baseado no projeto estético nacional-popular, o teatrólogo utiliza sua experiência para fazer uma peça com objetivo de comunicar-se com o público. Para ele isso interessava mais do que demonstrar todas as técnicas teatrais das quais tinham conhecimento e poderiam utilizar.

4.1.2 As chamadas ao público

No livro organizado por Carla Pinsky (2008), abordando diferentes fontes para o trabalho do historiador, Tânia Luca (2008) analisa o uso de periódicos, sua função social e como estes chegaram até a moldar comportamentos e costumes, dada a importância que adquiriram no cotidiano de alguns brasileiros (mais notadamente, nos períodos anteriores ao avanço do rádio e ascensão da Tv). Também tratando do uso de periódicos para a pesquisa historiográfica, Ana Luiza Martins analisa a função social do jornal enquanto meio de comunicação e modelador de costumes:

Insista-se que, sobretudo na virada do século XIX para o XX, quando o jornalismo se transformava em grande empresa, o caráter mercantil dos periódicos se acentuou, criados quase exclusivamente como “negócios” e fonte de lucros. Nesse propósito, veiculam o que era rentável no momento, procurando “suprir a lacuna” do mercado, atender a expectativas e interesses de grupos, segmentando públicos, conformando-os aos modelos em voga; e, na maioria das vezes, a serviço da reprodução do sistema. (MARTINS, 2003, p. 61)

De acordo com a autora, os jornais buscavam “matizar” a realidade, veiculando imagens e discursos contraditórios, confrontando o público às demandas convenientes à maior circulação e consumo daquele impresso, de modo que seu comprometimento era com aquilo que o leitor gostaria de ler e ouvir. É necessário ressaltar que, como todo documento, os textos jornalísticos estão inseridos em seu contexto de produção/circulação e carregam em si marcas do período e das pessoas que o produziram. Desse modo, uma breve introdução acerca dos periódicos contribui para que possamos identificar os traços editoriais dos textos. Ao tratar do jornal como fonte, Pinsky (2008) destaca que, para historicizar a fonte, é necessário considerar suas condições de produção e o porquê da escolha dessa fonte para análise.

No caso da Paraíba, os jornais buscavam abordar todas as temáticas possíveis, provavelmente, por não haver retorno de uma possível produção para demandas muito específicas. Assim, para a construção de uma narrativa acerca de *Paraí-bê-a-bá*, nossa pesquisa analisa quatro jornais de circulação em âmbito estadual: O Norte, A União, Diário da Borborema e Correio da Paraíba. O primeiro deles foi um jornal impresso e editado em João Pessoa, que esteve em circulação entre 1908 e 2012. Era um jornal com foco nos debates políticos locais que eram amenizados ou mais incisivos de acordo com o chefe de redação que ocupava o cargo. Em 1954, o jornal passou a integrar os Diários Associados, que atualmente é o terceiro maior conglomerado de mídias no país. Já o jornal A União, em circulação, também é editado na capital do Estado, sendo o único jornal oficial ainda existente no Brasil. Foi fundado em 1893, pelo então presidente da república, Álvaro Machado. Por ser um jornal ligado ao governo, seu objetivo inicialmente era veicular as ações e informações acerca do governo paraibano com foco principal na política local.

O Diário da Borborema foi um jornal editado em Campina Grande e que, assim como O Norte, pertenceu aos Diários Associados. Foi fundado por Assis Chateaubriand, dono dos Diários e um dos homens mais importantes no âmbito das comunicações a nível nacional, tendo circulado entre 1957 e 2012. Já o Correio da Paraíba foi fundado em 1953 e ainda permanece em circulação, possuindo redações em Campina Grande e João Pessoa, como parte do sistema Correio de Comunicação, ele cobre assuntos de diversas áreas como política, economia, esporte, cidades e cultura.

Os artigos selecionados para a pesquisa são provenientes dos espaços dedicados aos avisos e das colunas de cultura desses jornais. Entre as fontes aqui cotejadas estão anúncios, notícias, fichas técnicas acompanhadas de um breve resumo, entrevistas e textos críticos sobre o espetáculo. Sendo jornais com intenções comerciais, buscavam tratar dos mais diversos assuntos, de modo a atingir um público alvo mais diversificado. Em termos de sistematização, as fontes jornalísticas foram divididas em seções, de acordo com o tipo de texto: anúncios e informativos sobre a peça, matérias sobre a encenação no V Festival de Teatro, apresentações no Santa Roza e no interior do Estado, entrevistas com o autor e comentários e análises críticas sobre a peça, desde os ensaios e montagens até as apresentações. Estão organizados, aqui, em sua maioria, por ordem cronológica.³⁴

Localizada em um determinado tempo, espaço e sociedade, a produção desses jornais, assim como qualquer escrito, não está isenta das concepções de mundo de quem os produz. Tânia Luca, ao problematizar uma possível isenção por parte dos textos jornalísticos, ressalta que “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público” (LUCA, 2008, p. 139) ou seja, o que o jornal considera importante ser registrado é o que chega às mãos dos leitores. Há ainda que se atentar para o local em que a notícia está veiculada dentro do jornal, pois “é muito diverso o peso do que se figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um grande matutino e o que fica relegado às páginas internas” (LUCA, 2008, p. 140). Os textos que analisaremos aparecem em diferentes páginas dos jornais, com algumas chamadas de capa, mas, em sua maioria, nas seções que correspondem às artes e cultura.

A permanência de notícias acerca da peça revela que as apresentações, tanto aqui no Estado quanto da sua participação no Festival de Estudantes do Rio de Janeiro, foram consideradas eventos dignos de destaque, pois, com certa frequência, o assunto era retomado nas páginas dos jornais. Além disso, o fato de que a peça percorreu diversas cidades do interior do Estado, conferiu ao espetáculo um status de permanência e novidade: permanente porque a encenação ficou meses em cartaz e novidade porque as apresentações ocorreram em diferentes cidades, para diferentes públicos.

Ao partir para as fontes, vemos que as narrativas sobre a peça começaram a ser veiculadas junto ao público tão logo teve início o ano de 1968. Dos jornais utilizados para a pesquisa, a primeira notícia que temos é de 06 de janeiro de 1968 no jornal *Correio da Paraíba*. Sob o título *Paraí-bê-a-bá é “show” que o TAP realizará*, o texto comunica ao leitor

³⁴ Alguns textos serão citados mais de uma vez por se encaixarem em mais de uma seção e com isso, acabam fugindo da ordem cronológica estabelecida.

que este é um espetáculo em que os autores “contam como nasce, o que faz e como é o homem paraibano” (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3), e que ele vinha sendo produzido na Paraíba há pouco mais de dois meses. Além disso, anuncia uma apresentação no V Festival Nacional de Teatro de Estudante no Rio de Janeiro. Naquela data, já apresenta um texto com informações técnicas sobre o espetáculo, como o nome dos atores e atrizes, uma lista com todos os livros, músicas, poemas e dados econômicos que compõem o enredo da peça, menção à participação do coral da UFPB e o nome da equipe responsável pela mesma e que contribuiu para a sua escrita e direção. Por meio desse texto, no começo de janeiro os paraibanos já tinham informações suficientes para conhecer um pouco da temática e do elenco do espetáculo.³⁵

Em 04 de fevereiro, o jornal A União veicula uma notícia sobre o pedido de liberação de duas peças paraibanas. Com o título *Conselho de Cultura pede à Censura que libere a “Intriga” e “Parai-bê-a-bá”*, o texto diz:

O Conselho Estadual de Cultura formulou apêlo (sic) ao diretor do Serviço de Censura Federal, com sede em Brasília, para que sejam liberada as peças “Parai-bê-a-bá” e “A Intriga do Cachorro Com o Gato”, montadas pelo Teatro de Arena da Paraíba e pelo Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Roza, ora em apresentação no Rio de Janeiro. Os dirigentes daqueles grupos teatrais, como se sabe, enviaram, em dezembro do ano passado, os originais das peças para Brasília, em obediência à nova determinação da Censura, não tendo até esta data recebido qualquer resposta sobre a liberação dos textos. (UNIÃO, 1968, p. 6)

Essa informação retrata bem características sociais do período em que a peça foi veiculada. Estando sob a égide da ditadura civil-militar, todos os espetáculos culturais precisavam de autorização prévia para poder ser liberados e apresentados ao público. Nesse caso, a autorização dizia respeito às apresentações no Rio de Janeiro, no qual as duas peças paraibanas concorriam. Sobre esse episódio, Rui Leitão (2013) comenta que, no âmbito artístico e cultural, a Paraíba estava alinhada aos debates e acontecimentos que ocorriam tanto no Brasil quanto no exterior, fatos esses que fizeram do maio de 1968 um dos mais impactantes para a história contemporânea:

³⁵ “Os textos que compõem o espetáculo foram selecionados pelo padre Francisco Pereira, Altimar Pimentel, João Manuel de Carvalho, Jomar Souto e Paulo Pontes contam como nasce, o que faz e como é o homem paraibano. Os intérpretes serão Jomar Souto, Márcia Guedes Pereira, Sérgio Tavares, Roosevelt Sampaio, Socorro Albino, Walderedo Paiva e Ednald do Egypto. Os textos são de autoria de Horácio de Almeida, Augusto dos Anjos, João Pessoa, João Agripino, José Américo de Almeida, Azulão, padre Francisco Pereira, Luiz Gonzaga e Euclides da Cunha, entre outros. A direção é de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira, com coordenação de Paulo Pontes. Os arranjos e direção musical estão a cargo de Pedro Santos e Arlindo Teixeira, contando ainda com a participação do Coral da Universidade Federal da Paraíba”. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3)

O teatro da Paraíba, também, marcou presença nos episódios que fizeram a história revolucionária de 1968. No início do ano, duas peças foram montadas com o objetivo de participarem de festivais nacionais no Rio de Janeiro. [...] Os censores viam em tudo mensagens subliminares de contestação ao governo e carimbavam como subversiva toda e qualquer produção cultural que pregasse algo de novo ou contrariasse a doutrina aplicada pelo regime. (LEITÃO, 2013, p. 27)

Das informações que obtivemos, apesar da demora em responder ao pedido de autorização, *Paraí-bê-a-bá* não precisou passar por nenhuma modificação no texto e foi liberada para encenação pelos órgãos censores. O anúncio a seguir, também da União, que foi elaborado pelo próprio Paulo Pontes e publicado no dia 14 de fevereiro, buscou, por meio do humor e da sátira, atrair a atenção do público acerca da peça. Com o título *Vejam vocês como eles são ingratos*, o anúncio diz:

O Teatro de Arena teve a ideia de fazer um espetáculo sobre a Paraíba. Todo mundo apoiou. A Sec. de Educação, a Imprensa, o Depto. Cultural da Universidade. Os melhores escritores e jornalistas fizeram o roteiro de PARAÍ-BÊ-A-BÁ: As maiores personalidades perderam o sono gravando depoimento, para eles. Escolheram os melhores atores. Quiseram os melhores músicos, a “Tabajara” cedeu, foram buscar até o Coral Universitário. (Assim qualquer um fazia um bom espetáculo). Pois bem: Veja como eles são ingratos... Estrearam no Rio de Janeiro. Só depois de fazer sucesso no V Festival Nacional de Teatro é que marcaram a estreia aqui, no Santa Roza, dia 16.

Se o espetáculo não fosse tão bom eu aconselharia que ninguém pisasse lá, na estreia.

DIA 16, SANTA ROSA, PARAÍ-BÊ-A-BÁ.

