



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

JOSEFA SUZÂNGELA LOPES SOBREIRA
(em Artes, Suzy Lopes)

(NÃO) SE INCOMODE PELA ENCENAÇÃO:
a dramaturgia de Paulo Vieira no contexto do teatro pessoense
da década de 1990

CAMPINA GRANDE – PB
Março, 2017

JOSEFA SUZÂNGELA LOPES SOBREIRA
(em Artes, Suzy Lopes)

(NÃO) SE INCOMODE PELA ENCENAÇÃO:
a dramaturgia de Paulo Vieira no contexto do teatro pessoense
da década de 1990

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 Comparada e Intermedialidade

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel

CAMPINA GRANDE – PB
Março, 2017

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.

S677n Sobreira, Josefa Suzângela Lopes.
(Não) Se incomode pela encenação [manuscrito] : a dramaturgia de Paulo Vieira no contexto do teatro pessoense da década de 1990 / Josefa Suzângela Lopes Sobreira. - 2017.
160 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2018.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Teatro paraibano. 2. Dramaturgia. 3. Encenação. 4. História do teatro. I. Título

21. ed. CDD B869.2

JOSEFA SUZÂNGELA LOPES SOBREIRA
(em Artes, Suzy Lopes)


(NÃO) SE INCOMODE PELA ENCENAÇÃO:
a dramaturgia de Paulo Vieira no contexto do teatro pessoense
da década de 1990

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.

COMISSÃO EXAMINADORA


Prof. Dr. Diógenes André Viera Maciel
PPGLI – UEPB (Presidente)


Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati
PPGL – UEL (Avaliadora Externa)


Profa. Dra. Valéria Andrade
PPGLI – UEPB (Examinadora Interna)

Aprovada em 27 / 03 / 2017

RESUMO

Considerando a parca quantidade de material em torno de uma história do teatro da Paraíba, este trabalho pretende se inserir no conjunto de ações, em desenvolvimento, que se propõem a sistematizar a memória dessa atividade, mediante a análise- interpretação de montagens de obras do dramaturgo Paulo Vieira. Assim, propõe-se uma reflexão sobre um recorte da cena teatral produzida em João Pessoa, capital da Paraíba, por meio da análise de duas peças de sua autoria: *Anayde* e *Não se incomode pelo carnaval*, tomando-se a relação travada com suas encenações teatrais, respectivamente estreadas em 1992 e 1997, por dois diferentes grupos e diretores pessoenses. Como metodologia para investigação e desenvolvimento desta pesquisa propõe-se o estudo de caso, através da análise partilhada com os documentos e testemunhos que registram essa história, mediante um debate sobre a relação texto/cena, com vistas a refletir acerca do processo que se dá na passagem do texto no papel para o palco.

Palavras-chave: teatro paraibano; dramaturgia; encenação; história do teatro.

RÉSUMÉ

En considérant l'économe quantité de matériel autour d'une histoire du théâtre dans la Paraíba, ce travail prétend s'insérer dans l'ensemble d'actions, dans développement, qui se proposent à systématiser la mémoire de cette activité, moyennant l'analyse-interprétation de mise en scène d'oeuvres du dramaturge Paulo Vieira. Ainsi, se propose une réflexion sur un découpage de la scène du théâtre produite dans João Pessoa, capitale de Paraíba, au moyen de l'analyse de deux pièces de sa responsabilité: *Anayde* et *Não se incomode pelo carnaval*, en se prenant la relation freinée avec leurs mises en scène, respectivement étrennées en 1992 et 1997, par deux différents groupes et metteurs en scène. Comme méthodologie pour recherche et développement de cette recherche se propose l'étude de cas, à travers l'analyse partagée avec les documents et les témoins qui enregistrent cette histoire, moyennant un débat sur la relation texte/scène, afin de réfléchir sur le processus dans le passage du texte à la scène.

Mots-clés: théâtre paraibano; dramaturgie; mis-en-scène; histoire du théâtre.

ABSTRACT

Considering the meager amount of the Paraíba theater histories's material, this work intends to be inserted in the set of actions, in development, who propose to systematize the memory of this activity, trough the analysis-interpretation of plays by the playwright Paulo Vieira. This way, it is proposed a reflection on a cut of theatrical scene produced in João Pessoa, Paraíba's capital, trough the analysis of two pieces of his own: *Anayde* and *D'not bother for the carnival*, taking the locked relation with it's theatrical staging, respectively, premiered in 1992 and 1997, by two different groups a personal directors. As a methodology for research it is proposed the case study, trough the analysis shared with the documents and testimonies that record this history. Through a debate about a relation of text/scene, in order to reflect on the process that takes place in the passage from the text to the stage.

Keywords: Paraíba Theater; Dramaturgy; Staging; Theater História.

AGRADECIMENTOS

Obrigada!

Inicialmente a CAPES por possibilitar esta pesquisa: desejamos vida longa às suas ações, que são de absoluta importância;

Aos professores da UEPB pelo aprendizado e naturais provocações no percurso do programa e a secretária do PPGLI Aldaíza Brito, sempre disponível a auxiliar-nos;

À minha família amorosa Sofia, Ângela, Arcângela, Bebeto, Diacisa, Ludmyla e Gabrielle, que compreenderam minha ausência em muitos momentos, no período de realização desta pesquisa, e muito me incentivam para ir em busca de meus sonhos;

Aos amigos, parceiros de vida e trabalho: Rodolpho de Barros, Iara Barbosa, Danylo Almeida, Irene Dias, Sávio Farias, Nyka Barros, Jorge Felix, Flávio Lira, Elias Mathias, Tony Silva, Renato Brito, Renata Mora, Nézia Gomes, Nara Limeira, Marcos Moraes, Aymê Vasconcelos, Mayana Neiva, João Vieira Jr., Nara Aragão, Manoel Antônio, Cris Garrido, Hermyla Guedes, Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, Abisague Cavalcanti, Priscilla Ferreira, Priscilla Cler, Raquel Ferreira, Luã Brito, Márcia Lucena, Lau Siqueira, Humberto Lopes, Thyego Lopes, Inês Tavares, Débora Fontenelle, Alexandre Soares Taquary, Devyd Santos, Marc Andrade, Débora Malacar, Thalyta Lima, Mira Maya, Romerim (Rômulo Alisson), Gelda Karla, Rodrigo Cabral, Diego Lima, Ângela Navarro, Dora Figueiredo, Laíla Alana, Yebá Ngoamã, Adelino Silva, Felipe Paiva e todos os outros, cujo o nome não escrevi, até porque, graças a Deus, são muitos, mas que igualmente me inspiram e estiveram presentes de alguma forma nesse processo, podem acreditar, vocês são fundamentais;

Às atrizes Ingrid Trigueiro e Zezita Matos por terem cedido entrevistas que foram fundamentais para esta pesquisa. (Acredite Ingrima, foi o melhor café da manhã da minha vida).

Aos que me deram carona para Campina Grande ou de volta para João Pessoa, espero que as conversas tenham valido a pena. Para mim valeu demais!;

Às professoras Valéria Andrade e Elisa Mariana, duas mulheres admiráveis que fizeram a análise de qualificação deste trabalho e muito contribuíram com suas colocações. Estendo o agradecimento à professora Zuleide Duarte, que leu este trabalho e fez informalmente importantes contribuições; e à Sônia Pascolati que esteve na banca de defesa. Muita gratidão a essas mulheres, elas são incríveis!

Ao Grupo de Estudos em Dramaturgia e Teatro/UEPB, especialmente a Duílio Cunha, com seu rico acervo de jornais, garimpados para seu trabalho e cedido ao grupo;

Ao meu amado Paulinho, que por me despertar absoluta admiração e respeito, é também objeto deste estudo, contribuindo de muitas formas, desde o momento em que decidi tentar esta pós-graduação;

Ao brilhante orientador: Professor Dr. Diógenes Maciel, que é, na verdade, uma mãe, e, como tal, nos ensina, puxa a orelha, orienta e insiste para que consigamos nosso melhor, e até nos faz acreditar que somos capazes de vencermos nossos obstáculos. Este trabalho é fruto de nossa parceria, uma relação de absoluta confiança e respeito, serei eternamente grata a ti, Dio!

Por fim, e principalmente: FORA TEMER!

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Paulo Vieira no ensaio de <i>Morte e vida Severina</i> , do Grupo Tenda. Arquivo do autor....	35
Figura 2: Paulo Vieira, Geysel Palitot e Everaldo Vasconcelos em Cartaz de Cinema, 1979. Arquivo do autor.....	37
Figura 3 : Geysel Palitot, Perequeté, Jussara de Almeida, Inês Lira, Paulo Vieira e, ao chão, Everaldo Vasconcelos em <i>Soy Loco por ti Latrina</i> , 1980. Arquivo do autor.....	37
Figura 4: Gilma Farias e Paulo Vieira em cena da segunda montagem de <i>Noite Escura</i> , 1998. Arquivo do autor.	40
Figura 5: Cecília Retamoza e Celly de Freitas em cena de <i>Lata Absoluta</i> , 2010. Arquivo do autor.	41
Figura 6: Nyka Barros, Raquel Ferreira, Suzy Lopes e Jorge Félix em <i>Mercedes</i> , 2014. Arquivo do autor.	43
Figura 7: Reprodução da capa do programa da peça <i>Anayde</i> , 1992. Arquivo do autor.....	56
Figura 8: Caderno 3 do <i>Correio da Paraíba</i> na estreia em João Pessoa. Arquivo pessoal do autor.	58
Figura 9: Foto de Anayde Beiriz usada para o cartaz. Arquivo pessoal do autor.....	62
Figura 10: Reprodução do registro audiovisual do espetáculo e de uma foto de jornal, reproduzindo a cena final da peça do Grupo Bigorna. Arquivo pessoal do autor.....	65
Figura 11: Reprodução de jornais da época com foco na atriz. Arquivo pessoal do autor.....	68
Figura 12: A discussão do espetáculo com foco na figura histórica. Arquivo do autor.	69
Figura 13: Realização cênica da relação erótica entre Anayde e João Dantas. Arquivo pessoal do autor.	74
Figura 14: Cartaz do espetáculo <i>Não se incomode pelo carnaval</i> , 1997. Arquivo pessoal do autor.	76
Figura 15: As observações, em tinta vermelha, são da atriz no estudo de sua personagem)	81
Figura 16: Ingrid Trigueiro em cena. Arquivo pessoal da atriz.	82
Figura 17: Zezita Matos, em cena, como D. Amélia. Arquivo pessoal do dramaturgo.	84
Figura 18: D. Amélia (Zezita Matos) e Nínia adulta (Ingrid Trigueiro). Arquivo pessoal do autor.	86
Figura 19: Captura da tela do DVD feita pela pesquisadora para ilustração da cena	89
Figura 20: Foto publicada no <i>Jornal Correio da Paraíba</i> em 20/08/1998. Arquivo pessoal do autor	91
Figura 21: Captura da tela do DVD feita pela pesquisadora para ilustração da cena	91
Figura 22: Nínia (Ingrid Trigueiro), Noêmia (Cida Costa). Arquivo pessoal do autor.....	95
Figura 23: Em cena, a atriz Ingrid Trigueiro.....	98

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. HISTÓRIA FEITA COM POEIRA DE ESTRELAS.....	16
2.1. TEATRO DE JOÃO PESSOA NA DÉCADA DE 90	21
2.2. PAULO VIEIRA NO TEATRO	33
3. DRAMATURGIA E OS (IN)CÔMODOS DA ENCENAÇÃO.....	44
3.1. A DRAMATURGIA (NÃO) SE INCOMODA COM A ENCENAÇÃO	49
3.2. OS INCÔMODOS DE ANAYDE	55
4. “TODO CARNAVAL TEM SEU FIM”	76
4.1. DA DRAMATURGIA À CENA: PERCURSOS AFETIVOS.....	77
4.2. TEMPOS DE UM CARNAVAL QUE PASSOU.....	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103
ANEXOS	107
ANEXO 1: <i>ANAYDE</i> , DE PAULO VIEIRA	108
ANEXO 2: <i>NÃO SE INCOMODE PELO CARNAVAL</i> , DE PAULO VIEIRA	134
ANEXO 3 – REPRODUÇÃO DE RECORTES DE JORNAIS DO ARQUIVO DO DRAMATURGO	150

1. INTRODUÇÃO

Considerando a, ainda parca, quantidade de material em torno de uma história do teatro da Paraíba, este trabalho pretende inserir-se no conjunto de ações, em desenvolvimento, que se propõe a sistematizar a memória dessa atividade artística, mediante a análise-interpretação de montagens de obras do dramaturgo Paulo Vieira. Assim, propomos construir uma reflexão sobre um recorte da cena teatral produzida em João Pessoa, capital da Paraíba, por meio da análise de duas peças de sua autoria: *Anayde* (1982) e *Não se incomode pelo carnaval* (1986), tomando-se a relação travada com suas encenações teatrais, respectivamente estreadas em 1992 e 1997, por dois diferentes grupos e diretores.

Pesquisar sobre a história do teatro paraibano ainda é uma tarefa que envolve enormes dificuldades, notadamente pela escassez e/ou falta de sistematização de fontes de pesquisa e arquivos (públicos e até mesmo privados) devidamente organizados. São poucos, porém relevantes, os estudos sobre a cena teatral paraibana e sobre os acontecimentos que constróem este caminho até os tempos mais atuais, tendo em vista a construção de uma memória cultural, capaz de manter a história viva, respeitando e valorizando os artistas que participaram desta jornada, impossibilitando que ela se apague com o tempo – é importante chamar atenção para isso, pois quase todos os artigos, textos ou livros que se propõem a refletir sobre a história do teatro na Paraíba, relatam a enorme dificuldade que é realizar esta sorte de pesquisa. São vários os motivos descritos, sendo o mais notável a falta de acesso a fontes organizadas para se empreender a pesquisa, constatação lastimável para o teatro, para o Estado, para os artistas que fizeram essa história e, sobretudo, para quem por ela se interessar futuramente. Mesmo com todas estas dificuldades, historiar o teatro paraibano ou pensar sobre uma sistematização desta atividade tem sido preocupação de profissionais de várias áreas na Paraíba, que têm desenvolvido pesquisas com esta finalidade.

Algumas dessas pesquisas já foram publicadas em livros, como é o caso da pesquisa do jornalista Augusto Magalhães (2005), resultado da conclusão de uma Especialização realizada no Departamento de Teatro da Universidade Federal da Paraíba, intitulada *História do Teatro na Paraíba*. Consideramos bastante audacioso o título escolhido pelo jornalista, tendo em vista que seja impossível cumprir o que tal

título promete: o que, de fato, ele não cumpre, visto carecer de sistematização precisa do escopo de sua pesquisa. Todavia, podemos concluir que o seu relato tem início ainda no século XIX, já que seu autor inicia o primeiro capítulo apontando a rua da Areia, no centro da capital paraibana, como o nascedouro das casas de espetáculos, tendo visto “surgir a primeira casa de entretenimento da província. Não se tratava de um teatro nos moldes em que se vê hoje, mas uma casa particular que recebeu o nome de *Coliseu Paraibano*” (MAGALHÃES, 2005, p. 19). Assim, a primeira lacuna do livro de Magalhães que nos chamou a atenção (naturalmente, por tocar diretamente em nossa pesquisa) foi o fato de o mesmo escrever sobre os espetáculos de maior importância para o teatro paraibano, seja por sua realização cênica ou pela boa receptividade de público e crítica, excluindo a encenação de *Anayde*, em 1992.

Esta questão é atenuada pelo fato de que o jornalista escolhe traçar um pensamento por meio de entrevistas com quatro diretores atuantes na época, e um desses diretores é Fernando Teixeira que foi, justamente, o diretor daquela montagem. O jornalista afirma em seu livro que “a partir da década de 90 se tornou impossível ou, no mínimo incoerente, falar do teatro contemporâneo brasileiro sem mencionar o espetáculo *Vau da Sarapalha*” (MAGALHÃES, 2005, p. 39). Sua afirmação está absolutamente correta quanto ao espetáculo do Piollin Grupo de Teatro, mas acreditamos que o mesmo pode ser dito em relação à *Anayde*, notadamente no que se refere ao contexto local. Embora em seus anexos o livro traga foto da encenação em questão, na escrita sobre seu diretor, ela é ignorada por completo, não sendo nem mencionada quando se discute a obra daquele encenador em questão.

Mais recentemente, na sua tese de doutorado, o teatrólogo Duílio Cunha (2016) empreendeu uma pesquisa extensa sobre a cena teatral em João Pessoa. Nosso trabalho dialoga diretamente com este por nos ocuparmos em discutir as diversas tendências e concepções de teatro, envolvidas em um conjunto de pensamentos em torno das relações estabelecidas entre o texto dramático e a cena, com foco na cena pessoense, nomeada ali como “cena tabajara”. No entanto, enquanto o trabalho de Cunha é mais panorâmico e extenso, o nosso se volta a um estudo de caso dentro de um dado recorte e em um período muito preciso. Assim, pretendemos contribuir com as pesquisas que se voltam ao teatro pessoense na década de noventa, com foco nos textos e nas encenações de *Anayde* e *Não se incomode pelo carnaval*.

O texto *Anayde* foi escrito em 1982 por Paulo Vieira e só foi montado dez anos depois, pelo Grupo Bigorna com a direção de Fernando Teixeira, em João Pessoa - PB. O texto é um drama que toma como inspiração a figura histórica de Anayde Beiriz, professora, poetisa e companheira de João Dantas, mais conhecido como o homem que assassinou João Pessoa, presidente da Paraíba, em 1930, fato que marcou a história do Estado a começar pela mudança repentina de nome da capital, de Parahyba para uma denominação homônima a do político, tornado mito. Ou seja, é um drama de cunho histórico, mesmo que não tenha compromisso algum com a verdade factual, podendo ser analisado diante da afirmativa de Tania Brandão (2001, p. 202), quando cita Paul Veyne, para quem “a história é um dos falsos objetos naturais”, sendo pouco relevante se “o produto desta operação é uma representação narrativa da realidade” (BRANDÃO, 2001, p. 202), assim considerando que a arte tem liberdade de criação, mesmo que tome como ponto de partida um *fato real*. O segundo texto que analisaremos, *Não se incomode pelo carnaval*, foi escrito em 1986 e levou onze anos para ser montado por Ângelo Nunes, com o Grupo de Teatro Contratempo. Neste drama, conhecemos a trágica história de Nínia, promissora atriz impedida de seguir carreira para poder cuidar de sua mãe idosa.

Por este recorte, propomos, também, o levantamento em torno da memória das encenações destes textos, partindo do pressuposto de que há a necessidade de verificação das relações entre dramaturgia e encenação, no contexto da cena local. Partimos, assim, do entendimento de que um texto dramático é, antes de qualquer coisa, um projeto de encenação, mas que, quando está no palco, já sendo apresentado ao público, segundo Pavis, “o texto nada mais é que um dos sistemas cênicos, contíguo aos atores, ao espaço, ao ritmo temporal” (PAVIS, 2008, p. 21). Nesta direção, pretendemos historicizar o momento do teatro pessoense em que estas obras de Vieira estão inseridas, a saber, a década de 1990, refletindo, detidamente, sobre a dramaturgia trazida pelo autor para o palco paraibano (seja no que diz respeito às personagens, seja no que diz respeito a uma relação que se trava com os artistas e grupos que as representam).

Como metodologia para investigação e desenvolvimento desta pesquisa, propomos o estudo de caso, com leitura, análise e interpretação dos textos em questão, coleta de dados das montagens feitas destes textos, entrevistas semiestruturadas com os envolvidos nos processos de montagem (diretor, autor, atores e equipe técnica) assim

como o recolhimento de documentos e fontes que registram essa história,¹ como recortes de jornais, programas dos espetáculos, fotos e, até mesmo, o registro audiovisual dos mesmos, compreendendo que tal procedimento envolve uma dificuldade intrínseca: acreditamos que uma coisa é assistir ao espetáculo no teatro, espaço que a concepção cênica contempla; outra coisa é assistir ao espetáculo em vídeo. No vídeo, teremos uma redução da potência teatral que existe somente ao vivo, tendo em vista que o teatro é, por sua natureza, uma arte para ser assistida pelo espectador presencialmente, e que a reprodução técnica de um espetáculo teatral, por meio do vídeo, não tem a mesma dimensão de sua apresentação ao vivo. É Tania Brandão quem nos lembra que “o teatro é uma arte da presença; esta condição exige que a cena mantenha um diálogo efetivo com o senso comum contemporâneo para que se complete a cadeia de comunicação essencial para o palco” (BRANDÃO, 2001, p. 203) – desta maneira, compreendemos que o teatro é refém da coletividade e da sensibilidade de seu tempo.

Pelo fato de usamos em nossa pesquisa, como fontes, recortes de jornais, é pertinente ressaltar que a imprensa paraibana, até hoje - e sobretudo naquele período - não tem uma crítica especializada de espetáculos, embora sejam importantes os seus registros e tentativas. Mas poderemos observar que apenas em poucos casos se escreveu sobre os espetáculos pelo viés de uma análise estética, sendo que, em sua maioria, os registros da imprensa se resumem à reprodução dos *releases* dos espetáculos, o que, segundo Brandão (2001), constrói nos pesquisadores um preconceito em relação ao material jornalístico, por conta de sua condição de escrita apressada e objetiva, sendo necessário, atualmente, uma postura frente a este material que se afaste de qualquer juízo de valor, de modo a desenvolver um olhar analítico sobre tal material, imprescindível a uma pesquisa como a nossa.

Isso nos faz compreender, também, que, a todo tempo, o historiador (do teatro) deve estar colocando suas fontes em questão, principalmente quando se refere ao uso de

¹Conforme Tania Brandão (2001), ressaltamos que não nos cabe apenas a mera análise do texto das peças, ou de seus materiais “nobres”, tornados documentos de sua história – é preciso traçar uma tipologia das fontes a serem estudadas: “As fontes de primeiro grau englobariam texto, cadernos de ensaio e montagem, ou esboços, croquis, esquemas, maquetes e plantas, as fotos de ensaio e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação. As fontes 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. 214)

relatos orais dos envolvidos, conseguidos por meio das entrevistas, considerando que há neles um grau de sentimentalidade e subjetividade, principalmente quando há distância entre a realização do trabalho e a consulta para a pesquisa, aflorando a seletividade da memória.

Neste sentido, Henry Rousso (1996) explicita a diferença entre a *fonte oral* e o *arquivo escrito*, na medida em que ambas as fontes não são produzidas no mesmo tempo:

Uma é contemporânea dos fatos, a outra posterior; elas não têm a mesma abundância, já que nenhuma pesquisa oral, mesmo sistemática, pode rivalizar com a massa de documentos de todo tipo produzidos pelo mais insignificante organismo, sobretudo público; elas não têm a mesma finalidade: uma é de caráter memorial, pretende ser um vestígio induzido, consciente e voluntário do passado; a outra é funcional antes de ser vestígio, tanto é verdade que ninguém pode prever com certeza se este ou aquele documento será conservado ou não, e por quanto tempo. (ROUSSO, 1996, p. 87).

Esta questão exige do historiador do teatro senso crítico, com o objetivo de produzir um material com coerência e confiabilidade, tendo em vista que ambas as fontes são inventadas e trazem um ponto de vista – quase sempre o de quem produziu o arquivo escrito, fotografado ou filmado e de quem deu o depoimento. Sobre essas mesmas questões, Bernardo Fonseca Machado (2015) aponta que, ao nos debruçarmos sobre um material documental, é recomendável que nos questionemos acerca do estatuto que iremos conferir à noção de história, pondo em questão todas as fontes a que tivemos acesso e que contribuem para a história acerca de textos, de encenações ou de um dramaturgo pesquisado.

Este trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro deles há dois pontos: primeiramente, travamos uma reflexão sobre o teatro que se realizava na década de 1990 na cidade de João Pessoa-PB, almejando reconstruir um panorama em torno do contexto cênico em que essas obras recortadas estão inseridas; em seguida, fazemos um breve panorama sobre o dramaturgo, Paulo Vieira, autor das obras analisadas, a fim de se refletir sobre sua trajetória como dramaturgo e homem de teatro. No capítulo seguinte, propomos a discussão sobre *encenação* e a relação texto/cena, mediante a tentativa de travar uma reflexão acerca do processo que se dá na passagem

do texto no papel, quanto literatura, para o palco, quanto ação cênica. Ressaltamos que nosso foco está na encenação a partir de um texto escrito anteriormente ao processo de montagem, como é o caso dos espetáculos analisados neste trabalho, a partir do pensamento de Patrice Pavis (2008), ainda neste ponto, levantamos a reflexão em torno do primeiro espetáculo que o trabalho se dispõe a discutir, no caso *Anayde* (1992), deixando o último capítulo, para analisarmos o espetáculo *Não se incomode pelo carnaval*. Para tanto, investigamos documentos do acervo pessoal do autor e outras fontes, sendo, também, realizadas entrevistas com profissionais envolvidos, além dos textos dramaturgicos relativos às encenações em foco.

2. HISTÓRIA FEITA COM POEIRA DE ESTRELAS

Em *A Verdadeira Estória de W. J. Solha* (SOBREIRA, 2013) – pesquisa que realizamos na conclusão do curso de Bacharelado em Teatro – abordamos aspectos ligados à obra e à vida do artista W. J. Solha, tendo como foco a sua produção teatral, por meio de estudo de jornais e também de entrevistas com profissionais de teatro, buscando construir um breve panorama do teatro paraibano feito em João Pessoa quando da atuação desse artista em nossos palcos (da década de 1970 aos inícios dos anos 1990). Assim, no atual trabalho, pretendemos retornar aos eventos relativos ao teatro realizado em João Pessoa a partir, exatamente, do momento em que a pesquisa anterior parou, desta vez para analisar as estreias de *Anayde* e *Não se incomode pelo carnaval*, ambas de autoria de Paulo Vieira. São deste momento os principais eventos da história recente do teatro paraibano. Alguns deles serão apropriadamente lembrados aqui, mesmo que *en passant*, como a implantação do curso de Educação Artística na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) na década de 1970, mais precisamente em 1976.

Paulo Vieira, o autor dos textos teatrais que esta pesquisa tem como foco, além de dramaturgo, é professor do curso de Teatro da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, estudioso, crítico e historiador da cena local paraibana, e, em alguns momentos, iremos recorrer a sua própria escrita para embasar nossa discussão. Tendo sido aluno da primeira turma do curso de Educação Artística, exalta a sua criação afirmando que a Paraíba, até então, era carente de escolas que formassem profissionais da cena, e que as únicas opções que os interessados tinham eram as eventuais oficinas oferecidas em vários estados brasileiros pelo antigo SNT (Serviço Nacional de Teatro):

Apesar de ser um curso para formação de professores, o curso de Educação Artística acabou sendo um veio por onde se tinha acesso a um aprendizado minimamente formal, e por onde grande parte dos artistas paraibanos podia dar vazão à necessidade de se aprimorar em nível universitário. De alguma maneira estava a se estudar teatro na universidade, mesmo que um estudo enviesado, voltado para o ensino, e não para a construção estética. Quem quisesse ousar por esse caminho, teria que, necessariamente, estudar fora do Estado, ou empreender a aventura de construir um espetáculo aplicando o conhecimento adquirido aqui ou ali, com as oficinas. (VIEIRA, 2006, p. 76).

É pertinente citar o curso porque foi a partir de sua implantação que o teatro paraibano teve importantes desdobramentos: um deles foi a construção do Teatro Lima Penante, pertencente ao NTU – Núcleo de Teatro Universitário, inaugurado no final da década de 1970, construído pela UFPB, com o apoio do SNT. Este importante espaço recebeu o nome de Lima Penante em homenagem ao paraense radicado na Paraíba, que muito contribuiu com o teatro paraibano no século XIX. A escritora Balila Palmeira, em seu livro *Os Teatros da Paraíba*, faz um levantamento sobre as casas de espetáculos no estado paraibano e, ao falar sobre o Teatro Lima Penante, nos apresenta quem foi José de Lima Penante:

Homem ligado à cultura paraibana, um pioneiro, José de Lima Penante fundou com mais alguns amigos, em 1861, o teatrinho Ginásio Paraibano. Mas não parou aí o trabalho de Lima Penante. Pouco depois abria outra casa de espetáculos, de proporções mais vastas que denominou, movido pelo espírito católico que tinha, de Teatro Santa Cruz. Em seguida, organiza uma sociedade por ações e consegue um terreno do patrimônio do Convento de São Bento e no ano de 1873, em 2 de agosto, coloca a primeira pedra do edifício que é nos dias de hoje o Theatro Santa Roza. (PALMEIRA, 1999, p. 84)

E foi neste espaço, o Teatro Lima Penante, que aconteceu o maior fenômeno do teatro paraibano da década de 1980, o Projeto *Vamos Comer Teatro*, idealizado por Fernando Teixeira e realizado por uma equipe formada por Ednaldo do Egypto, Buda Lira, Paulo Vieira e Marcos Careca. Este projeto durou cinco anos, apresentando espetáculos de vários estados brasileiros. Sua criação se deu devido a uma enorme carência de temporadas de teatro que assolava aqueles tempos, pela falta de recurso técnico, humano e financeiro para realizações teatrais, até porque o único ambiente para os espetáculos “de porte” era o Theatro Santa Roza, inaugurado em 1889. Naquele contexto, aquela casa de espetáculo passava pela sua quarta reforma, segundo Fátima Araújo (1989). Fora o Lima Penante, havia também o Teatro Piollin, que, na verdade, não chegava a ser um teatro, era uma sala de aula adaptada para as necessidades do Piollin naquele instante. Portanto, na prática, existiam dois teatros abertos em João Pessoa: o Lima Penante e o Teatro da JUTECA – Juventude Teatral de Cruz das Armas, no bairro de mesmo nome, criado na década de 1960, a partir de um intenso movimento teatral mas que, no período em foco, já mergulhava em uma fase de decadência, tendo permanecido,

hoje, apenas na lembrança de quem conheceu a sua história. O Projeto “Vamos comer Teatro”, assim, nasceu da necessidade que teve a classe artística de assistir a espetáculos de teatro,² sendo realizado com mínimas condições: havia um apoio da UFPB, destinado à alimentação e hospedagem dos grupos, que vinham de vários estados e também do interior da Paraíba, e se apresentavam sem cachê, confiantes na bilheteria: os participantes deslocavam-se apenas pelo desejo de apresentar, de trocar experiências, de mostrar o trabalho.

Outro acontecimento anterior à década em foco na pesquisa, que consideramos importante de ser lembrado, é a fundação da Escola Piollin, no final da década de 1970, nascida do desejo do ator e encenador paraibano Luiz Carlos Vasconcelos por um espaço convergente de diversos segmentos artísticos. Assim, ele e alguns companheiros ocuparam clandestinamente uma sala no antigo Convento de Santo Antônio, no centro da cidade, e, por três anos, as artes se encontravam e se atravessavam: teatro, artes plásticas, dança, cinema, música e fotografia. Após três anos de funcionamento a todo vapor, os artistas que ocupavam o espaço Piollin passaram a ser ameaçados de expulsão pelo Governo do Estado, na época exercido por Tarcísio Burity. Porém, houve uma histórica mobilização em defesa daquele espaço, que ganhou repercussão nacional, resultando em um abaixo-assinado não só da classe artística, mas também dos setores intelectuais de vários estados do país, diante do qual o governo se viu obrigado a negociar. Os artistas foram transferidos para a fazenda Engenho Paú, remanescente do período de cana de açúcar do século XIX, localizada por trás do Parque Arruda Câmara, popularmente conhecido por Bica. Assim, durante os três anos em que a Piollin funcionou na sala do convento, Luiz Carlos Vasconcelos ministrou muitas oficinas. Em uma delas, aportou o Grupo Terra, de Cajazeiras, cidade do sertão paraibano, formado por crianças, entre elas Eliézer Rolim, Marcélia Cartaxo e os irmãos Nanego e Soia Lira. A partir desse momento, iniciou-se um intercâmbio que durou mais ou menos cinco anos, nos quais os jovens atores, durante as férias escolares, vinham para João Pessoa fazer a

² Buda Lira, da equipe organizadora, nos explicou que foram muitos os motivos que levaram esta iniciativa a marcar tão fortemente a década de 1980, mas certamente o mais forte deles foi a demanda, o crescimento do público, que terminou por provocar temporadas de um mês, coisa que não acontecia normalmente. Como não havia público para sustentar temporadas maiores, os espetáculos ficavam dependendo de produções de festivais. Outro ponto positivo do projeto apontado por Buda foi que a partir desta iniciativa criou-se uma relação da Paraíba com os circuitos teatrais mais significativos em âmbito nacional, já que o projeto se mantinha como uma porta aberta para os grupos circularem, e, quem sabe por isto mesmo, o Projeto tenha se tornado um modelo para o Nordeste.

oficina com Vasconcelos: essa é a semente do Piollin Grupo de Teatro. Nestes intercâmbios de férias, montou-se o espetáculo *Os Pirralhos*, estreado em 1978, a partir de um roteiro de dez cenas em que as crianças improvisavam livremente.

Também não podemos esquecer os espetáculos realizados dentro do curso de Educação Artística, com direção do professor Antonio Cadengue, e que marcaram a história do teatro da capital. Esses dois espetáculos foram *Cartaz de Cinema* e *Soy Loco por Ti Latrina*. Ou, ainda, a construção da Sala Preta no campus da UFPB: espaço pintado de preto – por isso o nome, como é natural dos espaços alternativos, muito experimentou-se, viu-se, ouviu-se e chocou-se. A Sala Preta foi transferida para outro espaço, com a mesma carga de experimentação e vivência, mas, recentemente, foi demolida, devido à construção de um novo teatro, construção esta iniciada no final de 2012 e ainda não concluída. Devemos lembrar que havia, na década de 1980, o Grupo Oficial do Teatro Santa Roza. Embora tivesse esse nome, não era exatamente um grupo, e sim uma formação de elenco para produções realizadas pelo Governo do Estado, que trazia diretores de fora para as montagens, que resultavam em espetáculos muito bem produzidos e que abriram espaço para nomes importantes, como a atriz Eleonora Montenegro, além das estrelas daquela época, como Ednaldo do Egipto, Zezita Matos, Anunciada Fernandes, Nautília Mendonça, Lucy Camelo.

Como já mencionado, no trabalho anterior (SOBREIRA, 2013) tratamos principalmente da contribuição de W. J. Solha para os palcos paraibanos a partir de dois espetáculos: *A Batalha de Ol contra o Gígante Ferr* (1986) e *A Verdadeira Estória de Jesus* (1988), ambas produções do Grupo Bigorna. O primeiro deles era uma ficção científica, que revelava um autor e diretor ousado ao trazer à cena um texto que soava estranho, como se os atores falassem outra língua: Solha obteve esse recurso trocando a posição das sílabas tônicas nas palavras. Em termos visuais, havia uma cena em que ele fez descender as varas de luz, enquanto a guerreira Íon gritava, olhando para cima: “A navé do inimigo ésta dêscendo!”. Desta forma, utilizava um elemento do próprio espaço cênico, normalmente escondido na cena, e que, em sua maestria criadora, ganhara uma função teatral fortíssima. Esta peça foi pioneira: pela sua linguagem e por trazer aos palcos paraibanos naves espaciais, batalhas, raio laser, figurinos cibernéticos construídos com sucatas eletrônicas e fios, robôs.

O segundo espetáculo, *A Verdadeira Estória de Jesus*, foi uma adaptação do romance (do mesmo autor e com o mesmo título) em que se dá o encontro dos quatro evangelistas: Matheus, Marcos, João e Lucas, quatro escritores revolucionários, que se encontram em um teatro com o propósito de dar, aos judeus, o Messias que eles ainda esperam. O autor propõe, através dos discursos de suas personagens, a teoria de que Jesus seria um personagem criado com propósitos ideológicos e políticos. É deste espetáculo uma das cenas mais comentadas do teatro paraibano, que faz referência à passagem bíblica da abertura do Mar Vermelho: Solha teve a ideia de construir a cena dando ao espectador a impressão de que o grupo estava sendo visto de cima. Assim, utilizou dois andaimes, como dois píeres, avançando na vertical, uns dois metros antes da cortina, que representaria o mar. Um ator, representando Moisés, ficava deitado em um sustentáculo invisível para o público, cerca de meio metro acima da mesa.³

No próximo ponto deste trabalho, veremos que o teatro paraibano viveu uma explosão na década de 90 em diversos sentidos, podendo-se afirmar que ela foi resultado de um processo iniciado nas duas décadas anteriores, no que diz respeito às novas descobertas e à crescente experimentação cênica, confirmando-se como uma década quando muito se montou e se experimentou em busca de uma nova estética para a cena teatral paraibana, em consonância com as inquietações dos artistas que naquela década atuaram.

³ Segundo Solha, a concepção dela foi casual: "Eu estava sentado na plateia do Theatro Santa Roza, sozinho, esperando o elenco para o ensaio quando me perguntei - O que eu poderia fazer abrir-se aqui? E olhei deslumbrado para as cortinas. "E são vermelhas!!!". [...] Eu dava um black-out, o elenco, extremamente ágil, colocava-se nas posições em que todos eram vistos assim que a luz acendia, no vapt-vupt.: Dema na torre da direita, na horizontal, Tião na torre esquerda, também na horizontal, um de frente para o outro, o Jorge deitado em uma barra de aço que era acoplada sobre a mesa, entre os dois, como no vértice um triângulo invertido. Tião, como se estivesse na balastrada de um píer, gritava pro Jorge, apontando para as cortinas: "Moisés: aí está o Mar Vermelho e, atrás de nós, aproxima-se o exército do faraó!" Dema também gritava para o Jorge: "O que faremos a agora?". Aí acendia-se um canhão de luz lá atrás e se ouvia minha voz ampliada e alterada, vindo de lá da entrada do teatro, atrás da plateia, para onde os três olhavam, como se vissem Jeová no céu, o público com a estranhíssima sensação de que via a cena de cima, entre os personagens e Deus: - "Moisés, eu dizia, estende o teu cajado sobre o mar e fende-o!". Música intensa, de órgão, Jorge estendia o tal cajado sobre a cortina, e as duas bandas de grandes panos rubros começavam a recuar para os lados, enquanto os aplausos estrondavam, a plateia delirava". (Entrevista concedida para SOBREIRA, 2013).

2.1. TEATRO DE JOÃO PESSOA NA DÉCADA DE 90

Além do estudo em arquivos e jornais, dois artigos foram fundamentais para conduzir a nossa forma de pensar sobre o teatro que se fazia na capital paraibana na década de 90: um deles foi o já citado “A aventura dos anos noventa”, de Paulo Vieira, e, o outro foi o texto “Primeiro panorama visto da ponte: a cena teatral contemporânea de João Pessoa, PB (Questões iniciais)”, de Diógenes Maciel. Ambos apresentam um objetivo em comum: o intuito de levantar, registrar e refletir sobre aspectos estéticos e históricos da cena teatral daquele momento, tendo em vista, como nomeia muito bem Maciel (2007), a necessidade de se traçar um “sistema teatral” daquela época.

No primeiro texto, Paulo Vieira afirma que o teatro paraibano viveu um momento estético muito significativo na década de 90:

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

Para o crítico e dramaturgo, este momento é resultado do regresso de vários artistas da cena como Fernando Teixeira, Eliézer Rolim e outros que haviam saído do Estado e ido morar nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, para estudar e ver teatro de outros lugares. Era a volta “daqueles que sentiram a necessidade de sair e estudar fora do Estado, mas que igualmente sentiram a necessidade de voltar, e de construir aqui os espetáculos que sonharam lá fora” (VIEIRA, 2007, p. 76). Maciel também aponta a década de 1990 como o período em que “o teatro paraibano, especialmente na capital, experimentou uma efervescência inédita, com inesperado crescimento do público e o já referido reconhecimento exógeno” (MACIEL, 2007, p. 30). Ambos apontam, então, que o nascedouro das frutíferas produções daquela década foi a montagem d’*As Velhas*, texto da dramaturga Lourdes Ramalho, sob a direção do diretor Moncho Rodrigues, no final dos anos 80, acontecida na cidade de Campina Grande, com a Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, que deu início à “aventura estética” da cena paraibana:

É difícil delimitar onde começa um movimento. Qualquer tentativa nesse sentido pode parecer arbitrária. [...] Até então, as cenas criadas a partir dos textos de Lourdes Ramalho se sobrepunham, transferindo em imagens para o palco aquilo que estava escrito no texto, de uma certa forma se redundando enquanto leitura e visão da obra da autora campinense. Moncho Rodrigues fez diferente. Lançou mão dos atores e neles estimulou a capacidade de criarem imagens corporais e de lhes dar uma dimensão universal sem trair em momento algum o texto de Lourdes Ramalho. *As Velhas* foi um sucesso incontestável do teatro paraibano. (VIEIRA, 2006, p. 77).

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

[...] Tendo a crer que este ciclo, que ainda tem espetáculos interessantes como *Anjos de Augusto* (1993, de Eliézer Rolim) ou *Não se Incomode Pelo Carnaval* (1997, Grupo Contratempo, com direção de Ângelo Nunes e texto de Paulo Vieira), tenha se fechado com a nova montagem de *As Velhas*, estreando em 2000, pelo Grupo Contratempo e com direção de Duílio Cunha. Simbolicamente, talvez, fechássemos o ciclo do eterno retorno. (MACIEL, 2007, p. 30)

Segundo os dois autores, aqueles foram tempos de experimentações e novas descobertas na cena paraibana, um período “diverso no que diz respeito ao repertório, às propostas cênicas, aos atores e diretores” (MACIEL, 2007, p. 30). Esta década também foi marcada pelo surgimento de uma nova geração. Vieira cita como exemplo Ângelo Nunes que, em 1996, dirigiu com seu grupo Contratempo, *Drama das Almas*, e, no ano seguinte, em 1997, *Não se incomode pelo carnaval*. Infelizmente, a atuação de Ângelo na cena paraibana encerrou-se precocemente, pois o mesmo sofreu um acidente de automóvel que o levou a óbito quando preparava seu próximo trabalho, justamente a nova montagem do texto *As Velhas* de Lourdes Ramalho, que acabou tendo sua direção assumida por Duílio Cunha.

Voltando aos que regressavam à Paraíba, falemos em Eliézer Rolim, que, segundo o texto de Vieira, foi um dos diretores que mais produziu naqueles anos, destacando-se

de sua produção as peças: *Homens de Lua* (1990), ensaiado e estreado no Teatro Piollin, ainda sendo construído naquele momento, mas a obra estava parada há tanto tempo que já se tornara uma ruína a céu aberto, sem teto, o que possibilitou ao encenador tirar partido daquela estrutura, ou da falta dela, incorporando-a como elemento expressivo da sua linguagem e utilizando a falta de teto para ter as estrelas e a lua como cenário. Embora, depois, o tenha adaptado para espaços cênicos convencionais, *Homens de Lua* era um espetáculo todo marcado por gestos fortes e vibrantes, num ritmo de celebração dos 4 elementos da natureza (fogo, água, terra e ar). Depois, Eliézer produziu *Anjos de Augusto* (1993), um profundo e esotérico mergulho nos poemas de Augusto dos Anjos, que colocava em cena um homem vivendo sua última noite de vida, lembrando todo o seu passado, através de visões e alucinações. Era uma ficção inspirada nos poemas do livro *Eu* (único publicado por Augusto dos Anjos) mesclada com dados biográficos do poeta de Sapé. Depois, em 1995, o diretor cajazeirense produziu *Sinhá Flor* – uma reflexão espiritualista na qual o perdão se tornava o último estágio da alma para se livrar da vida humana. Por fim, *Mamanita* (1997, texto de Eliézer baseado no universo literário do espanhol García Lorca), uma narrativa de três mulheres, buscando estabelecer seu poder sobre os outros e o controle da situação. O desenlace da história se dá quando Mamanita vê cair o muro que rodeia sua casa, iniciando-se a decadência de sua existência, que se agrava quando seu filho Diego recebe um convite para estudar fora do país. As atrizes Crizelide Barros e Celsa Monteiro interpretavam as duas irmãs, uma arrogante e fechada (Mamanita) e Violeta, alegre e esfuziante. Diego, por sua vez, é consumido pelo conflito de separar-se da mãe, de quem é total dependente, assim como é também dependente do seu amor, Maria. A partir destes trabalhos, Eliézer desenvolve uma relação profissional e afetuosa com essas atrizes que durará por todos os seus trabalhos seguintes realizados no teatro na Paraíba.⁴

Não podemos olvidar, em qualquer discussão sobre o teatro paraibano, o nome de Fernando Teixeira: ator, diretor e fundador do Grupo de Teatro Bigorna. Em 2011, em comemoração aos seus 50 anos dedicados ao teatro, os pesquisadores Diógenes Maciel e Danielle Lima Ribeiro escreveram um artigo intitulado “Fernando Teixeira e a

⁴ Como podemos perceber, Eliézer é encenador e também dramaturgo. Enfatizamos que esta tônica do encenador ser também autor não é singular e se repetirá em outros casos, como Paulo Vieira, Fernando Teixeira, Ednaldo do Egypto e Tarcísio Pereira, apenas para citar alguns dos encenadores paraibanos que carregam a mesma característica.

Construção de um pensamento sobre a cena paraibana”, no qual expõem os percursos da jornada desse artista. Seu primeiro trabalho a ter destaque na cena paraibana, por crítica e bilheteria, foi uma montagem do texto polêmico de Plínio Marcos, *Navalha na Carne*, mas muitas outras são as suas montagens de destaque, como *O Auto da Compadecida* (1976, de Ariano Suassuna), *A Donzela Joana* (1978, de Hermilo Borba Filho) e *Papa-Rabo* (1982, adaptação de W. J. Solha para o romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego). Todavia, como estamos tratando das encenações da década de 90, citemos *Curicaca* (1991), sua primeira realização dessa década, em que apontava sua nova face como realizador da cena, o “retorno” de Teixeira que Paulo Vieira aponta em seu texto é esse momento: o diretor retorna de uma Especialização na Universidade de São Paulo, contaminado pela poética de Grotowski, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Rudolf Laban com que tomara conhecimento na nova experiência. *Curicaca*, embora apontasse, ainda não foi a realização que Fernando Teixeira almejava executar no palco, quanto ao trabalho físico e criativo, pois “os atores não compreendiam o que o diretor queria” (VIEIRA, 2006, p. 78). No ano seguinte, Teixeira montou *Anayde*, texto de Paulo Vieira, tendo como tema os fatos que desembocaram na revolução de 30, vista sob a ótica dos que perderam a luta. Quatro anos depois, Teixeira levou aos palcos paraibanos o espetáculo *A Bagaceira* (1996, adaptação de W. J. Solha), apontado por Vieira como a sua melhor realização no que diz respeito ao trabalho técnico de ator e a construção poética de cena. O próprio Fernando Teixeira, em entrevista ao *Jornal Correio da Paraíba*, em 1994, falou sobre a sua busca pelo trabalho de treinamento técnico do ator:

Desde a montagem de *Curicaca* em 90 que eu venho tentando dar um embasamento teórico ao elenco. Antes disso, o meu trabalho era muito a intuição e isso até que funcionava bem. Mas comecei a perceber que é necessário estabelecer um parâmetro sobre o ator, sobre a manutenção da função da estética relacionada à emoção. (*Jornal Correio da Paraíba*, 07/01/94)

Adiante, detemo-nos mais verticalmente sobre a obra dramaturgica de Paulo Vieira, mas, aqui, já se torna inevitável citar sua montagem de 1998, *Noite Escura*, apontada como o espetáculo que teve a maior temporada ininterrupta nesse período (Cf. VIEIRA, 2006), com duração de seis meses, tendo sido apresentado de quarta a domingo, na Capela de Santa Tereza, que faz parte do conjunto arquitetônico da Igreja do Carmo, na capital paraibana. Segundo Vieira (2006), o espetáculo foi montado a partir do

trabalho dos atores, que exploravam todas as possibilidades daquela estrutura especialmente sagrada, atuando o diretor apenas como alguém que estimulava os atores quanto à criação de energia e sua manipulação, mas dando-lhes total liberdade de criação, sendo apontada esta característica da peça como o seu ponto alto.

Como se observa, há, neste momento, a consolidação de grupos com fundamento na pesquisa do trabalho do ator, apontando esta questão como a de maior urgência, visto que, até aquele momento, não se tinha clareza sobre o que se queria como trabalho de grupo. Em muitos casos, os grupos estavam identificados a nomes que as pessoas utilizavam quando iam montar um novo trabalho, como, por exemplo, o Bigorna, que embora tenha sido usado por Solha e seu elenco nas montagens já citadas, na verdade, é um grupo sempre identificado diretamente a Fernando Teixeira. Isso significa (temos melhor compreensão deste fato por meio de conversas informais com os artistas da época) que eram vários “donos” de nomes de grupos, mais do que integrantes dos grupos. Com isso queremos dizer que não havia uma pesquisa consolidada de grupo, marcada por um estilo de trabalho, mas a centralidade de um diretor que, quando preparava um novo espetáculo, juntava um elenco, o qual, durante aquele processo, era integrante do grupo, nem sempre tornando-se estável após o projeto finalizado. Assim como o Bigorna, podemos citar em situação semelhantes: o Grupo Tenda ligado a Geraldo Jorge; o Sagarana do diretor e autor Tarcísio Pereira; a Cia. Sírios de Teatro de Eliezer Rolim. Paulo Vieira aponta que este quadro só começou a mudar a partir da Universidade.

Há, todavia, nestes contextos uma preocupação quanto à perspectiva do trabalho do ator, bastando lembrar que um recorte do Jornal *Correio da Paraíba* que trouxe uma matéria assinada por Andréa Viegas falando sobre a montagem de *Macambira*,⁵ que o

⁵ *Macambira* – adaptação de Roberto Vignati para a novela *Ventos do amanhecer em Macambira*, de José Condé. Narrativa de um imigrante nordeste que rotorna à terra natal 20 anos depois de sua partida e sofre com as mudanças e frustrações que este espaço de tempo gera, tanto em quem vai embora, como em quem fica. Segundo consta, todo o processo de montagem foi coordenado pelo então diretor do teatro, Elpidio Navarro, tendo havido um processo de seleção para o elenco, feito através de chamamento público. O referencial da montagem era a ideia naturalista da arte teatral. Nos chama atenção, inclusive, o fato do diretor ter escolhido para o papel de protagonista um não ator, que foi o músico Carlos Anísio; a heroína, Livia, o segundo papel principal foi representado por Valeska Picado. Atores veteranos como Ednaldo do Egypto, Zezita Matos e Pereira Nascimento fizeram papéis coadjuvantes, mas fortes. Os ensaios eram realizados, durante a semana, sob a responsabilidade da assistente de direção Maria Yuma, que Vignati trouxe de São Paulo. Nos finais de semana, as cenas eram afinadas pelo diretor, que viajava semanalmente. O espetáculo tinha a direção musical de Carlos Anísio e a preparação corporal de Rosa Angela Cagliane.

Governo do Estado estava preparando para a reinauguração do Theatro Santa Roza, em 1990, na gestão do Governador Tarcísio Burity. Para dirigir essa montagem, foi convidado o diretor paulista Roberto Vignati, sendo marcada a estreia do espetáculo para a inauguração da reforma do teatro, que veio a acontecer no início de 1991, já no governo de Ronaldo Cunha Lima. Houve duas temporadas fora do estado: uma no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo, e outra no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Na matéria citada, a jornalista apontou vários tópicos sobre a montagem, e um deles era justamente a dificuldade que o diretor Roberto Vignati estava enfrentando em trabalhar com o elenco convidado para a montagem por serem jovens e principiantes:

Segundo ele, a principal dificuldade é a mentalidade do jovem artista paraibano que tem pouco aprendizado, mas muitas inspirações. “Foi complicado trabalhar essa mentalidade errada. Nesse sentido realizou-se um trabalho paralelo de conscientização humanística. O ator entende que a reconquista do homem na virada do século é a conquista do sentimento e do ser humano” [...] “A falta de escola de formação de profissionais em arte cênica na Paraíba, que dificulta o crescimento dos artistas paraibanos, com exceção daqueles que têm oportunidade de fazer trabalhos em outros estados ou participar de eventos, poderia ser defasada através de intercâmbio cultural com a vinda de profissionais bem intencionados e não oportunistas que queiram apenas fazer um trabalho, mas formar novos profissionais [...] assim considera inovadora a montagem por se tratar de um elenco jovem sem vícios e dispostos a desbravar universos que não conhecem. A vinda de profissionais que tenham formação incentivará os artistas principiantes (*Correio da Paraíba*, 28/11/90).

Interessante essa colocação levantada pelo diretor pois, como já citamos, Paulo Vieira já discutia que a formação não fazia parte do cotidiano dos artistas na Paraíba, apontando que, só com a implantação do curso de Educação Artística, esse quadro começara a mudar.⁶ Mas, da implantação do curso para o período em que esse diretor se queixa da falta de formação do seu elenco, já havia se passado 20 anos. O relato de

⁶ Em nossa entrevista com Vieira para este trabalho, o questionamos quanto à colocação de Vignati: ele nos relatou que os artistas que atuaram anteriormente ao curso, a exemplo de Ednaldo do Egypto, Lindaura Pedrosa, Lucy Camelo, Eupídio Navarro, Anunciada Fernandes, eram artistas intuitivos, que não passaram por uma formação, aprenderam a fazer teatro fazendo, mas sem um aparato teórico. Ele mesmo se toma como exemplo, pois quando começou a fazer teatro não possuía conhecimento teórico, nenhum estudo prévio. E que embora o curso de Educação Artística fosse voltado para formação de professores, começa a mudar este quadro, mas que, mesmo assim, ainda não era, na verdade, uma prática do cotidiano das pessoas de teatro.

Vignati coincide com o discurso de Vieira, mas levanta a interrogação: esta era mesmo a realidade ou um olhar de alguém de fora, vindo de uma região provida de uma longa tradição de escolas de teatro?

Esse quadro começa a mudar na década de 90, a qual, pode-se afirmar, foi a da aventura da descoberta e da experimentação por uma estética própria para o teatro que se fazia na Paraíba. Foi assim que, nos primeiros anos daquela década, precisamente em 27 de março – Dia Internacional do Teatro - de 1992, que estreou o espetáculo *Vau da Sarapalha*, uma referência do teatro não só paraibano, como do teatro brasileiro, consagrado mundialmente. Com direção de Luiz Carlos Vasconcelos e assistência de Eliézer Filho, essa adaptação do conto “Sarapalha”, contido no livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, marcava o retorno do diretor, depois de um período estudando com Eugênio Barba no Odin Teatret, fervilhando das novas descobertas que havia experimentado com o mestre na Dinamarca. Este espetáculo impressionou por tudo, mas, sobretudo, pelo trabalho dos atores,⁷ tendo estreado no inacabado teatro da Piollin e logo em seguida viajado para um festival de Teatro em Ribeirão Preto-SP, onde foi aclamado pela crítica, passando a ser referência, tendo influenciado muitas montagens. No texto já citado de Diógenes Maciel e Danielle Ribeiro (2012), aponta-se a influência deste espetáculo no trabalho de Fernando Teixeira, que tomou Luiz Carlos Vasconcelos como “guru”, sempre consultando-o em seus processos. O ano de estreia de *Vau da Sarapalha* é o mesmo de *Anayde*, sob direção de Fernando Teixeira, sendo estes dois espetáculos os detentores de maior sucesso de público do teatro paraibano até hoje.

Se, por um lado, os diretores/encenadores dos anos 90 buscavam, cada um a seu modo, uma estética própria com base no trabalho do ator e na inovação quanto à encenação, gerando diversidade no campo teatral; por outro lado, alguns encenadores buscavam, por meio de seus espetáculos, o debate social, realizando um teatro marginal – no sentido de trazer pra cena personagens que estavam à margem da sociedade, como por exemplo, o menor abandonado, as prostitutas e o garoto de aluguel – construindo

⁷ Em cena Everaldo Pontes e Nanego Lira vivem os primos entrevados e trêmulos por causa da maleita que lhes devora as forças, se consomem na doença e no sofrimento pela partida da mulher que ambos amavam. Soia Lira deu vida à Nega Ceição, que, o tempo todo, anda de um lado para outro, sendo dela a função de cuidar de tudo e de todos, como acontece na casa de qualquer sertanejo. A lida do dia-a-dia é toda dela. Servílio Gomes impressiona vivendo o cão Jiló, sem precisar de nenhum adereço para indicar que o é. Ainda há, em cena, a presença do músico Escurinho acentuando o universo fantástico que o grupo oferece a partir da obra de Guimarães Rosa.

assim, uma cena política, de cunho social. Reinaldo Cardenuto (2011) mostra-nos que a escrita engajada é uma marca do teatro do momento por ele recortado:

Por motivos diversos, em especial o cenário político e repressor do Brasil pós-1968, os dramaturgos marxistas, vindos do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura e do Grupo Opinião, adentraram a década de 1970 com uma sensação de vazio. [...] Dos destroços de uma dramaturgia com traços românticos e que apostara na crítica ao capitalismo a partir de um povo idealizado em herói, em vanguarda combatente de nosso subdesenvolvimento, saíam vencidos, no campo ideológico, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Paulo Pontes, João das Neves e outros. A seu modo, cada um articulava-se para responder a duas inquietações centrais vividas no período: de um lado, os palcos cada vez mais esvaziados de uma concepção marxista de arte; de outro, os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, preenchendo a ausência de um popular símbolo de luta política mais palatável para o desenvolvimento de uma indústria cultural. (CARDENUTO, 2011, p. 1)

Neste texto, o pesquisador refere-se aos dramaturgos do eixo Rio-São Paulo, mas, mesmo deslocados em quase duas décadas de diferença, havia também a produção de um *teatro engajado* acontecendo na Paraíba nos anos 90, quando, pelos registros dos jornais, podemos afirmar que os artistas usavam o teatro como palco para discussão, para provocar e chamar atenção do público para temas de caráter social e político, que, até então, eram tratados de forma assistencialista ou simplesmente ignorados. Embora em anos anteriores já tivéssemos tido montagens como *O que fazer, chamar a polícia?*, *BR-230*, *Beijo de Estrada*, que traziam a marca da luta das minorias. Deste conjunto de produções, dois nomes são muito importantes: Leonardo Nóbrega e Domingos Sérgio, que com o Grupo Dramas e Vivência produziram espetáculos como *Beijo Roubado* (1990). Leonardo Nóbrega, que assinava o texto e a direção do espetáculo, disse em entrevista: “a peça ressuscita a reflexão e o debate de uma realidade social, na qual as pessoas vivas são soterradas pelo peso morto da moral e dos bons costumes.” (Jornal *O Norte* - 15/06/90). Segundo os jornais, *Beijo Roubado* se constituía como o espetáculo mais comentado do ano de 1990, tendo passado por um processo de montagem de seis meses, nos quais o grupo Dramas e Vivência fez pesquisa na comunidade de Mandacaru, em bordéis da cidade baixa e em outros bairros periféricos, resultando no registro de angústias e sonhos, desesperos e desesperança:

Beijo Roubado mistura comédia e psicodrama. Prostituição – masculina e feminina – desamores, cabarés e pequenos motéis sobem ao palco na montagem do grupo. Musical, drama, comédia ou psico-drama, *Beijo Roubado* é, antes de tudo, um questionamento profundo das relações afetivas de hoje. O espetáculo é um sucesso de público. A intenção dos produtores foi expor em cena um debate claro sobre a prostituição e o desamor. ‘Quando o amor é cantado em várias outras obras, nós queremos falar do desamor’ disse o autor do espetáculo Leonardo Nóbrega. (Jornal *Correio da Paraíba* – 27/01/91)⁸

Certamente, o teatro marginal ou de temática abertamente social também marcou a aventura dos anos 90, e mereceria um estudo exclusivo, com fôlego para todas as questões envolvidas. Há relato nos jornais de muitas produções, como *Negros*, dirigida por Duílio Cunha, que tinha a temática da cultura negra no Brasil, procurando resgatar as formas de resistência que mantiveram vivas as tradições desse povo, lutando contra a opressão branca; *Meninos* (1990) também do Grupo Dramas e Vivência, com Leonardo Nóbrega na direção, propondo uma reflexão direta no envolvimento com o problema do menor abandonado, que por não ter opções, busca a rua como forma de sobrevivência; *Aluga-se namorados* (1991 - Grupo Apocalipse) tratando da prostituição masculina, como também *Prostitutos: Homens da noite* (Grupo Dramas e Vivência - 1991). Não mais no viés da prostituição, mas ainda nas questões sociais, Tarcísio Pereira e seu Grupo Sagarana montaram, em 1992, *O cérebro do peixe*. Segundo o Jornal *Correio da Paraíba*, a peça trazia para o palco “aspectos econômicos e sociais do Brasil. Um drama familiar que analisa a miséria brasileira e a exploração humana do trabalho humilde” (*Correio da Paraíba* – 06/03/92). Do mesmo diretor e grupo, *Nua na Igreja* (1995) causou muita polêmica, pois tratava do conflito entre religiões tradicionais e religiões marginalizadas pela sociedade cristã e evangélica, além de incluir temas, não menos polêmicos, como a corrupção política, a violência, abuso de poder e abuso sexual sobre o corpo da mulher, tudo isso pela da saga de uma mulher que escandaliza toda uma sociedade provinciana ao acompanhar a procissão da padroeira da cidade absolutamente despida. Ela é levada à cadeia e julgada. Seu gesto é um protesto de caráter religioso e por amor a um homem que vem sendo perseguido pela religião católica. O texto foi premiado no concurso nacional “Prêmio Nelson Rodrigues”. Como já mencionado, Tarcísio se insere no conjunto dos encenadores na Paraíba que também

⁸ Esta matéria, como muitas outras dos jornais deste período, não é assinada por nenhum jornalista.

são dramaturgos, construindo um teatro de sua autoria, em poucos casos montando espetáculos que não foram escritos por ele.

Em concordância com o sentimento político dos dramaturgos citados acima por Reinaldo Cardenuto, Fernando Teixeira montou com o seu grupo Bigorna *Rogério*, texto de Orris Soares. O jornalista Augusto Magalhães, em matéria sobre o espetáculo, cita a descrição desta dramaturgia aos olhos do teatrólogo Altimar Pimentel :

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

Assim como *Rogério*, *América* é outra produção dos anos 90, mas que dialoga diretamente com o teatro político da década de 70, no qual os dramaturgos usavam sua dramaturgia como grito de resistência, “com a consciência de que colocar no centro da criação dramática o militante desterrado significava, por extensão, gerar uma reflexão crítica sobre a situação nacional” (CARDENUTO, 2011, p. 318). Com texto de Jacinto Moreno e direção de Oriéby Ribeiro, esta peça é um drama inspirado nos fatos históricos dos anos de 1960 no Brasil, debruçando-se sobre o escritor Fernando, que é apaixonado por sua personagem de nome América, revolucionária que é presa, torturada e morta por membros do DOI-CODI.

Em todas as áreas, existem aqueles profissionais que são muito importantes, e aqueles que são essenciais. Roberto Cartaxo é um desses essenciais. Seu nome é fundamental em qualquer escrita, por mais breve que seja, sobre os acontecimentos teatrais na capital paraibana. Cartaxo é o idealizador do Projeto Teatralizando, que começou em meados de 1989, realizando, periodicamente, oficinas de iniciação teatral, e que, na década de 90, teve suas oficinas regulamentadas, tornando-se um curso anual, inicialmente intitulado de Curso de formação de atores, hoje Curso de Teatro da FUNESC, que era, e ainda o é, finalizado com uma montagem para ser apresentada para a cidade. Ainda que não fosse um curso com grande aprofundamento teórico, representou, por mais de uma década, a única porta de entrada para o teatro paraibano, pois muitos profissionais que atuam hoje em vários grupos da cidade começaram sua trajetória teatral neste curso, que ainda hoje encontra-se em plena atividade. Com a criação do

curso, percebeu-se a possibilidade de uma renovação na cena paraibana por meio de novos artistas, e percebia-se ainda que, com novos integrantes, aumentaria o público, formado agora, também, pelos familiares e amigos dos alunos-artistas.

A necessidade de objetividade aqui impede uma reflexão com mais afinco e esmero sobre muitos dos pontos importantes para este período, e, certamente, muitos deles dariam interessantíssimos trabalhos⁹ – e, inclusive, um deles, seria aquele relativo ao teatro cômico, que vai desde os clássicos como *O Burguês Fidalgo*, de Molière (Dir. de Rubens Teixeira, 1995), passando por uma peça que tocava o teatro do absurdo, como *Quinze anos Depois*,¹⁰ até formas que tocam aspectos de vanguarda como em *Quem tem medo de Alzira Power?* (Dir. de Everaldo Vasconcelos, 1991), passando pela comédia regionalista em *Como nasce um cabra da peste* (Dir. de Eliezer Rolim, 1997).

Mas, certamente, nesta tendência, a culminância é *Pastoril Profano*, que até hoje é apresentado, um pouco diferente de quando estreou, em 1993, com a direção de Geraldo Jorge, mas conservando o mesmo sucesso de público. A sua primeira versão foi realizada pelo Grupo Tenda, fundado na década de 1960, com direção de Geraldo Jorge. Era uma brincadeira com a tradição popular da lapinha, em que há pastoras dançando e defendendo seus cordões, o azul e o encarnado, interpretadas, no palco, por homens. Foi sucesso de público naqueles anos e ainda o é hoje, com a direção de Edilson Alves (que fazia parte do elenco na montagem de Geraldo Jorge) com a Campanha Paraibana de Comédia, abordando um novo tema a cada nova temporada, mas sempre, ou quase sempre, com as mesmas personagens em cena. Travam uma encenação irreverente de um humor eschachado e improvisado. Por meio do riso, tocam nas mazelas da sociedade.

Não podemos terminar este ponto do trabalho sem falar em outro tema das aventuras da década de 90 que pede, urgentemente, uma reflexão exclusiva: é aquele que diz respeito aos festivais e mostras de teatro, principalmente pelo fato de que, hoje, acabaram-se quase todos. Foi naquela década que o Estado fomentou dois grandes festivais de teatro: a Mostra Estadual de Teatro e Dança, em que se colocava em cartaz um panorama de realizações de todo o Estado; Mostra Estadual de Teatro Infantil, em

⁹ Certamente que um outro ponto a destacar também seria aquele relativo ao teatro infantil, que também mereceria ser devidamente estudado e documentado, pois, em conjunto com o teatro cômico, marcariam uma importante reflexão sobre o mercado teatral na capital paraibana.

¹⁰ Texto de Bráulio Tavares que recebeu duas montagens: em 1990, com direção de Everaldo Vasconcelos e, depois, em 1999, com direção de Fernando Teixeira. A primeira montagem trazia no elenco Everaldo Vasconcelos e Silvana Medeiros; na segunda montagem, Fernando Teixeira e Márcia Souto, depois substituída por Fabíola Morais.

que as produções infantis de todo o estado eram assistidas. Dessas duas mostras, eram selecionados os trabalhos que iriam representar a Paraíba no FENARTE – Festival Nacional de Arte,¹¹ fomentado pelo Governo do Estado através da Fundação Espaço Cultural – FUNESC, no mês de janeiro de cada ano, e que recebia convidados do país inteiro.

Assim, no contexto recortado, claramente, percebemos uma ausência feminina na direção de espetáculos e mesmo na produção de dramaturgia. Pelos jornais, entretanto, é revelada uma presença marcante no palco de atrizes, o teatro paraibano tem grandes nomes de mulheres em seus palcos, o que contrasta com os poucos os nomes de mulheres nas outras funções: entre elas consta a atriz Anunciada Fernandes dirigindo *Lobisomen*; Mônica Macedo com *Os Meninos e Meninas da minha rua*; Angélica Maria com *O Tico-Tico Cantador*; Luciana Dias com *A Festa das Cores* e Eleonora Montenegro, nome mais profícuo dentre as diretoras. Dela constam: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*; *Alface*; e *Janelas Perfumadas*. Exceto essas duas últimas, em que a primeira aborda a temática da moralidade e a segunda a amargura, solidão, repressão, viuvez por meio de mulheres que veem o mundo através da janela sem poder dele participar, todas as peças dirigidas por mulheres ou eram infantis ou centradas em temas amenos.

Elza Vincenzo (1992) aponta o próprio silêncio da mulher, como um processo ideológico na construção da imagem da mulher através do discurso do outro. A mulher na Paraíba atua enquanto escritora muito mais na poesia e na prosa. Em dramaturgia, temos poucas autoras que ousam na escrita para o palco, como Celly de Freitas, Clotilde Tavares e Eleonora Montenegro, em destaque temos a autora Lourdes Ramalho, que já traçou uma jornada muito anterior ao período em questão. Essa sim, é uma questão que pede reflexão urgente, principalmente nos tempos atuais, em que está tão em voga a discussão de temas relativos à identidade de gênero. Embora haja um grande destaque no teatro paraibano para as atrizes, não se tem a mesma atuação na direção ou na dramaturgia. Esse é um tema interessante a levantar sobre o teatro que se fez e se faz no cenário paraibano.

¹¹ FENARTE – Projeto idealizado por Roberto Cartaxo, inicialmente Festival Nacional de Teatro e Dança, que, em 1994, passou a contemplar diversos segmentos artísticos, por isso a mudança do nome.

2.2. PAULO VIEIRA NO TEATRO

Como apontamos anteriormente, este trabalho se propõe a construir uma reflexão sobre a dramaturgia de Paulo Vieira, por meio de dois de seus textos, por isto, cremos ser pertinente uma apresentação dele, bem como da sua trajetória em meio a determinados processos circunscritos ao contexto do teatro paraibano. Para tanto, foi usado como base o seu memorial acadêmico *O círculo das ações*,¹² escrito para a obtenção do grau de Professor Titular da UFPB, no qual relata a sua trajetória acadêmica pelo dilema, que sempre o dividiu, entre ser professor e ser artista:

Isto foi um conflito que eu particularmente vivi durante muitos anos, até porque a academia é uma roupa estreita para um artista vestir e ao mesmo tempo é uma veste larga para um professor construir ou costurar consciências que se renovam e que fazem avançar os princípios humanos e os valores estéticos. Embora ser professor não fosse uma opção consciente desde o início, olhando em retrospectiva o meu passado eu não sei se seria ou poderia ser outra coisa. (VIEIRA, 2015, p. 11).

Assim, ele acaba concluindo que ser professor é uma forma de ser artista e vice-versa. E que, em ambas as funções, a seu modo, procurou “transmitir conhecimentos objetivos, longamente estudados, penosamente maturados, cientificamente abordados” (VIEIRA, 2015, p. 11), tudo isso dentro dos limites que cada uma das funções lhe proporcionava. Finalmente, acaba compreendendo que é “um professor que nasceu artista, e um artista que se fez professor” (VIEIRA, 2015, p. 12), pois não saberia trabalhar em nenhuma outra profissão que não estivesse ligada ao teatro, e como meio de sobrevivência, a vida lhe ofereceu dar aulas, que, pelo menos, eram de teatro:

Em ambos [referindo-se tanto na função de professor quanto de artista], naveguei num rio cuja água cristalina é a verdade, cuja água turva é a dúvida. Muitas vezes dúvida e verdade estiveram separadas, muitas vezes estiveram misturadas, muitas vezes me perdi, muitas outras me achei, mas nunca deixei de ter a consciência de que professor ou artista o trabalho que me cabia era unir as duas margens deste indecifrável rio que corre para dentro do espírito humano, razão e sensibilidade. (VIEIRA, 2015, p. 12)

¹² Memorial ainda inédito, cedido pelo autor, em fase de revisão para ser lançado *em e-book*, como parte da Coleção Relatos Acadêmicos - Editora do CCTA da UFPB.

É assim que pelas faces de professor/artista, conjugados no mesmo indivíduo, conta que seu primeiro contato com o universo teatral, ainda na adolescência, foi quando ele e seus amigos, sem condição de pagar o ingresso, aproveitavam um momento de distração do porteiro, para pularem o muro do Theatro Santa Roza e assistirem aos espetáculos em cartaz:

Lá dentro, os meus olhos normalmente se deslumbravam com o que viam. Era como se fosse um mundo de sonhos, tanto ou tão melhor do que o que eu encontrava nas páginas dos romances que eu li com paixão intensa e profunda durante toda a minha adolescência. Tanto ou tão melhor, porque se na literatura eu fazia um esforço para imaginar as situações que eram descritas, no teatro, ao contrário das sombras em meu cérebro, tudo era luz aos meus olhos, tudo era luz e cor, tudo era luz, cor e emoção que tomavam conta de mim, que me deslumbravam com tão intensa paixão, que eu, rapidamente esquecendo que poderia vergonhosamente ser posto para fora da sala, me deixava deslumbrar por aquele mundo que me encantara desde a primeira vez que o vira. (VIEIRA, 2015, p. 13-14).

Mas ainda não foi nessas puladas de muro que ele decidiu ou percebeu que queria viver naquele universo. Isso só veio a ocorrer quando seu colega de escola, Leonardo Nóbrega, lhe deu uma cortesia para assistir ao espetáculo *Zebra do Primeiro ao Quinto*, com texto e direção de José Bezerra. Durante o espetáculo, algo o tocou de forma muito singular e, quando terminou a apresentação, ele não conseguiu ir para casa, ficou andando pela cidade sem saber bem para onde ia ou o que estava procurando: “[...] Saí caminhando pelas ruas da cidade e o chão não parecia estar sob os meus pés. O adolescente que eu fui antes do espetáculo não era o mesmo depois” (VIEIRA, 2015, p. 14). Depois dessa experiência, passou a ter com Leonardo Nóbrega muitas conversas apaixonadas sobre o teatro, até que Leonardo o convidou para acompanhá-lo a uma reunião do grupo Tenda, que, àquela altura, discutia uma próxima montagem. E foi no grupo Tenda que estreou no teatro, em 1976, na montagem de *Morte e Vida Severina*, texto de João Cabral de Melo Neto, com direção de Geraldo Jorge.



Figura 1: Paulo Vieira no ensaio de *Morte e vida Severina*, do Grupo Tenda. Arquivo do autor.

No ano seguinte à sua experiência com o Grupo Tenda, Paulo Vieira prestou vestibular para a primeira turma do curso de Educação Artística, na UFPB. Foi neste curso que teve sua primeira experiência como dramaturgo, quando, juntamente com o professor Antônio Edson Cadengue, escreveu textos para dois espetáculos que marcaram profundamente aquele momento da Universidade, em particular, e o teatro paraibano, de modo geral. Esses dois espetáculos foram *Cartaz de Cinema*¹³ e *Soy Loco por Ti Latrina*¹⁴, ambos com direção do referido professor. *Cartaz de Cinema* era uma revista com colagens de textos de Vieira e de outros autores, muito inspirada na experiência do Vivencial Diversiones do Recife, que, por sua vez, recebia forte influência dos Dzi Croquettes do Rio de Janeiro, quanto à concepção de espetáculos, a construção de textos e postura de seus artistas. E o segundo espetáculo, aprofundando esta linha de teatro de revista, foi o *Soy Loco por Ti Latrina*, que provocou uma revolução em pouquíssimo tempo: foram apenas nove apresentações que abalaram o curso, a Universidade e os artistas da época.

O diretor do espetáculo, Antônio Cadengue, escreveu anos depois, no livro *Transgressão em 3 atos*, que fora “a maior transgressão que um espetáculo já fizera

¹³ *Cartaz De Cinema* – Grupo Artesanal: Direção: Antônio Cadengue. Texto e Roteiro: Paulo Vieira e Antônio Cadengue. Elenco: Adalice Oliveira, Everaldo Vasconcelos, Fred Pimentel, Geise Palitot, Gilvanete Carvalho, Inez Lira, João Costa, Buda Lira, Tereza Cristina de Lima e Paulo Vieira – 1980.

¹⁴ *Soy Loco Por Ti Latrina* – Direção: Antônio Cadengue. Texto: Paulo Vieira. Elenco: Everaldo Vasconcelos, Geise, Inês e Francisco Marto (Perequeté), que substituiu Ruanita Banana – 1981.

dentro daquela universidade até então” (CADENGUE, 2011, p. 11). O espetáculo em questão sofreu restrição, tanto é que foi apresentado apenas dentro da Universidade porque não poderia ser feito fora do campus. *Cartaz de Cinema* ainda foi apresentado em Recife, no espaço do Vivencial Diversiones, tendo, também, uma única apresentação no Festival de Areia. Segundo o autor, o *Latrina* era muito irreverente, extremamente debochado, mas, ao mesmo tempo, extremamente político, sem ser partidário: “Muito pelo contrário, a gente até zombava com a política partidária. Portanto, éramos malvistas pela ditadura, pela direita e pela esquerda, éramos tidos como os porras loucas. Na definição do momento, éramos isso, ‘porra louca’” (Entrevista realizada em 20/janeiro/2013).¹⁵ A grande subversão do *Soy Loco por Ti Latrina* foi ter questionado o discurso político:

Era um espetáculo de um discurso erótico, sexual, absolutamente livre, hetero e homossexual ao mesmo tempo. Foi a peça que trouxe o primeiro beijo na boca de dois homens no teatro paraibano. [...] Quando estávamos preparando o *Soy Loco por ti Latrina*, na semana em que estávamos fechando o texto, o *Lampião* publicou o capítulo do livro do Manuel Puig que ia ser lançado pela Editora Codecri, que era a editora do Pasquim. O capítulo era exatamente de *O Beijo da Mulher Aranha*. Quando peguei aquilo ali, ‘opa, vamos puxar para dentro do espetáculo’, eu adaptei para a cena e isso ficou sendo um quadro do nosso espetáculo. Estava muito em moda a poesia pornô. Então fizemos uma pesquisa pelos banheiros da universidade: os rapazes nos banheiros masculinos e as moças nos banheiros femininos. Esse material chegava para mim, e eu ia só tirando o nome dos professores, pró-reitores, que estavam nas frases, e adaptei isto para as cenas. [...] Naquele momento, então, eu só via gestos obscenos no teatro sério, político, folclórico, e nós não tínhamos um gesto obsceno, um único nós não tínhamos. Em compensação, tínhamos um discurso de arrombar a porta no chute, e isso foi o que provocou o impacto, pela força do espetáculo que nós estávamos propondo com *Soy Loco por ti Latrina*, que começou com *Cartaz de Cinema*. (Entrevista realizada em 20/jan/2013)

¹⁵ Na construção deste trabalho, em alguns casos, como este agora, recorremos a mesma entrevista que Paulo concedeu para a pesquisa anterior em 20/01/2013.



Figura 2: Paulo Vieira, Geysel Palitot e Everaldo Vasconcelos em *Cartaz de Cinema*, 1979. Arquivo do autor.



Figura 3 : Geysel Palitot, Perequeté, Jussara de Almeida, Inês Lira, Paulo Vieira e, ao chão, Everaldo Vasconcelos em *Soy Loco por ti Latrina*, 1980. Arquivo do autor.