O maior espetáculo já escrito no mundo sobre a Paraíba. (UNIÃO, 1968, p. 7)

O anúncio foi escrito de modo que todos os elementos do texto pudessem chamar a atenção do leitor, a começar pelo título, “Vejam vocês como eles são ingratos”, colocando em xeque a índole dos envolvidos com a peça. No decorrer do texto, tece elogios aos atores, ao governo estadual e a UFPB pelo incentivo, ao tema da peça e ao texto escrito, que foi finalizado em parceria com alguns colaboradores locais. Analisando o impacto desse anúncio, Maira Mariano (2015) atribui certa importância a ele quando diz que “o sucesso da peça também se deu em virtude de um anúncio que o próprio Paulo Pontes elaborou para divulgação da montagem” (MARIANO, 2015, 104). Para ela, o texto escrito de um modo não convencional surtiu efeito junto ao público. De outro turno, Leitão (2013) recorda que houve uma insatisfação local porque houve quem não compreendesse como um espetáculo com temática essencialmente paraibana pudesse estreiar fora do nosso território, o que ganha, possivelmente, mais força em decorrência do anúncio de Paulo Pontes.

Ednaldo do Egito, em depoimento ao livro de Severino Ramos (2002), também comenta:

Um exemplo de sua astúcia, de sua inteligência, é o anúncio que preparou para a representação de *Paraí-bê-a-bá* no Santa Roza. A peça estreou no Rio, no Teatro Nacional de Comédia, e quando vinha para ser encenada em João Pessoa preparou um anúncio com o seguinte título: “Eles são uns ingratos! Em vez de estrear aqui uma peça feita com tanto sacrifício pelos paraibanos, foram para o Rio de Janeiro etc.” Resultado: *Paraí-bê-a-bá* foi recorde de bilheteria, com filas enormes para adquirir ingressos ao preço de 10 cruzeiros, em janeiro de 1968, com um total de arrecadação de 16 mil cruzeiros. (EGITO *In* RAMOS, 2002, p. 70)

Para além do traço cômico, o anúncio é um informativo porque, no meio das “reclamações” sobre o grupo, Paulo Pontes insere as informações sobre tema, colaboradores, dia e hora da apresentação, comunicando o público sobre onde e quando assistir ao “maior espetáculo já escrito no mundo sobre a Paraíba”. No dia seguinte, 15 de fevereiro, o mesmo jornal veiculou outro anúncio sobre a peça:

O TEATRO DE ARENA apresenta – *Paraí-bê-a-bá*
O DEPOIMENTO DE 80 PARAIBANOS VIVOS E MORTOS
INTERPRETADO POR VINTE E TRÊS PARAIBANOS (VIVOS)
DIAS 16, 17, 18 E 20, NO TEATRO SANTA ROZA AS 21 HORAS
Assista Antes Que A Paraíba Mude... (UNIÃO, 1968, p. 8)

Também em tom descontraído, o anúncio informa que o enredo do espetáculo conta com o depoimento de oitenta paraibanos “vivos e mortos” interpretados por vinte e três paraibanos. No entanto, se o leitor não tivesse nenhuma informação prévia sobre o espetáculo, poderia interpretar diferente a informação sobre os depoimentos, pois, o que o anúncio considera como depoimento é a reprodução de diferentes discursos de paraibanos, em sua maioria, já existentes e replicados no texto teatral. A frase que encerra o impresso, “Assista Antes Que A Paraíba Mude...”, diz da urgência sobre o espetáculo que busca trazer o Estado para o palco: a Paraíba, ali representada, tomava como base as narrativas literárias que a descreviam até aquele momento; logo, era preciso ver a peça antes que as referências utilizadas como meio de representar o Estado e as diferentes representações sobre ele, afinal, mudassem.

Após três semanas em cartaz, os anúncios voltaram a ser veiculados nos jornais, dessa vez avisando sobre as datas das últimas apresentações.

TEATRO SANTA ROZA
Teatro de Arena apresenta “Paraí-bê-a-bá”
3 últimas apresentações: Sexta, Sábado e Domingo
Às 20:30 horas
Assista antes que a Paraíba mude (O NORTE, 1968, p. 2)

Trazendo o mesmo slogan, o anúncio veiculado em 05 de março, faz uma chamada ao público de que estas seriam as três últimas apresentações na capital, correspondentes aos dias oito, nove e dez do mesmo mês. No dia 24 de março, há um último anúncio sobre as apresentações de *Paraí-bê-a-bá* na capital, e ele vira notícia por tratar-se de um pedido. Com o título *Paraí-bê-a-bá para universitário ver*, o texto informa que José Ferreira, presidente do Diretório Central dos Estudantes, havia entrado em contato com o teatrólogo Paulo Pontes para pedir que uma apresentação da peça fosse realizada, dia 27 de março, para os estudantes universitários da Capital. No entanto, o restante da notícia retoma informações sobre o espetáculo, dizendo que ele foi encenado na capital, no Rio de Janeiro e que entraria em turnê pelo interior do Estado, havendo ainda a pretensão da peça ser encenada em outros Estados. Se a apresentação para os estudantes da capital foi realizada ou não, o jornal O Norte não comenta depois.

4.2 Percursos da peça: do Rio de Janeiro à Paraíba, de João Pessoa a Cajazeiras

Como já afirmamos, o espetáculo *Paraí-bê-a-bá* percorreu alguns caminhos graças ao incentivo estadual que recebeu do governo. Passando por diferentes cidades, a peça levou sua narrativa sobre a Paraíba a diferentes públicos. Mas, antes de contar o paraibano por aqui, esteve em terras cariocas, mostrando no Sudeste o que é e o que tem na Paraíba.

4.2.1 O V Festival de Estudantes no Rio de Janeiro

A participação do espetáculo no V Festival de Teatro de Estudantes, ocorrido no Rio de Janeiro, pode ter sido um divisor de águas para o destino da peça posteriormente. Junto com “A Intriga do Cachorro Com o Gato” de Altamar de Alencar Pimentel, que é um dos colaboradores da peça em análise, os membros do grupo foram representar a Paraíba na competição que reunia coletivos teatrais do país inteiro. Assim como para a estreia local, os jornais circularam notícias sobre a participação, a viagem e impressões dos atores sobre a experiência. A notícia que circulou no jornal O Norte, intitulada *Teatro de Arena viaja ao Rio*, começa assim:

O elenco do Teatro de Arena da Paraíba viaja, amanhã, ao Rio de Janeiro com o objetivo de apresentar a peça teatral “Paraí-bê-a-bá” em palcos cariocas. A peça “Paraí-bê-a-bá” representará a Paraíba no V Festival Nacional de Teatro que se realizará na Guanabara, a partir do próximo dia 27 com encerramento marcado para 10 de fevereiro. (O NORTE, 1968, p. 8)

Dividida em duas partes, o restante da notícia traz informações sobre a composição do grupo, mencionando o elenco, direção e colaboradores da peça, já citados anteriormente e apresenta a informação acerca das datas do festival, que não é citado nos outros jornais.

No dia 27 de janeiro, o jornal A União publicou um texto sobre a peça que começa destacando a participação no festival. O tom do texto foi ditado pelo título, *Teatro resiste: Paraí-bê-a-bá reúne útil ao agradável num espetáculo-mor*, no qual o espetáculo foi analisado positivamente.

Com muita música regional, muitas luzes, muita poesia, muita ação, equilíbrio, unidade, e acima de tudo grande dose de experiência em sua feição geral, “Praí-bê-a-bá” (sic) partiu para o Rio de Janeiro, onde vai se apresentar no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, a ser realizado na Sala “Cecília Meireles”, uma promoção realizada pelo Sr. Pascoal Carlos Magno, com a ajuda do Serviço Nacional de Teatro. [...] O espetáculo do TAP será visto pelo público paraibano daqui há uns quinze dias, quando do retorno do elenco do sul do país. Estão muito otimistas todos os intérpretes, produtores e diretores com relação a apresentação do espetáculo no festival do teatro de estudantes, alguns prognosticando “que será o que de melhor se verá no conclave”. (A UNIÃO, 1968, p. 5)

O texto descreve os componentes presentes na peça, destacando que ela se torna dinâmica através dos elementos regionais que reúne e da ação presente nas cenas. Aponta também a experiência dos envolvidos na execução do espetáculo como um ponto positivo para o sucesso deste. Ao citar o otimismo dos intérpretes, o autor do texto acaba criando uma expectativa sobre a peça, e, por isso, notifica o público sobre quando será possível ver o espetáculo aqui no Estado. Além disso, o texto ainda traz uma extensa ficha³⁶ dos atores e

³⁶ Vejamos: “O responsável pela direção de “Paraibeabá” é o trio Rubens Teixeira, Paulo Pontes e Elpídio Navarro. Rubens, espécie de supervisor geral da direção fez os últimos retoques na direção, enquanto Paulo Pontes cuidou de ministrar os ensinamentos stanislavskianos e brechitanos no decorrer dos ensaios afora as “nuances psicológicas” para os mais notáveis episódios explorados dramaticamente através de um Jomar Souto, uma Socorro Albino e um Chuxa dos mais inesquecíveis em sua interpretação. Elpídio Navarro, encarregado da produção, também esteve à frente da direção, inventando as mil e umas marcas para as centenas de ações do Texto./ Os responsáveis pela interpretação do texto são os seguintes atores, cada qual com a sua história entre parêntesis: “Chucha” ou Xuxa, Roosevelt Sampaio (ator dos mais compenetrados em seu trabalho, portador de ótimo timbre de voz e físico privilegiados para papeis de personagens clássicos: Xuxa não foi ainda aproveitado em toda a sua dimensão); Márcia Guedes Pereira (deixamos de oferecer melhores detalhes aos leitores em virtude do impacto que iríamos criar: basta dizer que Márcia participa do espetáculo cantando e embelezando o ambiente, “abrumando” os inesquecíveis momentos de Beabá, no dizer do nosso poeta Manoel da Silva); Jomar Souto (ator do não menos famoso “Itinerário Lírico da Cidade de João Pessoa, hino verdadeiro de nossa gente, épico por excelência, que nós pessoenses ainda não soubemos aproveitar. É a primeira vez que Jomar Souto enfrenta um público pagante de teatro”). Walderedo Paiva (remanescente de muitos movimentos teatrais na Capital, entre os quais do Teatro Popular de Arte e do Teatro do Estudante da Paraíba. É o único que vai a outro festival de teatro de estudantes); Socorro Albino (a mais nova do movimento teatral na Paraíba de 1964 para cá, surgida de um dos grupos também dos mais novos em matéria de Teatro Amador – O TASC. Pouca experiência no assunto, porém muita fidelidade aos ditames do teatro); e finalmente Ednaldo do Egito, que

produtores, destacando os feitos das suas carreiras individuais, com o objetivo de explicitar como isso impactou na composição e formação do texto da peça. No fim, faz uma recomendação favorável sobre o *show* e convida os paraibanos a assistirem quando da estreia no Estado.

No texto do jornal O Norte, do dia trinta de janeiro, que leva o mesmo título da peça, o redator do jornal escreveu um elogio ao espetáculo em formato de texto jornalístico. Como já dito anteriormente, nenhum texto está isento das concepções e valores de quem o escreve, e nesse caso, o autor não teve a menor intenção de ser isento, colocando *Paraí-bê-a-bá* como a grande peça de inovação do teatro paraibano.