Na referida entrevista, Vieira falou que hoje vê esses dois textos como experimentos dramaturgicos, muito mais uma colagem de textos próprios e de outros autores, pois que não havia uma construção dramaturgica mais rígida. Deles hoje temos apenas muitas histórias, programas e recortes de jornais. Paulo considera o seu próximo texto, *Deixa estar*,¹⁶ como sendo o primeiro de sua dramaturgia, escrito logo depois que saiu da universidade: uma revisão da sua própria história, e que, de certa forma, se mesclava ao que acontecera nos anos da ditadura no país, como já citado acima, que era uma característica da dramaturgia dos anos setenta. Na construção deste texto, Paulo

¹⁶ *Deixa estar* não foi ainda editado, mas foi montado em Campinas-SP, em 1989, com direção do autor, em parceria com Adilson Barros e Vicente Tuttoilmondo, tinha no elenco alunos do Curso de Teatro da UNICAMP; e, depois, em João Pessoa, com direção de Everaldo Vasconcelos, como conclusão do curso de Formação do Ator do Espaço Cultural. Em 2014, também dirigi uma leitura deste texto para o projeto Dramaturgia SESC/Leituras em cena.

ficcionalizou as aventuras que ele e os amigos viveram na juventude, inclusive conservava os nomes reais dos amigos, só mudados porque um deles reclamou, disse que se sentiu exposto. Depois disto, Vieira achou por bem mudar o nome de todos os personagens, para conservar a identidade dos companheiros. A escrita deste texto se deu pelo sentimento do vazio que o dominou desde que ele deixou a Universidade e se sentiu aprisionado pelo conservadorismo da cidade em que sempre morou. Esse sentimento o perturbava de tal modo que ele foi embora para São Paulo.

Antes disto, escreveu um poema, *A Cidade Perdida*, a pedido do poeta Juca Pontes que era editor da revista *Presença Literária*: seis páginas que causaram muito mais polêmica que os espetáculos anteriores. Tanto que a revista que trouxe a tal publicação foi recolhida e incinerada por ordem do Governador Wilson Braga, mesmo sendo uma edição especial sobre os 400 anos de João Pessoa, em 1984. Este é o único poema de autoria de Vieira publicado, alcançando uma polêmica com dimensão nacional, visto o jovem autor haver dilacerado toda sua rebeldia contra as maneiras provincianas da cidade, sob influência da poesia de Jomard Muniz de Brito¹⁷ (inclusive nas críticas que recebeu era chamado de “pupilo de Jomard Muniz”, título que ele considera honroso, embora tenha consciência da intenção pejorativa). Em 2015, passados trinta anos, a jornalista Edilane Ferreira realizou uma matéria na revista internauta *Hiperativo Cultural* resgatando o poema e sua histórica polêmica, por conta da qual o autor, por trinta dias seguidos, teve seu nome nas rádios e nos jornais. Em sua matéria, a jornalista traz ainda uma análise do Walter Galvão, que viu tudo acontecer, para quem o poema é um atentado poético:

O poema integra a galeria daquela arte que provoca, e insulta, é criação que cutuca o conformismo e que abala certas estruturas. Impacta pela linguagem crua. Proclama o rei que está nu... há nesse discurso, empapado de iconoclastia, a desorganização de um sistema autoritário que se apropria da arte e da cultura na perspectiva de celebrar o canônico contra o Dionísio experimental que amplia os repertórios da sensibilidade e força a expansão da linguagem artística... uma provocação memorável. (GALVÃO, 2015, p. 28).

¹⁷ Filósofo e poeta tropicalista perseguido pela ditadura militar após 1964, foi preso e teve seu livro *Contradições do Homem Brasileiro*, proibido.

Depois de toda essa polêmica, Paulo Vieira se ausentou de João Pessoa, indo morar em São Paulo, e, neste período, fez mestrado sobre a obra de Paulo Pontes e doutorado com tese sobre Plínio Marcos, ambos na USP, sob orientação de Sábado Magaldi, sendo noticiado pelo Jornal *O Norte*, em 19 de setembro de 1993, como o primeiro doutor do teatro paraibano. Entre um título e outro, houve ainda duas importantes montagens de dois textos de sua autoria: *Anayde* (1992), dirigida por Fernando Teixeira, e *Não se incomode pelo carnaval* (1997), que serão analisados mais à frente. Citamos estes acontecimentos apenas para pontuar o seu ponto de partida como dramaturgo, tendo em vista que o foco desta pesquisa não é a obra completa do autor, que, entre inéditos e editados, é muito ampla.

Além dos textos *Anayde* e *Não se Incomode pelo Carnaval*, que serão analisados no último capítulo, poderíamos citar, ainda, outros tantos textos em sua dramaturgia que trazem a mulher como protagonista. *Noite Escura* é um destes, cuja dramaturgia ainda não foi publicada, tendo recebido duas montagens, uma com Antônio Cadengue, no Recife, dentro do projeto 'Loucultura', em 1995, apresentado dentro do Hospital Ulysses Pernambucano e, a segunda, em 1998, com a direção do próprio autor, na Capela de Santa Tereza, em João Pessoa. Nesta peça, Paulo Vieira aborda a filosofia poética de Santa Tereza D'Ávila, retratando o seu pensamento enquanto uma reformadora religiosa: enfrentou o lado ortodoxo da igreja por este direito de rezar em silêncio. Assim, o jogo dramático acontece em dois atos com tempos diferentes: no primeiro ato, Tereza quando jovem, cheia de dúvidas e medo quanto ao culto obrigatório de uma figura que é para ela estranha; no segundo ato, Santa Tereza já é uma mulher amadurecida, que defende suas intuições de adolescente, como um projeto de vida que se tornará também um novo caminho da igreja:

Joana – O que queres tu, afinal? O que sentes? O que te faz mergulhar no silêncio sepulcral, quando todas as outras monjas se divertem, nos intervalos entre as preces e os deveres?

Teresa – O que mais me atormenta, Joana, a ti posso confessar da mesma maneira que a mim mesma, o que mais me atormenta é justamente o vazio que sinto em cada prece, é o divertimento após os deveres. Parece-me que as palavras que digo não fazem sentido. Parece-me que são tão levianas quanto as brincadeiras da monjas.

Joana – Teresa, o Pai Nosso, o Credo, a Ave Maria, são orações consagradas pela igreja.

Teresa – São fórmulas, Joana, não são orações. Ao dizê-las, sinto que minha alma não se transporta ao Amado. São frivolidades com que nos enganamos, nada mais do que isso são.

Joana – O que queres tu, afinal? Que vivamos apenas de orações?

Teresa – Não mais e não menos que isso.

Joana – Pode-se servir a Deus mergulhada na tristeza?

Teresa – Eu não quero a tristeza, mas um encontro verdadeiro com Nosso Senhor. Não creio que uma oração precise ser dita em palavras que não são minhas. Não creio sequer que deva ser dita em voz alta. Deus não fala como tu e eu. (VIEIRA, 1997, p. 17)



Figura 4: Gilma Farias e Paulo Vieira em cena da segunda montagem de *Noite Escura*, 1998. Arquivo do autor.

Em *Desmedida Medeia* (texto inédito nos palcos), a protagonista não é outra senão a própria Medeia. É um monólogo, bastante aproximado do original grego, a começar pelas personagens que mantêm os nomes. O dramaturgo se vale de que todos conheçam o mito grego, e inicia sua obra já com todo o fato consumado. O erro de Medeia, tanto na autoria de Eurípedes quanto de Vieira, foi ceder ao amor, e entregar-se em desmedidas consequências, sem julgamento de valor, sem prejudicar o que fosse o certo ou o errado.

[...] Um dia eu amei a Jasão. Esse dia por muitos outros se multiplicou e eu o amei por um dia e outros tantos, tantos dias, tantas noites, tanta entrega, tanto amor, tanto tudo que até pensei que fosse eterna a felicidade que eu sentia. [...] Enleada eu estava nos braços do meu amado. Enredada como uma mosca na teia de uma aranha que somente aguardava o dia exato, a hora exata, silenciosa, vigilante, pronta para devorar aquilo que passou a ser a minha razão de viver. Um dia tudo acabou. Um dia Jasão saiu por aquela porta e eu fiquei aqui, estupefata, estatelada, morta, remoendo as lembranças dos dias vividos, as horas não contadas,

a felicidade, o gozo de sua companhia. Não, Jasão, se houvesse pegado de um punhal, se houvesse atravessado com a lâmina o meu coração, eu não sofreria o que sinto agora, eu não seria o que sou nesse instante, um trapo humano, não a mulher de outrora, um resto de qualquer coisa, não mais uma senhora. [...]. És a mais bela de todas as mulheres que habitam as ilhas destes mares, foi o que me dissestes. [...] E com que terrível alegria parti das terras do meu pai, levando comigo o carneiro desejado, o animal raro, o animal único pelo mistério engendrado, por mim roubado da guarda do meu pai e entregue ao homem que mais do que um carneiro de pele de ouro ganhou de mim não digo uma esposa, mas uma escrava, desejosa de o servir em todas as horas, uma cadela que balançava o rabo feliz aos seus afagos. (fala de MEDEIA p. 3-4)

Em 2008, Vieira foi contemplado com a Bolsa FUNARTE de Estímulo à Dramaturgia, com o texto ainda inédito no palco *Anita*, um musical que ficcionaliza a vida de Anita e Garibaldi. Assim como em *Noite Escura* e *Anayde*, Vieira utiliza-se de personagens históricos, mas sempre preservando o direito de criar sua versão da história destes personagens, tomando sempre como base os fatos, mas ficcionalizando; ao seu modo, conta a história dos guerrilheiros da Farroupilha com diálogos falados e cantados. Outra obra curiosa do autor, quanto ao protagonismo feminino, é o texto *Lata Absoluta*, no qual duas atrizes se encontram diante de um dilema de proporções monumentais: como construir uma cena? A partir de que elementos? Que técnicas? Quais aportes teóricos poderão oferecer luz para iluminar os obscuros meandros da criação estética? E nesse sentido, o que há é o não original. Esse texto foi montado em 2010, como conclusão do bacharelado das atrizes Cecília Retamoza e Celly de Freitas, com direção do próprio Paulo Vieira.



Figura 5: Cecília Retamoza e Celly de Freitas em cena de *Lata Absoluta*, 2010. Arquivo do autor.

Atualmente, o autor está em cartaz com a peça *Mercedes*, obra montada com seu grupo Galharufas de Teatro. *Mercedes* é uma obra que tem não só uma mulher em foco, como ainda essa mulher se desdobra em outras três. A peça acontece em dois tempos e espaços diferentes: uma ação se passa nos anos 60, e a outra ação está ambientada 20 anos depois. Desta forma, presente e passado se confundem na cena, em uma espécie de tempo único, mostrando que tudo depende de um ponto de vista e que tudo é relativo, até mesmo a realidade. Em sua solitária guerra contra o *establishment*, Mercedes descobre na própria pele que poderia lutar contra tudo, menos contra o tempo que é senhor de todas as coisas.

Com construção randômica, que acontece, na visão do autor, a partir da carpintaria do texto cruzando falas que no palco estão em cenas diferentes, dando a impressão de que foram inseridas aleatoriamente, aparentando ter uma casualidade, mas que, ao mesmo tempo, parecem fazer parte de um só diálogo, como se os personagens, mesmo estando em cenas diferentes, e em tempos também diferentes, travassem o mesmo diálogo.¹⁸ Nesse processo, os atores se colocam no espaço cênico, de modo que suas ações sejam instintivas e registradas no corpo, resultando em uma cena orgânica, aquela na qual visivelmente não se sente a presença invasiva da mão do diretor na condução da cena, mas, antes, o ator com ampla possibilidade de ele mesmo conduzir a cena em seu tempo, ritmo e intenção, e isto abre outra perspectiva de interpretação para o ator: “antes de tudo, um profundo mergulho que o ator faz dentro de si mesmo, em busca do seu material expressivo, guardado ou escondido nos desvãos de sua sensibilidade, e que aflora para a cena em forma de ritmo e condução da narrativa textual” (VIEIRA em entrevista em 23/ago/16).

¹⁸ Na primeira versão do espetáculo, havia uma personagem que era representada por duas atrizes, em tempos diferentes: uma atriz era Mercedes - militante política, na verdade, nome de guerra da Dra. Mércia - a outra persona da mesma personagem, vinte anos depois. Pela construção dramática era preciso duas atrizes, porque as personagens estavam em cena, ao mesmo tempo, além do que se encontravam e travavam um diálogo. Depois da primeira temporada, o texto mudou: inicialmente, se transpôs para monólogos todos os diálogos em que a Dra. Mércia participava e ainda se inseriu, no discurso da personagem que contracenava com ela, as informações importantes para o desenrolar da trama. Para resolver o encontro do passado e do futuro, foi feita uma inversão na ordem das cenas finais, de forma que a penúltima cena passou a ser a última, para que, assim, a atriz que fazia Mercedes pudesse sair de cena e caracterizar-se como sua persona mais velha. Da mesma maneira, a atriz que faz a filha da Dra. Mércia, que também é Mercedes, consegue se caracterizar, promovendo o encontro das personagens naquele vácuo de tempo.



Figura 6: Nyka Barros, Raquel Ferreira, Suzy Lopes e Jorge Félix em *Mercedes*, 2014. Arquivo do autor.

Com esta linguagem randômica, o espetáculo traz um tempo cíclico, em que todas as coisas são o reinício de outras tantas. O tempo, assim, é outro elemento a ser sublinhado na escrita de Paulo Vieira. Em toda a sua obra, não somente nas que estão em questão, pode-se perceber que o tempo e a sua influência sobre os acontecimentos na vida das personagens é, quase sempre, o elemento motriz da ação, o seu *leitmotiv* filosófico. Diante de tudo que discutimos até aqui, em torno dessa categoria, entre tantas outras questões relevantes, será aquilo sobre o que nos debruçaremos nos próximos capítulos. Esta é mais uma das obras do autor ainda sem edição em livro, embora ele nos tenha confessado que pretende editá-lo logo, um volume contendo as duas versões do texto, como mencionamos anteriormente.

3. DRAMATURGIA E OS (IN)CÔMODOS DA ENCENAÇÃO

No caso do *corpus* do nosso trabalho, o texto dramaturgico seria, de uma perspectiva mais tradicional, o que suscitaria um primeiro momento da análise, tendo em vista os dois espetáculos resultantes daqueles textos, pois os mesmos estão disponíveis para serem estudados. Segundo esta perspectiva, o texto estaria fixo no tempo e no espaço, tornando-se um objeto da análise adequado a uma perspectiva de caráter *monumental*, nos termos de Tania Brandão (2001), o que significaria assumir que ler os textos *Anayde* ou de *Não se incomode pelo carnaval* hoje seria o mesmo que lê-los quando foram escritos (ou mesmo quando foram montados em 1992 e 1997, respectivamente). Mas, como se sabe, esta seria uma falsa ideia, porque o modo de ler, hoje, essas peças é diferente do modo de leitura dessas mesmas obras na época em que foram montadas ou escritas. Esses textos sendo lidos hoje, o lugar do leitor é outro e, assim, a recepção de uma obra modifica a sua concepção estética, considerando que toda obra estética implica um autor que produz para um receptor, sendo tomado como um mutante projetado no tempo. O que, conseqüentemente, modifica a obra também no momento em que se documenta o campo das artes.

Tania Brandão afirma que escrever a história do teatro “é, em mais de um sentido, produzir poeira de estrelas, escrever a história das estrelas. Quer dizer, é, ao mesmo tempo, institucionalizar o efêmero” (BRANDÃO, 2001, p. 199). Isso implica que a história do teatro, às vezes, conta mais a história das personalidades envolvidas nos processos da cena do que a dos projetos estéticos desenvolvidos, bastando pensar que, por meio de certas biografias, é possível contar um período da história do teatro. Da mesma forma, estudar certas encenações é estudar um determinado período da história do lugar em que tais encenações foram realizadas, mesmo que, naturalmente, o olhar do pesquisador seja o olhar de seu tempo presente, dialogando com um objeto do passado.

Uma primeira questão se coloca: como é que se conta uma história do teatro? Ou, mais especificamente, a história de um espetáculo? Como temos percebido, antes de qualquer coisa, não se conta a história do espetáculo, mas, sim, uma história daquele espetáculo, o que se consegue a partir dos documentos aos quais se pode ter acesso e que são vestígios da história de uma dada situação de representação. Por exemplo, um programa de uma peça é um documento que tem consigo muito mais informação do que

imaginamos, e, a partir dele, pode-se, em qualquer época, promover uma aproximação da ideia que a produção queria vender da peça encenada. Falamos de “ideia” porque a maneira como olhamos para os documentos também é diversa do modo como foram olhados quando produzidos, tendo em vista que o pesquisador está em outro tempo.

Outra questão também seria: em que medida, para analisar uma história do teatro, não podemos ficar presos apenas à história da dramaturgia? A dramaturgia é literatura, e o espetáculo não é apenas apreensível pela relação com a obra de literatura, pois, de acordo com Tania Brandão, “em larga medida o teatro do nosso tempo, posto que moderno, é espetáculo e não dramaturgia, condição que não desautoriza os estudos dramaturgícos, mas que exige apenas que o estudo do teatro não se reduza a esta abordagem” (BRANDÃO, 2001, p. 202). Assim, percebemos que, para um estudo no campo da história do teatro, precisamos nos debruçar ao máximo nos vestígios deixados pelos espetáculos, e não apenas no seu texto, como também sobre o material gráfico produzido e que nos dará uma visão de como este espetáculo era vendido, além dos relatos dos profissionais envolvidos nesse processo, bem como relatos de contemporâneos que tenham assistido aos espetáculos. Não se pode olvidar o que ficou registrado nos jornais da época, fazendo, também, um levantamento do que já foi pesquisado e registrado destas montagens por outros pesquisadores. Depois, se faz necessário tentar decifrar tais vestígios, na busca para construir uma leitura, ou seja, uma versão desta história, tendo como base estes materiais citados.

Beti Rabetti (2006) ressalta que o primeiro impulso capaz de motivar a prática historiográfica, relativa à história do espetáculo, deve ser visto como um movimento inquietante dos pesquisadores, com o intuito de deslocar o olhar sobre estes espetáculos em busca de enfoques, os quais apontam para a “dificuldade para o entendimento de que também a cena espetacular não clássica ou canônica, é lugar onde se dá o fenômeno artístico teatral, especialmente quando se trata de fazer referência a um evento do passado”. (RABETTI, 2006, p. 34). Sendo assim, no estudo do teatro há que se refletir sobre o que diferencia um *evento* de um *fato*. O que vai interessar à consolidação de um *fato* teatral? Na medida em que se encontra um fato teatral, se vai encontrar a fonte histórica para esse estudo, como já falado, que não é só o texto: o texto pelo texto é um objeto de estudo cerradamente literário, mas, em uma pesquisa teatral, estamos lidando com um *fato teatral*, que é a situação de produção e recepção em que um texto, por

exemplo, foi posto em cena. Assim, é necessário entender como esse texto age em outro tempo, diferente daquele em que foi escrito ou montado, pois, assim, chegaríamos a uma perspectiva pela qual seria possível compreender o estudo do texto atuando sobre um fato. Nesta direção, para Beti Rabetti, aos olhos do historiador, a cena não é mero objeto do passado, pois se faz necessário assumir uma atitude diante dela que se traga disposição para construir fatos teatrais, abolindo barreiras de tempo:

E é fato que este exercício de busca de categorias históricas na cena em apresentação, e que pode condensar faixas temporais diversas, leva à possibilidade de estabelecimento de novas referências para a seleção de fontes documentais, dos vestígios mais evidentes dos elementos de que se compõe a obra, elementos que, estando ainda em atuação, se tornam fortemente indutores; documentos que resistem à fixação de uma distância crítica a partir da qual o historiador pretendia apenas informar-se atraem o historiador para a experimentação e se disponibilizam para um tratamento recriador (RABETTI, 2006, p. 38).

Assim, são várias as dificuldades e especificidades do estudo do material deixado pelo espetáculo em sua jornada. Se a pesquisa que se faz, em busca de um *fato*, por meio de um arquivo no qual constam os jornais, por exemplo, e principalmente na Paraíba (onde não há uma crítica especializada), há que se desenvolver senso crítico sobre o que se lê no jornal, tendo consciência de que ele é um meio de informação e que ele também tem uma materialidade fugaz, pois aquela matéria é a “notícia do dia”. Esse mesmo material, no outro dia, e por todos os dias futuros, torna-se, todavia, a fixação de um fato, o seu registro. A maneira como se noticiou o acontecimento diz do modo como o jornalista o leu, o que, por sua vez, indica, antes de qualquer coisa, uma interpretação muito particular do mesmo ou do veículo de comunicação a que ele está atrelado.

Neste caso é possível perseguir a verdade do acontecimento? E o que seria a verdade? A verdade existe? É possível ser reconstituída? Recontada? Remontada? A matéria do jornal é, antes de tudo, a percepção do jornalista que a escreveu, que tem muito de sua própria subjetividade. Em minha carreira como atriz, tenho muitos materiais de trabalhos, dos quais participei, que entram em contradição com o noticiado, mas como desfazer a impressão de um jornalista quando já está impressa nas páginas do jornal? Por outro lado, é sabido que, muitas vezes, o jornalista reproduz, sem maior análise crítica, o material que recebeu da assessoria de imprensa do grupo, que, naquela

época (no caso em análise, os anos 90), provavelmente, era feito pelo próprio diretor, que, geralmente, desempenhava também o papel de produtor e ficava com o maior número de funções.

A partir da leitura dos textos dos pesquisadores Tania Brandão, Beti Rabetti, Bernardo Fonseca Machado e Henry Rousso, que são os nossos norteadores na discussão em torno de uma metodologia para o estudo da historiografia teatral, percebemos que muito cuidado também é preciso no que se refere à utilização de fontes que constam em um arquivo pessoal, tendo em vista que estaremos tratando da tentativa de uma construção de uma *escrita do eu*, pois que a tessitura e construção deste tipo de arquivo, afinal, também é muito marcada por uma subjetividade. Um arquivo pessoal documenta um fato não apenas de quem está envolvido ou de quem o viveu, mas é, ou pode ser, sobretudo, um ponto de vista particular sobre o acontecimento.

É, pois, necessário que se tenha, a partir de um amplo material colhido nas pesquisas, a prova e a contraprova dos fatos, para que se possa construir uma pesquisa historiográfica, baseada na reflexão sobre como foi produzido o documento pesquisado. O trabalho do pesquisador é, o tempo todo, voltar àquele ponto em que há uma incongruência. Ler os documentos com um olhar atento para os momentos em que se travem contradições entre as informações, sempre desconfiando das fontes a que se teve acesso, tendo em vista que analisar um espetáculo é, de alguma forma, refletir tanto sobre o passado quanto sobre o presente.

Os dados estéticos não surgem do nada, eles trazem características de seu tempo, construídos e pensados pelos artistas atuantes em dada época, portando os seus gostos e as suas tendências artísticas. Nesta direção, a arte está vinculada aos fatos históricos e sociais, formalizando um tempo. Qualquer obra, seja ela qual for, não surge do nada. Ela é fruto de uma reflexão ou da falta dela. É fruto do pensamento e do esforço de um ou mais artistas que são influenciados por seu tempo e pelas suas vivências, que, por meio de sua arte, demonstram suas opiniões ou constroem visões de seu tempo, a partir de suas sensibilidades e de como sentem e vivem seu tempo e sua arte.

Ainda no mesmo texto de Rabetti, a autora alerta que o fato do debate em torno da implantação da modernização teatral brasileira ter o olhar concentrado na literatura dramática ainda gera problemas gerais para a compreensão da cena, como questão principal na teatralidade contemporânea, pois se acaba assumindo atitudes que

“friccionam o propósito de estabelecimento de textos dramáticos como fontes documentais muitas vezes exclusivas de estudos voltados para diferentes aspectos da obra teatral do passado” (RABETTI, 2006, p. 38). Portanto, os fatos documentados devem falar por si, e cabe ao historiador, por meio da análise e organização metodológica, desvendá-los, criando sua visão destes fatos e construindo seu próprio acervo que será seu guia no momento de produzir sua escrita. Esta, por sua vez, será uma atualização dos fatos, pois a escrita trará a interpretação do pesquisador sobre tal fato, incluindo aquilo que emerge de fontes orais:

Entrevistar o agente de determinado processo, o criador de uma obra cênica (cenografia, atoral ou de direção, no mais das vezes), não pode ser dado como única ‘alternativa’ documental, prática equivocada, segundo ensinam os programas de História Oral. Note-se ainda que, em relação à questão da interlocução entre historiador e documento, esse modo de restringir o universo de fontes termina por dar forma a uma nova modalidade de ‘deixar falar por si a fonte’, artística é verdade, mas cujo determinismo, agora ditado pela inquestionável ‘autoria’ do criador ou pela impermeabilidade da ‘obra de arte’, lega para o historiador do teatro um novo lugar de submissão. (RABETTI, 2006, p. 47)

Portanto, podemos dizer que as fontes desempenham papel fundamental para uma pesquisa como a nossa, e que, como já afirmado anteriormente, o estudo acerca de um espetáculo não se restringe apenas à análise dramaturgic. O objetivo do dramaturgo, além de contar sua trama, por meio de tessituras dramaturgic, é cênico. Ele escreve para que o texto suba ao palco por meio das ações dos atores. Em nossa entrevista com o dramaturgo Paulo Vieira para esta pesquisa, ele contou que a maior frustração de um dramaturgo, do seu ponto de vista, é não ser montado. Revelou, ainda, que escreveu 16 textos para teatro, e que, destes, apenas 8 foram montados. Ou seja, o autor conserva metade da sua obra inédita no palco.

Embora seja impossível não afirmar que, durante muito tempo, a pesquisa teatral se deu pelo viés da literatura, por meio da análise de dramaturgia, por outro lado, as pesquisas mais recentes já apontam que o espetáculo, incluindo aí texto, atuação, iluminação, cenografia e todos os sistemas que são postos em cena, é o objeto de estudo de uma pesquisa historiografia, como a nossa:

Assim, considerar a metodologia da pesquisa hoje nas artes cênicas significa tomar partido com relação ao espetáculo, atribuir um determinado estatuto à encenação e à sua relação com a dramaturgia. A eclosão do teatro moderno acionou a ruptura com a concepção do teatro fundada no primado do texto; pode-se-ia afirmar, em linhas gerais, que a obra do classicismo francês foi a proposição do texto como natureza própria do teatro: um texto para se ver, necessariamente, portanto um texto materializado por atores, condição que levou à era dos monstros sagrados, o momento cênico imediatamente anterior à eclosão do moderno e justamente aquilo que os modernos viram como o aviltamento do fazer teatral (BRANDÃO, 2006, p. 113).

Contudo, antes de refletirmos sobre os espetáculos, consideramos pertinente refletir sobre a relação texto/cena (ou dramaturgia/encenação), investigando esse processo de levar um texto para o palco, a fim de levantarmos a discussão sobre as montagens em debate. Pois, como já mencionamos desde o início, pensamos em uma discussão/análise/interpretação do texto como parte dos espetáculos que foram gerados destes textos, sendo necessário discutir/analisar/interpretar sua encenação, por meio das fontes disponíveis.

3.1. A DRAMATURGIA (NÃO) SE INCOMODA COM A ENCENAÇÃO

Tirar um texto da forma literária, conforme ele aparece impresso no papel, e colocá-lo no palco, em forma de espetáculo/ação, é uma das tarefas mais difíceis. Esta afirmação é de Patrice Pavis (2008), o qual, ao elaborar uma reflexão sobre encenação e dramaturgia, nos faz atentar para a concepção de que encenação, “é o ato de colocar a vista, sincronicamente, todos os sistemas significantes cuja interação dê sentido para o espectador” (PAVIS, 2008, p. 21). No momento em que o espectador assiste ao espetáculo, o texto já não é o objeto principal de apreciação, e sim mais um dos elementos da cena, assim como o ator, o cenário, a iluminação, o figurino, a sonoplastia e todos os outros sistemas que constituem um espetáculo teatral. Sendo assim, a encenação, para Pavis (2008, p. 21), “é uma noção estrutural, um objeto teórico e um objeto de conhecimento”. Ressaltamos que este teórico se refere a espetáculos que partem de um texto escrito anteriormente à sua encenação, caso de *Anayde e Não se incomode pelo carnaval* que serão analisados aqui.

Sendo assim, um texto dramaturgico é, portanto, um projeto de cena. Não é a cena em si, mas é já a expressão de uma concepção cênica do seu autor. O grupo de teatro que passa a lidar com aquele texto, em seu processo de montagem, irá decifrar os códigos propostos pela criação estética que cada texto traz, criando, ao seu modo, uma encenação, que, por sua vez, atua formalizando um pensamento estético. Pavis (2008) reflete sobre a encenação em sete pontos, não descrevendo o que esta seja, mas, o seu contrário, pensando e nos levando igualmente a pensar sobre o que ela não é, evitando assimilar “a semiologia do texto dramático a da representação”, destacando que texto e representação correspondem a semiologias diferentes. Sendo assim, a encenação não é a redução do texto, ou a transformação do mesmo, mas o jogo de ambas as coisas. Este jogo é gerador de um diálogo cênico, pelo qual será encenada a leitura do grupo daquele texto, que foi escolhido pelos artistas que o encenam, por identificação ou negação do seu conteúdo, seja pela história ou pela concepção estética acionada a partir da investigação dos envolvidos no projeto, mas, certamente, pela discussão a que se propõem, e que toca aquele grupo de artistas de alguma forma. Só por isso se justificaria a sua escolha para se desenvolver um trabalho que, em um contexto social, histórico, resulta em uma cena, que diz muito, por sua encenação, daquele ou daqueles artistas. Esse processo, conseqüentemente, irá seduzir uns espectadores e afastar outros.

Por isso, Pavis começa dizendo que a encenação não é a realização cênica de uma potencialidade textual, e que seria demasiadamente redundante apenas transpor para a cena o que já há de escrito no texto. Afirma, também, que uma encenação não tem necessariamente que ser *fiel* ao texto dramático, tendo em vista que tal texto sirva como ponto de partida e que o grupo possa ter total liberdade criativa, podendo obter um resultado que não seja fiel ao texto, mas, sim, ao processo de montagem e aos anseios artísticos que movem o grupo, pois o que estará no palco, sendo apresentado, é a expressão do pensamento estético dado àquele texto. O texto, sendo o ponto de partida do processo de montagem, é o nascedouro desta encenação, mesmo que, ao seu fim, tenham sido realizadas algumas ou muitas mudanças nele.

Neste sentido, vale pensar sobre as rubricas contidas em alguns textos, sobretudo nos textos de autores realistas, pois foram escritas para o projeto de cena do autor, que, não obrigatoriamente, se iguala ao que o grupo almeja realizar. Pensamos nas didascálias enquanto técnica de escrita, que traz a função de comunicar como o autor

idealizou o seu texto cenicamente, fato que pode ser absolutamente ignorado no processo de montagem. Em tempo, Pavis (2008, p. 24) também esclarece que a encenação “não aniquila ou dissolve o texto dramático”. Desta maneira, o autor faz com que o leitor pense sobre um texto sendo encenado várias vezes. O texto, enquanto escrita literária, é e sempre será o mesmo, mas o que irá diferenciar as encenações serão as tessituras estéticas impressas por cada encenação.

Assim, a ‘nova’ leitura do texto é afetada pelo contexto social do tempo em que ele é encenado, até em caso de um mesmo encenador, pois que este, em outro tempo, teria um novo olhar sobre o tal texto, tendo em vista que ele não é o mesmo de tempos atrás. As peças que serão analisadas, sendo montadas hoje, pelos mesmos profissionais que as realizaram, certamente seriam outros espetáculos, pois estes profissionais teriam outras concepções tanto do texto como da cena, o que geraria naturalmente outros pontos de vistas sobre aquele universo.

O que faz uma representação cênica diferenciar-se da dramaturgia? Acreditamos que são os signos teatrais, as ações dos atores, a iluminação, as ‘leis’ usadas nas soluções das cenas, leis fugidias e abstratas que nos escapam ao controle. A obra que está no palco, sendo oferecida ao público, passou pela leitura do encenador/diretor/grupo que a encena. Tendo em vista que teatro é uma arte coletiva, a leitura do coletivo sobre o texto, que resulta na sua representação, que para Pavis é “tudo aquilo que é visível e audível sobre o palco, porém que ainda não foi recebido e descrito como um sistema de sentido, como um sistema pertinente de sistemas cênicos significantes” (PAVIS, 2008, p. 22). Ou seja, o que chega ao palco é o resultado de um processo: o texto dialogando com as ações dos atores, com todos os outros signos teatrais na cena:

A encenação esforça-se por encontrar, para o texto dramático, uma situação de enunciação que corresponda a uma maneira de dar sentido aos enunciados. Assim, os enunciados textuais apareceriam por vezes como produto da enunciação e do texto a partir do qual o texto ganha o seu sentido. A encenação não é uma translação do texto para a cena, mas sim um teste teórico, que consiste em colocar o texto “sob tensão” dramática e cênica a fim de experimentar no que é que a enunciação cênica provoca o texto; instaura um círculo hermenêutico entre enunciado para dizer e enunciação “abrindo” o texto para muitas interpretações possíveis. (PAVIS, 2008, p. 27)

Sendo assim, um texto é uma *obra aberta* porque permite várias leituras e interpretações/representações, mas o espetáculo, por sua vez, também o é, considerando que ele está sujeito à casualidade do ‘aqui e agora’.¹⁹ Isso porque, segundo Pavis, na encenação, é realizada uma leitura em ação, no palco se encena um diálogo entre o verbal e o não verbal do texto “através da evidência daquilo que é dito e daquilo que é mostrado” (PAVIS, 2008, p. 28). Para este autor, um espetáculo não é apenas uma produção de sentidos, mas também de sensações, o que envolve o trabalho do ator que é quem irá realizar as ações durante o espetáculo.

A interpretação do ator é uma parte do mundo da personagem – como Eric Bentley (1967, p. 142) discute, “todo jogo cria um mundo dentro de um mundo” –, ou seja, a interpretação do ator é a metade ou talvez uma parte de um mundo dentro de outro mundo, que é o espetáculo, ou a própria personagem. Embora as ações de uma encenação sejam realizadas pelos atores, elas são da personagem. Esta, por sua vez, se apresenta por suas ideias e ações, e pelas ideias que as outras personagens sustentam sobre a mesma, de tal forma que se tenha uma ideia geral do conflito da personagem. Acreditamos que um ator/atriz em seu estado criador deve, enquanto intérprete, realizar um desnudamento da alma, a fim de vestir-se das ideias do outro, ou seja, da personagem: em cena, criada pelo ator com base na personagem criada pelo dramaturgo, mas que não será, absolutamente, a mesma, pois que o seu autor, no palco, é o ator. O ator não só representa uma *persona*, ele enche de existência o ser que, até então, havia apenas no papel. Embora não podemos deixar de ressaltar que a personalidade de cada ator/atriz irá influenciar a criação da personalidade do papel por ele/ela representado/a. Assim, embora esteja no papel todas as falas da personagem escrita por seu autor, cada atriz terá sua forma muito particular de interpretar. Mesmo que sejam as mesmas personagens, cada ator/atriz irá fazer de sua forma, isso, se tratando particularmente da encenação criada por cada interprete dentro da encenação geral do espetáculo. Isso em nosso ponto de vista. Não devemos esquecer que, em cena, não somente fala o trabalho do ator, embora, cenicamente, as ações físicas sejam

¹⁹ O conceito de ‘obra aberta’, desenvolvido por Humberto Eco nos anos 1950, propõe que “a obra de arte é uma mensagem fundamental ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 1976, p. 22), sendo esta ambiguidade entendida para qualquer obra, em qualquer tempo. Desta forma, nos propomos a provocar uma reflexão sobre a encenação por meio da liberdade de seus criadores, que serão tomados como autores de sua encenação, tendo em vista que o texto foi escrito por um autor, com signos significativos comunicando significâncias que podem ser mudadas por cada fruidor.

realizadas por meio do seu gestual, mas todos os elementos ou sistemas cênicos postos em cena são comunicantes da encenação: cada elemento foi pensado pelos profissionais designados para tal, que assinam com seu nome a ficha técnica, sendo todos construídos dentro de uma ideia única.

Naturalmente, ao pensarmos em encenação, pensamos também em outro sistema anterior a esta, que é a adaptação. Desta forma, torna-se válido pensarmos: quando adaptamos histórias para o palco, como se dá esse processo? Linda Hutcheon (2013) nos chama a atenção para a questão relativa às adaptações, entendendo-as como presentes em todos os campos da arte, nas telas do cinema e da televisão, nos games, nas histórias em quadrinhos. Sendo muito mais comum em nosso convívio do que pensamos, pois, quando as mães contam historinhas para seus filhos pequenos, elas estão executando ali a tarefa de adaptadoras, com objetivo de contar uma história da melhor maneira possível. Desta mesma forma acontece com o encenador, ele “conta” a história de outrem a partir de um ponto de vista bastante particular, pouco importando a proximidade e a fidelidade ao texto adaptado.

Sobre adaptação, Patrice Pavis faz dois apontamentos: primeiro diz que adaptar é fazer uma transposição ou transformação de uma obra, passar uma obra de um gênero para outro, tendo como objeto os conteúdos narrativos que podem ser mantidos ou receber consideráveis mudanças, principalmente quando essa transformação é para o teatro, pois que recebe os signos teatrais. Segundo: que a adaptação, além de ser também como se nomeia a atividade dramaturgica, é diferente de tradução. Tendo em vista que a segunda sim, precisa manter fidelidade ao original absoluta ao objeto traduzido, enquanto que a primeira tem toda liberdade de cortar ou acrescentar trechos, pode acrescentar personagens, reduzir ou fundi-los (Cf. PAVIS, 2008), como também contar a história de tal texto de forma diferente de seu autor, podendo ter outro ponto de vista de sua obra, ou transpondo o foco da questão levantada pelo autor em sua obra, isso se dará no processo de montagem e é fruto da concepção cênica que o texto irá receber de seu encenador.

A maior questão que percebemos na transição de uma obra literária para o teatro é que a literatura permite coisas que a cena não permite, o que naturalmente envolve a potencialidade de cada mídia em questão. A literatura não é usufruída ou apreciada da mesma maneira que o teatro: em sua relação, por exemplo, com o livro, o

leitor decide como e quando usufruir. Podendo inclusive parar, voltar algumas páginas ou mesmo deixar para continuar sua apreciação em outro momento. O mesmo não seria possível com um espetáculo teatral. Teatro é, por sua natureza, a arte da ação e da presença, que é geradora de sua efemeridade, considerando que uma representação se consome à medida que se realiza, tal qual uma vela acesa, que ilumina enquanto existe, mas que ao ser consumida, apaga-se. Na transição das palavras escritas para o texto falado e vivido, muitas palavras serão substituídas por gestos e ações dos atores. Essa transposição é o cerne da questão do corpo do ator em diálogo com a literatura por meio das ações físicas, o que torna o ator também *autor*, já que as ações da personagem serão de autoria dele, como já mencionado anteriormente, e o mesmo busca tais ações no estudo do texto. Em cena, o ator *diz* com o corpo e com a voz.

Há que se entender o conceito de encenação que se usa a essa altura. O conceito de encenação é muito difícil para nós, no Brasil, pois ele tem como referência a tradição francesa, que é, justamente, aquela que a compreende como *um ato de por em cena um texto*. Tomamos, aqui, a encenação como um ato criativo: ou seja, a encenação não é meramente pegar o texto e o reproduzir no palco, mas a sua transformação ou realização cênica, um exercício de criação que envolve e desenvolve vários sistemas que estão a ela ligados. Sendo assim, a encenação é uma dimensão poética do texto em diálogo com seus signos cênicos, no palco, em função de uma forma de espetáculo.

Se olharmos para o passado, poderemos observar que, até o final do século XIX, o teatro ocidental teve seu alicerce, em grande parte de sua história, no *textocentrismo* (ROUBINE, 1998). Isto é, o texto considerado elemento principal e fundamental para o fazer teatral. À figura do dramaturgo/autor do texto era atribuída, na hierarquia teatral, a maior importância. O diretor era tido como um “organizador” da cena, as atuações seguiam modelos pré-estabelecidos pela dramaturgia e os demais elementos do teatro, que compunham a cena estavam a serviço da história, ou seja, do texto, das ideias e determinações que o dramaturgo ofertava em sua dramaturgia.

Com o surgimento do encenador, esse contexto começa a ser tensionado, questionado e mudado. O texto teatral, aos poucos, vai perdendo o seu lugar supremo e os demais aspectos da cena começam a receber maior atenção: mesmo que o plano de encenação tenha surgido a partir do texto, este não exerce uma função de destaque, pois que, como já vimos com Pavis, em cena, o texto é mais um dos elementos da cena, que

também não deve ser desvalorizado, mas colocado no mesmo patamar dos demais elementos. Ressaltamos ainda que, em caso de encenações que se realizem com fidelidade ao seu texto, não diminui seu valor enquanto encenação.

Paulo Vieira (2006) também faz apontamentos em torno da questão do texto/cena: segundo ele, nos anos 90, determinar qual que era o primeiro elemento da cena, a dramaturgia ou a representação dos atores, era uma discussão muito em voga, era uma discussão que estava nas rodas de conversas travadas pelos profissionais de teatro da cidade de João Pessoa. Confessa que, mesmo tendo ele se dedicado por dez anos, com afinco, aos estudos voltados para a dramaturgia, em decorrência de suas duas pós-graduações, ele sentia que o caminho do teatro passava pela cena, e, portanto, pelo desempenho do ator. Esclarece ainda que, em seu trabalho tanto como diretor quanto dramaturgo, estava sempre focado na criação do ator e no seu trabalho de interpretação técnica. Em seus textos para teatro, no exercício da escrita, tem como objetivo os desafios no campo da interpretação para os atores, que devem ter controle absoluto da cena.

Portanto, conforme Patrice Pavis (2008), a encenação não pode ser vista como uma concretização visual do texto, e que todo texto (não apenas os dramáticos) é construído com lacunas que serão preenchidas de sentidos em sua encenação. Tendo em vista que a encenação é uma leitura do texto escrito. É assim que a encenação pode, por sua realização com ações e signos teatrais, dizer o que talvez não seja dito no texto, por meio da investigação durante o processo de montagem, de acordo com o que os seus realizadores querem dizer dele, seja verbal ou visualmente. Como já mencionamos, o texto é apenas um dos elementos da cena como todos os outros que compõem os sistemas cênicos.

3.2. OS INCÔMODOS DE ANAYDE

Creemos ser pertinente inserir a análise-interpretação de *Anayde*, ainda neste capítulo, por termos, neste caso, o registro de um conflito travado entre seu dramaturgo e seu encenador. Procuramos, junto aos profissionais envolvidos na montagem da peça, ter acesso ao texto usado por eles no processo de montagem (que seria uma fonte bastante próxima ao processo de cena), mas não obtivemos sucesso em tal tentativa.

Segundo os mesmos, este não existe mais, foi deixado em algum lugar do tempo. Para o que pretendíamos, seria de grande relevância termos acesso ao mesmo, pois certamente nele teríamos observações feitas enquanto montavam a peça, que poderiam ser de grande importância à análise. Sendo assim, utilizamos a versão deste texto que está publicada em livro, no volume *A Escravidão do Amor* (VIEIRA, 2013), dividido em duas partes: na primeira, Vieira levanta um pensamento sobre o amor, no qual descreve tal sentimento como uma “daquelas coisas que nos fascinam e que podemos situar no campo do improvável. É um terreno pantanoso que está todo o tempo a nos submergir e a tolher nossos passos” (VIEIRA, 2013, p. 16), entrelaçando suas opiniões acerca do amor com um breve estudo sobre a pessoa de Anayde. Segundo o mesmo, tanto em nossa entrevista, quanto no livro em questão, sempre foi relevante o sentimento que esta mulher lhe causou desde o primeiro momento que conheceu sua história: “eu estava radicalmente tomado de encanto por Anayde [a pessoa], pelo que ela representava pra mim naquele momento” (VIEIRA, 2013, p. 5). A segunda parte do impresso é composta pelo texto dramático e alguns apontamentos do autor sobre a montagem dirigida por Fernando Teixeira, em 1992.



Figura 7: Reprodução da capa do programa da peça *Anayde*, 1992. Arquivo do autor.

Esta montagem, levada à cena pelo Grupo de Teatro Bigorna, causou *frisson* na capital paraibana, sendo “um sucesso estrondoso de público, talvez um dos maiores fenômenos de bilheteria do teatro paraibano” (MACIEL; RIBEIRO, 2012, p. 93). Como denuncia seu título, esta peça trazia à cena a figura histórica e polêmica de Anayde Beiriz, a mulher que foi amante do advogado e jornalista João Dantas, o homem que, segundo os historiadores, em uma tarde de 1930, entrou no Café Glória, na cidade do Recife, e pronunciou as seguintes palavras: “Presidente João Pessoa! Eu sou João Dantas, a quem tanto humilhastes” e, depois de dizer isto, atirou no peito do venerado chefe político da Província Paraibana, tirando-lhe a vida.

Não podemos esquecer que um texto, mesmo quando histórico, é um ponto de vista, é a revelação de um olhar de alguém sobre algum fato. Quanto a isto, Vieira afirmou na entrevista concebida no contexto desta pesquisa, que, no ato de escrever, não se preocupava, de forma alguma, com os fatos reais, mesmo que estivesse escrevendo sobre algo que aconteceu realmente, e acrescentou, ainda, que ele não é historiador (que é quem, em sua opinião, deve se preocupar com a narrativa, pretensamente, mais objetiva de fatos) – ele é dramaturgo, portanto, o que ele faz é ficção, e, no seu ponto de vista, não deve fidelidade aos fatos históricos tal qual aconteceram, mas sim ao seu desejo dramático. Quando vai escrever, mesmo que seu ponto de partida seja um fato histórico, o que ele pretende é contar uma história e, para isso, ele precisa deixar que a história se escreva por si só, considerando que os fatos históricos já aconteceram e ninguém mais pode mudá-los, e que a arte tem essa liberdade criativa.

Mesmo que o autor defenda que a narrativa histórica foi apenas o seu ponto de partida, a peça *Anayde* é, como mencionamos em nossa introdução, um drama de cunho histórico, pois se utiliza de um fato histórico, com personagens que, de fato, existiram. Patrice Pavis (2008) trata dessa relação: para ele, no teatro, iremos assistir a histórias humanas, inventadas ou reais – pois, toda história mostrada através da dramaturgia irá refletir, de algum modo, sobre um dado momento da sociedade, mesmo que esta reflexão esteja limitada ao olhar de alguém, no caso, ao olhar de quem escreveu, (ou seja, o dramaturgo), ainda será um olhar sobre um fato histórico. Este olhar, portanto, se presta a reconstituir um fato histórico, mesmo que a trama urdida como resultado seja fruto da imaginação do dramaturgo, por sua vez alimentada pelo que, de fato, ele teve acesso, ou seja, ao que interpretou enquanto fonte e fato histórico.

Nesta direção, toda “obra dramática, intitulada ou não histórica, faz intervir uma temporalidade e representa assim um momento histórico da evolução social: a relação teatro e história é, neste sentido, elemento constante e constitutivo de toda a dramaturgia.” (PAVIS, 2008). Pensando por este viés, o dramaturgo interfere na compreensão histórica dos fatos, pois se expressa no seu texto, expondo em sua dramaturgia uma visão daquele fato, pois, conforme Pavis (2008, p. 195), a verdade histórica e verdade da dramaturgia não são semelhantes: e o bom dramaturgo deve ter domínio e liberdade sobre a história, exercendo sua capacidade de (re)criar, para não ser conduzido a um “naturalismo improdutivo”.



Figura 8: Caderno 3 do *Correio da Paraíba* na estreia em João Pessoa. Arquivo pessoal do autor.

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

Naquele dia eu pude saber quem era a mulher de quem não se pronunciava o nome: Anayde Beiriz. Cinquenta anos sepultada pela história. Fiquei fascinado. Eu pus os olhos na notícia e enxerguei um drama de amor de proporções teatrais. (VIEIRA, 1992, p. 6. Programa da Peça)

A matéria fazia referência ao livro *Revolta e Revolução*, de autoria de José Joffily, o qual Vieira buscou adquirir imediatamente, pois queria se inteirar mais desta história que ele enxergava com proporções shakespereanas:

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

Pelo livro escrito por Joffily, Vieira conheceu outra narrativa, diversa da que é oficialmente contada nos compêndios de história da Paraíba. Segundo ele, aquele é um livro bem documentado, com argumentos sólidos, demolidor dos mitos históricos, pois introduz a imagem de uma mulher transgressora em vistas das normas sociais, envolta em uma paixão que transgride a razão. Ainda em seu texto de apresentação da peça do Grupo Bigorna, Vieira afirma que escreveu *Anayde* com uma paixão poética radical: “Anayde era eu. A mulher que infringe as hipocrisias morais conservadoras, era eu. A angústia dela era minha. A busca de liberdade dela, era minha”. (VIEIRA, 1992, p. 6. Programa da peça). Assim, apaixonado, e desesperado como são os apaixonados, escreveu sua peça de rebeldia, amor e morte, fundindo realidade e ficção.

Anayde Beiriz era poetisa de feição modernista, escritora de contos, *ex-miss* Paraíba do ano de 1924, feminista de primeira hora e alguém que afrontava a

estreitíssima moral de uma província, nos perigosos anos vinte, que tem sua história diretamente ligada, por seu relacionamento amoroso com João Dantas, aos fatos acontecidos em 1930, os quais marcaram profundamente a vida de toda a gente que viveu aqueles dias conturbados. Ligados não apenas a ela, mas às gerações que se seguiram, inclusive, porque, como resultante, mudou-se o nome da cidade, antes Parahyba, depois João Pessoa, em homenagem ao Presidente assassinado em Recife.

A história sepultou Anayde, e a arte a ressuscitou, por meio da literatura, do cinema e do teatro. Logo após Vieira concluir a escrita da peça, a cineasta Tizuka Yamasaki lançou o filme *Parahyba Mulher Macho*, contando, exatamente, a história de Anayde. Então, o dramaturgo compreendeu que aquele não era o momento de montar a peça, pois o filme a abafaria. E preferiu guardá-la. Segundo o autor, durante os anos em que esteve guardada, *Anayde* passou por três tentativas de montagem. Todas frustradas. E somente saiu da gaveta pelas mãos de Fernando Teixeira, dez anos depois de ser escrita: “Fernando Teixeira, depois de montar *Curicaca*, e certamente querendo resolver o problema de difícil solução que é o texto para teatro, e que era o grande engasgo da montagem anterior, resolveu ousar” (Entrevista concedida em 20/ago/16).

*Anayde*²⁰ (montagem do Grupo Bigorna) teve estreia no Festival de Inverno de Campina Grande de 1992. Na capital paraibana, a estreia da peça aconteceu no dia 13 de agosto daquele mesmo ano, e o Jornal *Correio da Paraíba* trouxe uma matéria assinada pelo jornalista Chico Noronha contendo entrevista com o autor e com o diretor. O jornalista começa perguntando o que a peça tem em comum com o filme realizado por Tizuka Yamasaki, ao que Vieira responde que apenas o tema e seus personagens, pois, em sua visão, Yamasaki buscava uma reconstituição histórica, ao passo que sua dramaturgia não trilhava esse elo com a história, mas, de forma ficcional, pretendia contar um drama de amor dentro da história política da Paraíba.

No mesmo jornal, quase um mês depois, a poetisa Vitória Lima dá seu depoimento acerca de *Anayde*, inicialmente dizendo que estava conversando com uma

²⁰ Ficha técnica: Texto: Paulo Vieira. Elenco: Ana Luíza Camino (Anayde), Roberto Cartaxo (João Dantas), Carlos Djalma (Rafael), Tião Braga (Alves), Meliana Silveira (Lia), Humberto da Silveira (João José), Técnicos/Cenários: Tarcísio Navarro. Iluminação: Jorge Bweres. Sonoplastia: Sachas Teixeira. Contra-regra: Élide Guedes e José Gabriel. Confecção do Cenário: Waldemar Dornelas. Pintura do Cenário e telões: Carlos Djalma. Música original: Eli-Eri Moura e Odair Salgueiro. Figurino: Grupo Bigorna. Confecção do figurino: Melânia Silveira e Marlowa. Confecção do gramafone: Breno Matos. Programa visual: Juca Pontes. Criação do cartaz: Milton Nóbrega. Fotografia: Mano de Carvalho. Divulgação: Ricardo Farias e Eudes Hermano. Administração: Dalva da Costa Scheerer. Direção geral: Fernando Teixeira.

amiga ao telefone que havia ido ao Theatro Santa Roza para ver o espetáculo e não pôde entrar porque os ingressos haviam sido esgotados, o que a escritora apontava como algo inusitado no cenário do teatro paraibano:

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

Pelo depoimento acima, podemos ter a dimensão do que foi a trajetória do espetáculo em sua temporada. Na opinião da escritora, o que fascinou e atraiu o público paraibano para o teatro foi a possibilidade de deparar-se com sua própria história, agora transformada em ficção via um olhar cheio de paixão, compreendendo que a figura de *Anayde* estava estreitamente ligada ao imaginário da sociedade paraibana, mesmo ainda hoje. É tanto que sua figura é suscitada em muitas obras em diversos segmentos artísticos.

Portanto, ressaltamos que a análise de *Anayde* concentra-se sobre o estudo de um texto atuando sobre um fato teatral, ainda que envolva um fato também histórico. Seu material gráfico também faz parte do projeto de encenação, pois foi produzido e/ou aprovado pelo diretor e seu grupo. Por exemplo, o cartaz e programa de *Anayde*, acima exposto, não traz na capa o rosto de Ana Luiza Camiño, a atriz que interpretou a protagonista na trama, mas a própria *Anayde*, apelando, desta forma, para a imagem da figura histórica, e reforçando os laços do palco com a verossimilhança histórica para o público.



Figura 9: Foto de Anayde Beiriz usada para o cartaz. Arquivo pessoal do autor.

Então, quando o diretor opta por usar, na capa do programa, bem como no cartaz da peça, uma imagem da figura histórica e não a imagem da atriz que a representa, ele está estabelecendo – mesmo que inconscientemente – um compromisso com a verdade histórica, na medida em que se vendeu a peça a partir desta imagem, o que acabou seduzindo o público pela curiosidade, já destacada pela poetisa Vitória Lima. Decerto que uma peça oferece uma interação de ideias e acontecimentos em sua concretização existencial. Mas quando em seu texto há fatos históricos, ele traz à luz os sentimentos de/sobre um fato, aspectos que os historiadores talvez não tenham dimensão em seus relatos históricos. O texto de Diógenes Maciel e Danielle Ribeiro (2012) destaca uma declaração de Fernando Teixeira segundo a qual ele não tinha noção da dimensão da força mítica que Anayde ainda exercia na sociedade paraibana.

Mas, vejamos que situamos a análise de *Anayde* neste capítulo por uma razão muito específica: que é o impasse travado entre o autor e o encenador. Paulo Vieira, simbolicamente, não desejando terminar sua peça com a morte de Anayde, escreveu uma cena em que a personagem, perdida em meio à confusão da Revolução de 30, vagando pelas ruas do Recife, recebe uma bandeira que alguém lhe põe nas mãos. Como se fosse um autômato, a personagem vagueia pelas ruas, em meio ao agito dos revolucionários, e fala um monólogo criado pelo autor a partir de fragmentos de textos da própria Anayde Beiriz, resultado do pouco que ele teve ou a que se tem acesso do que foi deixado escrito por Anayde, que são cartas que estão em posse da sobrinha dela,

Ialmita Beiriz. Era, por assim dizer, uma compilação poética de várias falas de Anayde, mas que faziam referência a toda a ação e jornada da personagem.

Porém, em sua pesquisa para a montagem da peça, Fernando Teixeira teve acesso a duas cartas da Priora do convento onde Anayde deu entrada, em Recife, após ter se intoxicado. Na primeira carta, dirigida à mãe de Anayde, a Priora conta sobre o estado de saúde da moça, envenenada, mas que estava sob cuidados médicos. Na segunda carta, escrita no dia seguinte, a Priora comunica à mãe de Anayde o seu falecimento, “que teria se arrependido muito” de tudo o que fez e viveu. Assim, o encenador substituiu o texto feito pelo autor a partir de falas de Anayde pela leitura *em off* da carta da freira. Teixeira, conforme Maciel e Ribeiro (2012), declara que vê um texto dramático como algo maleável, sujeito a pequenos acertos, acomodações à proposta, conforme a encenação idealizada pelo diretor, mas que, no entanto, não fira o conteúdo dramático, mas que por vezes, o encenador tem liberdade de fazer mudanças que sejam importantes para sua encenação, como foi o caso da peça em questão:

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

Seguem os dois trechos do texto, primeiro o escrito pelo autor, e, em seguida, o texto acrescentado pelo diretor, que substituiu o do dramaturgo. No texto original, após João Dantas ter sido preso por assassinar João Pessoa, Anayde está escondida na casa de João José no Recife: é ele, com outro companheiro, o Rafael, quem conta para Anayde que o povo está nas ruas e as tropas liberais estão atacando, e que precisam fugir:

OS DOIS SAEM. ANAYDE FICA SOZINHA NO PALCO. SONS DE REVOLUÇÃO. OUVES-SE UM GRITO.

VOZ: Os liberais tomaram a Casa de Detenção. O assassino do Presidente está morto. Viva a revolução!!!

ANAYDE: A escravidão do amor a um só destino. A prosaica descendência. O meu espírito mal se continha em uma angústia infinda. Por fim o manto da noite envolveu toda a terra. A escravidão do amor a um só destino. As telhas viram tudo. Onde

fluíram momentos de gozo intenso e de volúpias indescritíveis. A escravidão do amor. Por que o coração humano é tão estreito para conter tanta saudade? (VIEIRA, 2013, p. 204-5)

No registro audiovisual do espetáculo, podemos assistir que, na encenação, após os dois companheiros saírem para enfrentar os liberais, Anayde também vai às ruas – perdida no meio da revolução, eclodem sons de bombas estourando, homens armados passam pelo palco, pessoas gritam e correm balançando bandeiras, e uma dessas bandeiras é posta na mão de Anayde que a balança, absolutamente inerte no meio daquilo que se entende como um movimento atinente à revolução que se avizinha. A cena vai atingindo um ritmo mais lento, até ficar congelada, e na medida em que vai congelando, ouvimos a voz da freira, *em off*. A luz vai caindo em resistência até ficar apenas no rosto da atriz e, em seguida, apaga-se. E ouvimos os aplausos fervorosos do público presente.

D. Maria Beiriz, venho dizer que sua filha Anayde ficou internada nesse pobre asilo, e, ao chegar, foi descoberto que tinha tomado grande quantidade de veneno. Foi feito de tudo para salvá-la: injeção de óleo canforado, soro, grande conforto e carinho. E, finalmente, recebeu os últimos sacramentos. Com que paciência sofreu! Eu a vejo no céu, pois arrependeu-se muito e morreu preparada.

A serva em Nosso Senhor,

Sóror Maria José de Nazareth Breves.

Madre Superiora das Religiosas do Bom Pastor.

(Transcrição do registro audiovisual, *Anayde*, 1992)

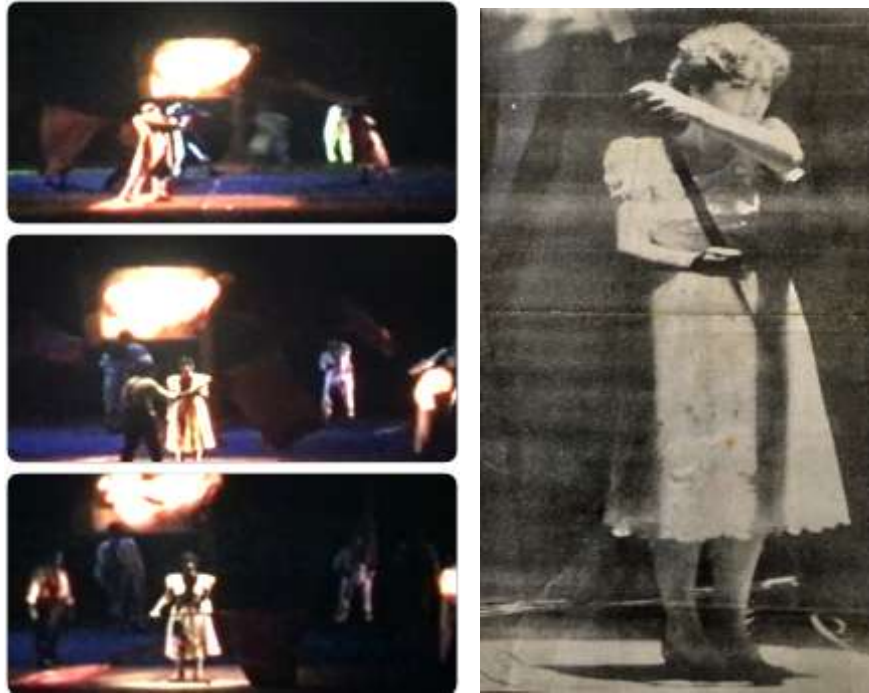


Figura 10: Reprodução do registro audiovisual do espetáculo e de uma foto de jornal, reproduzindo a cena final da peça do Grupo Bigorna. Arquivo pessoal do autor.

Ainda em nossa entrevista para este trabalho, Vieira nos explicou que, em seu ponto de vista, cortar o texto compilado, no qual estavam concentradas a rebeldia e a poesia de Anayde, a pessoa biográfica, e substituir pela carta da freira, foi um passo em falso da direção, pois, Anayde pode até ter se arrependido muito, como afirmou a religiosa, na carta, mas a personagem Anayde, ao se arrepender pelo discurso externo, desdizia toda a ação que fora apresentada até aquele momento. Mas, o que Fernando Teixeira fez em *Anayde* foi algo próprio da encenação moderna/contemporânea. Como já mencionamos, essa discussão naquele contexto do teatro pessoense estava em alta, então, Teixeira se utilizou dessa liberdade do encenador sobre um texto. Mudando seu final, ele altera a tessitura da personagem, o que, em nossa leitura, aciona uma contradição, mesmo que, conforme ele aponta, atinja uma estrutura que, imediatamente, comunica com o público, ávido por finais melodramáticos:

Sempre vejo um texto dramático como algo maleável, sujeito a pequenos acertos, acomodações à proposta, no entanto, sem ferir seu conteúdo de um modo geral. Porém, às vezes, ocorrem pequenas alterações, como foi o caso do final de *Anayde*, que montei a partir do texto de Paulo Vieira: a personagem encerra a estória com uma bandeira na mão, desolada, balançando-a, perdida no meio do fogaréu da revolução. Então, na busca,

mexendo no baú histórico daquela mulher, encontrei uma carta de uma freira para a mãe de Anayde, contando sua morte trágica, e a coloquei em BG, enquanto a cena transcorria. A carta, como era de uma religiosa, tinha todo aquele caráter de coitadizar [sic.]. A plateia urrava com a cena daquela mulher patética, balançando a bandeira... Mas, o Vieira não gostou. Nós não imaginávamos a força que Anayde exercia. De repente, o teatro se encheu e foi uma surpresa tão grande que aquela estrutura que existia na administração do teatro, teve que ser transformada urgentemente para poder atender à incrível demanda. (MACIEL; RIBEIRO, 2012, p. 265).

Esta é a questão central de nosso interesse para desvendar a relação travada entre a dramaturgia e a encenação neste espetáculo: não o fato da existência ou não de um arrependimento da pessoa Anayde, que, inclusive, nunca saberemos se foi real ou não. Nunca saberemos nem se a enorme quantidade de veneno que a freira menciona em sua carta que ela tomou foi por vontade própria ou se ela foi obrigada a tal. Nunca saberemos o que a motivou, se se arrependeu ou se por perceber-se só, compreendendo que, por consequência dos atos cometidos por seu amante João Dantas – que também já estava morto –, seria muito difícil seguir sua vida em diante, pois pagaria um preço muito alto, que talvez não estivesse disposta a pagar. Estas são questões retóricas, que também não estão em nosso foco de discussão, pois não estamos tratando da vida da pessoa Anayde, e sim, da personagem da peça – dramaturgicamente criada por Paulo Vieira e cênicamente recriada por Fernando Teixeira e, naturalmente, pela atriz Ana Luiza Camiño, que foi quem a interpretou no espetáculo em foco. Este sim é o cerne da questão que nos interessa discutir, pois o dramaturgo nos apontou a alteração efetuada na cena como *um ato arbitrário* da direção, aquilo que é uma decisão simbólica, construída pelo encenador não só em seu final, mas durante toda a sua encenação, considerando que a encenação tem liberdade em seu ato de recriar, no palco, o que foi pensado pelo dramaturgo no papel, já que, no âmbito da encenação, o que é oferecido ao público em forma de espetáculo não é, necessariamente, uma leitura que se pretenda *fiel* da dramaturgia, mas sua forma de compreender, sentir e interpretar aquele texto.

Esta leitura oferecida ao público é fruto do trabalho deste grupo na sala de ensaio. Podemos fazer essa afirmação ao compararmos o texto escrito com o “texto” que foi levado ao palco, que pudemos estudar pelo registro de audiovisual a que tivemos acesso, em que percebemos pequenas e sutis alterações dramáticas, mas que exerceram influência na construção da personagem central.

O dramaturgo oferece um jogo de tempo/espço de uma cena para a outra, a peça começa na casa de João Dantas em João Pessoa (àquela altura, Parahyba), a cena seguinte acontece em Cabedelo, volta para a capital, vai para Recife. O que poderia ser um fator complicador para a direção, dentro de uma perspectiva mais realista, que é a que Teixeira utiliza em sua encenação. Mas, isto foi resolvido através de convenções cênicas por meio da iluminação: seja por uma luz em resistência ou mesmo utilizando, de modo expressivo, o recurso do *black out*, que pactua com o público que a cena acabou e irá começar outra, bem como a mudança de tempo-espço da cena. Tal uso funciona como uma edição, possivelmente influenciado pelo cinema e a telenovela, nos quais esse recurso é perfeitamente usado como corte de cena, não havendo transição de uma cena para a outra por meio da ação no espetáculo, e sim por esta convenção de iluminação, muito bem realizada, pois as transições aparecem como recurso comunicante de sentidos.

Como já mencionamos, a encenação optou por uma estética naturalista, pesando a mão no melodrama, que é marcado por um tom novelesco, o que pode ser percebido além destes efeitos de corte, no gestual dos atores. Ainda no texto de Vitória Lima, já citado, ela dá nota deste gestual na interpretação de Ana Luíza Camiño, afirmando que a gestualidade da atriz, a forma com que usa os braços e as mãos na peça, dá à personagem um toque quase infantil, sendo muito desenhado, marcado quase como uma coreografia. Este espetáculo não foi a estreia de Ana Luíza como atriz, mas seu surgimento como *estrela* no teatro paraibano: em uma conversa com a atriz, ela nos contou que no período do espetáculo, ela era reconhecida na cidade em todos os lugares que ia, por onde passava escutava alguém comentar “Olha, é Anayde!”, o que a assustou um pouco, pois que isso não ocorreu com nenhum dos seus trabalhos anteriores.

O desempenho da atriz foi muito aclamado pela imprensa, sendo matéria em muitos jornais, que trouxeram entrevistas e perfis, tal qual os que ilustramos acima. Ainda hoje, escutamos nas rodas de teatro, quando o assunto é *Anayde*, sobre o desempenho da atriz. Será que isso não se deu pelo fato da atriz estar “encarnando” Anayde, uma figura que faz parte do imaginário do paraibano? O jornalista Wellington Farias, em sua matéria no jornal *Correio da Paraíba* com a atriz, a questiona sobre o sucesso de *Anayde*, e a atriz confirma nossa afirmação: “No primeiro momento digo que Anayde foi uma pessoa que existiu, que teve uma vida polêmica e, de certa forma,

instigou as pessoas a conhecê-la. Então, as pessoas estão interessadas em ver como é que a peça trata disso.” (CAMIÑO apud FARIAS, *Correio da Paraíba*, 26/08/1992).



Figura 11: Reprodução de jornais da época com foco na atriz. Arquivo pessoal do autor.

Em nossa visão, a atriz e todo o conjunto que envolve a obra foram favorecidos pela dimensão histórica que sua personagem representa. Não podemos deixar de pontuar que por mais que o autor afirme que sua obra é ficcional, ela suscita um peso histórico: podemos confirmar isso pela análise das matérias dos jornais a que tivemos acesso, nas quais o grande foco é sempre a figura histórica, os fatos históricos que estão diretamente ligados à revolução de 1930. Um desses jornais, infelizmente sem identificação do veículo de comunicação e sem data, mas com matéria assinada pelo jornalista Oduvaldo Batista, afirma que *Anayde* é um marco na história do teatro paraibano, chegando a afirmar que a realização da peça é uma vitória do nosso teatro, e que é muito importante que seja visto pelo público, sobretudo os jovens, pois que é impossível compreender o presente sem explicar o passado.



Figura 12: A discussão do espetáculo com foco na figura histórica. Arquivo do autor.

Não estamos querendo, com isso, afirmar que o sucesso de crítica e público do espetáculo se deva apenas ao seu valor histórico, mas que, ao contrário do que seu autor afirma, a peça é indelevelmente ligada aos fatos históricos, pelo menos no âmbito da sua recepção. Por outro lado, ressaltamos que os mesmos jornais que remetem aos fatos históricos, também apontam as qualidades da dramaturgia e da encenação, e, sobretudo, ao brilhantismo de Teixeira enquanto encenador. Uma dessas matérias é trazida pelo Jornal *Correio da Paraíba*, intitulada “Anayde e a volta do público ao teatro”, assinada pelo ator Ubiratan Assis:

Antes de tudo um espetáculo bem acabado, bem montado e muito equilibrado. Este equilíbrio a que me refiro é o fato de um bom texto, junto de uma competente direção e interpretado por um

bom elenco [...]. Parece que tudo foi medido e pesado, antes de ser colocado no palco. Todos os ingredientes do espetáculo, com esmerado cuidado, respeitam o fiel da balança. Taí a grandeza do espetáculo. O texto equilibra paixão e história. [...]. No final do espetáculo você fica com a impressão de que amor/morte, equilibrados lhe levam aos perigosos caminhos de uma situação-limite. (ASSIS, *Jornal Correio da Paraíba*, 13/09/1992).

Chama-nos atenção o figurino utilizado pelos personagens, que, além de bonito, corresponde de maneira realista ao período em que a peça se passa. A cenografia é marcada pela simplicidade, e, para além disto, é muito funcional, nos momentos que acontecem os *black outs*, objetos entram e saem de cena conforme a situação exige, montando e desmontando ambientes. O que não muda são duas coisas: no primeiro ato há, em cena, um painel com um retrato do presidente João Pessoa. Quando a encenação opta por exibir uma foto de João Pessoa, uma foto real da pessoa histórica, que não é personagem da peça, mesmo que seja mencionado e esteja diretamente inserido como agente da ação, a encenação presentifica, cenográfica e simbolicamente, a figura de João Pessoa. Ou seja, ele está presente ideologicamente, naquela efígie, assistindo, impassível, aos acontecimentos anteriores à sua morte. Ou seja, toda aquela ação está sob o olhar dele, que, rege, espreita e observa a ação. Essa imagem vertical só é retirada no segundo ato, sendo, na verdade, substituída por uma foto horizontal, bastante conhecida, de João Pessoa morto, sendo, todavia, puxado um pano vermelho, que, simbolizando seu sangue, expõe a ação sobre o seu sangue, ao contrário do primeiro ato, que se dá sob seus olhos.

Por estes apontamentos podemos compreender porque todas as matérias a que tivemos acesso se referiam à história, pois, embora o autor não tenha tido a intenção de empreender um resgate histórico, a encenação acabou por resgatar esse cunho histórico, mesclando, por meio de vários elementos cênicos, história e ficção: a foto da figura histórica de Anayde no programa e no cartaz; depois utilizando igualmente em cena, fotos reais de João Pessoa. Ressaltamos que nenhum dos fatos que apontamos diminui o espetáculo em sua qualidade artística, muito pelo contrário, este se constitui como um espetáculo bem desenhado e amarrado por seu diretor, dentro das convenções do *teatrão* que é assumidamente uma opção cênica da direção, segundo a entrevista de Teixeira concedida a Maciel e Ferreira, já citada anteriormente.

Voltemos às discordâncias que percebemos no discurso do autor e do diretor. Pelo histórico teatral de Fernando Teixeira podemos afirmar que ele é, e principalmente

naquele momento, um diretor moderno no seu modo de encenar. No sentido do diretor que, ainda, segue o modelo francês de encenação e desenvolve uma relação de sacralização do texto, respeitando as ideias propostas pelo autor em sua dramaturgia, no qual o diretor encontra os sentidos da cena, para obter uma leitura justa e correta. Neste caso, o objetivo é transpor um bom texto para uma boa cena. Assim, naquela montagem, o texto de Paulo Vieira foi levado à cena conforme o desejo da encenação e seu encenador realiza algumas alterações em fidelidade ao seu desejo ou ideia cênica, o que é natural e legítimo da encenação como já mencionamos.

Mas, ainda assim, há a discussão sobre o final do espetáculo, levantada por seu autor: como já afirmamos, o dramaturgo acredita que quando Teixeira mudou o final do espetáculo, colocou a personagem central em contradição. Após análise e comparação do registro audiovisual do espetáculo e do texto escrito, podemos afirmar que não. Teixeira não coloca a personagem em contradição no final do espetáculo. Há modificações, que alteram aspectos do *ethos* da personagem, na passagem da página para o palco: a Anayde que chega ao final da encenação foi sendo construída, sutilmente. São pequenas alterações textuais e intencionais na ação da atriz que vão dando o tom dessa mudança, como, por exemplo, na cena 3, que acontece na casa de João Dantas, onde se encontram Dantas com o casal de atores Lia e Alves, quando chega Anayde, agitada, contando uma tragédia que viu acontecer:

ANAYDE: ... Eu vinha pelo Jardim Público quando ouvi um tiro. Muita gente correu para ver o que era. Uma moça gritava desesperada. Pois o guarda que o Monsenhor mandou botar no Jardim, matou um rapaz que simplesmente queria se encontrar com a namorada.

JOÃO DANTAS: Como pode ser isso?

[...] LIA: É que o Monsenhor dividiu o Jardim Público em dois lados: um para os rapazes e outro para as moças, para impedir que os rapazes do Liceu namorem as moças da Escola Normal. Aí botou um guarda para que ninguém passe para o outro lado. Entendeu?

[...] ANAYDE: E todos concordam como esse imbecil desse Monsenhor. Quem moveu uma palha para dizer "não". Quem protestou contra este absurdo? Quem? Ninguém! Ninguém, está ouvindo João Dantas? Ninguém! Todos foram coniventes! Um rapaz morreu porque um imbecil de batinas resolveu zelar pela moral pública. Um rapaz cujo crime foi querer atravessar uma linha imaginária para falar com a namorada. Sim, senhor! Estão de parabéns! Está de parabéns esse Monsenhor! Está de parabéns a moral. Estão de parabéns as famílias que se beneficiam com a

Linha da Decência. E agora? Quem será o próximo? Que merda de lugar é este? (VIEIRA, 2013, p. 147-148).

A rubrica que se segue a esta fala no texto é “Chora abraçada a João Dantas”, porém, cenicamente, não é o que acontece: na cena, Anayde continua seu desabafo de ódio e desaprovação à situação que acabou de vivenciar. Sensibiliza-se, principalmente porque ela também é uma pessoa que atravessou essa linha da decência. Ou seja, também pode ser morta pelo seu modo de agir. A questão é que o encenador ignora a indicação do autor de sensibilidade da personagem de chorar abraçada ao amado, e realiza uma pequena operação na ação da personagem, que diz sobre a Anayde que se deseja levar para a cena: o fato de substituir o choro dramático por uma ação de indignação, muda a tessitura da personagem.

Outra cena muito comentada é a cena 5, em que há, no palco, a exposição da nudez da atriz. Tanto Paulo Vieira como Ana Luíza Camiño comentaram sobre o quanto essa cena causou polêmica na época: havendo um questionamento se a nudez apresentada em cena era gratuita ou não. Em nossa opinião não é, muito pelo contrário, a cena é muito bem dirigida e poética, além de não se tratar de nu completo, são mostrados apenas os seios da atriz, que usa uma combinação, como eram chamadas as roupas íntimas das mulheres no período que se passa a história.

Pudemos observar, quando analisamos o registro audiovisual do espetáculo, que há, neste momento, um vazamento dos ruídos de agitação por parte da plateia, o que mostra que provocava excitação nos espectadores – ressaltamos que estamos tratando de um espetáculo apresentado em 1992, ou seja, há 25 anos, e isso faz bastante diferença nessa questão. Mas, em nossa leitura, essa agitação provocada na plateia se dava, além, claro, pela beleza dos seios de Ana Luíza, na flor da idade, ao conteúdo que os amantes conversam, é um diálogo de dois amantes na cama, naturalmente erótico:

ANAYDE: "Sobre histórias de amor o interrogar-me/ é vão, é inútil, é improfícuo em suma. Não sou capaz de amar mulher alguma, nem há mulher, talvez, capaz de amar-me". É assim que você age com as mulheres? Como Augusto nesse poema? Conte-me uma história de amor.

JOÃO DANTAS: Anayde, não comece. Eu não sei histórias, muito menos as de amor.

ANAYDE: Ah, esqueci! Você é homem. Sabe falar fluentemente sobre política. Sobre amor, deixa que as mulheres falem. O amor é uma coisa menor diante da política, não é?

JOÃO DANTAS: Não.

ANAYDE: Cangaceirinho... Então, vá, diga alguma coisa. Olhe, eu vou fechar os olhos. Eu quero que você se deite sobre mim. Eu não farei um movimento. Quero que o teu corpo cubra o meu. Quero que você me beije devagar e nos meus ouvidos diga baixinho, sussurrante, coisas que você quiser. Não importa se belo ou se feio. Não precisa dizer "você é bonita". Se quiser dizer "você é nojenta" pode dizer. E se não quiser me beijar, se quiser morder, morda.

JOÃO DANTAS: Anayde, você é louca.

Deita-se sobre ela. Morde-lhe.

[...] ANAYDE: O casamento é a morte do amor. A escravidão do amor a um só destino. Eu quero que você me ame como um pagão. Quero que este quarto seja o oratório de nosso amor, e que Deus, aqui dentro, esteja morto. Pela nossa vida.

JOÃO DANTAS: Pela nossa vida.