A Paraíba levou ao V Festival Nacional de Teatro de Estudantes uma peça que tem tudo para agradar porque foi escrita sem a preocupação das bilheterias e sem o interesse imediato do lucro profissional. É uma experiência nova no campo teatral, que foge ao lugar comum de certas produções que a crítica encomendada procura imprimir ao público como obra de arte, e que no fundo não passam de autênticas chanchadas. [...] É um trabalho ousado e corajoso, a grande tentativa de renovar através de processos diferentes, de métodos engenhosos que só a imaginação dos jovens sabe criar. É um trabalho de fôlego para ser visto, sentido e aplaudido. (O NORTE, 1968, p. 4)

Nos seus elogios, o articulista afirma que a peça não estaria preocupada com a bilheteria nem com o lucro, mas a realidade é que, como em todo espetáculo comercial, havia a preocupação com despesas e o lucro. E as apresentações no interior do Estado só foram possíveis porque houve um patrocínio que as viabilizou. No entanto, não há como discordar que a peça inovou em alguns aspectos quando posta em comparação com o teatro local praticado àquela altura, notadamente no que diz da escolha estética.

No dia 04 de fevereiro, o jornal O Norte veiculou uma notícia sobre a recepção da peça por pessoas de outros estados. Citando os jornais “Diário de Notícias” do Rio de Janeiro e “Jornal do Comércio” do Recife, as informações são de que a peça foi apontada como favorita ao primeiro lugar no Festival pelo primeiro jornal e exaltada pela crítica

vamos passar para o parágrafo posterior, pois – Ednaldo bem que merece:/ [...] Finalizando temos Sérgio Tavares, ator da rara sensibilidade./ Sobre a música de Paraibeabá, vejamos qual foi a seleção dos maestros Pedro Santos e Arlindo Teixeira, com a supervisão de Paulo Pontes: “Só deixo meu Cariri” baião de Rosil Cavalcanti; “Asa Branca”, de Humberto Teixeira; “Poeira”, de Marcus Vinicius, que hoje estará concorrendo ao I Festival de Música Popular Brasileira do Rio Grande do Norte, em Natal; “Virgem como tem Zé”, de Zé Dantas; “Faz força Zé”; “Desse jeito sim, desse outro jeito não”; “Queremos Deus, homens ingratos”; “Zé da Paraíba”; “Mineiro Pau”; “Vi dois siri jogando bola”, e “Hino da Paraíba”, para encurtar a história. Além disso, temos um câro requisitado do coral Universitário, sob comando do maestro Arlindo Teixeira, vencedor do concurso para maestros brasileiros, em 1967, e que levou aquele coral a também se classificar no Festival de Teatros Escolares do Brasil./ [...] A Paraíba resiste: também em teatro Paulo Pontes soube juntar o “útil ao agradável”, nos mesmos moldes de um “Liberdade Liberdade”, “Meia Volta” e Dura Lex sed Lex, no cabelo só Gumex”. Vamos então ao PARAIBEABÁ”. (A UNIÃO, 1968, p. 5)

pernambucana no segundo. No fim, anuncia a data de estreia da peça em João Pessoa para 15 de fevereiro de 1968.

Em uma entrevista de 11 de fevereiro, publicada no Diário da Borborema, na qual anunciava a ida da peça à Campina Grande para depois do carnaval, mas sem apresentar data, Paulo Pontes comentou a experiência de exhibir uma peça paraibana em terras cariocas:

Relativamente à exibição do Teatro de Arena na Paraíba em palcos guanabarinós, argumentou que “se tivesse esse grupo cênico ido ao Rio interpretar texto de autor estrangeiro, tentando realizar o que faz o teatro dos grandes centros certamente teria sido uma temeridade. Mas levar os problemas do seu meio e da sua terra ao Rio, por intermédio do teatro, é fazer cultura, é tentar conhecer e ser conhecido. Indo ao Rio, o Teatro de Arena foi mostrar ao Brasil o que a Paraíba, sem a pretensão de fazer melhor teatro que ninguém”. (BORBOREMA, 1968, p. 1)

Mais uma vez, o teatrólogo atribui o sucesso da peça à temática abordada: o paraibano. Para ele, mostrar ao público carioca e de outros Estados que porventura também participaram do festival, algumas expressões culturais e literárias da Paraíba no roteiro da peça, foi o diferencial que fez o espetáculo receber tantos elogios. Em 07 de março, o jornal O Norte traz informações sobre as peças de Paulo Pontes e Altimar Pimentel. Com o título *Peça-show paraibana faz sucesso no Sul*, o texto diz “Notícias chegadas a esta Capital informam que a peça-show “Paraí-bê-a-bá”, que está sendo encenada com grande êxito no Rio de Janeiro, consta como uma das mais importantes nas agendas dos críticos teatrais sulistas” (O NORTE, 1968, p. 3), reafirmando o que foi dito na notícia anterior sobre o sucesso do espetáculo. O termo utilizado no título, *Peça-show*, provavelmente remete à presença do coral no espetáculo. A utilização da música na peça também é um recurso do *Coringa*, que já fora utilizado no *Show Opinião*. Enquanto isso, a peça de Altimar Pimentel passou por diversas dificuldades para ser liberada em decorrência da quantidade de cortes no roteiro exigida pela censura. A notícia se encerra com a informação que, apesar desses problemas, a representação paraibana no Sul estava sendo bem aceita público.

A última notícia a que tivemos acesso sobre a participação no Festival também é do jornal O Norte e data de 14 de março, na qual parte do elenco comenta a experiência de ter participado de um festival de teatro a nível nacional e de ter se apresentado em diversas casas de espetáculo do Rio de Janeiro. No texto, é destacado que ambas as peças foram bem avaliadas pela crítica especializada, apesar de só *Paraí-bê-a-bá* ter recebido um prêmio. Alguns atores aproveitaram a oportunidade para agradecer a acolhida que receberam no sul. E, novamente no fim do texto, é repetida a informação sobre a estreia da peça, que seria no dia seguinte no teatro Santa Roza.

Nas notícias veiculadas acerca da participação do espetáculo no Festival do Rio, observou-se uma cobertura de informações de forma mais completa por um veículo de informação, o jornal O Norte. No fim, fazendo jus aos elogios recebidos nos textos jornalísticos, *Paráí-bê-a-bá* ficou em terceiro lugar no V Festival de Estudantes no Rio de Janeiro.

4.2.2 A chegada ao Santa Roza

Depois do sucesso da peça no Rio de Janeiro, ocorreu a estreia de *Paráí-bê-a-bá* no dia 16 de fevereiro de 1968, no palco do Teatro Santa Roza, localizado em João Pessoa, capital da Paraíba. Os textos jornalísticos analisados a seguir retratam fatos, discursos e impressões sobre o espetáculo. A primeira delas teve o maior destaque porque foi texto de capa do dia 22 de fevereiro, intitulado “*Paráí-bê-a-bá*” voltou a lotar o Santa Rosa:

O espetáculo “Paráí-bê-a-bá”, do Teatro de Arena da Paraíba, levou, ontem, pela sexta noite consecutiva, o Teatro de Arena da Paraíba. Cerca de 800 pessoas lotaram, ontem, as dependências do teatro, segundo revelou fonte ligada à secretaria daquele órgão. Os diretores do espetáculo haviam anunciado pela imprensa que ontem seria o último dia de apresentação de “Paráí-bê-a-bá” em João Pessoa, mas, diante do êxito que vem obtendo o “show”, estariam inclinados a promover mais uma série de apresentações extras. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 1)

A notícia traz informações sobre a primeira semana quando a peça esteve em cartaz. De acordo com os dados veiculados no texto, essas primeiras encenações lotaram o Santa Roza e a busca do público pelo espetáculo fez o cronograma das apresentações mudar, sendo incluídas sessões extras para atender toda a procura. Essa notícia não confirma a inclusão de novas sessões, mas, o anúncio de 05 de março, que já foi comentado acima, é uma chamada para estas novas datas. O restante da notícia informa sobre a excursão da peça pelo interior do Estado.

No dia 03 de março circulou, no jornal Correio da Paraíba, a notícia “*Paráí-bê-a-bá*” volta sexta ao palco do Teatro Sta. Rosa, que confirmava a inclusão novas sessões: “A direção do Teatro de Arena da Paraíba, atendendo solicitações que lhe foram feitas, trará mais uma vez o espetáculo “*Paráí-bê-a-bá*” para uma curta temporada no Teatro Santa Rosa após o que excursionará pelas principais cidades do interior do Estado.” (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3). Além desse anúncio sobre as novas apresentações, o texto traz a ficha técnica dos responsáveis pelo espetáculo, um resumo do tema e das peculiaridades do texto teatral,

montado a partir da literatura local, além de uma análise completa da peça e o comentário de duas pessoas sobre a peça, falas que serão analisadas mais adiante.

Também datando do dia 03 de março,³⁷ o jornal O Norte trouxe dois textos sobre a peça em páginas diferentes e ambos tratavam da reexibição da mesma na capital. O primeiro reunia as informações básicas de maneira mais curta:

O espetáculo teatral “Paráí-bê-a-bá” – cujo êxito em suas apresentações perante o público do Sul e de João Pessoa constitui-se incontestemente – voltará a ser exibido na sexta-feira, sábado e domingo próximos, no Teatro Santa Rosa. Serão estas as três últimas apresentações da peça “Paráí-bê-a-bá”, já que, após essas exibições, o “show” excursionará pelo interior do Estado, a serviço de um programa de extensão cultural. Ressalte-se, por outro lado, que o texto da peça de Paulo Pontes já se encontra nas livrarias e bancas de revistas locais, graças à publicação realizada pela PROPAN. (O NORTE, 1968, p. 7)

O título, *Paráí-bê-a-bá sexta sábado e domingo*, destacava os dias em que a peça retornava ao palco, informando, mais uma vez, sobre a excursão pelo interior do Estado e apresentando uma informação inédita: de que o texto da peça, incluindo o prefácio, fora editado de modo que todos os interessados poderiam ter acesso a ele. Já o segundo texto, que recebeu o título *Paráí-bê-a-bá fica mais três dias no Santa Roza*, veicula as informações sobre a reestreaia, sobre a possibilidade do grupo teatral atender aos convites vindos de Goiás, Bahia, Alagoas e Pernambuco para que a peça fosse encenada em outros Estados e traz uma pequena análise sobre a repercussão da peça entre o público paraibano.

Além dos textos jornalísticos, há alguns depoimentos acerca das primeiras apresentações da peça como o de Severino Ramos, jornalista e amigo de Paulo Pontes, que testemunhou o sucesso de público do espetáculo.

A encenação de Paráí-bê-a-bá foi um fenômeno na história do teatro na Paraíba. Nunca uma obra de autor paraibano, representada por atores paraibanos, sem o lastro do profissionalismo, levou tanta gente ao teatro. Ficou quase um mês em cartaz, e na segunda semana de apresentação ainda era necessária a presença de soldados da Polícia Militar para impedir que as pessoas que não conseguiram ingresso, porque a lotação estava esgotada, tentassem pular as grades do jardim do Santa Roza para assistir à peça de qualquer jeito. (RAMOS, 2002, p. 16)

³⁷ No dia 03 de março de 1968, foram publicados dois textos jornalísticos, um no Correio da Paraíba com o título “*Paráí-bê-a-bá*” volta sexta ao palco do Teatro Sta. Rosa e outro no jornal O Norte, *Paráí-bê-a-bá fica mais três dias no Santa Roza*, que trouxeram trechos semelhantes da mesma entrevista, com falas de Gonzaga Rodrigues e Natanael Alves. Tendo em vista a degradação do exemplar do jornal Correio da Paraíba, no qual alguns trechos estão ilegíveis, todas as citações referentes às falas dos comentaristas serão feitas pela publicação do jornal O Norte.