ANAYDE: Não quero desejos silenciados. Quero todo o prazer impossível, toda loucura inimaginável, o suor do teu corpo como um cavalo cansado, e que o lá fora não exista nunca, mesmo quando estivermos lá fora. E se todo o prazer não for suficiente, quero morrer sufocada pelo teu corpo.

JOÃO DANTAS: Uma noite, uma vida inteira será pouca para o nosso amor.

[...]

ANAYDE: Não, ainda não. Deixa eu te dizer: serias capaz de me deixar chupar o teu sangue?

JOÃO DANTAS: Sim.

ANAYDE: Eu quero.

JOÃO DANTAS: E eu?

ANAYDE: Você é depois.

JOÃO DANTAS: O que é que tem?

ANAYDE: Você vai ver.

JOÃO DANTAS: As regras?

ANAYDE: Eu acho engraçado ouvir você falar assim as regras! Quer?

JOÃO DANTAS: Como quero!

[...] ANAYDE: Vou te morder.

JOÃO DANTAS: Como uma vampira?

ANAYDE: Como uma louca. Onde você quer?

JOÃO DANTAS: Não digo. (VIEIRA, 2013, p. 159-160).

Acontece que, na cena, o diretor suaviza o tom erótico do diálogo, suprimindo algumas falas, como “Cangaceirinho/ Eu quero que você se deite sobre mim/ Quero que teu corpo cubra o meu”, frases que, em nossa leitura, poderiam reforçar o sentimento de submissão da mulher, embora, na cena, houvesse uma falsa submissão, considerando

que ela está na cama com seu homem, pois consideramos uma atitude de empoderamento admitir seu desejo, atitude proibida para as mulheres dos anos 20/30. Mas, cenicamente, essa pequena alteração diz sobre a personagem que Fernando Teixeira vem construindo, inclusive diferenciando-se da indicação que o autor escreveu em sua rubrica após este diálogo dos amantes (“Deita-se sobre ela. Morde-lhe”). No palco, quem está por cima é Anayde, é ela quem se deita sobre João Dantas. Acreditamos que isso seja uma opção da direção na construção de sua personagem a partir de um signo visual, a mulher sobre o homem, diferenciando a Anayde da encenação da Anayde da dramaturgia, que quer o homem sobre ela. São pequenos, mas significantes detalhes.



Figura 13: Realização cênica da relação erótica entre Anayde e João Dantas. Arquivo pessoal do autor.

Outra passagem do texto, subtraída por Teixeira das falas de Anayde e que reforça a intenção da direção de imprimir empoderamento à personagem, se dá na cena 7, quando Anayde conversa com o revolucionário Rafael, que nutre por ela um amor não correspondido: a personagem se utiliza do fato dele amá-la para pedir que ele disponha de seus homens para defender João Dantas, e ao ouvir a recusa de Rafael, Anayde, no texto, diz: “Rafael, não é ao meu homem que eu estou pedindo que defenda, é a mim mesma. É a minha vida. Se morre o meu homem, eu morro também” (VIEIRA, 2013, p. 169). Na peça, ela não fala essa última frase “Se morre o meu homem, eu morro também”. Outro ponto que podemos apontar em que a encenação diferencia a Anayde da

dramaturgia da encenada é no final do segundo ato, quando é anunciada a morte do presidente João Pessoa. Na rubrica se diz: “Anayde ensaia um riso tímido. Depois explode numa gargalhada prolongada, de vingança e perdição”. Já na encenação, ao ouvir os gritos do povo anunciando a morte do Presidente, sobe uma música alta, de tensão e suspense, e Anayde fica atônita, estática na cena, com expressão de pavor. Ao construir a cena desta forma, o diretor reforça a encenação como uma tragédia: ela compreende, na morte do presidente, a aproximação de sua própria morte, ou o seu próprio fim. Enquanto que o sentimento percebido na Anayde do texto é um sentimento de vingança, portanto, de felicidade de ter obtido a realização de um desejo íntimo, tanto almejava por ela – a mudança de interpretação do *ethos* da personagem é bastante radical neste ponto.

Podemos, assim, afirmar que a Anayde escrita por Vieira é movida por paixão, seu foco está na realização e fixação do amor com João Dantas. Mas é, também, uma Anayde mais coerente com o momento histórico da década de 20/30, lutando, em seu tempo, contra as tensões sociais a que as mulheres eram submetidas. Curiosamente, na peça, ela ainda se estrutura em uma relação de submissão ao homem, embora seja ao homem que ela escolheu, pelo qual é apaixonada, mas, ainda assim, é submissa a ele. O que move Anayde da dramaturgia é o desejo por seu homem, mas um desejo fisicamente submisso. A que é levada à cena por Fernando Teixeira e Ana Luiza Camiño é apaixonada, porém, em suas ações, ela comparece como um ser mais forte, sendo construída uma relação de empoderamento, mesmo que embriagada de paixão e desejo. A direção opta por uma conexão com a figura histórica, tanto que imprime no cartaz da peça esta imagem, caso contrário, traria uma foto da atriz enquanto a personagem. Ou seja, o espetáculo foi vendido a partir das figuras históricas, e, assim, concluímos que atendia às pessoas que foram ao teatro ver a história. Em ambos os casos, todavia, Anayde é um discurso de situação limite de amor e revolução. Sendo assim, de humanidade.

4. “TODO CARNAVAL TEM SEU FIM”

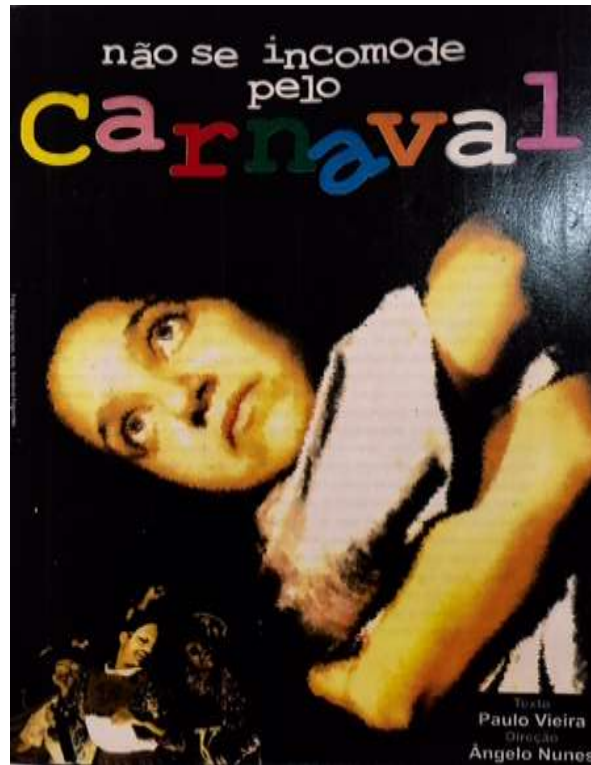


Figura 14: Cartaz do espetáculo *Não se incomode pelo carnaval*, 1997. Arquivo pessoal do autor.

Paulo Vieira escreveu o texto *Não se incomode pelo Carnaval* em 1986, mas a peça só foi encenada em 1997 pelo Grupo Contratempo²¹, de João Pessoa-PB, com direção de Ângelo Nunes. O próprio dramaturgo aponta este jovem como um dos novos e promissores diretores surgidos naquela década, tida como a do apogeu do teatro paraibano, por conta da irrupção de uma nova geração tanto de diretores como de atores e novos artistas da cena, em contato com os profissionais mais experientes:

²¹ No elenco: Zezita Matos (D. Amélia), Marcus Vinícius (S. Abílio), Ingrid Trigueiro (Nínia - fase adulta), Diana Cunha (Nínia - fase jovem), Cida Costa (Noêmia - fase adulta) e Cida Monteiro (Noêmia - fase jovem). A peça teve estreia em outubro/1997 no Theatro Santa Roza. O texto recebeu “Destaque em dramaturgia” nos seguintes festivais: VI Mostra Estadual de Teatro e Dança (PB) e no V Festival Nacional de Arte (PB), “Melhor dramaturgia”; no VII Festival Nacional de Anápolis (GO), “Melhor texto original”; no V Festival de Teatro Nordestino de Guaramiranga (CE). A montagem teve o apoio da Lei Viva Cultura, através da Prefeitura Municipal de João Pessoa e patrocínio da Caixa Econômica Federal.

É o caso de Ângelo Nunes, que era ator de Eliézer Filho durante a montagem de *Homens de Lua* e de *Anjos de Augusto*. Ângelo Nunes, em 1996 dirigiu o espetáculo *Drama das Almas*, que o lança enquanto diretor, e, no ano seguinte, estreia *Não se incomode pelo carnaval*, outro texto de minha autoria, escrito há cerca de uma década atrás e até então não montado. E com este espetáculo Ângelo Nunes se lança como diretor de ponta em nossa cidade, com um trabalho de preparação técnica inteiramente voltada para os atores. (VIEIRA, 2006, p. 79)

Este foi o terceiro espetáculo dirigido por Ângelo Nunes, que teve uma trajetória interrompida por um acidente de carro quando preparava uma nova montagem de *As Velhas*, de Lourdes Ramalho. E embora fosse um diretor muito jovem, trazia uma direção muito firme, com base no trabalho do ator que sempre foi a marca de sua trajetória desde seu espetáculo anterior, *Drama das Almas*. Elias de Lima Lopes, em seu artigo para o Jornal *O Norte* sobre o espetáculo, o referencia como um artista de forte influência rodriguiana, em seu universo cênico:

Onde o estranhamento gestual produz e reproduz cacoetes descontrolados nos personagens, esteticamente explicando suas angústias e ressentimentos, na esperança de um porvir melhor [...] Dialética constante com a existência real, impõe-se a encenação um processo de estreito diálogo do material cênico com a ideia retirada do texto. (LOPES, Jornal *O Norte*, 14 de março de 1998).

Como poderemos constatar, temos uma complexa dramaturgia, de igual complexidade em sua encenação. Porém, antes de destrincharmos nossa análise, se faz necessário que exploremos, e conseqüentemente refletirmos sobre o processo de escrita do texto, até sua encenação, um percurso de 11 anos.

4.1. DA DRAMATURGIA À CENA: PERCURSOS AFETIVOS

Antes de Ângelo Nunes levantar cenicamente seu texto, Paulo Vieira já havia sido convocado pelas atrizes Zezita Matos, Cida Costa e Anunciada Fernandes para montar um espetáculo com as três no elenco, sob sua direção. Sendo atrizes de tamanha qualidade, representantes de uma fase áurea do teatro pessoense, ele, como qualquer diretor, ficou absolutamente tentado com a provocação e logo as convidou para uma leitura do seu texto *Não se incomode pelo carnaval*. Segundo ele, após a leitura, as três

atrizes estavam seduzidas pelo texto e queriam começar a montagem imediatamente. Porém, durante a leitura, ele disse que sofreu extremamente com as lembranças trazidas e percebeu que não poderia montá-lo, pois conviver com ele seria conviver com todos os sentimentos que o moveram a escrevê-lo:

No processo da leitura, percebi que esse texto me remetia a lembranças muito doloridas emocionalmente e a lembranças da infância, que eu não queria, pelo menos naquele momento, revivê-las. Então, quando acabou a leitura, eu amei. E morri de desgosto porque eu tinha aquele elenco, mas eu não tinha coragem de montar este espetáculo por estes sofrimentos que estavam contidos nele. Esse texto remete às lembranças da minha família, eu não gosto de falar porque são lembranças que me marcaram muito, mas vou falar para você, até porque de qualquer forma está no texto mesmo. (Entrevista em 20/08/16)

O dramaturgo nunca contara para ninguém que Nínia existiu de verdade, tendo sido suscitada por alguém que existiu, ligada a momentos íntimos da sua infância: quando ele a conheceu, já era uma senhora, irmã da mulher do seu tio. Morava na casa dele, assim como a sua personagem mora na casa da irmã Noêmia e de seu marido Arthur, cuidando da mãe doente, assim como Nínia de sua ficção. Ele contou que hoje já não sabe dividir o que é real e o que é ficcional na composição desta personagem, mas se lembra que esta mulher o marcou profundamente em seu tempo de criança: ele escutava que, na juventude, ela havia sido atriz de rádio, embora, quando ouvisse isso, nem soubesse ao certo o que era ser atriz de rádio; e, também, lembra que ela tinha uma peculiaridade – quando contava a história de um filme, ela representava todos os personagens e cenas, de modo fascinante. A primeira vez que ele viu uma TV foi Nínia quem lhe mostrou, quando ele tinha cerca de 4 anos de idade: ela juntou todas as crianças e começou a contar que ali havia um aparelho mágico, e que, quando ela girasse o botão, imagens em movimento começariam a aparecer. Contou que Nínia, na verdade, era uma pessoa que, embora ele não compreendesse àquela altura, vivia em uma profunda tristeza, falando baixinho, sem emitir opinião, como se o tempo todo tentasse não incomodar, como se não quisesse ser percebida:

Mas veja, a composição de uma peça é uma mistura de emoções diferentes, de coisas diferentes. Essa é uma lembrança de criança e certamente me machucou muito perceber isso, embora eu nunca conversasse com ela, mas compreendia em meu íntimo, de alguma

forma, a dor dela e o sofrimento em que ela vivia. Eram coisas que eu não entendia racionalmente, mas que sentia. E isso ficou dentro de mim. Não sei porque, mas me tocava profundamente a vida que aquela mulher vivia e que embora eu não compreendesse, sentia que ela não queria viver. Sentia de alguma maneira que ela não era feliz. Isso não passava pelo canal da razão, passava pelo canal da emoção. (Entrevista em 20/08/16)

Esse é um dado da construção sentimental do texto, que o inseriria no âmbito das *escritas de si*, naquele conjunto de textos que apontam para a tessitura de obras nas malhas da, assim chamada, autoficção. Outro dado veio já na vida adulta, quando, em um carnaval, adoentado, ficou em casa tendo por companhia a leitura de uma biografia de Santa Roza, escrita por Cassio Emmanuel Barsante, lançada em 1982. Nesta biografia, entre vários fatos da vida do artista, o autor dava a informação que Santa Roza, na juventude, ainda na década de vinte, havia pintado, certa vez, um estandarte de um bloco carnavalesco chamado “Não se incomode pelo carnaval”. Sem poder se entregar aos delírios carnavalescos e ouvindo os rumores do carnaval que acontecia lá fora, nas ruas do Recife, falou para ele mesmo: “Cara, não se incomode pelo carnaval”. Ele, assim, identifica que a peça começou a ser escrita ali, a partir daquele título, pois que aquele título também lhe trouxe lembranças de carnavais de outrora, quando ouvia as suas tias contarem histórias de carnavais passados, ilustradas pelas fotos no álbum da família:

Eu levo muito tempo para escrever, do momento que vem a inspiração ao momento em que sento para escrever, e não anoto nada, mas sei que a ideia fica me rondando o tempo todo, eu vou construindo as coisas, as situações e os personagens dentro de mim, no meio dos afazeres e da vida, até que chega um momento em que o processo se acelera e eu não tenho mais como fugir. Quando isso acontece, eu já imaginei tanto que preciso sentar para escrever, tudo já está no campo da imaginação e eu preciso botar pra fora. (Entrevista concedida em 20/08/16)

Segundo Vieira, quando este momento chegou já havia se passado, pelo menos, dois anos daquele carnaval: ele já estava morando em São Paulo, em um período em que viveu uma fase pessoal muito difícil, marcada por tristeza e solidão, o que acabou sendo muito importante para a construção poética dos personagens da peça:

Aquela fase em São Paulo foi uma experiência muito foda, eu não estava preparado psicologicamente para viver aquilo. Eu vivia

muito só, [...] e eu compreendi que eu não queria tá ali naquela cidade, e ao mesmo tempo que eu compreendia isso, eu observava os mendigos das ruas, que sempre me causavam uma imensa dor pela situação em viviam, e a mistura de todas essas sensações me arrancaram de volta pra casa e foi uma volta muito agonizante, porque o texto estava fervilhando na minha cabeça, as frases me saltavam na mente. Quando cheguei em casa, eu sentei e escrevi de uma vez só todo o texto. É sempre assim, eu demoro muito amadurecendo a história dentro de mim, mas geralmente quando vou escrever, escrevo tudo de uma só vez, num só fôlego, tenho inclusive dificuldade porque os dedos não acompanham a velocidade do pensamento. E olha que eu escrevo rápido, tive que aprender a escrever rápido para poder correr atrás do pensamento e não perder as ideias. (Entrevista em 20/08/16)

Então, quando ele fez a leitura com as atrizes, esses sentimentos voltaram todos. Um tempo depois dessa leitura, ele foi assistir ao *Drama das Almas*, espetáculo de Ângelo Nunes, em cartaz. Impressionado com o espetáculo, Paulo foi conversar com o diretor sobre suas impressões, apontando que havia um ponto muito frágil no espetáculo, para ele, era exatamente a ausência de um texto dramaturgico mais sólido. Alguns dias depois desta conversa, Vieira passou aquele texto para Ângelo que não demorou a procurá-lo, muito entusiasmado. No programa do espetáculo, o diretor descreve seu primeiro contato com o texto:

Quando li o texto *Não se incomode pelo carnaval* de Paulo Vieira, senti sensações que há muito tempo não encontrava ao ler um texto de teatro. Percebi que as personagens tinham alma, pela forma clara e emocionante com que vivem seus dramas, e também pelo modo como se encaminham para o desfecho. As falas das personagens parecem sair de suas vísceras, criando atmosferas plenas de abandono e de dificuldades para continuarem a existir e passarem pela vida. (Programa do espetáculo, 1997)

Após negociação com as atrizes com quem ele havia lido o texto e que queriam encená-lo, Zezita Matos e Cida Costa, mesmo sem conhecer o trabalho de Ângelo Nunes como diretor, aceitaram imediatamente, pois estavam seduzidas pelo texto e queriam encená-lo independentemente de quem fosse dirigir. Já Anunciada Fernandes não topou o projeto, alegando que queria ser dirigida por Paulo Vieira. Assim, as duas atrizes mais experientes se juntaram ao grupo que, habitualmente, vinha trabalhando com Ângelo

Nunes, formado por jovens atores e atrizes vindos de diferentes trajetórias.²² O grupo voltava para a sala de ensaio e, diferente do processo de *Drama das Almas*, que era de caráter muito experimental, agora eles tinham um texto como ponto de partida para criação das cenas e de seus personagens. Mas, segundo Ingrid Trigueiro, o diretor fez uma primeira leitura do texto com todo o elenco, mas não deixou o texto com nenhum dos atores. Ele ia trazendo aos poucos, em trechos manuscritos, as partes que ele queria trabalhar, conforme o fragmento abaixo, que é representativo da cópia de ensaio da atriz:

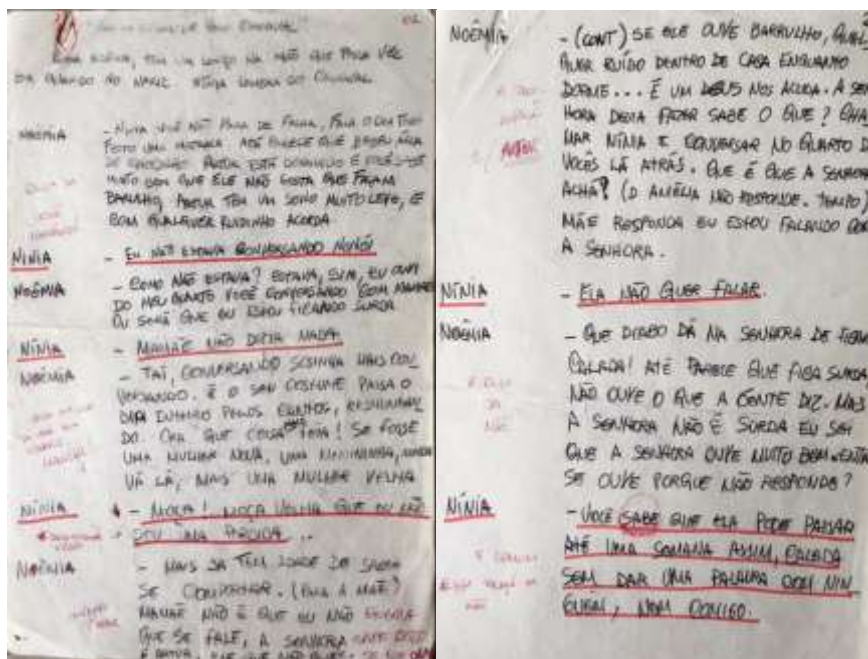


Figura 15: As observações, em tinta vermelha, são da atriz no estudo de sua personagem)

Em entrevista com a atriz Ingrid Trigueiro, que fazia parte do elenco original de 1997, fomos presenteados, também, com um DVD, para o qual ela transpôs o registro do espetáculo, antes feito em uma fita VHS. Por meio deste registro audiovisual, pudemos

²² A atriz Ingrid Trigueiro apontou que trabalhar com Ângelo Nunes foi um divisor de águas em sua vida de atriz. Ela o conheceu, quando foi convidada para o espetáculo *Lembrança de tio Pedro*. Sua participação era atravessar a cena, de uma coxa para outra, cantando uma música, e, logo no primeiro ensaio, o diretor lhe pediu para criar uma partitura física com uma trouxa de roupa, e ela não sabia o que era uma partitura. Aos poucos, ele foi explicando para ela procurar uma forma de caminhar que se diferenciava da forma cotidiana, com poeticidade, observando os impulsos que eram gerados pelo seu corpo. Ela nos contou que, na verdade, ele queria montar um grupo de teatro, então decidiu convidar 11 atores da cidade para trabalhar com ele, todavia, como ele focalizava muito no treinamento físico, apenas 4 permaneceram, para participar da montagem de *Drama das Almas*, que inicialmente seria chamado de *Mendigos*. Assim nasceu o Grupo Contratempo, que naquele momento além de Ângelo Nunes e Ingrid Trigueiro, era também composto por Cida Monteiro, Duílio Cunha e Diana Cunha.

assistir ao espetáculo em duas versões: em uma apresentação e outra no ensaio anterior à apresentação no Theatro Santa Roza. Segundo a atriz, o processo de montagem foi o mesmo do anterior, com o acréscimo do texto, mas, naturalmente, o trabalho corporal dos atores começava a se sobrepor à cena. No vídeo, é possível identificar esse seu apontamento como uma característica desse espetáculo, pois, na interpretação dos atores, o exercício do treinamento foi levado para a cena enquanto exercício, não dentro de uma fluidez, desejável para o desenvolvimento do trabalho do ator.²³ Por outro lado, a atriz nos contou que a construção física de sua personagem foi toda trabalhada diante da sensação de um soco no estômago, que ela levava para o físico da personagem, do começo ao final da peça. Assim, sua coluna só era trazida para seu lugar de costume no final do espetáculo, quando Nínia resolvia se libertar das amarras da irmã, caindo na folia de um carnaval.



Figura 16: Ingrid Trigueiro em cena. Arquivo pessoal da atriz.

²³ Na ocasião da entrevista com o autor, ele também fez apontamentos acerca da encenação, confessando que, embora gostasse muito, lhe incomodava o fato de que era claro que se tratava de um exercício que era trazido para a cena, mas que não encontrava sua organicidade, denunciando que se tratava de um exercício enquanto exercício, externo à cena. A atriz Ingrid Trigueiro, por seu lado, afirma que, após ouvir de vários profissionais essa mesma observação, o diretor reviu essa questão e, aos poucos, foi retrabalhando esses impulsos físicos dos atores com intuito de obter mais organicidade em seus gestos na cena, por meio de uma tentativa de diluir as ações dos atores nas ações dramatúrgicas, de forma que a cena atingisse a organicidade necessária.

Tivemos também a oportunidade de entrevistar a atriz Zezita Matos, que interpretou a personagem D. Amélia, mãe de Nínia e Noêmia. Pode-se dizer que Zezita é a *primeira dama do teatro paraibano*, mesmo que essa seja uma expressão em desuso nos tempos atuais: ela remete a uma geração que usava essa expressão para falar da atriz de absoluta representatividade, em uma acepção próxima àquela acionada pelo esquema do divismo, marca do teatro brasileiro de outrora. Nínia e Noêmia foram interpretadas, cada uma, por duas atrizes: a primeira, na fase jovem, foi interpretada por Diana Cunha e, quando adulta, pela atriz Ingrid Trigueiro. A segunda era vivida, na juventude, por Cida Monteiro e por Cida Costa quando adulta. Diferentemente, D. Amélia ficou com ela nas duas fases, e sem mudança de figurino ou maquiagem.

A construção física de sua personagem foi o foco da nossa entrevista: pedimos que ela nos contasse como foi a construção deste corpo, ao que ela nos relatou que hoje, em 2017, passados vinte anos dessa experiência, ela enxerga Ângelo como um diretor extremamente maduro em seu processo de condução no trabalho dos atores, embora fosse ainda muito jovem naquele momento, relatando que o contato com o processo de criação desenvolvido por ele era muito estimulante e desafiador, por ela nunca ter experimentado algo semelhante:

O processo que Ângelo fez com a gente foi muito lindo e intenso. Desenvolvendo toda uma preparação que me surpreendeu muito por tudo, desde ler filosofia e discutir questões que nos provocavam, até conversar e trazer para o trabalho nossas experiências mais íntimas. E muita improvisação. Uma das coisas que não esqueço desse trabalho é a morte da minha personagem, foi muito inovadora para o palco paraibano, era colocada em mim uma mortalha e eu saía de cena andando, sem precisar que eu caísse no chão. Aquilo naquele tempo era cenicamente muito evoluído. Uma morte realizada de forma subjetiva. De forma que podemos afirmar hoje que Ângelo trazia novas propostas em seu teatro. Pois estamos falando de um espetáculo de 1997. (Entrevista realizada em 10/02/17)

No jogo de improvisação, na busca das personagens, o elenco era conduzido a buscar os impulsos emocionais e físicos que pudessem ser transpostos para as ações das personagens. Assim, Zezita Matos reconstruiu momentos pelos quais ela pudesse trazer para seu corpo e suas ações em cena, sua representação jovem e velha:

Eu não saberia pontuar com exatidão, mas lembro que meus estímulos eram a partir do emocional que eu trazia minha experiência de vida. Na transição de idade da personagem, eu não fazia voz de velha nem de jovem, mas trazia, em minha intenção interna, a intensidade que era necessária para viver cada fase da personagem, e essa motivação interna é que fazia as pessoas perceberem quando a personagem estava jovem ou velha, isso ficava explícito na minha energia, ao falar e ao me movimentar em cena. [...] Falando isso agora, me lembrou que teve um exercício lindo, na busca da corporeidade de D. Amélia jovem, em que Ângelo pediu que eu me lembrasse de minha infância, foi lindo esse exercício, eu ainda me arrepio ao lembrar, me veio a lembrança de uma sombrinha que ganhei do meu pai que era muito linda, eu fiquei esperando ansiosa por uma chuva para poder usar o presente. Demorou muito, mas um dia choveu, e eu muito feliz peguei a sombrinha e fui para o terreiro da minha casa, pulando descalça e me cobrindo da chuva com a sombrinha... essa lembrança era recorrente durante o espetáculo, foi muito forte reviver isso dentro de mim. Então, sempre que eu queria me sentir jovem, era a essa memória que eu recorria, foi em cima dessa memória que construímos a Amélia jovem. Era um processo muito estimulante. (Entrevista em 10/02/17)



Figura 17: Zezita Matos, em cena, como D. Amélia. Arquivo pessoal do dramaturgo.

Para esta atriz, o trabalho físico era o ponto alto do espetáculo, reconhecendo que, àquela altura, essa forma de trabalhar era um processo muito novo para os grupos

na Paraíba, ainda descobrindo o recurso do trabalho do ator por meio da partitura física.²⁴ Esta sua posição dialoga com as matérias de jornais que tratam do espetáculo, pois sempre mencionam a força da interpretação. A discussão é suscitada pelo conteúdo dramático da trama, ou seja, pela sua textualidade, como a matéria assinada por Gustavo Valentim, para o Jornal *O Norte*:

[...] São questionamentos a respeito da família e de pessoas que perderam carnavais por pura questão da rigidez patriarcal [...] A direção de Ângelo Nunes coloca todo esse desejo em confronto com a família. A vontade reprimida da menina-moça de brincar o carnaval lhe remete a uma amargura sem fim e implica em conflitos internos com a irmã, o cunhado e o pai. A moça dedicou sua vida a cuidar da mãe e no momento em que explode a revolta contra a irmã deixa vir à tona toda sua ira por ter perdido o carnaval do passado. Assim, o diretor coloca em xeque as relações da família e mostra, com a forte interpretação dos atores, toda a densidade que existe por trás de alegres colombinas reprimidas. (VALENTIM, *O Norte*, 10 de outubro de 1997)

Pela escrita do jornalista, podemos perceber que, para ele, ficou muito mais marcada a força dramática da peça, fortalecendo o nosso questionamento, quando ressaltamos que, em nossa imprensa, não havia uma crítica especializada para uma discussão tão apurada sobre a encenação, exigindo conhecimento técnico teatral, restando uma reflexão sobre a dramaturgia, como centro da reflexão sobre a cena, a despeito do crescimento das perspectivas em torno do trabalho do ator naquele contexto. O fato é que as matérias trazem quase que as mesmas informações, mudando os termos e a forma de dizer, quase sempre as mesmas coisas, levantando sempre a mesma discussão, o que comprova que foram feitas a partir do release que o jornalista recebeu do grupo, e pouco trazem da compreensão pessoal ou individual de cada um. Pela escrita de Valentim, podemos perceber que a sua leitura ficou muito mais presa à frustração carnavalesca da personagem. Ao nosso ver, esse carnaval perdido e sonhado por Nínia é metafórico, e muito mais profundo: Nínia sofre por ter perdido o carnaval de viver, de se realizar na esfera pessoal e profissional.

²⁴ Esse apontamento da atriz nos faria retornar à questão já mencionada, nos deparando com mais um caso em que o autor não concorda, ou discorda em parte, com a compreensão que foi levada ao palco do seu texto, pois, segundo ela, “o que foi levado ao palco é a nossa leitura do texto dele, não necessariamente igual ao que ele imaginou quando escreveu”.

4.2. TEMPOS DE UM CARNAVAL QUE PASSOU



Figura 18: D. Amélia (Zezita Matos) e Nínia adulta (Ingrid Trigueiro). Arquivo pessoal do autor.

Em *Não se incomode pelo carnaval* o que assistimos desfilar na avenida do palco é a trágica história de Nínia, promissora atriz na sua juventude que é impedida de seguir sua carreira artística, na vida adulta. Cumprindo seu destino de heroína, passa da felicidade, quando em sua juventude era atriz de rádio, para a infelicidade, na fase adulta, ao viver uma vida de frustração, por ser obrigada pela irmã e pelo cunhado a deixar de viver seu sonho de atuar nas novelas de rádio. Nínia tem uma vida de privação e humilhação, negando-se a vivenciar o presente, e permanecendo presa ao passado, em um carnaval em que guarda em sua mente, como o tempo em que foi feliz:

NÍNIA: Fomos felizes algum dia, não fomos? Fomos, sim. [...] Eu pensava num carnaval que eu brinquei. Eu tinha uma fantasia de Colombina com babado branco na gola e nas mangas. Era tão bonita. Eu ia pro clube com lança-perfume na mão. Acho que nesse dia eu fui feliz. Foi o melhor carnaval da minha vida. Era tão cheirosa a lança-perfume. Não sei porque foi proibida. Foi proibida, não foi? Me lembro tanto do meu traje de Colombina, como se fosse hoje. O domingo era pra fazer o corso. O povo fantasiado na rua era tão bonito. Todo mundo mascarado. Acho que fui feliz naquele carnaval. (VIEIRA, [ca. 1986], Cena 2, p. 6-7)

Assim, o diálogo intersubjetivo dá espaço à formalização de um monólogo, em que a personagem se dirige à mãe inválida, pouco importando a produção efetiva de comunicação entre elas, expondo um recurso que marca, assim, a própria situação conflituosa entre as personagens e entre os tempos na peça.

NOÊMIA: Nínia, você não pára de falar. Fala o dia todo feito uma matraca. Até parece que bebeu água de chocalho. Artur está dormindo, e você sabe muito bem que ele não gosta que façam barulho quando ele dorme. Artur tem um sono muito leve, e com qualquer ruído acorda.

NÍNIA: Eu não estava conversando, Nonói.

NOÊMIA: Como não estava? Estava, sim. Eu ouvi do meu quarto. Você conversava com mamãe. Ou será que eu estou ficando surda?

NÍNIA: Mamãe não dizia nada.

NOÊMIA: Taí, conversando, sozinha, mas conversando. É seu costume. Passa o dia inteiro pelos cantos, resmungando. Se não tem ninguém que lhe dê atenção, você conversa sozinha mesmo. Ora, que coisa mais feia! Se fosse uma mulher nova, uma menininha, ainda vá lá. Mas uma mulher velha...

NÍNIA: Eu não sou uma perdida...

NOÊMIA: Mas já tem idade de saber se comportar. Fica falando, falando, falando feito uma condenada [...] (VIEIRA, [ca. 1986], Cena 3, p. 7-8)

Neste texto, há a utilização de didascálias, indicando uma possível visão sobre a encenação, ou, pelo menos, dando aos seus futuros encenadores, a sua ideia de encenação. Neste caso, ainda na abertura desta peça, Paulo Vieira descreve o desenho de luz do espetáculo, e todo o seu posicionamento cênico:

LUZ ABRE SOBRE NÍNIA PRESA EM UMA CAMISA DE FORÇA. EM SEGUIDA SOBRE D. AMÉLIA QUE, SENTADA AO PIANO, TOCA UM TRECHO DE 'CARNAVAL' DO SCHUMANN. EM SEGUIDA, COMO EM CÂMERA LENTA, ENTRAM FOLIÕES DE UM CARNAVAL IMAGINÁRIO, MUNIDOS DE LANÇA-PERFUMES, CONFETES E SERPENTINAS. NÍNIA, GAROTA, DESTACA-SE DA MULTIDÃO, JUNTAMENTE COM OUTRO GAROTO, NÍNIA ATIRA-LHE UM POUCO DE LANÇA-PERFUME. (VIEIRA, [ca. 1986], cena 1, p. 1)

Luiz Fernando Ramos (1999) levanta uma discussão em torno da rubrica e de suas funções literárias ou cênicas, na medida em que compreende a literatura dramática como algo especificamente ligado ao fazer teatral e não autônomo deste. Defendendo que as rubricas, no campo do teatro, devem ser vistas como uma intersecção do plano da

literatura e da cena, o estudo do texto teatral por meio das rubricas potencializa a relação texto/cena no processo teatral, alargando a relação entre dramaturgo e encenador. Assim, será por meio da rubrica que o leitor pode ter acesso ao que o dramaturgo imaginou, ou, virtualmente, às possibilidades cênicas de seu texto:

Não importa se ela será ou não seguida, lida como receita de bolo prescrita ou ignorada como uma bula de remédio incompreensível. Como espaço privilegiado de observação, será sempre um mapa de todas as encenações futuras. Se refere a algo que não existiu ainda ou que nunca existirá mais, e sofre uma determinação referencial crônica frente à cena realizada ou a realizar, é a informação mais aproximada de um espetáculo virtual que o dramaturgo, ou quem quer que tenha sido responsável pela indicação de como um texto se transformará em cena, apresenta aos leitores. É através dela que qualquer leitura, seja a de fruição literária seja a pragmática, visando uma encenação, vai melhor vislumbrar a materialidade e a tridimensionalidade cênicas potenciais naquele texto dramático. A rubrica é, enfim, como literatura, um gênero muito específico. Tem o espetáculo como tema e finalidade. (RAMOS, 1999, p. 16-17)

Ao questionarmos Vieira sobre o uso das rubricas na construção desse texto, ele falou que *Não se incomode pelo carnaval* é seu terceiro texto e que, naquele momento, até mesmo por sua imaturidade como dramaturgo, construir a cena utilizando as rubricas lhe dava um apoio de que ele precisava, o que já não acontece, por exemplo, em *Mercedes*, sua última peça, que, neste sentido, é muito econômica, contendo pouquíssimas e pontuais rubricas. O dramaturgo tem consciência de que o encenador terá toda liberdade de não levar para a cena as suas rubricas, que, afinal, elas são um projeto de cena, o que não significa que será a idealização cênica do diretor ou grupo que for montar seu texto.

Na abertura do espetáculo, a encenação já se diferencia das indicações do autor. Há a permanência do carnaval em cena, mas não com a música indicada na rubrica, que seria um trecho do compositor Schumann; o diretor optou por uma trilha própria, uma batida de tambor que marca o movimento dos atores mascarados e caracterizados de foliões, como indica a dramaturgia. Assim, a cada batida do tambor, há uma mudança física como se fosse para fixar instantâneos, como se as personagens parassem para fazer fotos e, então, Nínia, ainda menina, trava um diálogo com um jovem fantasiado de

marinheiro, que lhe oferece lança-perfume. É este carnaval que será lembrado por Nínia pelo resto de sua vida e que ela cita várias vezes ao longo da peça. Mas, neste momento, na cena, quando o carnaval passa, podemos ver Nínia em fase adulta, embora isso só seja compreendido mais adiante, amarrada como se fosse em uma camisa de força, cumprindo a indicação, mas ela está vestida em uma fantasia de Colombina desconstruída – ou seja, o diretor torna os tempos simultâneos na encenação, fazendo com o que passado se projete sobre o tempo da personagem na velhice.



Figura 19: Captura da tela do DVD feita pela pesquisadora para ilustração da cena

Em dramaturgia, o caráter das personagens é construído pelo que elas dizem em cena ou pelo que dizem os outros personagens sobre elas, e, obviamente, pela maneira como elas agem. Nesse sentido, ficamos sabendo quem são as personagens principais da obra, por meio de um diálogo de seus pais ainda na Cena 1, na qual a mãe, D. Amélia, questiona seu esposo, o S. Abílio, por perceber que há no seu comportamento uma diferença de tratamento entre as filhas, exercendo rígidas atitudes com Noêmia, a filha mais velha do casal, e certas permissões para Nínia:

S. ABÍLIO: As meninas estão crescendo. Estão ficando duas mulheres. Noêmia, já sonsa, namoradeira, e até maldosa quando quer. Nínia agora metida com esse negócio de teatro.

D. AMÉLIA: Você ou é oito ou é oitenta: não deixa Noêmia trazer namorado em casa, o que toda a moça na idade dela faz. Mas deixa Nínia viver com essa gente de teatro. Eu não entendo.

[...] Você é muito duro com Noêmia, S. Abílio. Noêmia também é sua filha. Tem que fazer como eu: gostar das duas por igual.

S. ABÍLIO: Mas quem disse que eu não gosto de Noêmia? Gosto, claro que gosto. Mas que ela é desajuizada, é. O que posso fazer? Além disso, Nínia é uma boa filha, sempre foi uma boa menina, muito juízo, muita seriedade. Não se preocupe: ela logo vai abandonar essa coisa de teatro. Isso é capricho da juventude. (VIEIRA, [ca. 1986], cena 1, p. 1)

Além de confirmarmos a diferença de tratamento do pai entre as filhas, como aponta D. Amélia, podemos perceber, também, no discurso destas personagens, um autoritarismo patriarcal, no qual o pai, como chefe da família, detém o poder de decisão do que pode e não pode no cotidiano da família. Porém esse autoritarismo é aplicado apenas para a filha mais velha, Noêmia, pois com Nínia, a filha mais nova, o pai é permissivo. O autoritarismo patriarcal praticado por Seu Abílio é uma marca típica da sociedade dos anos 1950, o tempo em que está ambientada a primeira fase da peça. Quem nos dá essa informação é Noêmia na cena 5, mencionando que eles vivem na era da indústria do automóvel, ao ser questionada pela mãe por estar usando um vestido com um decote, que a mãe descreve como não sendo um decote para ser usado por uma moça de família, com vergonha na cara.