Apesar de testemunhar e comentar sobre a peça, pelo menos uma informação presente no texto do jornalista estava equivocada: de que a peça foi produzida sem o “lastro do profissionalismo”. Provavelmente, por teatro profissional, ele referia-se ao modelo dos grupos teatrais do Sudeste, que contavam com uma estrutura maior, tanto de redes de apoio e incentivo quanto de integrantes, e que tinham uma outra relação com o público, até historicamente. No caso do Teatro de Arena da Paraíba, mesmo com o financiamento estadual e apoio dos espectadores, que compreenderam a proposta do espetáculo e foram prestigiá-lo, não é justo estabelecer uma comparação entre os meios de produção teatral paraibano e do Sudeste. Porém, também não é certo dizer que não havia profissionalismo por trás da produção de *Paraí-bê-a-bá* – até porque, naquele contexto histórico, a noção de amadorismo envolvia aspectos importantes em torno das incursões relativas ao aperfeiçoamento da cena, para além do caminho já garantido por formas convencionais. Paulo Pontes já havia iniciado uma carreira como teatrólogo profissional, os atores e atrizes que faziam parte do elenco já haviam trabalhado anteriormente em outras peças (as fichas técnicas que circularam nos jornais e apresentavam ao público os envolvidos detalhavam isso), os colaboradores do roteiro vinham de diferentes ambientes e com experiências diferenciadas, as quais se somavam ao grupo – desconsiderar isso como dado de profissionalismo é um equívoco.

Sobre a popularidade do espetáculo citada no texto, o grande volume de pessoas interessadas em assistir à peça e que compraram ingresso lotando o Santa Roza por noites sucessivas, por si só desmente um comentário feito em um jornal anterior que colocava o espetáculo para além das demandas em torno das questões financeiras. E quando Ramos diz o faturamento que a peça obteve, apenas nessa casa de espetáculos, compreendemos que isso também foi um fator significativo para os envolvidos.

Esse segundo texto é uma reprodução de um artigo publicado por Ednaldo do Egito, no jornal A União de 27 de dezembro de 1986, data que marcava dez anos da morte de Paulo Pontes.

Foi um trabalhador pela popularização, no que se referia à afluência do público às casas de espetáculos apropriadas. “O povo tem que vir ao teatro”, dizia. Quando escreveu e dirigiu *Paraí-bê-a-bá*, mostrou essa proeza, lotando o velho Santa Roza por mais de vinte noites, com filas intermináveis. No prefácio do livro que gerou a peça *Paraí-bê-a-bá*, Paulo já questionava o teatro paraibano, fato que somente hoje estamos debatendo e engatinhando, do ponto de vista palco/plateia. (EGITO *In* RAMOS, 2002, p.71)

Nesse depoimento, o autor expressava uma preocupação que assolava Paulo Pontes já na década de 1960 e que só passou a ser problematizada na década de 1980, período em que

o texto foi publicado no jornal, e que demonstrou como o teatrólogo percebia, de uma maneira diferente, as dinâmicas que envolviam a cena teatral no Estado, principalmente no que se referia à afluência do público e a popularização dessa forma estética.

De maneira geral, todos os jornais analisados, ao veicular notícias sobre *Parai-bê-a-bá*, além das informações técnicas e fichas sobre os envolvidos no espetáculo, colocavam a peça no cotidiano dos leitores por constantemente publicar algum texto sobre o espetáculo. Normalmente, esses textos buscavam destacar a temática que constituía a peça e como essa escolha do tema era importante para Paulo Pontes. Do mesmo modo que o teatrólogo, os jornalistas e amigos buscavam, por meio desse destaque dado ao tema, mostrar ao público a necessidade de prestigiar um espetáculo que tratava sobre o Estado e, ao mesmo tempo, sobre todos eles.

4.2.3 Passagem pelo interior da Paraíba

Depois das apresentações no Festival ocorrido no Rio de Janeiro e da estreia em João Pessoa, *Parai-bê-a-bá* excursionou pelo interior da Paraíba, passando por diferentes cidades. Na sequência, analisaremos as notícias que trazem informações sobre este fato e que trazem pertinentes dados sobre a excursão. A primeira cidade, depois da capital, a receber o espetáculo foi Campina Grande. Por ser o único jornal genuinamente campinense dentre os que utilizamos, o Diário da Borborema foi o que mais veiculou notícias acerca da chegada da peça na cidade. A primeira delas data de 11 de fevereiro e recebeu um destaque significativo porque foi veiculada logo na capa do jornal, sob o título de *“Parai-Bê-a-Bá” será encenada em Campina depois do Carnaval:*

No que tange à sua encenação entre nós, esclareceu que tal fato ocorrerá depois do carnaval, devendo ser apresentada, em seguida, nas cidades de Patos, Souza, Cajazeiras e Guarabira, destacando, sob outro aspecto, ter sido decisiva a contribuição da Secretaria de Educação do Estado e do Departamento Cultural da Universidade Federal da Paraíba, para a realização do espetáculo. (BORBOREMA, 1968, p. 1)

A entrevista cedida por Paulo Pontes trazia ainda informações sobre o enredo, a apresentação no Rio de Janeiro e comentários sobre o teatro paraibano e a atuação do teatrólogo por aqui, definida pelo jornal como uma renovação do trabalho produzido localmente. Também no Diário da Borborema, em 16 de fevereiro, em outra notícia foi veiculada acerca daquela apresentação, na matéria intitulada *“Parai-bê-a-bá” virá para*

Campina e depois Recife, a matéria traz uma marcação indicando que o texto foi escrito em João Pessoa e publicado no jornal campinense.

J. PESSOA, 15 – Os círculos teatrais desta capital vêm comentando elogiosamente a peça de Paulo Pontes intitulada “Paráí-bê-a-bá”, cuja crítica especializada vem tecendo favoráveis comentários. “Paráí-bê-a-bá”, segundo informações do teatrólogo Paulo Pontes, será encenada em Campina Grande, logo após o carnaval, possivelmente no auditório do Colégio da Imaculada Conceição, com todo o elenco pessoense. (BORBOREMA, 1968, p. 7)

Essa notícia traz uma informação curiosa sobre o lugar onde a peça foi encenada. Em 1968, a cidade de Campina Grande já contava com o Teatro Municipal Severino Cabral, que reúne elogios sobre a acústica e sua qualidade arquitetônica. Fundado em 1963, só passou por reformas em 1975 e, depois, em 1986 – logo, em 1968 o Municipal, teoricamente, teria condições de receber o espetáculo. No entanto, não temos informações adicionais que esclareçam se a peça foi, realmente, encenada no auditório do Colégio da Imaculada Conceição – o que mostra a necessidade de termos outras fontes para poder se fazer a verificação. Em 22 de fevereiro, o Diário da Borborema publicou uma nota informativa que retomava as principais informações das notícias anteriores, sob o título “*Paráí-Bê-a-Bá*” em *CG depois do carnaval*, reforçando a informação de que a peça fora sucesso em João Pessoa, lotando o Santa Roza, e que o roteiro reunia clássicos da literatura estadual, todos estes tratados elementos como importantes índices capazes de, talvez, chamar o público àquela récita. Já em 15 de março, com o título *Campina vê hoje e Catolé amanhã “Paráí-bê-a-bá”*, o jornal O Norte noticiou a apresentação em Campina Grande e nas cidades seguintes:

A peça “Paráí-bê-a-bá” será encenada hoje e amanhã em Campina Grande, dentro da programação que lhe foi organizada pela Secretaria da Educação para sua apresentação nas primeiras cidades do interior do Estado. Sábado próximo, o referido espetáculo teatral será levado a efeito em Catolé do Rocha e, no dia seguinte, em Souza, sendo que, para a semana seguinte já se encontram previstas encenações em Pombal e Cajazeiras, ainda no fim da semana. A excursão de “Paráí-bê-a-bá” pelas principais cidades do interior paraibano tornar-se-á possível mercê do apoio que lhe foi emprestado pela Secretaria de Educação através do Secretário José Medeiros Vieira. (O NORTE, 1968, p. 3)

Estabelecendo uma ordem prévia para as próximas apresentações, a notícia antecipa quais cidades também irão receber o espetáculo. Apesar do jornal noticiar que a peça passará pelas principais cidades do interior Estado, não há nenhuma informação que justifique a escolha dessas cidades em especial. O texto destaca, também, a importância do apoio estadual para a realização da excursão da peça, nomeadamente enfatizando a pessoa do então

Secretário de Educação. Nesta direção, em 19 de março, o jornal O Norte veiculou a notícia *Paraí-bê-a-bá é sucesso no interior*:

A peça “Paraí-bê-a-bá”, encenada pelo Teatro de Arena da Paraíba, foi apresentada, nos fins da semana passada, nas cidades de Catolé do Rocha e Pombal, depois de duas representações em Campina Grande. O espetáculo alcançou grande receptividade e a excursão é patrocinada pela Secretaria de Educação e Cultura, tendo o titular da pasta, Sr. José Medeiros Vieira, promovido uma segunda excursão ao interior, desta vez para apresentações em Patos, Sousa e Cajazeiras. (O NORTE, 1968, p. 7)

De acordo com a notícia, a peça repetiu o sucesso que obteve em Campina e em João Pessoa, lotando os teatros das cidades por onde passou – Patos, Souza e Cajazeiras, todas no sertão do Estado –, mas, infelizmente, não há muito detalhes sobre essas apresentações. O jornal acrescenta que, diante do sucesso dessas récitas, o secretário de Educação já se organizava para realizar uma segunda leva de apresentações. No decorrer da notícia, Altimar Pimentel, um dos colaboradores do roteiro da peça, que era, à época, diretor do teatro Santa Roza da capital, elogiou o apoio dado pelo governo do Estado para a excursão. Segundo ele: “– Isso é o reflexo executado em nosso Estado, no setor teatral. Desta maneira – concluiu – são abertas amplas perspectivas para o teatro paraibano, podendo serem contratados diretores de fora e realizados espetáculos de melhor nível” (O NORTE, 1968, p. 3). Apesar de perceber um lado positivo nesse incentivo, o teatrólogo acaba por menosprezar a capacidade dos produtores e artistas locais quando diz que esse incentivo poderia ajudar a contratar essa mão-de-obra, a partir de uma perspectiva que sempre olha para fora do espaço local, dinâmica muito comum até meados dos anos de 1970, bastando lembrar que Rubens Teixeira, diretor nesta empreitada, era paulistano.

No dia seguinte, 20 de março, foi a vez do Correio da Paraíba veicular um texto com as mesmas informações que o jornal O Norte, inclusive, publicando o mesmo comentário de Altimar Pimentel, com o acréscimo da seguinte informação: “Prepara-se, agora, o Teatro de Arena para ir a diversas cidades do Brejo; retornando a João Pessoa para os últimos espetáculos da temporada deste primeiro semestre quando, então usando uma gíria teatral, se dará o “enterro” da peça.” (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p.3). Por “enterro”, o autor do artigo refere-se ao fim do ciclo de apresentações.

No dia 21 de março, o jornal O Norte publicou um texto que anunciava a estreia da peça teatral de autoria do jornalista Sérgio Porto, intitulada “De Brecht a Stanislav Ponte Preta”, que iria entrar em cartaz em João Pessoa e posteriormente em Campina Grande. Depois dessa notícia, o artigo traz a seguinte informação: “Enquanto isso, “Paraí-bê-a-bá”,

depois de sua apresentação em Patos, Cajazeiras e Souza neste fim de semana, será encenada em Itabaiana e em outras cidades do brejo paraibano” (O NORTE, 1968, p. 7). Com o título *Patos aplaudiu Paraí-bê-a-bá*, em 26 de março, o Correio da Paraíba veiculou a seguinte notícia:

A cidade de Patos não regateou aplausos à peça “Paraí-bê-a-bá”, apresentada sábado último, naquela cidade, pelo Teatro de Arena, com o patrocínio da Secretaria para Assuntos Extraordinários. Comunicando o êxito da apresentação, o deputado Edvaldo Mota, da ARENA, enviou telegrama ao secretário Noaldo Dantas, a quem agradeceu “pela grande oportunidade que nos ofereceu”. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3)

De acordo com o autor do texto, a plateia de Patos, assim como a de Campina Grande e João Pessoa, aplaudiu vigorosamente o espetáculo, demonstrando a satisfação do público. A notícia também veicula o agradecimento ao deputado Edvaldo Mota e ao secretário Noaldo Dantas. Isso indica que as secretarias de cultura e/ou educação das cidades em que a peça foi encenada, contribuíram para que a realização do espetáculo fosse possível.

Em 27 de março, o jornal Correio da Paraíba trouxe a notícia *Teatro de Arena mostrou Paraí-bê-a-bá ao Sertão*, que estava dividida em duas partes: a primeira referia-se às apresentações do Teatro de Arena da Paraíba (nas cidades de Patos, Sousa e Cajazeiras), que ocorreram depois das apresentações em Catolé do Rocha e Pombal. Já a segunda parte traz os elogios que o Secretário de Educação do Estado estava recebendo por ter empreendido a iniciativa de levar a peça ao interior com bastante êxito. Segundo as informações, essa iniciativa era parte de uma política de integração cultural da Paraíba, que visava proporcionar os meios para a ida de grupos teatrais a cidades do interior do Estado e também fomentar o surgimento de conjuntos cênicos locais, realizando um tipo de intercâmbio cultural e proporcionando o desenvolvimento integrado de toda a Paraíba. De acordo com o autor,

Observa-se, ainda, que pela primeira vez um grupo paraibano, autores, diretores, atores de nossa terra, é contratado pelo governo do Estado para dar espetáculos em outras cidades paraibanas. Esta política cultural inserida pelo atual secretário de Educação e Cultura proporciona meios aos grupos teatrais existentes na Paraíba de produzir espetáculos do melhor nível, com a contratação de diretores em centros mais desenvolvidos vez que há a perspectiva de rentabilidade econômica para tais espetáculos. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3)

Além de proporcionar o acesso a espetáculos artísticos em lugares que, sem esse apoio, provavelmente não teriam condições de receber grupos teatrais, o secretário buscou, por meio dessa primeira experiência de teatro volante, observar como as cidades que recebiam essas peças reagiam à experiência, inclusive financeiramente, para saber se havia retorno

financeiro para o governo. Por fim, a notícia do jornal O Norte de 07 de abril, relata uma não apresentação da peça. Com o título *Quem não quis a peça*, o jornal anuncia a única cidade que estava entre as cotadas para receber o espetáculo, mas onde a apresentação não ocorreu.

– O único responsável pela não apresentação da peça “Paráí-bê-a-bá” em Cajazeiras não foi o povo que incentivou e apoiou a iniciativa cultural do Teatro de Arena da Paraíba, mas, sim, a Prefeitura da Cidade – disse o ex-deputado Acácio Rolim. Afirmou que o Prefeito de Cajazeiras é que não soube apreciar devidamente a importância que teria a apresentação do verdadeiro teatro que a Paraíba vem promovendo. (O NORTE, 1968, p. 2)

Com essa notícia, encerram-se as fontes selecionadas para a análise da primeira excursão de uma peça teatral paraibana pelo interior da Paraíba, contando com patrocínio da Secretaria de Educação do Estado e de outras secretarias municipais. Baseado nas informações veiculadas nos jornais, é possível perceber que o percurso da peça pelo interior do Estado passou pelas cidades de Campina Grande, Catolé do Rocha e Pombal, inicialmente; depois, Patos, Souza, Itabaiana e Cajazeiras na segunda, sendo a última cidade, a única onde a peça não foi apresentada.

4.3 Narrativas sobre o evento

Durante as apresentações, diferentes personalidades paraibanas comentaram, opinaram e analisaram a peça. Por meio dessas narrativas, podemos inferir como parte do público reagiu ao que viu no palco e o que intelectuais e personalidades locais pensaram sobre o espetáculo. Esse tipo de fonte contribui também para o entendimento sobre a história da cena e pode indicar se o objetivo inicial do teatrólogo, tomado de modo programático conforme nossas discussões antes, foi alcançado. Obviamente, estas falas carregam a subjetividade de seus produtores, mas não podem ser descartadas enquanto testemunhos de um evento ocorrido em outro tempo, ao qual não podemos acessar a não ser por estas memórias.

4.3.1 Entrevistas de Paulo Pontes

Não há muitos textos em que Paulo Pontes comenta sobre o *Paráí-bê-a-bá*. Nos textos e livros que falam sobre a sua obra, pouco ou nada se fala sobre essa peça. Pode ser que isso ocorra por questões referentes ao debate sobre a autoria. Sendo Paulo Pontes identificado na ficha técnica da peça como coordenador geral e não como autor, tendo em vista que a peça

foi construída a partir de outros textos literários e que o autor contou com diversos colaboradores para a elaboração da redação final do roteiro do espetáculo, pode ser que essa peça não seja entendida como de sua autoria.

Separamos, aqui, duas entrevistas de jornais locais nos quais ele comenta sobre essa questão da autoria, sobre os objetivos da peça e sobre como foi produzir uma peça na Paraíba. No texto jornalístico de 11 de fevereiro, do Diário da Borborema, quando abordado sobre o enredo da peça, o teatrólogo comenta:

“O seu enredo constitui uma narrativa do que é a Paraíba nos seus aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos, mediante a montagem de textos de autores paraibanos de todas as épocas; de Augusto dos Anjos a João Agripino, de Rosil Cavalcanti a José Américo de Almeida, de José Joffily a João Pessoa. Euclides da Cunha e Getúlio Vargas são os dois únicos integrantes do espetáculo que não paraibanos; cabendo, nessa peça, a 23 pessoas contarem a história da Paraíba, em 1,20 hora de espetáculo”. (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1968, p. 1)

Nesse breve comentário, como sempre é reforçado, o autor destaca as temáticas abordadas no espetáculo — voltadas ao entendimento de suas implicações sociais, culturais, políticas e econômicas (bem ao gosto dos projetos pecebistas daquele período, em que se articulam intelectuais e classes populares) – e sobre as personalidades que aparecem na peça, também já amplamente apontadas neste trabalho, bem como reforça a ideia de que o enredo buscou abordar aspectos da Paraíba de maneira ampla, trazendo aspectos de épocas diferentes.

Com relação à renovação que se vem verificando no teatro paraibano, destacou que “o principal objetivo dessa iniciativa é fazer com que o público paraibano vá ao teatro e a melhor maneira de se atingir tal meta é fazer com que ele próprio, com seus problemas, aspirações e esperanças, seja o personagem, visto que vendo-se no palco, o homem é melhor espectador”. (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1968, p. 1)

O teatrólogo vê aquele momento como um passo rumo à renovação da cena paraibana, reforçando a importância de abordar o homem paraibano no palco por apostar que, através do reconhecimento do público em vista do que se apresenta no palco, seja por meio da temática ou das situações representadas, se chegaria a uma identificação palco-plateia, o que poderia apontar para um maior alcance do espetáculo e para a formação de novas plateias, pois, para ele, a identificação faria do paraibano um espectador melhor.

No texto veiculado em 07 de fevereiro no Correio da Paraíba, intitulado *Paulo Pontes, Paraí-bê-a-bá etc. e tal*, o entrevistador introduz o assunto falando que, ao chegar do Rio, Paulo Pontes fez uma peça com diversos elementos locais e atores e atrizes também

locais e que, antes mesmo de estreiar aqui, já estava fazendo sucesso naquele outro espaço. Na entrevista, descrita pelo ele como “de um fôlego só”, pergunta:

– Afinal, Paulo, quem é o autor de Paraí-bê-a-bá? Paulo Pontes responde quase de um fôlego só. – A ideia é minha, mas foi escrita assim: depois das pesquisas, depois de recolhido todo o material – piadas, o romance das cidades, entrevistas gravadas, a visão de nossa economia, música, etc – nós fizemos uma equipe para elaborar o roteiro. [...] Então, eu, Padre Chico Pereira, João Manuel, Jomar Souto trabalhávamos toda tarde na Casa do Padre Chico. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3)

O teatrólogo revela que o processo de colaboração para a finalização do texto não se restringiu aos citados acima – com a primeira versão pronta, ele saiu mostrando o roteiro da peça a outras pessoas, que opinavam para ele acrescentar ou retirar trechos e, com base nessas sugestões é que ele finalizou o texto. Ou seja, era trabalho colaborativo, enquanto processo de concepção, mas que foi arrematado por ele, enquanto coordenador daquela equipe. Mesmo assim, Paulo Pontes chama a atenção também para a importância das experiências pessoais daqueles colaboradores, o que contribuiu para uma construção de diálogos e situações tendo em conta a busca por um compromisso com a fidedignidade naquela representação da realidade local.

Por exemplo, ele comenta a colaboração de Jomar Souto, com quem adaptou a sequência relativa às aventuras de Cancão de Fogo e com quem escreveu todos os trechos que estão em forma de versos:

A dramatização dos episódios: piadas, debates, declarações, os textos de ligação, a estrutura geral do texto são de minha autoria. Mas a verdade é que se for medir e contar a participação de todo mundo que a maneira justa de armar a ficha técnica é a seguinte: roteiro Pe. Francisco Pereira, João Manuel de Carvalho, Altimar de Alencar [Pimentel], Jomar Souto e Paulo Pontes. Coordenação geral de Paulo Pontes. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3)

Seguindo o que disse na entrevista, a ficha técnica da peça foi montada a partir desse modelo na versão impressa do roteiro. E sobre a escolha do tema, o autor comenta as experiências teatrais que teve em outros Estados e detecta que um problema em comum a esses lugares é a falta de comparecimento do público ao teatro. Para sanar essa problemática, que não era exclusiva de nenhum Estado, o teatrólogo explica que a sua preocupação “foi de armar espetáculos que, de saída, isto é, no tema, já apresenta meu elemento de identificação bastante poderoso com o público”. A importância da temática não foi apenas percebida por Paulo Pontes, a maioria dos comentadores do espetáculo destacam essa escolha e como ela, de fato, contribuiu para a popularidade da peça.

4.3.2 Narrativas sobre o espetáculo

As narrativas que contam as impressões sobre o espetáculo dividem-se em dois tipos: as que comentaram a peça antes da encenação, a partir dos ensaios e das consultas ao autor e colaboradores; e as que comentam a peça depois da estreia, destacando a recepção do público. Tendo em vista isso, as fontes jornalísticas foram organizadas em ordem cronológica, a partir do primeiro registro, em 17 de janeiro de 1968, no Correio da Paraíba. Na maioria dos textos, não identificamos a autoria porque não havia assinatura editorial ou menção ao autor.