Podemos constatar que, em *Não se incomode pelo carnaval*, está contida, por meio das ações e falas da personagem, uma discussão acerca dos valores de uma época, como aquela que ocorre no plano da memória, quando a mãe questiona o vestido usado por sua filha, e, logo em seguida, o pai entra em cena e temos uma das cenas mais violentas do espetáculo, na qual S. Abílio, em concordância com a opinião de sua esposa, briga com a filha sobre seu vestido, desencadeando uma tensa discussão que atinge o seu ponto alto quando o pai rasga a roupa da filha, mandando-a ir para o seu quarto e determinando que ela esteja proibida de usar aquele tipo de roupa, que ele não é pai de “nenhuma rapariga”.

Esta é uma das cenas que podemos verificar as potencialidades da encenação, enquanto construção de textos e sentidos paralelos: no texto não há indicação do que é realizado cenicamente, para além da ação paterna de rasgar o vestido; no espetáculo, neste momento, ao rasgar a roupa da filha, o ator que interpreta o S. Abílio, realiza uma ação física de tocá-la, mas que é contida, apontando para uma possibilidade de leitura de

um gesto incestuoso, pelo qual o pai desejaria sua filha – e, depois de rasgar-lhe as vestes, toma um banho, como se expressando a necessidade de se limpar daquilo que acabou de vivenciar.



Figura 20: Foto publicada no Jornal *Correio da Paraíba* em 20/08/1998. Arquivo pessoal do autor



Figura 21: Captura da tela do DVD feita pela pesquisadora para ilustração da cena

Essa cena surge como uma lembrança de Noêmia, já na fase adulta. A partitura física, realizada pela atriz que a interpreta jovem, lembra asas de um pássaro em pleno voo. Durante a entrevista com a atriz Ingrid Trigueiro lhe perguntamos acerca dessa nossa leitura, e eis que ela confirmou que esta era a intenção do diretor, resultado de

uma vivência dos atores durante o processo de montagem, tendo sido trazida para a cena. Nesta cena, chama também atenção a forma de tratamento entre o casal, que se trata por S. Abílio e D. Amélia, refletindo a cerimônia e falta de intimidade.

Na trama, o tempo da memória, como o autor descreve, aparece para pontuar as cenas e lembranças das personagens, construindo, em seu desenrolar, um conflituoso diálogo das irmãs Nínia e Noêmia, embora em muitos pontos elas não consigam estabelecer um diálogo de fato, pois ambas estão construindo narrativas individuais e paralelas, em um jogo interessante desenvolvido pelo autor, que foi levado para a cena em que as personagens ‘conversam’ aparentemente entre si, quando apenas falam sozinhas.

No que diz respeito à compreensão deste texto mediante as convenções do drama moderno, podemos recorrer à discussão de Peter Szondi (2001), quando o autor, ao discutir a dramaturgia de Tchêkhov, argumenta que as personagens deste dramaturgo executam em sua existência a mais pura renúncia do presente, conseqüentemente a ausência de comunicação e de felicidade de seu tempo presente. Embriagada de nostalgia, identificam o passado como o tempo feliz de suas vidas, fechando-se, desta maneira, em profunda solidão, mesmo que esta seja coletiva. Para estas personagens, o presente é renunciado, ele não existe, criando, assim, o que o autor chama de ‘entretempo’, no qual repousam seus pensamentos ora no passado, ora no futuro. É o que se identifica na peça *As Três Irmãs*, em que o

presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto, no qual o retorno à pátria perdida é a única meta. O tema – em torno do qual gira, aliás, toda a poesia romântica – concretiza-se para as três irmãs no mundo burguês da virada do século desse modo: Olga, Mascha e Irina, as três irmãs Prosorov, vivem com seu irmão Andrei Sergeievitch há onze anos em uma grande cidade de guarnição no oeste da Rússia. Haviam deixado sua cidade natal, Moscou, junto com seu pai, que assumira a liderança de uma brigada. A peça começa um ano após a morte do pai. A estada na província havia perdido o sentido; a lembrança dos tempos em Moscou inunda o tédio da vida diária e se intensifica num grito de desespero: “Para Moscou!”. A expectativa desse retorno ao passado, que deve ser ao mesmo tempo o grande futuro, supre a vida dos irmãos Prosorov. (SZONDI, 2001, p. 46-47)

Esta parece ser uma forte ligação com a peça que estamos analisando. Neste sentido, podemos apontar que, tal qual afirmou Szondi, nas personagens da peça de Paulo Vieira, as lembranças do passado, misturadas à insatisfação com o presente, isolam as personagens: “Eles todos refletem sobre sua própria vida, perdem-se em suas lembranças e se torturam analisando o tédio” (SZONDI, 2001, p. 48). Assim como as irmãs russas vivem esperando um futuro feliz, projetado por lembranças do passado; Nínia, a irmã mais nova, renuncia a seu presente e almeja viver novamente aquele carnaval em que foi feliz. Podemos afirmar que a cidade de Moscou, aqui, é o carnaval de Nínia. As irmãs, em Vieira, não se suportam, mas pelas circunstâncias da vida são levadas a morar, na vida adulta, na mesma casa. Isso se deu após a morte do pai, quando Nínia e sua mãe, desamparadas, sem terem aonde ir, são obrigadas a morar na casa de Noêmia – seu esposo Artur, que não aparece na cena, apenas é mencionado pelas irmãs. Este ponto é culminante para o conflito das irmãs, pois Nínia é obrigada a deixar de fazer teatro:

S. ABÍLIO: Eu já fui falar com o diretor da rádio, recomendar a Nínia, pedir pra ele vigiar, cuidar para que ela venha direto pra casa.

D. AMÉLIA: Está recomendando a ovelha aos lobos, S. Abílio. Se fosse com Noêmia, eu nem sei o que seria.

S. ABÍLIO: Ora, D. Amélia, deixe dessa besteira. Largue o piano e venha escutar a sua filha.

NÍNIA: É lindo! Vai ser gravado amanhã. Mamãe, toca aquela música bonita (D. AMÉLIA TOCA "CARNAVAL", DE SCHUMANN.)

(PLANO PRESENTE.)

NÍNIA: Eu nunca deixei de ser atriz. Foi uma coisa que ninguém conseguiu tomar de mim. Eu guardei isso como uma relíquia, uma preciosidade, uma coisinha muito delicada que a gente guarda com tanto carinho. Guardei cada lembrança das novelas que fiz. Cada personagem, as situações que vivi nos dramas que representei, estão guardadas como um relicário que não tem preço. [...] Quando papai morreu, eu e mamãe ficamos dependendo de você e de Artur. E vocês me obrigaram a deixar a minha carreira. Deus sabe que eu não queria, mas vocês me obrigaram. Eu era somente uma mocinha assustada com a vida, confusa com a morte de papai, com medo de tudo. E vocês me obrigaram a não fazer a única coisa que eu quis toda a minha vida. NOÊMIA: Você sabe muito bem, sempre soube, Artur lhe disse mil vezes, que atriz não é profissão de gente decente. Artur queria preservar o nome e a moral da família, coisa que papai nunca conseguiu, sempre relaxado com você. Artur fez muito bem. Artur

mesmo lhe disse isso: mulher só trabalha quando o homem não pode sustentar. Artur podia. Tinha bom emprego.

NÍNIA: Vocês destruíram a minha vida. Vocês me destruíram toda. (VIEIRA, [ca, 1986], cena 7, p. 17-18)

Como podemos perceber, Seu Abílio tem comportamento diferente com as filhas, autoritário com Noêmia, por considerá-la desajuizada; e permissivo com Nínia, por considerá-la uma boa filha. Enquanto o pai esteve vivo, Nínia pôde ser atriz do Rádio, mesmo contra a vontade da mãe que não via com bons olhos a filha viver com gente de teatro. Enquanto esteve trabalhando no rádio, Nínia era uma jovem leve e feliz, vivendo seu sonho de atriz da rádio, deixando até mesmo o estudo de lado, em prol do teatro. Esse comportamento diferenciado do pai gera nas irmãs uma rivalidade por parte de Noêmia, que se sentia rejeitada e perseguida. No futuro, Noêmia devolve a Nínia todo o autoritarismo que recebeu do pai, espécie de vingança de seu amor próprio ferido pelo pai por toda a vida em que foi reprimida pelo mesmo:

Noêmia: Papai vivia lhe paparicando. Você era a filhinha mimosa deles. E pensa que eu gostava disso? Pensa que eu não dava a mínima pela diferença comigo? Eu morria de ciúmes. Às vezes tinha ódio. Para você tudo era possível. Faziam das tripas coração para satisfazerem um desejo seu, qualquer coisa que você imaginasse ou quisesse. Como sou a mais velha, deram em mim toda a surra que tinham para nós duas. Se compravam sapatos pra mim, tinham de comprar para você. Mas se compravam primeiro para você, nem sempre tinham de comprar pra mim. Se eu quisesse ir a um baile, tinha que ter boa nota na escola, e ainda arrumar toda a casa. Você não precisava arrumar nada, nem tirar o pó da cristaleira para ir onde desse... (VIEIRA, [ca. 1986], cena 4, p. 12)

Percebe-se que a irmã guardava uma enorme mágoa pela forma diferenciada de tratamento recebido entre ela e a irmã. E quando se vê a senhora da situação, por ser a dona da casa, importuna a irmã todo o tempo, ditando regras de silêncio quando Artur está dormindo, mandando Nínia parar de falar para não o acordar, lembrando que se não fosse a bondade dela e de Arthur, elas não teriam onde morar nem como viver. Julga-se uma mulher feliz e realizada por ter casado, embora Nínia a desafie afirmando que ela também não é feliz. Em cena, o trabalho corporal da atriz Cida Costa, que interpreta Noêmia, trazia em suas ações toda a infelicidade que carrega dentro de si a

sua personagem, mesmo que sua fala tente afirmar a sua felicidade, construindo um jogo de ação física discordante de seu discurso. Reclama tanto da conversa da irmã que D. Amélia resolve parar de falar, o que incomoda também Noêmia, pois a mãe passa a falar raramente, apenas chora e resmunga, e quando fala, trata apenas com Nínia, até o dia em que decide morrer.



Figura 22: Nínia (Ingrid Trigueiro), Noêmia (Cida Costa). Arquivo pessoal do autor.

Já mencionamos anteriormente que, na dramaturgia desse autor, o tempo é um forte elemento. Em toda a sua obra e, sobretudo, em *Não se incomode pelo carnaval*, é o elemento motriz da ação, o seu *leitmotiv* filosófico. O tempo, nesta peça, é o de uma vida ou de várias vidas que se perdem no carnaval que passou. Vieira utiliza-se, em sua construção, de um processo que vai confluindo tempos diferentes em um mesmo tempo, no qual ocorrem as ações em simultâneo, em uma junção de passado e presente, como se fosse uma projeção da personagem, que aparece tanto cenicamente quanto no discurso da personagem central, podendo significar uma suspensão do próprio tempo na ação da cena.

Durante o processo de montagem desse espetáculo, algumas vezes o dramaturgo era convidado a assistir aos ensaios, sempre havendo um debate com a equipe. E em um desses ensaios, ele percebeu que Ângelo havia cortado um trecho do texto que para ele

continha o cerne da fundamentação do texto, que é justamente uma reflexão de Nínia sobre o tempo:

NÍNIA: O tempo, Nonói, o tempo vai consumindo a gente.

NOÊMIA: Isso que você diz não faz sentido.

NÍNIA: O tempo matou mamãe.

NOÊMIA: Não seja idiota, Nínia. Ela fechou os olhos e morreu, como se fosse dormir.

NÍNIA: Você sabe de que matéria é feita o tempo, Nonói? Ninguém sabe. O tempo varre a gente... Um dia essa casa, eu, você, Artur, esse país, o universo, tudo... Ninguém pode mais do que o tempo, Nonói... Ninguém... Se eu tivesse sabido antes... Se eu soubesse que era o tempo que me levava... O tempo está acabando com a gente... Liquidando o que resta da gente... (VIEIRA, [ca, 1986], cena 8, p. 25)

Para o autor, excluir esse trecho, prejudicaria a compreensão dramática desta personagem. Após o ensaio, Vieira argumentou em defesa daquele trecho de seu texto, pois, para ele, esse trecho contém a ideia central do texto, que é a discussão sobre o tempo e como ele age na vida das pessoas. No ensaio seguinte que ele foi ver, o trecho havia sido colocado de volta, porque Ângelo tinha compreendido sua ideia. Segundo ele, essa foi sua intervenção mais efetiva no processo de montagem da peça: não se trata de uma intervenção apenas, mas de uma contribuição no processo de montagem que o grupo poderia aceitar ou não. O dramaturgo acredita que após sua conversa com o diretor também ficou claro para ele que, naquele texto, o tempo era o elemento motriz da ação, tanto que sua sugestão foi aceita – assim, ele exercia uma função atinente a do dramaturgista.

Há, portanto, nas personagens, essa reflexão sobre o tempo, reflexão mais forte no discurso de Nínia por se perceber envelhecendo, sempre remetendo ao carnaval em que foi feliz, em uma tentativa, talvez, de sofrer menos:

Fomos felizes algum dia, não fomos? Fomos sim. Eu acho que estou ficando velha. Não me sinto muito bem. Se eu levanto a cabeça, me dá uma tontura... Se levantar da cadeira, assim, de repente, quase chego a cair. Eu acho que minha vista está cansada, às vezes quando estou na janela, se passa alguém do outro lado da rua, eu mal vejo quem é. [...] eu tinha uma fantasia de Colombina com babado branco na gola e nas mangas. Era tão bonita. Eu ia pro clube com lança-perfume na mão. Acho que esse dia eu fui feliz. Foi o melhor carnaval da minha vida. Era tão cheirosa a lança-perfume. Não sei porque foi proibida. Foi

proibida não foi? Me lembro tanto do meu traje de Colombina, como se fosse hoje. [...] Acho que fui feliz naquele carnaval. (VIEIRA, [ca. 1986], cena 2, p. 7)

É muito recorrente nesta personagem a reflexão sobre a influência do tempo nas suas mãos, no seu rosto que foram se modificando ao ponto de ela não mais se reconhecer. Noêmia também discute sobre o tempo e a velhice: “A velhice é um castigo. A gente perde a vontade de fazer tudo... não sei porque Deus botou velho no mundo. A gente não devia nunca ficar velho” (VIEIRA, 1986, cena 6, p. 15-16). Como já citamos, para Peter Szondi (2001), as personagens negam o presente, repousando seus pensamentos sempre no passado ou no futuro, criando, assim, o que o autor chama de *entretempo*: fechando-se em uma perspectiva do futuro, espelhada no passado, por renegar ou não reconhecer a felicidade no presente, pois que esse serve apenas para lembrar ou almejar.

Percebemos, também, que as matrizes corporais dos atores em cena estão absolutamente comprometidas com os fundamentos trazidos por Eugênio Barba, quanto à fisicalidade, apontando para as partituras físicas nas ações no palco. Em alguns momentos, os corpos comunicam sentimentos contrários ao texto, enriquecendo o diálogo da encenação com a dramaturgia. Como exemplo, podemos citar a cena em que Noêmia é questionada por Nínia se ela é feliz – ela afirma verbalmente que sim, que casou, teve filhos, tem marido e obteve da vida tudo que uma mulher pode desejar para ser feliz. Mas, fisicamente, a atriz realiza uma partitura física de dor, representando cenicamente que não é feliz, mesmo tendo conquistado o que, segundo ela, uma mulher precisa para ser feliz. Os corpos das atrizes, em cena, estão envergados para frente, com os ombros para dentro, o que pode ser lido como símbolo da repressão em que vivem. Repressão de desejos, de vida, de realização.

Desta forma, podemos afirmar que a encenação possui dois textos em diálogo: um é o escrito por Vieira, e o outro é construído cenicamente pelos atores em suas partituras e composição de suas personagens, comunicando além da palavra por meio de um físico marcado pelo sentimento de repressão em que vivem. Nínia é repreendida por sua irmã Noêmia, que se vinga na irmã por toda repressão que sofreu do pai. Nínia é um fantasma na casa. É um tormento na vida de Noêmia e esta também representa igual tormento na vida de Nínia. Um tormento cíclico que é o gerador da encenação, que gera dor na construção dramatúrgica da trama.

Ou seja, o ritmo do espetáculo está em harmonia com a dramaturgia, como Nínia comenta: “O dia passa tão lento”. Ou seja, o tempo está amordaçado como as personagens estão em seus conflitos carnavalizados, fantasiados, o que nos leva ao questionamento desse carnaval que Nínia guarda como símbolo de sua felicidade. Como já mencionamos, esse carnaval é metafísico, podemos vê-lo como uma metáfora de uma vida sem fantasia, uma permanente quarta-feira de cinza. Ao fim, Nínia como uma foliã que não aceita o fim da folia, veste-se de sua Colombina, enfrentando Noêmia e se libertando das amarras da irmã por meio de sua loucura, é a sua loucura que a liberta.



Figura 23: Em cena, a atriz Ingrid Trigueiro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ressaltamos que as impressões, reflexões e apontamentos feitos nas análises referentes aos dois espetáculos, que estão no foco desta pesquisa, foram extraídos do material analisado e das entrevistas realizadas para tal fim, mesmo considerando a extrema delicadeza de analisar um acontecimento teatral por meios de seus documentos. Como já afirmamos, estamos construindo um olhar sobre tais fatos a partir de seus vestígios aos quais tivemos acesso, sendo, neste caso, um acesso privilegiado por termos utilizado o acervo pessoal do dramaturgo, mantido e conservado por ele. Foi de grande importância também para a escrita do panorama do teatro realizado na cidade de João Pessoa na década de 1990, o material jornalístico garimpado pelo ator, diretor e professor Dr. Duílio Cunha para sua pesquisa de Doutorado, hoje doado ao Grupo de Estudo em Dramaturgia e Teatro da UEPB.

O caminho por entre estas fontes foi o que nos permitiu criar nosso olhar e nosso ponto de vista de tais obras encenadas, decifrando os recortes dos jornais da época, dos textos, fotos, programas, cartazes, entrevistas e os registros de audiovisual dos espetáculos, que não nos dão a mesma percepção de um espetáculo *ao vivo*, considerando que a grande magia do teatro é o momento em que ele acontece, no efêmero do agora, tendo o público como testemunha – mas garantem novos modos de percepção. Reconhecemos que, no que tange ao material utilizado, fomos privilegiados por termos acesso absoluto a todo o acervo conservado pelo autor, bem como por termos um convívio cotidiano com o mesmo. Isso nos dá, naturalmente, uma vantagem que talvez não teríamos em caso contrário. Apontamos também aqui uma das dificuldades que foi construir uma parcialidade com o que era dito pelo mesmo. Considerando que ele como autor, tem uma visão de ambas as obras que é muito particular dele, como acreditamos que todo e qualquer autor tenha sobre sua obra, mas o tempo todo nos policiamos para construirmos nosso olhar independente do dele, embora que tenhamos sido absolutamente influenciados, naturalmente. Até mesmo pelo fato de ser a pessoa entre os envolvidos nas montagens que tivemos mais acesso, que inclusive, realizamos mais de uma entrevista.

A grande questão que consideramos importante que seja pontuada na finalização deste trabalho é o fato de estarmos lidando com dois espetáculos muito diferentes entre si. São dois textos do mesmo autor, que trazem características muito semelhantes quanto à concepção de dramaturgia, por serem os dois *dramas* que ocorrem mediante a formalização de uma intriga, tendo como meio comunicacional o diálogo. O autor é facilmente reconhecido nos dois textos, por conservar as características marcantes de sua dramaturgia, como o recorrente protagonismo feminino, provocando por meio das ações e conflitos de suas personagens, uma possível reflexão quanto ao papel da mulher em nossa sociedade. Mesmo que sejam, afirmadamente, duas obras de ficção, como o autor faz questão de sempre afirmar, ambos nasceram de um fato real, trazem pessoas que existiram, mas não se evadindo de serem, afinal, um olhar de Vieira sobre tais fatos. Afirmadamente ficcionais, mesmo que tenham como ponto de partida, fatos reais. Mas se faz relevante lembrar que o autor afirma que quanto dramaturgo, não se sente obrigado a ser fiel em sua escrita, que ele por meio de um fato real, inspirou-se em contar uma história e que se vale de toda liberdade de criação que a arte lhe garante. O impulso que o levou a escrever tais histórias partiu de vivências pessoais como relatamos, inspirando sua pena a criar, ou recriar, narrativas dramatúrgicas e ficcionais que refletem o tempo de uma sociedade marcada pelo machismo e pela experiência patriarcal. Neste tempo, como no nosso, reconhecemos que é exigido da mulher uma vida de submissão e que, nestes textos, as mulheres reagem a tal propositura. Achamos válido ressaltar que é um ponto de vista masculino, mesmo que aos nossos olhos, tenha uma propensa ao diálogo quanto o espaço feminino, ressaltamos ainda que embora a luta das mulheres pela conquista dos seus direitos quanto cidadãs já estava em curso, mas que não possuía a força que possui por exemplo, no tempo que a pesquisa foi realizada, não havendo nem mesmo o uso constante da palavra empoderamento. Podemos ainda, ressaltar que a frente da direção nos dois espetáculos estava um olhar masculino, embora pelas discussões expostas possamos afirmar que olhares masculinos sensibilizados pelas questões do feminino, mas que não deixam de ser um olhar masculino. Desta forma, não resistimos a provocação: e se esses dois espetáculos escritos por um homem, fossem dirigidos por mulheres? Nunca saberemos tendo em vista que não foram, mas nos interrogamos em vários momentos durante nossa pesquisa na alteração que isso acarretaria. Nos toca pensarmos ou devagarmos nas

alterações que teriam sido realizadas quanto dramaturgia na cena. Questões que levantamos retoricamente tendo em vista que ambos os espetáculos foram escritos e dirigidos por homens, mesmo que tenham figuras femininas em seu foco.

Podemos também apontar o jogo proposto pelo autor quanto ao espaço e ao tempo da cena como uma de suas marcas dramáticas. Dados enriquecedor de sua obra pelas possibilidades dramáticas que proporciona aos encenadores. Pois embora haja indicação desse diálogo temporal, cada encenador tem a liberdade demonstrar essa mudança de tempo ao seu modo, embora ambos os diretores consideraram o jogo do tempo dado pelo autor, mas nada os obrigaria, mas o fizeram, podemos ler desta forma, que o jogo de tempo proposto por seu autor, carrega uma coerência dramática. Precisando assim, ser respeitada, não apenas como linguagem dramática, mas quanto jogo linguístico da cena, fundamentado em seu conteúdo.

Mas o fato das duas obras terem sido montadas por diferentes diretores garantiu resultados cênicos de naturezas distintas. São dois espetáculos montados de formas muito diferentes um do outro, com resultados igualmente diferenciados. *Não se Incomode pelo carnaval* teve um diretor jovem, embora reconhecido pelo êxito em suas realizações cênicas, construindo uma cena com foco no trabalho do ator, em que as partituras são alimentadas por suas vivências pessoais, sendo transformadas em ação das personagens no espetáculo. *Anayde*, por outro lado, foi montada por um diretor com um percurso mais extenso, que montou um espetáculo assumidamente apontando para os moldes *do teatro*, e fortemente marcado pela mão do diretor em suas soluções cênicas, carregadas pelo peso histórico de um período que marcou a Paraíba e que é tratado e estudado até os tempos atuais. Este espetáculo, até hoje, é apontado pelos profissionais da área como o espetáculo que trouxe mais público da cidade para assistir a uma peça local, perdendo essa marca apenas para o espetáculo *Vau da Sarapalha* do *Piollin Grupo de Teatro*, tendo este conquistado visibilidade mundial.

Por tais afirmações, a cerca de *Anayde* e *Não se incomode pelo carnaval*, concluímos que tanto o dramaturgo, quanto os dois diretores/encenadores, bem como os profissionais envolvidos nos dois processos, se revelam como artistas que contribuíram para o desenvolvimento da cena paraibana, tendo, portanto, relevante importância na historiografia do teatro que se realizou na Paraíba na década de 1990, momento em que, conforme vem sendo discutido, foi um dos mais profícuos para o

palco paraibano e para a sedimentação de experiências iniciadas desde os idos dos anos de 1970. Mas que sobretudo, tem como marca ou característica a forte presença de seu público prestigiando montagens locais, com artistas locais e especificamente no caso de Anayde, com uma temática local, colocando o foco em uma problemática genuinamente paraíba por ter como figura central as figuras que estão imortalizadas na história política do estado paraibano. Figuras controversas até os tempos atuais, mas que sempre terão diversos pontos de vista de suas passagens na história da Paraíba, sendo desta maneira, um marco que não pode ser apagado.

Os artistas que desenvolveram esses dois trabalhos devem ser reconhecidos como construtores da carpintaria do teatro paraibano. Realizaram trabalhos que marcaram um tempo da arte cênica teatral e isso não pode não deve ser sabido apenas pelos pesquisadores teatrais, por isso realizamos esta pesquisa, na tentativa de firmar esses acontecimentos teatrais, contribuindo desta maneira, para uma possível sistematização da historiografia teatral da Paraíba, sabemos que muito ainda por se fazer nessa construção, mas juntando todas as pesquisas, vamos construindo nosso histórico pelas poerias de estrelas colhidas em cada pesquisa. Encerramos aqui com o desejo que novas pesquisas sejam realizadas.

Viva o teatro e seus operários!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Fátima. *SANTA ROZA um teatro centenário*. Edições Funesc. João Pessoa: Gráfica Santa Marta. 1989.

_____. *Anayde reacende centelhas da polêmica*. Recorte do Jornal O Norte. João Pessoa-PB: 13/08/1992.

ARANHA, Marcus. *Anayde Beiriz: Pantera dos olhos dormentes*. João Pessoa: Cultura e Arte, 2ª edição. 2015.

ASSIS, Ubiratan. *Anayde e a volta do público ao teatro*. Recorte Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 13/09/1992.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1991.

_____. *A Experiência viva do Teatro*. Tradução: Methuen & Co. Ltd, Londres, Inglaterra. Coleção Palco e Tela. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1981.

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

BATISTA, Oduvaldo. *Anayde: Marco na história do Teatro Paraibano*. Recorte de jornal sem identificação do veículo ou da data. João Pessoa-PB

BORBA FILHO, Hermilo. *Diálogo do encenador, Teatro do Povo, Mise-em-scène e A donzela Joana*. Recife: Ed. Massangana, Edições Bagaço, 2005.

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

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

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

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

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

BRILHANTE, Maria João. *Cultura visual e representação imagética do ator: Luisa Todí um caso ímpar em Portugal e na Europa*. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 187-205.

CARDENUTO, Reinaldo. *Dramaturgia de Avaliação: o teatro político dos anos 1970*. Estudos Avançados. São Paulo: Nº 76, v. 26, p. 311-332, 2012.

CUNHA, Duílio. *Encenação Tabajara (1975-2000): Memórias, Tendências e perspectiva no Teatro de João Pessoa*. Tese de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB, defendida em 27 de outubro de 2016, ainda inédita e cedida gentilmente pelo autor.

COSTA, João. *Fernando resgata heroína: Anayde exorciza fantasmas da Revolução de 30 num mês de maus presságios*. Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 02/08/1992.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

FARIAS, Ricardo. *Ana Luíza Camiño: uma belga na pele de Anayde Beiriz*. Recorte do Jornal O Norte. João Pessoa-PB: 28/08/1992.

FARIAS, Wellington. *Ana Luíza Camiño: em cena, a nova incorporação de Anayde Beiriz*. Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 26/08/1992.

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

LIMA, Vitória. *O sucesso de Anayde*. Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 03/09/1992.

LOPES, Elias de Lima. *Não se incomode em ir ao teatro*. Recorte Jornal O Norte. João Pessoa-PB: 14/03/1998

MACHADO, Bernardo Fonseca. *Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do clipping como material documental, Sala Preta*, São Paulo, ano 1, v. 15, p. 225-237, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96083>

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

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

MAGALHÃES, Augusto. *História do Teatro na Paraíba*. João Pessoa: Ideia, 2005.

_____. *Não se Incomode pelo cranaval estréia hoje no Santa Roza*. Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 10/10/1997.

MAGALHÃES, Augusto. *Peça paraibana vence festival em Goiás*. Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 10/08/1998.

METZLER, Marta. O registro do futuro e as potências do impossível. Da divulgação ao documento, a fotografia no estudo da atriz Alda Garrido. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 245-263.

MILARÉ, Sebastião. *Anayde, um drama de amor*. Recorte Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 29/07/1992.

MOURA, Wellington. *Elogio de Anayde*. Recorte do Jornal O Combate. João Pessoa-PB: 26/09/1992

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

NORONHA, Chico. *Chega ao teatro o romance de João Dantas e Anayde Beiriz*. Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 13/08/1992.

_____. *Anayde: há 62 anos ela morria. Hoje sua sobrinha quer passar a limpo a história*. Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 22/10/1992.

PAVIS, Patrice. *O teatro no Cruzamento de Culturas* [Tradução Nanci Fernandes]. – São Paulo: Perspectiva. 2008.

_____. *Dicionário do Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINHEIRO, Kubitschek. *Anayde no palco*. Recorte Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 14/08/1992

PALMEIRA, Balila. *Os Teatros da Paraíba*. João Pessoa: Gráfica Sinacre Ltda. 1998.

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

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

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

REIS, Luíz Augusto. *Cinderela: a história de um sucesso teatral dos anos 90* – Recife: Comunigraf. 2002.

ROUSSO, Henry. *O arquivo ou o indício de uma falta*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.9, Nº 17, p. 85-92, julho/199. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2019/1158>

SOBREIRA, Josefa Suzângela Lopes. *A verdadeira Estória de W. J. Solha: uma vida de letras e imagens*. Monografia de conclusão do Bacharelado em Teatro pela UFPB sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vieira defendida e aprovada em Abril/2013.

TORRES NETO, Walter Lima. *Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador*. *Revista Repertório*, n. 13, p. 34-37, 2009.

VALENTIM, Gustavo. *Sonhos e desejos de um carnavalado passado*. Recorte do Jornal O Norte. João Pessoa-PB: 10/10/1998.

VASCONCELOS, Everaldo. *Não se incomode...* Recorte do Jornal Correio da Paraíba. João Pessoa-PB: 21/10/1997.

VELTRUSKI, Jiri. *O texto dramático como Componente do Teatro*. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 163-190.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo - (Coleção Estudos: 127), 1992.

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

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

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

_____. *Não se incomode pelo carnaval* - Texto para teatro ainda não editado.

_____. *Noite Escura*. - Texto para teatro ainda não editado.

_____. *Anita*. - Texto para teatro ainda não editado.

_____. *Mercedes* - Texto para teatro ainda não editado.

_____. *Lata Absoluta* - Texto para teatro ainda não editado.

_____. *Desmedida Medeia* - Texto para teatro ainda não editado.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ANEXOS

ANEXO 1: ANAYDE, de Paulo Vieira

ANAYDE estreou no dia 13 de agosto de 1992 no Teatro Santa Roza, João Pessoa,
com o seguinte elenco:

Ana Luisa Camino (ANAYDE)
Roberto Cartaxo (JOÃO DANTAS)
Carlos Djalma (RAFAEL)
Tião Braga (ALVES)
Melânia Silveira (LIA)
Humberto da Silva (JOÃO JOSÉ)

Cenário: Tarcísio Navarro Burity
Iluminação: Jorge Bweris
Música Original: Eli-Éri Moura e Odair Salgueiro
Figurino: Grupo Bigorna

Direção Geral: Fernando Teixeira

Personagens:

ANAYDE
JOÃO DANTAS
LIA
ALVES
RAFAEL
JOÃO JOSÉ
CAMAREIRA
OFFICE-BOY
CARCEREIRO
MULTIDÃO

.....

Esta é uma obra de ficção. A História é meramente um argumento

Primeiro Ato

Paraíba, 1930

Cena 1

(Entra o pistom de Louis Armstrong no gramofone de João Dantas. Os casais Alves e Lia, Anayde e João Dantas, dançam semiembriagados. Um clima de contida euforia, uma atmosfera de profunda sensualidade. João Dantas e Anayde param por um momento.)

JOÃO DANTAS: Não sou muito afeito a danças.

ANAYDE: Do que gosta? de mulheres?

JOÃO DANTAS: Não exclusivamente. De mulheres, sim, mas só as apaixonantes. E de danças, mas só as valsas.

ANAYDE: Você é um homem que cultiva as boas letras. Para isso é preciso ser tão sisudo?

JOÃO DANTAS: Não exatamente. Mas o que é? Você parece me conhecer melhor do que eu a você.

ANAYDE: Vê-se logo que é um homem apegado a códigos e leis. Consegue enxergar o que está a sua frente mas não o que está a sua volta. Anda pelas ruas arrastando seus pensamentos do mesmo modo como um burro a uma carroça, e mesmo a noite, quando devia deixar a carroça descansando de lado, não consegue se livrar das viseiras.

JOÃO DANTAS: Devo tomar isso como um insulto?

ANAYDE: Você é um homem impulsivo. Sim, deve tomar isso como um insulto pela sua cegueira.

JOÃO DANTAS: Você me parece muito ardilosa.

ANAYDE: Você Acha?

JOÃO DANTAS: Sim. Uma mulher que se o homem não tomar cuidado estará irremediavelmente preso em sua malha.

ANAYDE: Doutor João Dantas, e por que não? Por que não tem a mulher o direito de prender o homem às suas vontades? Por que esse privilégio só pode caber aos homens?

JOÃO DANTAS: Não digo que a mulher não tenha esse direito. Claro que tem. Apenas que, para o homem, é deveras humilhante submeter-se à vontade da mulher.

ANAYDE: Suponhamos que eu o submeto às minhas vontades, aos meus caprichos de mulher, que você seja o servo dos meus desejos. Isso seria humilhante?

JOÃO DANTAS: Não digo exatamente que sim. Eu nunca deixei que as minhas vontades estivessem mercê das vontades alheias. Além do mais pretendo morrer tal como estou agora: sem compromisso para com esse sentimento que chamam de amor.

ANAYDE: Verdade o que está me dizendo?

JOÃO DANTAS: Sim.

ANAYDE: Não posso acreditar.

JOÃO DANTAS: Anayde, há sentimento mais vulgar do que o do amor? E mais fugaz? E mais tolo? E mais enganador? Em nome do amor quantos crimes não são praticados? O amor é um sentimento que cai facilmente no campo do malogro. Em nome do amor a Deus as igrejas nunca deixaram de matar ou de podar os impulsos mais humanos. Em nome do amor conjugal homens e mulheres se aturam até que a morte os separe, vivendo uma vida miserável...

ANAYDE: Doutor João Dantas, soube que o senhor é brilhante advogado, sei que o senhor é brilhante jornalista, sei de sua coragem para com o adversários, mas não sabia que quando o assunto é amor o senhor é tão equivocado e está longe de ser brilhante.

JOÃO DANTAS: Então, o que está esperando? A senhorita disse que é professora. Muito bem, talvez possa me ensinar essa disciplina.

ANAYDE: Talvez. Por ora só queria que você me abraçasse e dançasse comigo essa música...

(abraçam-se e dançam. Alves já vinha demonstrando sinal de embriaguez bem mais acentuada)

LIA: Vamos parar, Alves.

ALVES: Eu quero continuar. Amanhã pode ser que eu já esteja morto. Eu quero beber e dançar como um louco, como se fosse a última vez.

LIA: Controle-se, estamos na casa dos outros.

ALVES: Onde está o vinho? Acabou?

LIA: Acho que sim.

ALVES: Doutor Dantas! Ei! Doutor Dantas! Escuta aí!

JOÃO DANTAS: Sim?

ALVES: Acabou o vinho.

JOÃO DANTAS: Lá dentro tem mais. Vou pegar.

LIA: Não, doutor Dantas, não faça isso. Ele já está bêbado...

ALVES: Eu não estou bêbado. O vinho não me embriaga. Doutor Dantas, eu sou ator. É a minha profissão. O senhor sabe que o teatro nasceu de uma festa que tinha muito vinho: muito vinho, muitas mulheres e belos rapazes. Nós, atores, gostamos disso: vinho, mulheres e rapazes, quando belos.

LIA: O que está dizendo? Doutor Dantas, acho melhor o pôr para dormir.

ALVES: Eu quero amanhecer o dia bebendo. Não sei quando eu vou morrer.

LIA: Continuando a beber assim, não se preocupe que será logo.

JOÃO DANTAS: Deixa que eu cuido dele. Vou levá-lo para o quarto de hóspedes.

ALVES: Sabia, doutor Dantas, que foi Jesus quem inventou o trottoir? Um dia ele chegou para Pedro e disse: Pedro, larga a tua rede e vem comigo pescar homens... (Alves sai amparado por João Dantas) Doutor Dantas, por Deus que eu gostaria de ter os poderes de Jesus. Ah! o que eu não faria!...

LIA: Sempre que ele bebe fica impulsivo.

ANAYDE: Acho que quem vai beber um pouquinho mais sou eu.

LIA: Então? Como está com o doutor Dantas?

ANAYDE: Não deixa de ser apaixonante. Mas eu estou pensando em um homem que conheci semana passada em Cabedelo.

LIA: Está apaixonada por outro?

ANAYDE: Não. É um homem interessante que me chamou a atenção.

LIA: O que há de interessante nele?

ANAYDE: Nada... ainda não sei... a bem da verdade eu mal o conheço. A priori posso dizer que é bem diferente do doutor Dantas.

(Volta João Dantas)

JOÃO DANTAS: Vomitou um pouco no chão. Talvez uma boa xícara de café amargo vá lhe fazer bem.

LIA: É um bom homem, mas quando bebe fica insuportável. Até que hoje comportou-se.

JOÃO DANTAS: Não gostaria de levar-lhe um pouco de café?

LIA: Sim. Aproveito e vou dormir... acho que vou ter que dormir aqui mesmo... importa-se?...

JOÃO DANTAS: O quarto de hóspedes é para receber os amigos.

LIA: Obrigada. Boa noite. Foi uma bela festa.

(Sai)

ANAYDE: Então? O que fazemos nós? Dançamos ou continuamos a conversa?

JOÃO DANTAS: Gostaria...

ANAYDE: De dançar?...

JOÃO DANTAS: Da conversa.

ANAYDE: Sim. E se vamos falar sobre o amor, melhor procurar um outro lugar, não acha?

JOÃO DANTAS: Sim.

Cena 2

(Ouve-se o sino de uma estação seguido de apitos de trem. A Multidão que sai do trem, ou vai pegá-lo, corta a cena com uma certa pressa. Rafael está em pé, olhando atentamente. Aproxima-se João José)

RAFAEL: Como é, camarada? Disposto?

JOÃO JOSÉ: Não vejo a hora de começar.

RAFAEL: É preciso ir com calma. O pessoal é ainda um pouco cismado. E então? Resolveu o que fazer? Definitivamente?

JOÃO JOSÉ: Resolvi. Não volto mais para o Recife. Muito menos para a faculdade.

RAFAEL: Eu acho que vai ser preciso que você volte. Não digo para a faculdade, mas pelo menos em Recife. Precisamos ver quem pode e quer aderir a revolução, organizar grupos por lá, criar focos revolucionários. Estou mantendo contato com São Paulo. A hora em que soar o sinal, São Paulo vai pegar fogo.