O texto *Para – I – BÊ – A – BÁ* começa com uma narrativa do autor identificado apenas como Mororó (foi o modo que o outro autor do texto referiu-se a ele) comentando sobre quando foi convidado para fazer uma cobertura fotográfica do ensaio geral da peça *Se ficar o bicho pega se correr o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, tomou conhecimento que Paulo Pontes, a quem já conhecia desde aqui da Paraíba, era também integrante do Grupo Opinião e o fora descrito como “uma das maiores esperanças do teatro brasileiro, como o autor e diretor” (CORREIO DA BORBOREMA, 1968, p.3). Trazendo para a realidade paraibana, o autor afirma que, além de assistir a alguns ensaios, também fez a documentação fotográfica de *Paraí-bê-a-bá*, mas que, para o texto em questão, convidou o capitão Vitorino Carneiro Cunha, o “Papa Rabo”, personagem do romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, para ver a peça e contar o que viu. De maneira bastante curiosa, a análise de Vitorino foi estruturada como uma carta, na qual dialoga com Adriana, sua companheira, e narra para ela as impressões que teve do espetáculo:

Não queira saber minha velha que coisa bonita, que gente maravilhosa. O tal do Paulo Pontes você vendo não dá nada por ele, é uma coisa desse tamanho, magrinho e com um esparadrapo no rosto. Quando fala, fica todo mundo calado escutando, como a cabroeira do sítio do Santo Rosa escutava o velho Zé Paulinho. Grita, gesticula, ora para os músicos, ora para os maestros e os artistas nem se fale. Mas, no final minha velha, da tudo certo, e o cara se transforma num verdadeiro pai e mestre a discutir carinhosamente as falhas que as vezes ocorre. Os Arranjos e direção musical está a cargo dos maestros Antonio Teixeira e Pedro Santos, assim como a direção do coral que entre outras coisas canta “Queremos Deus”, que fechando os olhos tive a impressão de estar na igreja do Pilar num dia de festas nos áureos tempos. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3)

Prossegue o texto destacando a atuação da atriz Márcia e traz um trecho da peleja que ela encena junto com Ednaldo do Egito sobre a mulher da Paraíba, com um elogiando e outro difamando. Em seguida, acrescenta outro trecho da peça, na qual um dos personagens apresenta ao público os autores os quais serão citados no decorrer do espetáculo: “Em dado momento entra um cabra alto e forte que atende pelo nome Valderédo que gritava assim: A

PARAÍBA REAGE, 1930. Resposta de João Pessoa a pressão do Governo Federal” (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3). Os episódios históricos que envolveram o Estado e aparecem na peça também são destacados pelo comentarista, que prossegue o texto revezando entre citação de trechos de *Paráí-bê-a-bá* e comentários sobre a atuação de alguns atores. Incorpora pedaços do roteiro à sua fala, como quando comenta do aumento do preço do sisal que foi seguido pelo aumento do preço do dólar, o que, para ele, deixou tudo na mesma – essa informação é parte do roteiro da peça.

Enfim Adriana, o tal do espetáculo está uma coisa de fazer rir, chorar, se arrepiar. A gente se transportar para vários lugares desta terra em que seus filhos tudo faz e nada conseguem. [...] O tal do Paulo Pontes é realmente genial. Não sei como agradecer ao Mororó a lembrança de ter me convidado a ir assistir o ensaio. No dia da sua estreia você minha velha lá estará comigo, sentindo como eu senti as múltiplas reações que o espetáculo nos proporciona. Ia me esquecendo, em dado momento entra um ator e grita com voz todinha de Zé Paulino, - “O Sol que nasce no Santo Rosa. Morre no Santo Rosa”! Ah se Zé Lins e ele fossem vivos, chorariam de emoção em ver as terras que eles dominaram e amaram cantada num palco de teatro. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 3)

O Capitão Vitorino encerra o texto dizendo que, ao fim do ensaio, conversou com Paulo Pontes, o parabenizou, recebeu elogios dele por ter fundado o Museu de Zé Lins do Rêgo e lista os nomes dos autores do texto, fato que para ele explica parte do sucesso da peça. Essa análise curiosa, que evoca uma personagem tão tradicional do nosso melhor romance regionalista para atuar como articulista, acaba olhando para o espetáculo por este viés: o de um modo de compreender a regionalidade ali expressa com base no sentimentalismo, memória afetiva e saudade dos tempos de outrora, mesmo que olhe com prazer para o presente – iniciando aquele processo de identificação com os discursos sobre o Estado e com um modo de formar este mesmo espaço, ao mesmo tempo real, sentimental e afetivo. Dentre esses sentimentos, a memória afetiva é o que mais percebemos no texto. E pela informação dada no final, de que o comentarista fundou um museu sobre José Lins do Rêgo, conseguimos compreender o porquê de a peça tê-lo emocionado tanto: já havia uma ligação dele com um dos autores que está presente no roteiro, compondo o texto. Imaginar todos aqueles velhos coronéis do romance de 30, já decadentes, se vendo representados no palco, talvez seja o grande acerto deste texto “crítico” que é, na verdade, uma carta de amor ao espetáculo e ao seu autor.

A notícia do jornal A União de 27 de janeiro, que em parte já foi comentada anteriormente, trouxe uma parte em que analisa a peça:

No dizer de um dos promotores do Teatro de Arena da Paraíba, o título do espetáculo à (sic) uma reunião do “útil ao agradável”: a musicalidade da palavra é também efeito do chamariz do público. “Tal como a publicidade exagerada na televisão ou no rádio, achamos que títulos de peças de teatro, de filmes, até mesmo de canções, fazem um efeito psicológico nos indivíduos”. E assim, escolheram a Paraíba para foco principal do título “Paráí-bê-a-bá”, que como afirmam alguns professores primários, significa da mesma forma “uma espécie de palavra com gosto (sic) de ensino: Be-a-bá; be-e-be; be-i-bí; beobó (sic) e beubú (sic)”. Assim sendo, juntaram, mesmo o útil ao agradável. (A UNIÃO, 1968, p. 5)

A análise do autor foca no título e na representatividade que ele carrega, descrevendo-o como um nome que uniu o útil ao agradável, além de transmitir uma mensagem clara sobre o tema do espetáculo: o autor, inclusive, faz uma analogia da grafia do texto com uma popular metodologia de alfabetização que parte da junção de sílabas para, depois, formar palavras. No restante do texto, traz uma descrição detalhada dos autores e atores, citando nome, experiências artísticas e grupos anteriores, nome e autor das obras citadas no texto e as músicas com o nome dos intérpretes e autores, cita o coral Universitário e apresenta o dado da quantidade de ingressos já vendidos: perto de 15 milhões de cruzeiros de ingressos vendidos para os primeiros espetáculos.

Em texto do Diário da Borborema, de 16 de fevereiro, foi anunciada a estreia da peça em Campina Grande. O texto conta com as informações básicas sobre a peça, data e local da estreia e traz o seguinte parágrafo:

Sobre “Paráí-bê-a-bá”, disse crítico Marcus Antonio, desta capital, tratar-se de “uma peça genuinamente paraibana em que vive o seu autor o sentido da maior autenticidade que se poderia exigir em termos de Paraíba e em se tratando de conteúdo, não se pode exigir mais de um autor da idade de Paulo Pontes, que se pode se considerar realizado em matéria de teatro regional”. (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1968, p. 7)

De acordo com o crítico, a peça retrata o que ele entende por “genuíno” e “autêntico” em termos de referência à cultura do Estado. A utilização desse tipo de adjetivo passa para os leitores, e possível público da peça, uma ideia pré-concebida através da análise do crítico que, naquele espetáculo, era possível encontrar a Paraíba, “genuinamente” e “autenticamente” representada. Como já dito anteriormente, os elementos textuais presentes na peça, principalmente os referentes à literatura, já eram conhecidos pelo grande público, de modo que, a junção dessas diferentes referências locais, causava impacto, identificação e empatia entre aqueles que assistiam à peça. Desse modo, a aludida “autenticidade” paraibana é construída no espetáculo por meio desses elementos locais tomados a partir de referências culturais consolidadas, seja na literatura ou no cotidiano através das práticas, como o hábito

das famílias carentes de servir pirão de farinha às crianças, o advento da seca e todas as implicações que esse fenômeno acarreta, bem como as músicas que são ouvidas pelo público nas ruas e na peça, por exemplo, que são elementos presentes na nossa cultura e identidade local. Classifica ainda os tipos de teatro entre regional e nacional, quando se refere ao trabalho de Paulo Pontes e considera o espetáculo um sucesso em termos de teatro regional.

Em 20 de fevereiro o jornal O Norte publicou trechos de uma carta, do ministro e escritor José Américo de Almeida, elogiando Paraí-bê-a-bá:

“Exultei em ver que já contamos com um elenco capaz de exhibir-se em qualquer patê, pondo em relevo a Paraíba”, foram as primeiras palavras do ministro José Américo, em carta dirigida ao diretor de “Paraíbê-a-bá”, Paulo Pontes, depois haver assistido ao espetáculo na última sexta-feira. (O NORTE, 1968, p. 1)

Segundo ele, o texto é uma peça original do teatro moderno paraibano, capaz de representar o Estado. Na carta, demonstra admiração pela qualidade do trabalho do espetáculo e pelo modo como tudo foi coordenado, incluindo o elenco, de maneira que diversos aspectos da história e da atualidade foram encadeados com sentido lógico: “– Tudo se apresenta com uma arte e, ao mesmo tempo uma naturalidade que torna a representação acessível a todos os níveis da inteligência” (O NORTE, 1968, p. 1) diz o escritor, encerrando o texto com a máxima de que espetáculo “Diverte e faz pensar”. Essa análise, vinda de um autor que viu seu texto ser cortado, extraído do contexto original e modificado para dar novos sentidos a outro texto, de um gênero literário diferente, atesta uma boa vontade em relação ao espetáculo, que, parece, resultava de um trabalho bastante comprometido e de qualidade.

No texto de 03 de março do jornal O Norte, que anunciava as últimas apresentações da peça em João Pessoa, dois jornalistas comentaram o que viram e acharam do espetáculo.

Para Gonzaga Rodrigues “começa que o PARAÍ-BÊ-A-BÁ deixou de ser exclusivamente espetáculo para se tornar uma designação da Paraíba. Severino Sertanejo cantando as proezas do Governo de João Agripino não mais se refere à Paraíba da velha grafia, mas a PARAÍ-BÊ-A-BÁ. Por aí se vê a importância do espetáculo, não apenas nas atividades do seu gênero, como de resto em todo o corpo social da Paraíba. PARAÍ-BÊ-A-BÁ, além de ser teatro é terra viva, uma perfeita montagem da arte com a realidade. Mais do que peça é uma talhada de vida. Depois que assisti à peça é que vi que a minha terra é muito maior do que se pensa”. O jornalista Natanael Alves disse que o único defeito da – PARAÍ-BÊ-A-BÁ é que é uma peça curta. A impressão que eu tive é que aquilo lá no palco não era a Paraíba, mas um mundo geográfico e humano muito maior. (O NORTE, 1968, p. 8)

Além de citar os comentários de José Américo sobre o espetáculo, o jornal publicou essas análises sobre a peça na qual os comentadores complementam as impressões que tiveram enquanto plateia. O uso dos termos escolhidos por eles também diz muito sobre o

impacto daquela peça: Gonzaga Rodrigues começa o texto dizendo que *Paraí-bê-a-bá* deixou de ser uma peça e se tornou uma designação da Paraíba, colocando a peça em um patamar de representatividade do Estado, como se ela descrevesse o paraibano tal qual ele é, quando, na verdade, o autor da peça selecionou quais tipos de características do paraibano ele queria mostrar no palco. O título da peça também volta a ser foco da análise porque o autor da crítica, depois de ver a peça, sugere que a grafia do nome do Estado mude, porque o modo de escrever escolhido por Paulo Pontes representaria melhor a Paraíba porque ali, na peça, estaria presente o paraibano. Já o outro jornalista que colabora com o texto, Natanael Alves, resume sua crítica a uma observação: o tempo do espetáculo. Como meio de elogiar o texto em cena, reclama que o tempo da peça era pequeno demais. De acordo com informações presentes em diferentes jornais, o tempo de apresentação do espetáculo era cerca de 1 hora e 20 minutos.

A impressão do autor da crítica, de que “aquilo lá no palco não era a Paraíba, mas um mundo geográfico e humano muito maior” (O NORTE, 1968, p. 8), diz sobre as expectativas e impressões em face da peça. Essa noção de “muito maior” aponta para a ideia de que o espetáculo trouxe para ele muito mais do que ele esperava de uma peça teatral, bastando pensar na escolha de palavras, que mostra o impacto causado pela apresentação – para ele, tanta coisa foi dita, mostrada, cantada, narrada e encenada, em um período relativamente curto de tempo, que, diante da imensidão de temas abordados, a peça ficou curta, pois ela mudou seu modo de enxergar a Paraíba para além do que ele já via – ou seja, a peça ultrapassa o simples dado de pitoresco ou de cor local para abarcar um modo de sentir e de expressar este mesmo sentimento em torno de um espaço.

No dia 08 de março, o jornal Correio da Paraíba veiculou um texto, de página inteira, dedicado ao espetáculo. Porém, quase metade da página a que tivemos acesso, muito provavelmente por mau armazenamento, apresentava manchas e letras danificadas, tornando ilegível grande parte do texto. Não conseguimos identificar também se havia assinatura do autor ou não, portanto, iremos utilizar apenas a palavra autor. Do que conseguimos ler, o texto fazia uma análise da peça a partir do tema, considerado como um meio de aprender sobre a Paraíba até mesmo para nós, que somos conterrâneos do autor.

Mas a peça não se encerra nisso nem pretende ser tão somente uma exposição teatralizada de retalhos de história, de costumes, de fatos e do agreste humor da Paraíba. É uma peça cheia de pretensão – seu grande objetivo é resolver um problema de comunicação entre um público desinteressado de teatro convencional e o teatro que possa interessá-lo. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p. 4)

O autor retoma a problemática citada no prefácio da peça e como os autores dela buscaram diminuir essa distância entre público e teatro. Comenta também que, para a época, os principais desafios de levar o público ao teatro era conseguir competir com os outros meios de comunicação: rádio, cinema e televisão. No mais, define a peça como um dos grandes acontecimentos culturais da Paraíba, sem apresentar impressões pessoais do espetáculo.

Por último, no dia 24 de maio, o mesmo jornal veiculou um texto que analisava diferentes expressões artísticas. Com o título *O Teatro Paraibano já tomou o seu último Pau de Arara*, o texto, também sem autor identificado, trouxe pequenos escritos que comentavam diferentes peças teatrais – como *A Rebelião dos Abandonados* de Vanildo Brito, *Casamento de Branco*, *As Desventuras de Joaquim Seguro*, *Auto da Cobiça*, *A Intriga do Cachorro com o Gato* de Altimar Pimentel, *A Modelação* de Virgínius da Gama e Melo e *Calabar* de Marcos Tavares que, assim como Paulo Pontes, fez parceria com Chico Buarque. Após isso, explica sobre os novos rumos do teatro na Paraíba, possível graças a essas experiências por ele comentadas. Sobre a peça de Paulo Pontes, diz:

Contemporâneo de “Intriga”, “Paraí-bê-a-bá” se não contribuiu para nosso teatro, fez-nos um enorme benefício. Encenado sob direção de Elpídio Navarro e Paulo Pontes, o espetáculo do Arena mostrou como leva gente ao teatro, derrubando o velho tabu que “paraibano não gosta de teatro”. O que se viu durante todas as apresentações foi uma enorme afluência de público de todas as classes e camadas, com um ingresso adquirido a preço quase correspondente ao sul do país. (CORREIO DA PARAÍBA, 1968, p.2)

O texto jornalístico apresenta uma informação errada acerca da direção da peça. Como já foi dito, Paulo Pontes foi o coordenador geral e Rubens Teixeira e Elpídio Navarro dirigiram a cena. A análise do espetáculo refere-se apenas ao quesito popularidade, que também determina o retorno financeiro da peça. O autor opta por comentar sobre *Paraí-bê-a-bá* destacando a grande receptividade do público, que lotou os teatros ao longo do Estado. Ao dizer que o espetáculo derrubou um tabu local, de que paraibano não gosta de teatro, o articulista responde às perguntas que Paulo Pontes levanta no prefácio da peça, nas quais se questionava sobre as razões que afastavam o paraibano do teatro e se a escolha do tema da peça não determinava o interesse do público. De fato, essa resposta vem quando qualifica o sucesso do espetáculo por meio da boa recepção, informando, inclusive, que o ingresso não era o mais acessível e que, mesmo assim, as salas de espetáculo eram lotadas.

Os texto aqui cotejados, de modo geral, afastam-se de um modelo de crítica teatral profissional porque não há o mínimo de isenção por parte dos autores, provavelmente porque o objetivo desses comentaristas era também, convidar o público a assistir ao espetáculo e

privilegiá-lo. Todos eles se aproximam mais do tom da crônica sobre um evento teatral, pois se esquivam de analisar o espetáculo tecnicamente, como já faziam os críticos, por exemplo, dos jornais do Sudeste. Sabendo que o público leitor dos jornais, em sua maioria, não tinha preparação específica em artes para contra argumentar os textos, o que foi publicado visava moldar a opinião pública, de modo favorável, à peça. No mais, por meio das análises, comentários e dados financeiros acerca da bilheteria do espetáculo, podemos inferir que Paulo Pontes, por meio de Paraí-bê-a-bá, conseguiu, por um período, levar o público ao teatro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU AQUILO QUE SE DISSE SOBRE A PARAÍBA)

O conceito de representação de Chartier permite-se articular com três modalidades da relação com o mundo social:

Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER, 1990, p. 23)

É, justamente, a terceira modalidade que é possível de ser articulada ao que Paulo Pontes faz no decorrer da peça: ao eleger elementos culturais, sociais e econômicos, o autor, entendido aqui como “representante” do Estado (ou uma articulação orgânica das classes representadas, no dizer de Gramsci) por estar em um lugar com destaque social, acaba marcando e delimitando essas características locais sobre um determinado grupo, nesse caso, os paraibanos, via um projeto de representação cultural através da prática teatral. Para Chartier,

A problemática do ‘mundo como representação’, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. (CHARTIER, 1990, p. 24)

A partir dos discursos sobre a peça veiculados nos jornais analisados, vemos que o produto foi, realmente, entendido na sua recepção como uma representação do Estado. Isso se torna perceptível através do exemplo do título de alguns dos textos jornalísticos, como *Teatro de ARENA ensina o “Bê-a-bá” da Paraíba* – que apresentava um texto veiculado no jornal A União, de fevereiro de 1968 – ou *A.R.E.N.A vai dizer o que é a Paraíba* – título de outro texto, do jornal O Norte de janeiro de 1968 – que induzem o leitor ao entendimento de que a narrativa da peça é um discurso “real” sobre o Estado e não apenas um dos modos de compreender a Paraíba. Nesta direção, podemos dizer que a representação, portanto, foi tão bem urdida e recebida que o discurso sobre a Paraíba se tornou um discurso da Paraíba.

Sabemos que a noção do “mundo como representação” (Chartier, 1990) refere-se exatamente a essa apropriação, por vezes coletiva, que ocorre quando uma representação (que corresponde a um modo de ver, descrever, representar algo ou alguém) é recepcionada de

modo a confundir-se com a noção do real. Nesse caso, por meio dos títulos das matérias veiculadas pelos jornais citados, e não só por eles, mas, também, pelos outros textos jornalísticos referentes à peça, os discursos gerados passaram a entender *Paraí-bê-a-bá* como uma representação do Estado da Paraíba melhor do que a realidade referencial sobre o próprio Estado, provavelmente, percebida no cotidiano do público.

Nessa construção das representações, as leituras são parte essencial do processo porque influenciam, diretamente, o modo como as pessoas concebem as coisas, suas crenças e visões de mundo. Sabendo disso, Chartier (1990, p. 24) entendia que a apropriação dos discursos, ou seja, a maneira como eles afetavam o leitor (nesse caso, o espectador), os conduzia a uma nova compreensão de si e do mundo. Ou seja, aquilo que foi lido por Paulo Pontes, Pe. Francisco Pereira, Altimar Pimentel, Jomar Souto, João Manuel de Carvalho e formalizado na peça, afetaram aqueles que assistiram ao espetáculo de modo que se sentiram representados pelo que viam no palco.

Por isso é possível dizer que Paulo Pontes, quando opta por coordenar um espetáculo paraibano, no qual reúne todos os elementos entendidos por ele como relevantes a uma visão sobre o Estado e adequados para representar o público no palco, constrói também, uma *representação*, um discurso, um modo de dizer aquilo que considerava ser a Paraíba naquele contexto de fins da década de 1960. Como diz Chartier, uma realidade é lida e pensada sob a ótica daquele que a lê, e nisso, está imbuído todas as concepções de mundo daquele que a forja. Do mesmo modo que para a história não há discurso neutro, o texto da peça, desde a sua introdução, quando o autor busca comunicar-se com o público para introduzir aquilo que será apresentado, mostra suas concepções, opinião, análises sobre a relação teatro e público paraibano, sem neutralidade, pois advém de um projeto estético, previamente testado e aprovado como mostramos.

No decorrer dos três capítulos, buscamos compreender como essa representação que Paulo Pontes engendrou do paraibano foi construída através de características específicas. No primeiro capítulo, a análise discorreu sobre a construção de personagens cujo objetivo era representar identidades locais como o sertanejo, o retirante, o pedinte e o agricultor, por exemplo, que, por meio do modo de interpretar adotado pelo teatrólogo, provocavam uma interpretação coletiva, apontando para uma narrativa única. Identificamos também a questão da busca pela representação do público: a busca por uma identidade brasileira nas peças produzidas no Sudeste em oposição à busca da representação do paraibano nas peças, enquanto uma preocupação com a cultura local. Além disso, identificamos a presença do Sistema Coringa na peça e como a utilização dessa estética desenvolvida por Boal contribuiu

para o objetivo de aproximar público e teatro por meio da não identificação dos personagens e da não associação dos atores com os personagens por eles interpretados. Dessa maneira, Boal buscava distanciar o ator do personagem através desse sistema narrativo e não-dramático.

Ainda problematizando a preocupação do teatrólogo de aproximar o teatro do público local, afirmamos que Paulo Pontes utilizou um projeto estético-político da cena nacional, o, assim chamado, projeto nacional-popular, que, atrelado ao seu objetivo principal, também visava a inclusão do povo enquanto objeto da representação nas encenações teatrais. Depois de introduzida a teoria, analisamos através de que recursos ela se realiza na peça e ainda comparamos as semelhanças entre o *corpus* de análise e o *Opinião*, de modo a problematizar como a experiência anterior do teatrólogo contribuiu para a peça paraibana.