JOÃO JOSÉ: Bem, eu não sei. A faculdade de direito é um bom lugar para detectar quem vai ou não aderir a nossa causa. Confesso que não tive muita paciência de consultar os colegas. Posso voltar por lá.

RAFAEL: Vá, sim. Mas vá com calma, precisamos manter a revolução em segredo.

JOÃO JOSÉ: Acredita que será fácil?

RAFAEL: O que? A vitória da revolução? Claro que não! Temos tudo contra, ou quase tudo: não somos maioria organizada, não dispomos de armas, mas, enfim, temos um trunfo que ninguém tem: o desejo de liberdade desse povo. Essa é a maior arma que um revolucionário pode ter.

JOÃO JOSÉ: Mas uma revolução custa dinheiro, e nós não o temos.

RAFAEL: Os capitalistas, os latifundiários têm. Vamos tomar deles.

JOÃO JOSÉ: Acho difícil...

RAFAEL: Companheiro, um revolucionário não desanima. Além do mais, precisamos trabalhar rápido. Nesse momento os tenentes se organizam para derrubar os republicanos. Precisamos passar uma rasteira nos tenentes, aproveitar o calor da hora.

JOÃO JOSÉ: Escute, acho melhor a gente procurar um outro lugar para conversar.

RAFAEL: Um momento só. Depois nós vamos até a praia. Tem reunião marcada com os pescadores.

JOÃO JOSÉ: Então, o que estamos esperando?

RAFAEL: Se você quiser ir logo... eu vou ficar mais um pouco.

JOÃO JOSÉ: Esperando alguém?

RAFAEL: Uma moça... professora lá dos pescadores...

JOÃO JOSÉ: Eu não tenho pressa...

RAFAEL: Esse país todo está conspirando. E os republicanos estão acoissados. Essa guerra de Princesa é a maior prova da agonia do regime. E não pense você que os liberais são melhores: perrepista e liberal são filhos do mesmo sistema. O presidente João Pessoa, sem saber, está acelerando a queda dos republicanos. Princesa é, talvez, o sintoma mais grave. Washington Luis, a burguesia cafeeira, os que não faliram, estão sustentando essa guerra... Aí vem ela... (entra Anayde) Como vai Anayde?... Este é o meu amigo João José.

ANAYDE: Como vai?

JOÃO JOSÉ: Encantado.

RAFAEL: O meu amigo estava nesse momento indo embora.

JOÃO JOSÉ: É verdade... Então? Nos encontraremos daqui a pouco?

RAFAEL: Daqui a pouco.

JOÃO JOSÉ: Prazer em conhecer, senhorita. (Sai)

ANAYDE: Então, Rafael, o que me conta?

RAFAEL: Uma coisa eu não entendo: como é que uma moça como você, jovem como é, sai da Paraíba para dar aulas em Cabedelo...

ANAYDE: Não pense que é por idealismo.

RAFAEL: Não é?

ANAYDE: Não.

RAFAEL: O que é, então?

ANAYDE: Digamos que falta de oportunidade de uma coisa melhor.

RAFAEL: Na Paraíba há muitas escolas onde você poderia lecionar.

ANAYDE: Sem querer ser dramática, eu diria que as escolas da Paraíba não têm lugar para uma moça como eu.

RAFAEL: Como assim?

ANAYDE: Olhe para mim, Rafael. Vê alguma coisa diferente?

RAFAEL: O que poderia ser?

ANAYDE: Eu não sou uma dessas moças que se prendou para o casamento. Odeio o casamento. Eu gosto e quero a vida livre. As escolas da Paraíba são para as boas moças, as que baixam a cabeça e dizem "sim". Não é o meu caso.

RAFAEL: Não te agrada dar aulas em Cabedelo?

ANAYDE: Eu digo sinceramente que não. Mas, enfim, não vou mudar o meu jeito de ser.

RAFAEL: Isso já é um pouco de idealismo, Anayde.

ANAYDE: Não é não, Rafael. Não é não. A única forma que eu tenho de continuar a viver é dizer "não". Mas você está sempre por aqui. O que faz?

RAFAEL: Eu gosto do mar. Gosto de conversar com essa gente honesta do mar.

ANAYDE: Uma alma romântica...

RAFAEL: Um dia você vai saber o que faço tanto por aqui.

ANAYDE: Algum segredo?

RAFAEL: Nada que você não possa saber, depois...

ANAYDE: Ouvi dizer que você fala muito em revolução.

RAFAEL: A Paraíba toda fala em revolução. Quem não é contra, é a favor.

ANAYDE: É bem verdade.

RAFAEL: E você? É contra ou a favor?

ANAYDE: Da revolução? Acho que é inevitável. A mulher precisa votar, o povo precisa escolher livremente seus representantes.

RAFAEL: É só isso o que você espera de uma revolução?

ANAYDE: O que mais se pode esperar? O mais é depor um rei para pôr outro. Mas o que eu gostaria mesmo, era de arrancar essas mulheres estúpidas de casa e fazê-las entender que uma mulher tem os mesmos direitos que um homem, e o maior direito é a liberdade. A sociedade é um monstro, Rafael, um leviatã.

RAFAEL: Liberdade não é uma dádiva de Deus.

ANAYDE: Não é, eu sei.

RAFAEL: Liberdade se conquista na força da luta, de fuzil em punho, se preciso.

ANAYDE: Rafael, me desculpe, mas eu não vejo como um fuzil pode me assegurar a liberdade. Isso é até irônico: liberdade de matar ou de morrer, quando matar ou morrer é um golpe contra a liberdade.

RAFAEL: Liberdade não é um estado de alma, Anayde. Liberdade é um bem-estar social, é não mandar nem ser mandado, é o direito à educação, a morar e se alimentar bem. É preciso orientar o povo para o que seja a revolução. Isso você poderia ensinar na sua escola.

ANAYDE: O que eu ensino é a ler, a escrever, e respeitar o direito dos outros, quando os outros têm direito.

RAFAEL: Já é um passo, mas não é tudo.

ANAYDE: O mais é utopia.

RAFAEL: Não é, Anayde. O mais é o destino da humanidade.

ANAYDE: Por que? Por que, Rafael, tem que se matar, tem que se destruir para mudar alguma coisa?

RAFAEL: Eu marchei e lutei armado por esse país acompanhando a coluna, e tudo o que eu vi foi miséria. Homens e mulheres reduzidos a trastes. Crianças famintas, famílias que mal tinham o

que vestir. Diga-me: como devolver ao homem a sua dignidade, se não for pela força das armas? Se você pensar bem, verá que a guerra, às vezes, é um ato de amor.

ANAYDE: Amor e morte são duas coisas que não se misturam. Como pode construir alguém que só aprendeu a destruir? Como pode governar alguém que só aprendeu a matar?

RAFAEL: Talvez eu não possa dar agora a resposta que me pede. A vida não se defende com palavras.

Cena 3

ALVES: Doutor Dantas, o senhor precisa ver como Lia cresce a cada ensaio, a cada apresentação.

JOÃO DANTAS: É uma satisfação ver uma das nossas mais belas moças brilhar no palco.

ALVES: Uma diva, doutor Dantas, uma diva.

LIA: ALVES, por que é que até agora o Senhor Leopoldo não me falou em seguir com a Companhia, em me contratar definitivamente?

ALVES: Minha querida, os tempos estão duros. A Companhia está sofrendo sérios prejuízos. A doença de Lílian está trazendo dissabores e gastos. Ouvi dizer que o Senhor Leopoldo vai oferecer uma récita para ela.

LIA: Se ela não conseguir... se ela estiver de fato... se ela morrer... você acha que eu a substituirei? Definitivamente?

ALVES: Nesse caso, acho que sim.

JOÃO DANTAS: Afinal, qual a doença da moça?

ALVES: Não se sabe. Os sintomas são os mais variados. Pode ser pâncreas, fígado, tuberculose, cirrose hepática ou qualquer coisa. O fato é que ela está muito mal. E eu digo minha querida Lia: Lílian não vai muito longe dessa vez. Afinal, a doença é o que menos importa quando a morte chega.

LIA: Credo!

JOÃO DANTAS: É a vida!

ALVES: É a vida, doutor Dantas! Por isso é que eu digo: tem que se tirar o máximo proveito da vida enquanto se vive. Depois ninguém sabe o que será!

LIA: Mas uma coisa eu acho estranha, Alves: o comportamento do Senhor Leopoldo, tão distante de nós, o elenco.

ALVES: Esta tournée pelo nordeste só está dando prejuízo. Isso pode contribuir para o mau humor do chefe. A qualquer momento poderemos levantar acampamento e voltar para o Rio.

JOÃO DANTAS: São quatro horas. Anayde está demorando.

LIA: O trem deve ter atrasado.

ALVES: Doutor Dantas, me conte: como é que está a guerra de Princesa?

JOÃO DANTAS: Princesa é terra de homem, seu Alves. Esse Presidente traiu a confiança do tio. O salafário resolveu transformar a Paraíba num palco de guerra. Mas ele não perde por esperar. O coronel Zé Pereira está armado até os dentes. Não demora muito e eles entram na Paraíba e depõem o governo.

ALVES: Dizem que estão entrando armas ilícitas. É verdade?

JOÃO DANTAS: Não sei. Para Princesa, não. Se for, são para os macacos do governo.

LIA: Deixa-me dizer um segredo, Doutor Dantas: ouvi dizer que está se preparando na Paraíba uma revolução...

JOÃO DANTAS: A essa altura já não é tão segredo!... A força federal precisa intervir imediatamente. Ou faz isso ou vai perder o controle da situação. Minas e Rio Grande do Sul estão dando apoio a essa insurreição do Presidente João Pessoa.

ALVES: Mas é tão fácil fazer uma intervenção. Basta uma ordem do Presidente lá no Catete e pronto.

JOÃO DANTAS: O problema, Alves, é justamente o exército. Tem muito oficial que resolveu vestir as cores dos liberais. Acho que a solução é aplicar um golpe de Estado e prender os

inimigos, sejam liberal, comunista ou anarquista. Ou se faz assim ou se está perdido, escuta o que eu digo!

ALVES: Doutor Dantas, eu não entendo nada de política. Só sei que o senhor está sendo muito admirado pela sua coragem em desafiar o Presidente tão abertamente.

JOÃO DANTAS: Eu não sou homem de levar desaforos para casa, seu ALVES. Eu sou amigo do amigo e inimigo do inimigo. Esse Presidente é meu inimigo político. Ele que se prepare para o que ainda virá.

(Anayde entra de repente. Está assustada e exausta, veio correndo)

LIA: Olha só quem chegou!

ALVES: Viva!

(Ela está tensa)

JOÃO DANTAS: O que houve, Anayde? Você está pálida!

ALVES: O que houve?

ANAYDE: Uma coisa horrível!

(Atira-se chorando aos braços de João Dantas)

JOÃO DANTAS: Meu bem, o que aconteceu?

ANAYDE: Eu não posso acreditar no que vi!

LIA: Mas o que foi?

ANAYDE: Que ódio! Que ódio! Até quando vai se matar impunemente neste lugar? Eu vinha pelo Jardim Público quando ouvi um tiro. Muita gente correu para ver o que era. Uma moça gritava desesperada. Pois o guarda que o Monsenhor mandou botar no Jardim, matou um rapaz que simplesmente queria se encontrar com a namorada.

JOÃO DANTAS: Como pode ser isso?

LIA: Como pode?

ALVES: Mas do que ela está falando?

LIA: É que o Monsenhor dividiu o Jardim Público em dois lados: um para os rapazes e outro para as moças, para impedir que os rapazes do Liceu namorem as moças da Escola Normal. Aí botou um guarda para que ninguém passe para o outro lado. Entendeu?

ALVES: Entendi.

JOÃO DANTAS: Quando isso aconteceu?

ANAYDE: Agora mesmo, pouco antes de vir para cá.

ALVES: Mas isso é a barbárie!

JOÃO DANTAS: Uma selvageria estúpida.

ANAYDE: E todos concordam como esse imbecil desse Monsenhor. Quem moveu uma palha para dizer "não". Quem protestou contra este absurdo? Quem? Ninguém! Ninguém, está ouvindo João Dantas? Ninguém! Todos foram coniventes! Um rapaz morreu porque um imbecil de batinas resolveu zelar pela moral pública. Um rapaz cujo crime foi querer atravessar uma linha imaginária para falar com a namorada. Sim, senhor!... estão de parabéns!... está de parabéns esse Monsenhor!... está de parabéns a moral... estão de parabéns as famílias que se beneficiam com a Linha da Decência. E agora? Quem será o próximo? Que merda de lugar é este?

(Chora abraçada a João Dantas)

JOÃO DANTAS: Calma, Anayde.

ALVES: Bem, não se pode dizer que aqui não se zela pela moral...

LIA: Alves, eu tenho medo. Eu não quero ficar aqui muito tempo. Eu quero ir embora com a Companhia.

ALVES: Calma, afinal não deve ser tão perigoso viver nesta cidade...

LIA: Está ficando cada vez pior...

ALVES: Estamos no século vinte!...

LIA: Eu sinto a cara de ameaça que me fazem nas ruas...

ALVES: Mas isso é o fim do mundo!

ANAYDE: Eu fui a única voz que se levantou contra a Linha da Decência... ninguém teve ou tem coragem de condenar o Monsenhor. Mas eu sou mulher. Um bicho menos importante do que uma vaca. O que é preciso fazer para se viver sem ameaça de morte em cada olhar? Eu não sei. Eu também me sinto ameaçada.

JOÃO DANTAS: Anayde, você está transtornada...

ANAYDE: Eu estou indignada!... Revoltada!... Ultrajada!... Sabe o que é isso?... Sabe o que é passar pelas ruas e ouvir pilhérias: "é a puta de João Dantas... é a puta do inimigo do Presidente... é a puta do perrepista...". É a puta sabe do quê?... da puta que o pariu!... Se você esculhamba ou não o Presidente, eu não tenho nada com isso! Se você é perrepista e ele é liberal, se você defende Princesa e ele ataca, eu não tenho nada com isso! Por que sou amante de um perrepista?!... Para mim não importa a tua cor política. Para mim, um e outro lado são a mesma coisa...

JOÃO DANTAS: Cala a boca, Anayde! Você não sabe o que está dizendo!

ANAYDE: Como não sei?... Hoje mataram esse rapaz, amanhã pode ser a mim, ou a você, ou a qualquer um que não comungue com essa hipocrisia... E o que você vai fazer para desmascarar essa moral idiota?, para condenar esse crime infame?

JOÃO DANTAS: Nada, eu não vou fazer nada. Não fui eu quem criou a porcaria que é essa cidade. Eu não tenho parte em nada aqui.

ANAYDE: Que brilhante jornalista você é! Que grande advogado! aquele seu jornaleco serve para quê? Para fazer campanha de Washington Luís?... Que merda!... Para esculhambar João Pessoa?... Que merda!... Serve mesmo é para limpar rabo!...

(João Dantas levanta a mão quase batendo. Para o gesto no ar)

JOÃO DANTAS: Cala-te!... Acalme-se Anayde! Acalme-se, meu bem.

(Depois de algum tempo de silêncio)

ANAYDE: Mataram um rapaz por nada... Isso é mais grave do que a guerra de Princesa.

JOÃO DANTAS: Escute: vou agora mesmo ao Jardim Público, vou apurar os fatos, levantar as responsabilidades. Esse Monsenhor faz parte do bando de João Pessoa... eles vão se ver comigo!...

LIA: Acho melhor você tomar um chá de sabugueiro para acalmar, ou então uma garapa. Quer?...

ALVES: As paixões nesta terra andam a flor da pele, e, pelo que vejo, falam pela boca de uma garrucha. Isso é fantástico!... Ah, Anayde! Como eu gostaria de ser poeta para cantar esse desprezo e sublimação que se tem da vida por aqui...

LIA: Então, Anayde? Quer uma garapa, quer?

ALVES: Não, não faça isso: dê-lhe uma boa lapada de cachaça, é bem melhor...

JOÃO DANTAS: Alves, quer ir comigo?

ALVES: Como não, doutor Dantas? Não perderia por nada no mundo este espetáculo.

JOÃO DANTAS: Então vamos.

ANAYDE: Dantas!

JOÃO DANTAS: Sim?

ANAYDE: Acenda um cigarro para mim.

(Ele acende e saem)

LIA: Mais calma agora?

ANAYDE: Sim.

LIA: Não sei porque isso te afetou tanto. Claro, eu também fico com medo.

ANAYDE: Não quero falar disso.

LIA: Você sabe que ontem houve brigas entre perrepistas e liberais? A cidade toda está assim, do Varadouro a Tambiá. Quem passa pelo Ponto de Cem Réis sem um lenço vermelho, só falta acontecer nem sei o quê.

ANAYDE: Todos os dias eles brigam, se matam feito cachorros.

LIA: Você não tem medo pelo Doutor Dantas?

ANAYDE: Ele é maior, sabe o que faz.

LIA: Mas ele é o teu homem!

ANAYDE: Por favor, eu não quero falar sobre isso. A vida de qualquer pessoa corre perigo nessa cidade.

LIA: Eu não vejo a hora de ir embora.

ANAYDE: Eu nasci aqui e vou ficar aqui. Este é o meu lugar e aqui vou viver, nem que para isso tenha que matar.

LIA: Não vejo como.

ANAYDE: Esquece... Sabe do homem que eu te falei outro dia?

LIA: Qual?

ANAYDE: Um de Cabedelo?

LIA: O que é que tem?

ANAYDE: Falou comigo.

LIA: E o que?

ANAYDE: Queria que eu entrasse para um movimento armado, algo assim.

LIA: E você?

ANAYDE: Recusei. Mas não foi só isso: falou da guerra, da necessidade dela, da posição dele, e, depois, de amor. Disse que me ama.

LIA: Sêrio?

ANAYDE: Sim.

LIA: E você, o que disse?

ANAYDE: Nada. Devo encontrar-me com ele qualquer dia.

LIA: E o que vai lhe dizer?

ANAYDE: Não sei.

(ouve-se o barulho da Multidão lá fora)

LIA: Gritos!

ANAYDE: O que poderia ser?

LIA: A porta está bem fechada?

ANAYDE: Acho que vou lá fora ver o que é.

LIA: É melhor ficar aqui.

(Alves entra trazendo João Dantas a pulso. João Dantas está ferido e tem uma pistola na mão)

ALVES: Ajudem aqui! Fechem a porta, rápido!

JOÃO DANTAS: Cachorros! Hão de me pagar!

LIA: Santo Deus!

ANAYDE: Vá fechar a porta, Lia.

JOÃO DANTAS: Covardes!

ALVES: Calma, doutor Dantas.

ANAYDE: O que foi, cangaceiro?

ALVES: O delegado expulsou o doutor Dantas alegando que ele nada tinha a ver com o caso, por pouco não sai tiro.

JOÃO DANTAS: Procuo o Secretário da Segurança e ele não está presente. A autoridade policial me vem com maltrato dizendo que a oposição nada tem a ver com o caso. Facínoras!

ALVES: Por pouco não foi linchado pela Multidão. Ainda o acertaram uma pedra.

LIA: Meu Deus, isso está ficando cada vez pior!

ANAYDE: Deite e descanse.

JOÃO DANTAS: Vou agora mesmo ao Diário da Paraíba. Vou tirar a minha forra.

ALVES: Soube que a família do rapaz está no maior desespero.

JOÃO DANTAS: Não vejo a hora do Coronel Zé Pereira tomar a Paraíba. Hei de ajeitar esse povo, custe o que custar!

ALVES: Bem-aventurados os que não se metem em política!

(O Office-Boy bate na porta e chama)

OFFICE-BOY: Doutor Dantas! Doutor Dantas!

ALVES: Quem poderia ser?

OFFICE-BOY: Doutor Dantas! Abra, depressa!

ANAYDE: Cuidado.

(João Dantas vai à porta com a pistola na mão. Abre. Entra o Office-Boy)

OFFICE-BOY: Doutor Dantas, depressa! Vão quebrar o jornal!

JOÃO DANTAS: Quem vai quebrar o quê?

OFFICE-BOY: O povo está na frente do jornal ameaçando quebrar.

JOÃO DANTAS: Alguém foi chamar a polícia?

OFFICE-BOY: Eu fui. O Delegado está ocupado, disse que não pode ir.

JOÃO DANTAS: Eu vou lá.

ALVES: Acho que o senhor não devia se expor tanto!

JOÃO DANTAS: Alves, eu sei o que devo ou não fazer, não preciso de conselhos.

(vai saindo)

ANAYDE: Vai demorar?

JOÃO DANTAS: Não sei.

ANAYDE: Vê se o revólver está bem carregado.

Cena 4

RAFAEL: Como é, camarada? Recife se prepara então?

JOÃO JOSÉ: Contatei com algumas pessoas. Gostaram da ideia. Ficaram de sublevar os portuários e populares do mercado de São José; organizar um movimento armado. E você, o que me conta?

RAFAEL: São Paulo está firme. O pessoal está em intensa atividade nas fábricas, o movimento vai ganhando corpo.

JOÃO JOSÉ: O que me preocupa são as armas que ainda não temos.

RAFAEL: Tão logo as coisas se organizem por aqui, os camaradas em São Paulo vão nos mandar armas. Pedi que esperassem mais um pouco. Por outro lado, eles estão em contato com o Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas. Vamos atacar em várias frentes e marchar direto para a Capital da República.

JOÃO JOSÉ: Quanto tempo acha que demora?

RAFAEL: Depende de nossa capacidade de organização. Pensei em entrar pelo sertão, ver se conseguimos a adesão de cangaceiros.

JOÃO JOSÉ: Você está louco? Cangaceiros?

RAFAEL: São uns carniceiros, não têm ideologia, eu sei. Uns brutamontes que não percebem a força que têm. Poderiam virar esse país de cabeça para baixo, se quisessem. Uns cavalos batizados! Mas eu acredito que todo homem é passível de mudança... e depois, eles são excelentes guerreiros.

JOÃO JOSÉ: Não sei de onde vem o seu otimismo, mas eu não confio.

RAFAEL: Nunca se sabe.

JOÃO JOSÉ: Além do mais tudo quanto é cangaceiro está empenhado na guerra de Princesa.

RAFAEL: Imagine se conseguíssemos sublevar os cangaceiros de Zé Pereira para nossa causa. Faríamos de Princesa o quartel-general do nosso exército: todos os infelizes explorados pelo capital, um exército de esfarrapados marchando heroicamente para o Catete, para derrubar a corrupção e implantar finalmente neste país a liberdade... Imagine quando esse dia chegar...

JOÃO JOSÉ: Escute, camarada: eu não quero pensar nisso agora: eu quero partir para a ação direta. Volto para Recife, vou cuidar da organização do pessoal. E você, pensa mesmo em se meter no sertão, no meio daquela guerra, em busca de cangaceiros?

RAFAEL: Não sei se vale a pena.

JOÃO JOSÉ: Nos cangaceiros eu acredito muito pouco e confio menos ainda.

RAFAEL: Qualquer ladrão é mais honesto que um burguês. Matar e roubar para eles é a sobrevivência. Não se perdoa, mas se compreende.

JOÃO JOSÉ: Soube que o povo quis quebrar o jornal perrepista.

RAFAEL: É verdade. O povo na Paraíba anda linchando quem não é liberal.

JOÃO JOSÉ: Tem um advogado do bando de José Pereira que anda dizendo os maiores desaforos ao Presidente. Quem é?

RAFAEL: O nome é João Dantas. Dizem que é destemido.

JOÃO JOSÉ: Soube também que há tropas do exército se transferindo para a Paraíba. Estão com medo de perder o controle da situação.

RAFAEL: É o que eu digo, camarada: a Paraíba é o Estado mais importante atualmente. Agradeço a sorte de estar aqui. É um tempo histórico. Daqui poderá sair a guerra que irá mudar a face desse país.

Cena 5

(Quarto de João Dantas)

ANAYDE: "Sobre histórias de amor o interrogar-me/ é vão, é inútil, é improficuo em suma./ Não sou capaz de amar mulher alguma/ nem há mulher, talvez, capaz de amar-me". É assim que você age com as mulheres? Como Augusto nesse poema?. Conta-me uma história de amor.

JOÃO DANTAS: Anayde, não comece. Eu não sei histórias, muito menos as de amor.

ANAYDE: Ah, esqueci! Você é homem. Sabe falar fluentemente sobre política. Sobre amor, deixa que as mulheres falem. O amor é uma coisa menor diante da política, não é?

JOÃO DANTAS: Não.

ANAYDE: Cangaceirinho... Então, vá, diga alguma coisa. Olhe, eu vou fechar os olhos. Eu quero que você se deite sobre mim. Eu não farei um movimento. Quero que o teu corpo cubra o meu. Quero que você me beije devagar e nos meus ouvidos diga baixinho, sussurrante, coisas que você quiser. Não importa se belo ou se feio. Não precisa dizer "você é bonita". Se quiser dizer "você é nojenta", pode dizer. E se não quiser me beijar, se quiser morder, morda.

JOÃO DANTAS: ANAYDE, você é louca.

(Deita-se sobre ela. Morde-lhe)

ANAYDE: Cão!... Cão!... Você é um selvagem, cangaceiro, um selvagem que eu vou domar.

JOÃO DANTAS: Eu não queria morder com força.

ANAYDE: Animal, meu animal.

JOÃO DANTAS: Que histórias você quer ouvir?

ANAYDE: A história de sua traição.

JOÃO DANTAS: Que traição?

ANAYDE: Das mulheres que você traiu.

JOÃO DANTAS: Eu não seria um cavalheiro se traísse as mulheres que amo. Amo-as até quando as quero.

ANAYDE: E quando não?

JOÃO DANTAS: Nunca me casei para não ter que viver escravo de uma morta.

ANAYDE: O casamento é a morte do amor. A escravidão do amor a um só destino. Eu quero que você me ame como um pagão. Quero que este quarto seja o oratório de nosso amor, e que Deus, aqui dentro, esteja morto. Pela nossa vida.

JOÃO DANTAS: Pela nossa vida.

ANAYDE: Não quero desejos silenciados. Quero todo o prazer impossível, toda loucura inimaginável, o suor do teu corpo como um cavalo cansado, e que o lá fora não exista nunca, mesmo quando estivermos lá fora. E se todo o prazer não for suficiente, quero morrer sufocada pelo teu corpo.

JOÃO DANTAS: Uma noite, uma vida inteira será pouca para o nosso amor.

ANAYDE: E quando estivermos cansados que já não pudermos amar, vamos ler para o outro livros proibidos: O Crime do Padre Amaro, A Carne, Sade, principalmente Sade... Meu cãozinho, meu cangaceiro, cangaceirinho... (Tempo) "Sangue... sangue venenoso,/ arroio quente, opalino,/ no teu sistema venoso.../ golfeja! Dá-me, assassino,/ um banho infernal de gozo/ em teu visco viperino!..."

JOÃO DANTAS: "Em minha veia circula/ um sangue de carnicheiro.../ golfante, rubro, pulula/ na artéria prisioneiro,/ artéria que te estrangula,/ sangue mau de cangaceiro!..."

ANAYDE: Cangaceirinho...

JOÃO DANTAS: Quero beber o teu sangue.

ANAYDE: Não te basta o meu suor?

JOÃO DANTAS: Não. No sangue é onde está a volúpia.

ANAYDE: Não, ainda não. Deixa eu te dizer: serias capaz de me deixar chupar o teu sangue?

JOÃO DANTAS: Sim.

ANAYDE: Eu quero.

JOÃO DANTAS: E eu?

ANAYDE: Você é depois.

JOÃO DANTAS: O que é que tem?

ANAYDE: Você vai ver.

JOÃO DANTAS: As regras?

ANAYDE: Eu acho engraçado ouvir você falar assim... as regras!... Quer?...

JOÃO DANTAS: Como quero!

ANAYDE: Deixa eu chupar o teu sangue.

JOÃO DANTAS: Vai me furar?

ANAYDE: Vou te morder.

JOÃO DANTAS: Como uma vampira?

ANAYDE: Como uma louca. Onde você quer?

JOÃO DANTAS: Não digo...

Cena 6

(No camarim. Entra Alves, bêbado)

LIA: Onde você estava? Está atrasado. E ainda não se vestiu. Bêbado de novo? Eu não quero nem saber se o senhor Leopoldo te ver... vai ser um Deus nos acuda. É até capaz de te botar para fora, te expulsar da Companhia.

ALVES: O senhor Leopoldo, senhor Leopoldo... Ora, vá para o inferno! Pouco está me interessando o que pensa o senhor Leopoldo, entendeu? E pare de me aborrecer!...

LIA: Então vá para o seu camarim. Vá se trocar. É o melhor que faz.

ALVES: Tenho uma notícia para você: Lílian está entre a vida e a morte.

LIA: Quem disse?

ALVES: Você gosta, não? É uma cachorra.

LIA: Quer parar de me ofender! Vamos, diga! quem te disse?

ALVES: Eu estive no hospital.

LIA: E então?

ALVES: Uma semana é muito.

(Lia solta um suspiro profundo)

ALVES: Como você é nojenta! Torce para que a outra morra, para ser contratada por uma Companhia vagabunda, fazer um papel vagabundo numa peça vagabunda, comer o pão que o Diabo amassou para ser uma atriz vagabunda.

LIA: Ora, vá pro inferno! Vá torrar a paciência de outra! Bêbado estúpido!

ALVES: Deixa-me dizer-te uma coisa: eu não presto. Você não presta. Olho em volta e só sinto o cheiro de merda. As pessoas não valem o que o gato enterra. E viver, viver é a coisa mais sem sentido que existe.

LIA: Não me interessa o que você pensa, entendeu?

ALVES: E tem outra coisa: o teatro é a arte mais inútil que existe. E tem mais: tudo o que existe é mais inútil do que o teatro. O que separa duas pessoas, você sabe?

LIA: E nem quero saber.

ALVES: Pois eu vou te dizer, sua estrela de merda: o abismo. Um buraco profundo. A mais absoluta solidão. Pensa que alguém está ouvindo o que você está dizendo no palco, ou fora dele? Ninguém, minha nega, ninguém! Para a vida só há uma solução: a morte. Entendeu?

LIA: Olha aqui, Alves: dane-se com essa sua filosofia de bodega. Eu não quero nem saber. Vá contar para outra, para mim não. Não quero. Quero que você suma da minha frente. Estou cansada dessa sua bebedeira. Se quer morrer, vá morrer, que me importa! Acho até bom.

ALVES: Essa sua mediocridade me é insuportável.

LIA: Por que está comigo?

ALVES: Eu não estou com você. Você é quem está comigo. Sou importante para você. Fui eu quem sugeri o teu nome ao senhor Leopoldo para substituir Lílian. Você deve a mim esse papel nojento que faz na peça.

LIA: Você não gosta de mulher. Não gosta! Te vejo olhando para os homens nos botecos. E quando está bêbado não consegue esconder nada. Não sei porque trepa comigo!

ALVES: Porque sou um idiota, um estúpido. Entendeu?

LIA: Isso eu sei.

ALVES: Então não pergunte.

LIA: Bêbado! Eu quero é que o senhor Leopoldo te veja assim.

ALVES: E o que há? Já vii tantas vezes! E além do mais, tem outra: eu não estou bêbado, estou sóbrio. Completamente sóbrio. Comigo é na dialética, entendeu? Eu estou sóbrio quando estou bêbado e estou bêbado quando estou sóbrio.

(Entra a Camareira)

CAMAREIRA: O senhor Leopoldo mandou avisar para suspender o ensaio.

(Sai)

LIA: Se o senhor Leopoldo pensa em anular o espetáculo de hoje, está louco! É o espetáculo em homenagem ao Presidente João Pessoa, para arrecadar fundos para a guerra contra Princesa.

ALVES: Não se preocupe, não vai anular. A vida de uma atriz não vale mais do que os favores de um Presidente de Estado.

LIA: Pois muito bem, eu sei o que vou fazer.

ALVES: O quê?

LIA: Uma hora antes do espetáculo para o Presidente, quer LÍlian tenha morrido ou não, eu vou tomar definitivamente o lugar dela. O senhor Leopoldo não pode deixar de apresentar "O Assassino da Honra" para o Presidente hoje. Sabe o que eu vou fazer? Obrigá-lo o senhor Leopoldo a assinar um contrato irrevogável comigo, me assegurando definitivamente ao elenco e me elevando à primeira atriz da Companhia.

ALVES: Genial! Digno de uma perversa!

LIA: O teu julgamento moral não me atinge.

ALVES: Não faça julgamento moral. Faça constatação. Vejo que nós dois somos bons canalhas.

LIA: Eu já estou vendo a cara do senhor Leopoldo.

ALVES: Vai ficar uma fera.

LIA: Mas não vai poder recusar.

ALVES: E sabe o que poderemos fazer? Beber a noite toda, para comemorar a canalhice, e, quem sabe, brindar a morte de LÍlian.

LIA: Faço questão. Sabe de um prazer que eu teria? Se você morresse, se se entupisse de beber e morresse, seria a glória.

ALVES: Não vou te dar esse prazer. Mas vou querer outros: vou te foder a noite inteira.

LIA: Isso não seria nenhum sacrifício. Até pelo contrário.

ALVES: A carne é o grande prazer. O único que resta. A libertinagem. A embriaguez. É todo o prazer que resta. Quando isto faltar, será a morte.

Cena 7

(Jardim Público)

ANAYDE: Você tem homens armados?

RAFAEL: Não estou entendendo, Anayde.

ANAYDE: Você está preparando uma insurreição. Deve ter homens armados.

RAFAEL: Não gostaria de falar sobre isso.

ANAYDE: É sobre isso que eu quero falar. Tem homens armados? Você disse que me ama.

RAFAEL: Não pensei que fosse para me perguntar uma coisa dessa que você exigiu a minha palavra.

ANAYDE: Responda.

RAFAEL: Tenho.

ANAYDE: Quantos homens?

RAFAEL: Não muitos.

ANAYDE: Quantos?

RAFAEL: Cinquenta.

ANAYDE: É o quanto basta.

RAFAEL: Não me diga que está querendo dispor dos meus homens?

ANAYDE: Dos cinquenta, se preciso.

RAFAEL: Fico surpreso! Lembro-me que não quis aderir a causa revolucionária que eu te propus. Dizia que o amor é mais importante. E agora me pede homens e armas.

ANAYDE: Por isso mesmo, para defender o amor.

RAFAEL: Sabe o que está me pedindo?

ANAYDE: Sei.

RAFAEL: Tem plena consciência?

ANAYDE: Tenho.

RAFAEL: Anayde, cinquenta homens é muito pouco para fazer uma revolução. Além do mais, não disponho de homens para defender o teu amante!

ANAYDE: É caso de vida ou morte. E você disse que me ama.

RAFAEL: Está me pedindo que um trabalho de meses seja atirado pela janela assim, sem mais nem menos, e pior: para defender um homem que nem sei quem é. E pior ainda: um homem que é o teu amante. Isso seria o suficiente para eu nunca defendê-lo.

ANAYDE: Rafael, não é ao meu homem que eu estou pedindo que defenda, é a mim mesma. É a minha vida. Se morre o meu homem, eu morro também.

RAFAEL: A revolução, Anayde, é a causa primeira da minha vida. Abomino qualquer coisa que possa me desviar dela. Deixar-me apaixonar já consome uma grande energia. Agora você pede que eu me desvie do meu caminho, e de uma forma vil: ignorando interesses coletivos para os seus dramas pessoais. Compreenda: por mais que eu te ame, não posso fazer isso.

ANAYDE: Estamos isolados, cercados por todos os lados, ameaçados a todo instante. Você é a única pessoa que pode nos ajudar.

RAFAEL: Me diz que está em perigo e o seu amante também. Mas não diz o por quê. Agora eu pergunto: por que?

ANAYDE: Por causa de uma guerra vil, uma guerra imunda, uma guerra estúpida. Por causa do fanatismo miserável dessa gente. Por causa do instinto sanguinário desta terra.

RAFAEL: Quem é o teu amante?

ANAYDE: João Dantas.

RAFAEL: Um burguês!

ANAYDE: Um homem!

RAFAEL: Um latifundiário!

ANAYDE: Um homem!

RAFAEL: Um perrepesta!

ANAYDE: Você não pode falar assim do meu homem.

RAFAEL: Eu estou observando um dogma de classe: um burguês é um burguês, um camponês é um camponês, não se misturam. E eu não estou disposto a defender burgueses.

ANAYDE: É assim que você dispõe a vida? Com esse maniqueísmo simplista?

RAFAEL: É assim que eu disponho a sociedade.

ANAYDE: Por favor, Rafael. Eu me ponho aos seus pés, dou o que pedir, faço o que você quiser, mas evite uma desgraça maior.

RAFAEL: Não é assim que eu te quero, Anayde. Não é assim. O que você está me pedindo é impossível.

ANAYDE: Você não me ama!

RAFAEL: O pior é que isso não é verdade.

ANAYDE: Sei que João Dantas não é diferente de João Pessoa. E que não é diferente de José Pereira. Mas escute: eu amo João Dantas, e isso é o que me importa. E ele está politicamente isolado, ameaçado por todos os lados, sem muito poder de resistência. E é um homem bravo, valente, que só precisa de uma ajuda para resistir.

RAFAEL: Nunca vou dispor dos meus homens para ajudar o teu amante.

ANAYDE: Você também não é diferente deles.

RAFAEL: Eles lutam do mesmo lado. É outra a minha causa.

(Entra Alves, cansado de correr)

ALVES: Anayde! Até que em fim te encontro!

ANAYDE: Alves, o que está acontecendo?

ALVES: Uma desgraça! A polícia invadiu a casa do doutor Dantas. Jogou móveis e papéis pelo meio da rua. Incendiou tudo. Vamos sair daqui, rápido! Há uma Multidão enfurecida procurando pelo doutor Dantas para linchá-lo.

ANAYDE: Preciso encontrá-lo.

ALVES: Eu já o encontrei. Ele pegou dinheiro emprestado na redação do Diário da Paraíba e fugiu. Deixou-me encarregado de te procurar.

ANAYDE: Onde ele foi?

ALVES: Recife, acho. Vamos sair daqui. Se nos veem nos matam. Tinha uma MULTIDÃO com suas cartas nas ruas, rindo e debochando.

ANAYDE: Cartas?! Que cartas?!

ALVES: As confissões de amor, suas e do doutor Dantas. Estão expostas ao público.

(Numa revolta impotente e histérica Anayde grita num crescente desespero)

ANAYDE: Filhos da puta! Filhos da puta! Filhos da putaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!!!!!!!

ALVES: Anayde!

RAFAEL: Vamos levá-la daqui.

ALVES: Para onde? Eu não tenho para onde ir. E ela não pode ser vista pelas ruas.

RAFAEL: Ficar parados no Jardim Público é que não podemos.

ANAYDE: Eu quero matar esses cachorros todos, quero matar um a um.

RAFAEL: Vamos para a minha casa. É o único lugar seguro.

ALVES: Onde fica?

RAFAEL: Cabedelo.

ALVES: Você está louco?

RAFAEL: É o único lugar seguro. Vamos!

ANAYDE: RAFAEL, eu quero matar o Presidente. Perto daqui fica o Palácio. Leve-me até lá.

(Ouvem-se os gritos enfurecidos da Multidão. Alves segura ANAYDE)

ANAYDE: Larga-me!

(Solta-a. Ela caminha alguns passos. Desmaia).

Cena 8

(Cabedelo. Casa de Rafael. Ouve-se o som do coco de roda cantado na praia. Entra Rafael)

RAFAEL: Como ela está hoje?