Esse caminho conduziu à tessitura da história do espetáculo, por meio da utilização de fontes jornalísticas, através das quais analisamos os vestígios da realização do evento teatral. Trabalhamos com matérias publicadas em jornais locais que tratavam do espetáculo e o prefácio da peça, texto por meio do qual o teatrólogo demonstrou suas indagações e seus objetivos acerca do espetáculo. Através dessas fontes, analisamos os anúncios que chamavam o público para o teatro, matérias que apresentavam o espetáculo, entrevistas com o autor e comentários e análises críticas acerca da peça como meio de problematizar as narrativas decorrentes da encenação e das impressões do espetáculo, o que põe em questionamento não só a discussão sobre a efemeridade da cena como também a centralidade do texto dramaturgico enquanto única fonte para esta sorte de pesquisa.

Buscamos, assim, responder às indagações que o autor faz no prefácio da peça, onde afirma que o principal objetivo de *Paraí-bê-a-bá* era levar o público paraibano ao teatro e, por meio desses textos, podemos comprovar que esse objetivo foi alcançado. Partindo do que considerava uma falta, Paulo Pontes apresenta a peça como alternativa para uma aproximação do público com o teatro, concorrendo contra o rádio, o cinema e a TV, em um período no qual a política cerceava a liberdade de expressão, uma das alternativas possíveis para não sofrer com a censura era mascarar as críticas ou mudar o foco do que seria retratado.

Paraí-bê-a-bá não sofreu com processos de censura, apesar de ter sido encenada no período da ditadura civil-militar, porque opta por observar a Paraíba pela ótica de características que podem ser vistas como positivas: exaltando a literatura local, dando voz a importantes personalidades, destacando a música, a poesia paraibana e a força do autêntico homem paraibano. A crítica aparece na peça de maneira mascarada, travestida dessa força, que fazia com que os conterrâneos do teatrólogo enfrentassem a péssima qualidade de vida dos pobres que foram assolados pela seca e que viviam em constante êxodo ou na

mendicância das cidades. Enquanto exalta essa força do paraibano, destaca essa característica adquirida pelo contexto de lutas como algo inerente ao homem local e, de modo sutil, critica a falta de ação dos governantes que faz com que situações, como a da seca e miséria do povo, se prolonguem há gerações.

Diante do que foi exposto, a pesquisa buscou analisar a história da peça *Paraí-bê-a-bá* e como, por meio desta, Paulo Pontes mesmo diante do contexto histórico e político de 1968, conseguiu levar o paraibano ao teatro. Porém, para isso, foi necessário despertar o interesse do público. Nesse caso, ter o paraibano como tema da peça foi um dos fatores que provocou essa vontade de ver a peça, o que era impulsionado por um projeto estético-político que visava dar ênfase ao povo, neste caso, o povo paraibano, em suas diversas facetas, que se tornou protagonista do espetáculo por meio dos diferentes discursos de seus conterrâneos.

No início de 1968, antes mesmo da estreia da peça no Estado, a participação do espetáculo em um festival no sudeste foi o primeiro recurso de publicidade de *Paraí-bê-a-bá*, pois, a classificação em terceiro lugar no festival e os primeiros discursos jornalísticos que circularam sobre esse fato criou uma expectativa para a chegada da peça à terra natal. Outro recurso de publicidade, amplamente utilizado, foram os textos que circularam em jornais. Como visto anteriormente, chamadas inusitadas, notas informativas com data, hora e lugar, comentários e análises de personalidades locais, jornalistas e pessoas da área artística faziam propaganda sobre a peça, de modo que pudessem causar curiosidade e interesse nos leitores daqueles periódicos.

Enfim, houve todo um planejamento estético, de tema e de roteiro para a produção de *Paraí-bê-a-bá* visando alcançar o objetivo de aproximar o público do teatro bem como, nessa representação do paraibano feita na peça, regastar costumes culturais locais, entendidos por Paulo Pontes como elementos constituintes do que passava a ser compreendido, naquela representação, vazada pelo projeto nacional-popular, como o autêntico homem paraibano.

REFERÊNCIAS

- **Bibliografia**

ABREU, Alzira Alves de 2001b. Partido Comunista Brasileiro (PCB). In: Abreu, Alzira Alves de et al. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. FGV/CPDOC. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb>.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, 6ª. edição.

BRANDÃO, Tânia. *Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica*. In: Metodologias de pesquisa em artes cênicas / organização André Carreira [et al.]. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 105 – 119.

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

CARVALHO, Vladimir. Documentário de Paulo Pontes. Correio das artes, João Pessoa, 23/01/1977 In: RAMOS, Severino. *Paulo Pontes – vida e paixão*. João Pessoa: Ideia, 2002. 104p.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. – Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

CITTADINO, Monique. Pedro Gondim: um governador entre Deus e o diabo. In: DANTAS, E.; NUNES, P. G. A.; SILVA, R. F. C. (Org.); *Golpe civil-militar na Paraíba: história, memória e construção da cidadania*. – João Pessoa: Editora da UFPB, 2014. 344 p.

COLAGEM, In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008

COSTA, A.; PONTES, P.; VIANNA FILHO, O. *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DAMACENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Tradução: Iná Camargo Costa. – Campinas SP: Editora da UNICAMP, 1994.

EGITO, Ednaldo do. Evocações de Paulo Pontes: depoimento de Ednaldo do Egito In: LEITÃO, Rui César. *1968 – O grito de uma geração*. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

GINSBURG, J. e PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história* – 1 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2012

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, volume 6. tradução, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GUINSBURG, J; FARIA, J, R; LIMA, M, A. (Org.); *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* – São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001 – (Arenas do Rio, v. 9).

LEITÃO, Rui César. *1968 – O grito de uma geração*. – Campina Grande: EDUEPB, 2013.

LEITÃO, Rui César. *1968 – O grito de uma geração*. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (Org). *Dicionário gramsciano (1926-1937)*. – 1. ed. – São Paulo: Boi Tempo, 2017.

LIMA, D. P. C. *Encenação Tabajara (1975-2000): memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa*. 2016. 319 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. Em busca de uma historiografia do teatro paraibano. In: MACIEL, D. A. V. (Org.) *Dramaturgia, teatro e diálogos (inter)culturais*. – Campina Grande: EDUEPB, 2016.

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY (Org.), *Fontes históricas*. 2. ed., 1ª. reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008.

MACIEL, D. A. V. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. *Revista Cerrados*. Brasília, v. 18, n. 28, 2009.

MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.) *Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais* – Campina Grande: EDUEPB, 20016.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. – João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro* – 3. ed. – São Paulo: Global, 1997.

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

MARIANO, Maira. *Teatro e engajamento político: a dramaturgia de Paulo Pontes*; Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MARIANO, Maria. *Teatro e engajamento político: a dramaturgia de Paulo Pontes*. 267 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARTINS, Ana Luísa. *Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras*. *História* [online]. 2003, vol.22, n.1, pp.59-79.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. (uma interpretação da Cultura de Esquerda). Proposta Editorial, 1ª. ed., 1982.

PACHECO, Alexandre. *As implicações do conceito de representação em Roger Chartier com as noções de habitus e campo em Pierre Bourdieu*. ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História – Londrina, 2005.

PATRIOTA, Rosângela. O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo e recepção. In: *Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural*. Sandra Jatahy Pesavento (org.). – Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 215 – 251.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, A. F.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. (Org.) *A história invade a cena*. – São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008. p. 26 – 58.

PEIXOTO, Fernando. Combatividade e coerência. In: RAMOS, Severino. *Paulo Pontes – vida e paixão*. João Pessoa: Ideia, 2002. 104p.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense s. a., 1980.

PERSONAGEM PLANA, In: CEIA, C. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/personagem-plana/>. Acesso em 20/09/2019.

PONTES, Paulo. *Parai-bê-a-bá*. João Pessoa: [Propan], [ca. 1968].

PONTES, Paulo. Paulinho, por Paulo Pontes. [Entrevista cedida a] Márcia Guimarães. *Jornal Última Hora*, novembro de 1975 In: RAMOS, Severino. *Paulo Pontes – vida e paixão*. João Pessoa: Ideia, 2002. 104p.

PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes: volume 1/* apresentação de Paulo Albuquerque Melo. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 192p.

PRADO, Décio de Almeida Prado (1986). *Teatro: 1930-1980*(ensaio de interpretação). In: FAUSTO, Boris(org.) *História geral da civilização brasileira*. São Paulo, Difel, tomo III, vol. 4

RAMOS, Severino. *Paulo Pontes – vida e paixão*. João Pessoa: Ideia, 2002. 104p.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. – 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Coleção Debates. Editora Perspectiva. São Paulo, 1982.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. – Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995. 125 p.

VEIGA, Rui e JAKOBSKIND, Mario Augusto. *Paulo Pontes: a arte da resistência (testemunhos e teatro)*. Coleção Testemunhos 1. Editora Versus. São Paulo – SP, 1977.

VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: A arte das coisas sabidas*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

- **Fontes em periódicos:**

- A União, João Pessoa, 27 de janeiro 1968 (página 5)
- A União, João Pessoa, 04 de fevereiro de 1968 (página 4)
- A União, João Pessoa, 04 de fevereiro de 1968 (página 6)
- A União, João Pessoa, 14 de fevereiro de 1968 (página 7)
- A União, João Pessoa, 15 de fevereiro de 1968 (página 7)
- A União, João Pessoa, 14 de março 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 06 de janeiro de 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 17 de janeiro de 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 07 de fevereiro de 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 22 de fevereiro de 1968 (capa)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 03 de março 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 08 de março 1968 (página 4)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 20 de março 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 26 de março 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 27 de março 1968 (página 3)
- Correio da Paraíba, João Pessoa, 24 de maio de 1968 (página 2)
- Diário da Borborema, Campina Grande, 11 de fevereiro de 1968 (Capa)
- Diário da Borborema, Campina Grande, 16 de fevereiro de 1968 (página 7)
- Diário da Borborema, Campina Grande, 22 de fevereiro de 1968 (Capa)
- O Norte, João Pessoa, 07 de janeiro de 1968 (página 1)
- O Norte, João Pessoa, 09 de janeiro de 1968 (página 8)
- O Norte, João Pessoa, 13 de janeiro de 1968 (página 7)
- O Norte, João Pessoa, 24 de janeiro de 1968 (página 8)
- O Norte, João Pessoa, 30 de janeiro de 1968 (página 4)
- O Norte, João Pessoa, 04 de fevereiro de 1968 (página 3)
- O Norte, João Pessoa, 07 de fevereiro de 1968 (página 3)
- O Norte, João Pessoa, 14 de fevereiro de 1968 (página 3)

- O Norte, João Pessoa, 20 de fevereiro de 1968 (página 1)
O Norte, João Pessoa, 22 de fevereiro de 1968 (página 7)
O Norte, João Pessoa, 03 de março de 1968 (página 7)
O Norte, João Pessoa, 03 de março de 1968 (página 8)
O Norte, João Pessoa, 05 de março de 1968 (página 2)
O Norte, João Pessoa, 15 de março de 1968 (página 3)
O Norte, João Pessoa, 19 de março de 1968 (página 7)
O Norte, João Pessoa, 21 de março de 1968 (página 7)
O Norte, João Pessoa, 24 de março de 1968 (página 7)
O Norte, João Pessoa, 07 de abril de 1968 (página 2)