LIA: Mal. Muito mal.

RAFAEL: Come?

LIA: Quase nada.

RAFAEL: Deixei na cozinha alguns peixes.

LIA: Alves está demorando.

RAFAEL: Estão dançando coco na praia. Quer ir?

LIA: Eu não gosto de pescadores. Fedem a peixe e suor.

RAFAEL: Eles são meus amigos. É a gente que eu admiro.

LIA: Eu também não gosto de você. Fede como um porco. Eu não sei de qual história você saiu. Só sei que não quero estar nessa história. Não quero ouvir a sua pregação.

RAFAEL: O mundo está dividido em três tipos de gente: os que mandam, os que bajulam os que mandam e os que odeiam os que mandam. O pior dos três são os que bajulam. São os únicos que não têm caráter. Você está entre eles.

LIA: Já disse que não quero ouvir sua pregação. Cale-se!

RAFAEL: Se você sair dessa casa estará perdida. Aqui é o único lugar seguro que dispõe. Não é por nada não, mas essa casa é minha.

LIA: Eu não preciso dos seus favores. O que me faz estar aqui é Anayde, que alguém precisa cuidar.

RAFAEL: O que te faz ficar aqui é o medo que você tem de ser linchada. Sabe muito bem como está a vida para os seus companheiros em Paraíba.

LIA: Eu não tenho nada com política.

RAFAEL: Aí está o seu erro. Todo mundo tem alguma coisa com política. Ninguém está fora, nem ninguém é inocente.

LIA: Espere só Alves chegar. Vai ver se fico mais um dia.

(Entra Alves, bêbado)

ALVES: Salve, senhora primeira atriz!

LIA: Alves! Esteve em Paraíba? Alguma notícia?

(Rafael sai)

ALVES: Comenta-se a viagem do Presidente para Recife, ontem. os liberais dizem que João Pessoa não devia se arriscar. Recife é o antro dos inimigos do Presidente. Há quem diga que foi uma viagem política. Eu, para mim, é coisa de mulher, tem saia no meio.

LIA: Soube alguma coisa da Companhia? O senhor Leopoldo?

ALVES: Debandou. Fugiu. Ficamos nós três: eu, você e Lílian, morta.

LIA: Fugiram? Mas para onde?

ALVES: A Companhia estava falida. Além do mais é a política o centro das atenções, não o teatro. Fugiram, antes que fosse tarde. Só nós ficamos.

(Entra Rafael)

ALVES: Salve o grande revolucionário!

RAFAEL: Anayde está mais calma agora. Vou preparar um peixe ensopado.

ALVES: O grande revolucionário é também um grande cozinheiro!

LIA: Deixa que eu preparo.

ALVES: Os seus companheiros estão dançando coco na praia. Como é? É assim que vão fazer a revolução? Dançando?

RAFAEL: Alves, que você beba eu não tenho nada com isso. Que beba e venha me torrar a paciência...

ALVES: Impacientou-se?!... O grande revolucionário impacientou-se!...

RAFAEL: Se você ao menos não fosse o maricas que é...

ALVES: Atenção! Escutem bem: vai falar um homem... Fale!...

LIA: Chega, Alves...

RAFAEL: Você é a imagem da decadência. Eu tenho pena de você.

ALVES: O seu conceito do que é a decadência é pobre. Uma vida dedicada a revolução? Eu que tenho pena... se você não fosse um idiota, grande salvador da sociedade... Salvar o que não tem salvação? Eu te digo uma coisa: na história da humanidade só houve um poeta: Nero. Assim mesmo quando Roma ardia aos seus pés.

LIA: Venha deitar. Está cada vez pior. Um dia morre de tanto beber.

ALVES: Só os idiotas querem consertar o mundo. Só os que acreditam que a vida tem algum significado. O significado da vida é a podridão, meu caro. A utopia é um estado de loucura, camarada, uma alucinação, pior do que a embriaguez... você vai morrer acreditando que valeu a pena ter nascido e ter lutado...

LIA: Chega, Alves...

(Rafael sai)

ALVES: Espera aí! Volta aqui, para eu te dizer que você é uma besta. Uma besta, está ouvindo?

LIA: Bêbado nojento! Escroto! Imundo!

(Entra Anayde)

ANAYDE: Lia, onde está o telegrama que João Dantas mandou do Recife? Preciso encontrá-lo. Preciso ir pro Recife. Eu não quero ficar nem mais um minuto aqui. João Dantas está me esperando. Meu homem está precisando de mim. Lia, me ajude!

(Tiros. Rafael entra em cena apressado, eufórico)

RAFAEL: Agora eu tenho certeza que a revolução vai estourar: João Dantas matou João Pessoa.

(Uma voz da cidade grita)

Voz: Mataram o Presidente!

(Anayde ensaia um riso tímido. Depois explode numa gargalhada prolongada, de vingança e perdição)

Segundo Ato

Cena 9

(Apito longo de um navio. No porto, em Recife)

JOÃO JOSÉ: Anayde?

ANAYDE: João José?

JOÃO JOSÉ: Demorei muito?

ANAYDE: Estou aqui desde a manhã... a ver navios...

JOÃO JOSÉ: Recebi o telegrama de Rafael. O que posso fazer?

ANAYDE: Tudo. Tudo o que for possível. Eu não tenho mais nada. Casa, amigos, nada. Perdi tudo. Não posso voltar à Paraíba. Só peço uma coisa: esconda-me em sua casa.

JOÃO JOSÉ: Esconder em minha casa?!

ANAYDE: Esconder é a palavra exata.

JOÃO JOSÉ: O que veio fazer em Recife?

ANAYDE: Já disse: não posso ficar em Paraíba. E tenho um homem preso em Recife. Preciso de um lugar que me abrigue. Não tenho a quem procurar.

JOÃO JOSÉ: Rafael enlouqueceu? Então ele não sabe que há uma causa revolucionária em marcha? Não posso ficar dando abrigo a qualquer pessoa por quem ele se apaixonou.

ANAYDE: Por favor, João José. Por favor. Eu sou uma mulher perdida. Tudo o que me resta é o meu homem. É tudo o que tenho. E ele está preso. Preso porque matou um bandido. Não tenho onde ficar, nem sei o que posso fazer da vida. Até parece que o chão deixou de existir debaixo dos meus pés. Eu sinto uma sensação de morte. Uma angústia rasgando-me por dentro como uma ferida podre...

JOÃO JOSÉ: Você representa uma classe que eu odeio. Mas no fundo eu sou um sentimental. Ouça o que eu vou dizer: eu não deveria nunca te dar abrigo...

ANAYDE: Eu não sou rica, não sou burguesa, não sou nada. Sou uma mulher. Uma simples professora. Que se sente morta, roubada, vilipendiada, esgotada...

JOÃO JOSÉ: A senhorita irá para a minha casa. Ficará segura até encontrar um lugar melhor.

ANAYDE: Eu estou precisando de um minuto de descanso... um lugar para dormir...

JOÃO JOSÉ: Ficará segura em minha casa.

Cena 10

(Paraíba, Jardim Público. A Multidão está em completo desvario. Alves está bêbado, apoia-se em Lia)

LIA: Vamos embora daqui, Alves, pelo amor de Deus.

ALVES: Espera. Vamos ver esse povo. O povo é um bocado de imbecil.

LIA: Vamos embora. Tenho medo que alguém nos reconheça. Depressa.

ALVES: Esses estúpidos rezam para quê? É para isso que serve a religião? Rezam pela alma de um covarde que se transformou em herói?

LIA: Onde estará o senhor Leopoldo, Alves? Para onde vamos?

ALVES: Para lugar algum. Vamos ficar aqui. Estão destruindo a cidade. Este é o maior espetáculo do mundo. Eu quero beber e dançar enquanto a cidade se acaba. Eu quero beber e cantar.

LIA: Vão nos matar a qualquer hora. Eu vou fugir daqui. Eu vou embora.

ALVES: Veja aquele idiota como se chicoteia.

LIA: Vamos para Recife, Alves! Pelo amor de Deus! Vamos fugir daqui!...

Cena 11

(A luz abre sobre João Dantas na prisão. Um curativo na testa. Portas pesadas batem. Entra Anayde)

ANAYDE: João Dantas!... Como está a ferida?

JOÃO DANTAS: A bala passou de raspão.

ANAYDE: João Dantas! Não temos muito tempo.

JOÃO DANTAS: Eu não podia fazer outra coisa. Um homem do meu brio não podia receber um insulto daqueles e ficar calado. Eu tinha que matá-lo. Não havia outro caminho, compreende? Era a minha honra que estava em jogo. Depois, ele queria me passar diploma de covarde, vindo para Recife, expondo-se como se expôs, sabendo que eu estava aqui, eu, a quem ele feriu profundamente naquilo que um homem tem de mais sagrado.

ANAYDE: Não precisa me dar explicações, João Dantas.

JOÃO DANTAS: Quando penso em minha casa violada, meu cofre arrombado, e o pior: nossas cartas, nossos versos íntimos, nossas noites expostas ao público da forma mais vil. Porcos imundos!

ANAYDE: Não adianta agora esbravejar. Vamos pensar em como você pode sair.

JOÃO DANTAS: Não há como.

ANAYDE: Deve haver um modo.

JOÃO DANTAS: Não há.

ANAYDE: Se não houver... nem quero pensar.

JOÃO DANTAS: Vão me matar.

ANAYDE: Você aqui vai ser fácil. Não pode ficar nem mais um dia preso, João Dantas.

JOÃO DANTAS: Essa cadeia é uma fortaleza inexpugnável. Eu não tenho saída.

ANAYDE: Estar preso é o mesmo que estar nas mãos dos teus inimigos.

JOÃO DANTAS: Mas eu estou nas mãos dos meus inimigos.

ANAYDE: E os teus amigos? Os primos do Presidente não são também inimigos dele? Não são amigos do coronel Zé Pereira? Não são teus aliados?

JOÃO DANTAS: Anayde, lá fora há uma guerra e uma revolução se processando. Ouço daqui os gritos da Multidão. Os meus amigos estão impotentes. Precisaria de uma força armada para me tirar daqui.

ANAYDE: Eu talvez possa.

JOÃO DANTAS: Não seja louca.

ANAYDE: Sim, eu talvez possa.

JOÃO DANTAS: Como?

ANAYDE: Um homem que eu conheço.

JOÃO DANTAS: Eu tenho certeza: daqui só saio morto.

ANAYDE: Não diga isso. Não quero ouvir você falar assim.

JOÃO DANTAS: Para nós não há mais esperança.

ANAYDE: Tem que haver.

JOÃO DANTAS: Não há, Anayde, não há. Não se iluda.

ANAYDE: Eu quero acreditar que há um engano nessa história. Não podemos acabar assim. Alguma coisa vai acontecer. Alguma coisa que vai mudar tudo. Alguma mágica, algum gênio que vai nos resgatar e mudar o rumo da história, que vai nos pôr num paraíso, numa ilha perdida, um lugar longe dessa gente maldita. E nós vamos viver felizes para sempre, João Dantas... Eu quero ser feliz outra vez. Por que você tinha que matar aquele cretino?... Eu quero saber onde está o meu erro. Eu não mereço a humilhação que estou sofrendo. Eu penso que a vida como está não passa de um pesadelo. Fico esperando a hora de acordar, a hora em que tudo vai passar. Às vezes me pego na rua como uma louca e penso que sou uma outra pessoa, que estou representando um papel que não é o meu, que eu não pertencço a essa história.

JOÃO DANTAS: Chega, Anayde, por favor.

ANAYDE: Eu quero outra história, João Dantas, eu quero outra história.. em que a morte não seja o fim, nem o meio, nem nada... uma história sem guerras nem luta de classes, sem fome e sem misérias, sem partidos e sem ditadores...

JOÃO DANTAS: Ouça, Anayde: eu não vou procurar culpados pelo que está acontecendo. No fundo é possível que a culpa seja minha. Mas eu não quero pensar em culpados. Há uma luta política por trás de tudo isso.

ANAYDE: Eu não quero que você se sinta culpado por nada, entendeu?

JOÃO DANTAS: Eu estraguei a tua vida. Muitas vezes eu pensei que um homem de quarenta anos não podia amar uma moça de vinte e cinco.

ANAYDE: Eu não quero saber. Você é o meu homem ou não é? Eu não sou nenhuma criança, nem estou querendo um pai.

JOÃO DANTAS: Não devia ter falado nisso. Mas é o que penso quando penso em você lá fora.

ANAYDE: Não quero nunca mais ouvir você falar assim. Quero saber o que devo fazer para tirar-te da prisão.

JOÃO DANTAS: Não há muita coisa.

ANAYDE: É preciso tentar, de algum modo.

JOÃO DANTAS: Eu quero que você venha mais vezes. Todo o dia.

ANAYDE: Não posso. Para mim é um suplício sair. Acho que todo mundo me reconhece. Ainda há pouco o que tive que ouvir do Carcereiro, de todo mundo. Não tenho um minuto de paz.

JOÃO DANTAS: Eu preciso que você volte. Pelo menos uma vez. Eu quero que você traga uma coisa. Uma coisa muito importante.

ANAYDE: O quê?

JOÃO DANTAS: Um instrumento de corte: uma faca, um canivete, um bisturi, qualquer coisa.

ANAYDE: Para quê?

JOÃO DANTAS: Eles não vão me pegar vivo.

ANAYDE: Você enlouqueceu?

JOÃO DANTAS: Um homem do meu brio não vai se deixar pegar vivo.

ANAYDE: Eu não posso fazer isso.

JOÃO DANTAS: É preciso.

ANAYDE: Eu não posso, João Dantas.

JOÃO DANTAS: Tem que fazer, Anayde. Se eles entram aqui, matam-me, e é pior.

ANAYDE: Ninguém vai te matar.

JOÃO DANTAS: Vão me matar, sim. Por que você pensa que ainda não me mataram? Estão me guardando para uma ocasião melhor. Não vão querer simplesmente me matar. Vão me torturar, me humilhar. Eu não vou me entregar vivo. Preciso de uma arma, Anayde.

ANAYDE: Você quer por fim a única esperança que me resta de ter você outra vez?

JOÃO DANTAS: Nós não vamos ficar juntos nunca mais. Para nós é o fim. Estamos na beira de um abismo. Ou pulamos nele, ou nos empurram.

ANAYDE: É assim que você quer?

JOÃO DANTAS: É assim que tem que ser.

ANAYDE: Pois muito bem: vou trazer a sua arma.

JOÃO DANTAS: Será o instrumento de minha libertação.

ANAYDE: Parece que a única liberdade que nos resta é a de morrer. A morte é que define tudo.

JOÃO DANTAS: Volte logo. Antes que seja tarde.

ANAYDE: Eu vou resistir até o fim. João Dantas, a morte não é solução.

JOÃO DANTAS: Para a honra não há outra.

ANAYDE: Não é solução.

Cena 12

(É noite. Casa de João José. Rafael bate na porta)

RAFAEL: Anayde?

JOÃO JOSÉ: Dormindo.

RAFAEL: Como ela está?

JOÃO JOSÉ: Parece abatida. Passa o dia sentada olhando o vazio. Não fala, não diz nada. Escute: que ideia foi essa de mandá-la para mim?

RAFAEL: Ela não podia continuar em Paraíba. Seria linchada. Os perrepistas estão sendo cada vez mais violentados pela Multidão liberal enlouquecida. No Jardim Público levantou-se um altar onde a Multidão vai rezar pela ressurreição de João Pessoa. Todos os perrés estão foragidos ou mortos. As procissões e as depredações fazem parte da rotina em Paraíba.

JOÃO JOSÉ: Por outro lado, é um perigo ela ficar aqui. Qualquer coisa pode acontecer. Ninguém sabe, com tantas incertezas nas ruas... E você, o que conta?

RAFAEL: Boas notícias. Está chegando um novo carregamento de armas e munição. A partir daí é estruturar um plano de ação. Os camaradas em São Paulo estão prontos. Por lá é grande a agitação.

JOÃO JOSÉ: São quantas armas?

RAFAEL: Acho que cem fuzis e umas dez mil balas. Um navio de carga de passagem por Cabedelo vai soltar um bote à noite...

JOÃO JOSÉ: Por aqui a força aumentou em mais vinte homens...

(Anayde aparecendo)

ANAYDE: Eu quero um desses fuzis, Rafael.

RAFAEL: Anayde!

JOÃO JOSÉ: Você não estava dormindo!

ANAYDE: Ouviu o que eu disse? Eu quero um desses fuzis. Eu quero a luta armada.

JOÃO JOSÉ: Você está cansada. Vá dormir.

ANAYDE: Não me mande dormir.

RAFAEL: Sabe o que está dizendo, Anayde.

ANAYDE: Perfeitamente.

JOÃO JOSÉ: Não queira confundir uma revolução com um caso passional.

ANAYDE: O que é preciso fazer para entrar no seu grupo?

JOÃO JOSÉ: Não há nada que você possa fazer.

ANAYDE: Por que?

JOÃO JOSÉ: Porque não há.

ANAYDE: Eu não quero respostas evasivas. Eu quero fatos.

JOÃO JOSÉ: Há uma série de razões.

ANAYDE: Quais?

JOÃO JOSÉ: Você é uma pretensa burguesa rejeitada pela própria burguesia.

ANAYDE: Por isso?

RAFAEL: Chega, sim?

JOÃO JOSÉ: É. Por isso.

ANAYDE: Vocês não passam de dois imbecis. Dividiram o mundo em duas partes e tudo se explica pela divisão que fizeram.

JOÃO JOSÉ: É o que eu acho. E você está na banda de lá.

ANAYDE: Deem-me um fuzil e vocês verão.

JOÃO JOSÉ: Rafael, eu não sei o que você está pensando. Você se apaixonou por essa moça, camarada. Um passo errado. Por mim, liquidaria esse assunto agora mesmo. (Sai).

RAFAEL: Quando eu te conheci, o teu discurso era outro. Não demonstrava o menor interesse pela luta armada. Espanta-me esse interesse súbito.

ANAYDE: O homem que eu mais quero está preso.

RAFAEL: Um burguês decadente.

ANAYDE: Um grande homem. O maior de todos.

RAFAEL: Um boneco, um João Redondo, um testa de ferro nas mãos dos capitalistas e latifundiários. E você, uma inocente no meio desse jogo. A única que não está entendendo o que acontece.

ANAYDE: O que eu não entendo? Muito bem: explique. O que eu não estou entendendo?

RAFAEL: Não foi João Pessoa que mandou invadir a casa de João Dantas, assaltar os documentos que houvessem no cofre, desafiá-lo acintosamente da forma mais canalha que houvesse.

ANAYDE: É mentira.

RAFAEL: Vi suas declarações, seus versos íntimos expostos na delegacia. Uma fila imensa para lê-los. Os comentários os mais escabrosos.

ANAYDE: O que eles fizeram só se vinga com a morte.

RAFAEL: João Dantas começou errado.

ANAYDE: Ah, vai defender João Pessoa? Finalmente vai tomar a defesa da burguesia...

RAFAEL: Não vou. Mas devo dizer que João Dantas matou o homem errado. Matou um homem, não digo inocente, mas um imbecil.

ANAYDE: Matou o homem que nos destruiu.

RAFAEL: Eu não sei que código de honra é esse de vocês. Eu só sei que João Dantas e João Pessoa são dois homens honrados... impulsivos... ditatoriais... Um confronto entre os dois havia de dar em morte. E o pior: João Pessoa não via onde estavam os seus inimigos. Herdou a presidência da Paraíba para manter a hegemonia da família. Não percebeu isso. O poder lhe subiu à cabeça. Teve uma certa dose de boa intenção, é verdade. Mas era um cego. Não sabia que os escalões inferiores do poder querem todo o poder. Pois bem: a invasão da casa de João Dantas foi planejada pelos escalões inferiores do poder. Por outro lado, esse imposto tributário, causa da guerra de Princesa, desagradou a gregos e troianos. Essa é uma guerra patrocinada pelos trustes. A morte de João Pessoa é a esperança de que tudo volte ao que era. João Dantas e João Pessoa são vítimas dos correligionários, álibis inconscientes de um complô. Todos foram manipulados. E os amigos? Onde estão que não movem uma palha para libertar o teu homem... Ele já cumpriu o seu papel de bobó útil... Quer um conselho, camarada? Resista. Você também é vítima. Nós temos uma grande causa a construir. Um povo pronto para assumir o seu papel na história. Essa é a hora...

ANAYDE: O homem que eu amo está na cadeia.

RAFAEL: Esqueça-o.

(Anayde acende um cigarro. A luz vai baixando em resistência. Ouve-se a voz da Multidão no Jardim Público)

Voz: Só o fogo pode purificar o inferno que virou esta cidade. A infâmia caiu sobre os nossos lares. Satanás abriu as portas do inferno e soltou todos os demônios sobre a nossa heroica Paraíba. Os demônios estão soltos como nunca estiveram. Os filhos dos demônios são os inimigos da Pátria, são os inimigos de Deus, o assassino do Presidente. Os demônios passam pelas ruas ao nosso lado. Zombam de nós na impunidade em que vivem. Os demônios estão escondidos nas casas dos perrés. São eles os responsáveis pelas desgraças em que caímos.

Precisamos fazer a vingança de Deus. Antigamente a Santa Inquisição queimava todo aquele que tivesse ligações como o Demônio. Meus irmãos! Só o fogo, só a morte pelo fogo há de aplacar a ira de Deus e castigar o assassino do Presidente, castigar aquele filho do demônio que está encarcerado em Recife. Convoquemos todos: os estudantes, a União dos Moços Católicos, as associações de classe, o povo, marchemos em procissão até Recife, vamos buscar o assassino do Presidente, vamos levantar uma fogueira aos pés deste glorioso altar da Pátria, vamos queimá-lo juntamente com o que houver de perrepista nesta cidade de Deus. Só o fogo há de nos purificar. Só o fogo! Louvado seja o Nosso Senhor Jesus Cristo!

(A luz abre em outro plano onde estão Lia e Alves, bêbado)

LIA: Alves, levanta. Tem um trem para Recife daqui a pouco. Vamos para a estação.

ALVES: Larga-me, mulher, deixa-me em paz.

LIA: Se eu te largasse, desgraçado, você já estaria morto. É o que eu devia fazer: te soltar feito um cachorro doente.

ALVES: Suma da minha vista, eu não te aguento mais.

LIA: Pois fique aí, nojento! Morra! Eu quero mijar na tua cova!

ALVES: Eu quero que você se foda!

LIA: Pois morra só! Eu não fico nem mais um minuto com você. Aí eu quero ver!

ALVES: Faça isso. Vá embora. Vá procurar a Companhia, sua atriz de merda! Me deixe em paz. Eu tenho nojo de olhar para a tua cara.

LIA: É porque você não é homem de verdade.

ALVES: Sabe o que eu vou fazer, sabe? Vou lá no Jardim Público, vou beijar todos os homens na boca.

LIA: Vá, vá, miserável. Eu quero que te esfolem.

ALVES: Eu não vou morrer. Vou gozar. Vou gozar como um condenado. Como nunca gozei antes, nem com você nem com ninguém no mundo.

LIA: Você é um doido! Um desgraçado doido e bêbado!

ALVES: Eu quero agarrar todos os machos desta cidade! (Grita possesso) Ei! Machos de todo o mundo! Uni-vos! Aí vou eu!

LIA: É a última chance que te dou. Ou vem comigo agora, ou te largo.

ALVES: Não estou pedindo nada.

(Alves vai saindo)

LIA: Alves, aonde vai?

ALVES: Vou sumir de você, vou pro Jardim Público.

LIA: Você vai morrer.

ALVES: Vou me entregar aos homens! (Sai).

LIA: (Parada, em dúvida) Você vai ser esfolado. (Corre em sua direção).

Cena 13

(Casa de Detenção. Entra Anayde)

JOÃO DANTAS: Finalmente.

ANAYDE: Estou exausta!

JOÃO DANTAS: Trouxe? (Anayde diz que sim com a cabeça). Onde Está? (Ela tira do seio um pequeno bisturi e o entrega a João Dantas). Um bisturi! Os guardas não te revistaram?

ANAYDE: Sim. E me ofendendo.

JOÃO DANTAS: Esses miseráveis!

ANAYDE: Foi o menor que eu pude encontrar.

JOÃO DANTAS: Está ótimo. (Pega o paletó e desmancha a costura do colarinho).

ANAYDE: O que está fazendo?

JOÃO DANTAS: É o lugar mais seguro que posso ter.

ANAYDE: Mas assim você vai estragá-lo.

JOÃO DANTAS: Que importa isso agora, Anayde?

ANAYDE: Deixa que eu ajeito.

JOÃO DANTAS: Não precisa.

ANAYDE: Deixa. Eu quero. (Rapidamente vai guardando o bisturi no paletó).

JOÃO DANTAS: Alguma notícia?

ANAYDE: Do quê?

JOÃO DANTAS: Da Paraíba?

ANAYDE: Nada.

JOÃO DANTAS: Alves e Lia?

ANAYDE: Não sei deles. Há muito.

JOÃO DANTAS: Um bom sujeito esse Alves. Um pouco... como diria... um pouco estranho, talvez.

ANAYDE: Pronto. Acabei. Deixa eu te pôr o paletó.

JOÃO DANTAS: Está calor.

ANAYDE: Não se recebe uma moça em mangas de camisa.

(Ele percebe a intenção carinhosa. Ela veste-lhe o paletó. Passa-lhe as mãos sobre o peito. Abraça-se a ele chorando)

JOÃO DANTAS: Não chore, meu bem.

ANAYDE: Cangaceirinho...

JOÃO DANTAS: Não chore...

ANAYDE: Eu queria morrer. Queria que você me matasse.

JOÃO DANTAS: Fique calma.

ANAYDE: Nem mesmo você acredita que vá sair vivo dessa cela.

JOÃO DANTAS: Quem sabe?

ANAYDE: Então, por que o bisturi?

JOÃO DANTAS: Apenas por via das dúvidas.

ANAYDE: Eu queria acreditar que não há dúvida nem nada. Mesmo que fosse mentira, eu queria acreditar por um momento só.

JOÃO DANTAS: Está bem, Anayde. Eu não quero que você chore. Nunca mais, ouviu? Se eu morrer, morro feliz, por você. Porque fui feliz com você. (Tempo). Alguma notícia de Princesa?

ANAYDE: Não.

JOÃO DANTAS: O Coronel Zé Pereira vai ganhar essa guerra. Queria estar lá, ao lado dele, quando fosse entrar vitorioso em Paraíba.

ANAYDE: Estou sentindo um pouco de febre. Meus olhos ardem.

JOÃO DANTAS: Deita na cama.

ANAYDE: Não. Logo o Carcereiro vem me buscar.

JOÃO DANTAS: Deita. Não custa nada. Assim você descansa. (Ele a ajuda a deitar). Fica melhor assim?

ANAYDE: Fica.

JOÃO DANTAS: Deixa eu ver. (Põe a mão na testa da moça). De fato. Não deve ser muita. Precisa de descanso.

ANAYDE: Sinto um frio por dentro.

JOÃO DANTAS: Se tivesse um chá. (Faz menção de ir até a grade chamar).

ANAYDE: Espere!

JOÃO DANTAS: Que é?

ANAYDE: Não chame. Eles vão me pôr para fora.

JOÃO DANTAS: Você não pode. Tem que tomar alguma coisa.

ANAYDE: Abraça-me (Ele a abraça). A paz é uma pomba muito escrota, João Dantas. (Ele chora mansinho). Homem não chora. Não foi assim que te ensinaram? Cangaceirinho! Estou com vontade de te dar uma coisa!

JOÃO DANTAS: Que coisa?

ANAYDE: Uma coisa que você me pediu. Não se lembra?

JOÃO DANTAS: Não.

ANAYDE: Olhe. (Levanta a saia. Faz como se estivesse introduzindo dois dedos na vagina. Tira-os sujos de sangue).

JOÃO DANTAS: O que é isso?

ANAYDE: Um dia você disse que queria beber o meu sangue. Lembra?

JOÃO DANTAS: Sim.

ANAYDE: Quer agora?

JOÃO DANTAS: Sim.

(Ela introduz os dedos na boca de João Dantas. Ele se agacha beijando-a).

ANAYDE: Quando eu era criança sonhava que caia profundamente dentro de um buraco sem fim. Agora sei que buraco era aquele... Se houvesse tempo...

JOÃO DANTAS: Para que?

ANAYDE: Para a gente se amar.

JOÃO DANTAS: Não estamos em casa.

ANAYDE: Rapidamente. Quer tentar?

JOÃO DANTAS: Não seja louca.

ANAYDE: Vou tirar a roupa.

JOÃO DANTAS: Não, agora não, Anayde. O Carcereiro deve chegar a qualquer momento.

ANAYDE: E daí?

JOÃO DANTAS: Eu não quero mais complicações.

(A porta abre pesada. Entra o Carcereiro).

CARCEREIRO: Acabou a visita, dona.

Cena 14

(Casa de João José. Entra Anayde)

ANAYDE: O povo nas ruas está na maior agitação.

JOÃO JOSÉ: Não saia mais. Estourou a revolução.

ANAYDE: Então é verdade?!

JOÃO JOSÉ: As tropas liberais tomaram o quartel do 22 BC em Paraíba. Estão marchando agora para Recife.

ANAYDE: Meu Deus, o que será de nós?

JOÃO JOSÉ: Não se preocupe. Só precisa ficar em casa. Vai ser perigoso sair pelas ruas.

ANAYDE: E você? Aonde vai?

JOÃO JOSÉ: Meus homens estão preparados. Rafael está marchando para cá. Está deslocando o que restou da tropa, perdida na confusão.

ANAYDE: Vocês não vão conseguir.

JOÃO JOSÉ: Tenho certeza que sim.

ANAYDE: Não vão. Não têm chance nenhuma, não percebem? Uma minoria contra um país inteiro?

JOÃO JOSÉ: Temos o povo do nosso lado.

ANAYDE: Os liberais pensam assim. Os perrepistas pensam assim. Vocês todos pensam do mesmo modo.

JOÃO JOSÉ: Nunca se sabe.

ANAYDE: Escuta: por que não assaltam a Casa de Detenção? Armem os presos e terão um exército sedento de liberdade.

JOÃO JOSÉ: A Casa de Detenção é uma fortaleza.

(Entra Rafael, fuzil em punho)

RAFAEL: As tropas liberais estão atacando.

JOÃO JOSÉ: E os teus homens?

RAFAEL: Estão esperando.

JOÃO JOSÉ: E os companheiros de São Paulo e Rio?

RAFAEL: Não consegui contato a tempo.

JOÃO JOSÉ: Vamos embora.

RAFAEL: A Paraíba está nas mãos dos liberais.

JOÃO JOSÉ: Precisamos de um trunfo para manter uma posição sólida.

RAFAEL: Junta teus homens. Discutiremos um plano de ação. Não podemos ir de cara contra os inimigos. Deixemos que eles se matem e se cansem. Depois atacaremos as posições debilitadas.

JOÃO JOSÉ: O que estamos esperando?

RAFAEL: Vamos embora. Viver livre ou morrer!

(Os dois saem. Anayde fica sozinha no palco. Sons de revolução. Ouve-se um grito).

Voz: Os liberais tomaram a Casa de Detenção. O assassino do Presidente está morto. Viva a revolução!!!

ANAYDE: A escravidão do amor a um só destino. A prosaica descendência. O meu espírito mal se continha em uma angústia infinda. Por fim o manto da noite envolveu toda a terra. A escravidão do amor a um só destino. As telhas viram tudo. Onde fluíram momentos de gozo intenso e de volúpias indescritíveis. A escravidão do amor. Por que o coração humano é tão estreito para conter tanta saudade?

FIM

ANEXO 2: NÃO SE INCOMODE PELO CARNAVAL, de Paulo Vieira

Estreou no dia 10 de outubro de 1997 no Teatro Santa Roza, João Pessoa, sob a direção de Ângelo Nunes, com o seguinte elenco:

Zezita Matos (D. Amélia), Marcos Vinícius (Seu Abílio), Ingrid Trigueiro (Nínia), Diana Cunha (Nínia jovem) Cida Costa (Noêmia), Cida Monteiro (Noêmia jovem)

Assistente de direção: Duílio Cunha; trilha sonora original: Escurinho e Alex Madureira; Cenário: Nai Gomes; figurinos: Maurício Germano; costureira: Goreth Irineu; equilíbrio corporal: Luciano Klostermann; técnica vocal: Eduardo Nóbrega; iluminação: Fabiano Diniz; fotografia: Fabiana Veloso; divulgação: Augusto Magalhães; produção executiva: Giovanna Gondim

Personagens:

Nínia

Noêmia

D. Amélia

S. Abílio

Rapaz

Foliões de um carnaval imaginário

Cena 1

LUZ ABRE SOBRE NÍNIA PRESA EM UMA CAMISA DE FORÇA. EM SEGUIDA ABRE SOBRE D. AMÉLIA QUE, SENTADA AO PIANO, TOCA UM TRECHO DE "CARNAVAL", DO SCHUMANN. EM SEGUIDA, COMO EM CÂMERA LENTA, ENTRAM FOLIÕES DE UM CARNAVAL IMAGINÁRIO, MUNIDOS DE LANÇAS-PERFUME, CONFETES E SERPENTINAS. NÍNIA, GAROTA, DESTACA-SE DA MULTIDÃO, JUNTAMENTE COM UM OUTRO GAROTO. NÍNIA ATIRÁ-LHE UM POUCO DE LANÇA-PERFUME.

RAPAZ: Isso não fica bem assim.

NÍNIA: Como fica, então?

RAPAZ: (Molhando um lenço) Assim. (Entrega-o para Nínia) Cheira.

NÍNIA: (Aspira forte) Ai!... Queima o nariz.

RAPAZ: Não é assim que se faz! (Explicando) Devagar. (Pega o lenço e cheira) Assim. (Entrega-o para Nínia).

NÍNIA: (Aspirando) Assim?... Assim?... Assim?...

RAPAZ: Isso...

NÍNIA: Eu estou flutuando... flutuando...

(EM OUTRO PLANO)

S. ABÍLIO: Nínia! Nínia!... Amélia, onde está Nínia?... (D. Amélia não responde) Amélia!... Amélia, já são quase seis horas, está anoitecendo e Nínia não chega da escola. (D. Amélia não escuta. S. Abílio fica irritado) Amélia, quando você começa a tocar nesse piano, fica irritante, fica surda. (Entra Noêmia com uniforme de normalista) Onde está sua irmã?

NOÊMIA: Não veio comigo, papai. Abençã.

S. ABÍLIO: Como não veio com você? (Noêmia nada responde) Vocês não estudam juntas? Não saem juntas da escola? Então?

NOÊMIA: É que ela foi em outro lugar.

S. ABÍLIO: Que lugar?

NOÊMIA: Na rádio.

S. ABÍLIO: Na rádio? Ver o quê? Fazer o quê?

NOÊMIA: Não sei. Sei que ela me disse que ia na rádio. Eu falei pra ela que o senhor ia ficar muito zangado.

S. ABÍLIO: E você deixou?

NOÊMIA: Nínia não é nenhuma criança.

S. ABÍLIO: Não é nenhuma criança! Isso é jeito de você falar comigo, sua cabrita! Você é mais velha do que ela, tem que cuidar da sua irmã. Onde já se viu uma coisa dessas?... (D. Amélia toca o seu piano).

(A CENA MUDA PARA UM OUTRO PLANO, ONDE NÍNIA:, JOVEM, TÍMIDA, OUVI O RESULTADO DO SEU TESTE.)

HOMEM: Para trabalhar em novela de rádio, D. Nínia, é preciso contar uma história com emoção, com vida, entendeu? O ouvinte precisa perceber a cor de cada frase. Se ele não sentir isso, nada impede que desligue o rádio, ou mude de estação. A história tem que ter vida, pulsação, na boca do ator... Entendeu?... Acho que a senhorita foi bem no teste... Interpretou bem o seu papel... Acho que tem talento...

(D. AMÉLIA, AO PIANO, CANTA).

D. AMÉLIA: Margarida vai à fonte
Margarida vai à fonte
Para encher o seu cantarinho.

Rolam lírios pelos montes
 Rolam lírios pelos montes
 Vai à fonte e vem sozinha.
 Linda flor desconhecida
 Linda flor desconhecida
 Que o sol beija ao nascer
 Deixa-te estar escondida
 Deixa-te estar escondida
 Nessa paz do teu viver.

S. ABÍLIO: Não sei como você pode encontrar tempo para cantar.

D. AMÉLIA: Eu tenho todo o tempo do mundo.

S. ABÍLIO: Não falo em tempo... (Explicando) Tempo... Falo em tempo de preocupação... Não sei como você encontra tempo.

D. AMÉLIA: Eu não me preocupo.

S. ABÍLIO: As meninas estão crescendo. Estão ficando duas mulheres. Noêmia, já sonsa, namoradeira, e até maldosa quando quer. Nínia agora metida com esse negócio de teatro.

D. AMÉLIA: Você ou é oito ou oitenta: não deixa Noêmia trazer namorado em casa, o que toda a moça na idade dela faz. Mas deixa Nínia viver com essa gente de teatro. Eu não entendo.

S. ABÍLIO: Mas é diferente.

D. AMÉLIA: O que é diferente?

S. ABÍLIO: Nínia é ajuizada, não vai confundir liberdade com libertinagem.

D. AMÉLIA: E Noêmia vai?

S. ABÍLIO: Não sei. Espero que não. Ela não é louca.

D. AMÉLIA: Não é muito pior Nínia estar metida com esse povo de teatro...

S. ABÍLIO: Eu já disse: é diferente.

D. AMÉLIA: Só porque você quer. Você é muito duro com Noêmia, S. Abílio. Noêmia também é sua filha. Tem que fazer como eu: gostar das duas por igual.

S. ABÍLIO: Mas quem lhe disse que eu não gosto de Noêmia? Gosto, claro que gosto. Mas que ela é desajuizada, é. O que eu posso fazer? Além disso, Nínia é uma boa filha, sempre foi uma boa menina, muito juízo, muita seriedade. Não se preocupe: ela logo vai abandonar essa coisa de teatro. Isso é capricho da juventude.

D. AMÉLIA: Você sabe, todo mundo sabe: esse povo de teatro não é de se confiar. Se fosse Noêmia você não deixava.

S. ABÍLIO: Ah, chega você também! Que coisa! O mundo inteiro implicando com Nínia por causa dessa radionovela. O que é que tem? Isso não é sério, não vai durar nada. Além disso ela está indo muito bem na escola, não está? Então? Qual é o problema?

D. AMÉLIA: Se fosse com Noêmia, eu queria ver só.

Cena 2

(A LUZ MUDA. PLANO PRESENTE. OS ACORDES DO PIANO CEDEM LUGAR AO RANGER DE UMA CADEIRA DE BALANÇO ONDE ESTÁ D. AMÉLIA SENTADA.)

NÍNIA: Fomos felizes algum dia, não fomos? (D. Amélia não responde). Fomos, sim. Eu acho que estou ficando velha, mamãe. Não me sinto muito bem. Se eu levanto a cabeça, me dá uma tontura... Se eu me levantar da cadeira, assim, de repente, quase chego a cair. Eu acho que é a minha vista que está cansada. Às vezes quando eu estou na janela, se passa alguém do outro lado da rua, eu mal vejo quem é. (Silêncio. A cadeira range) A senhora sabe onde está o meu missário, mamãe? (D. Amélia não responde) Eu não sei. Fui pra missa sem ele. Não gosto de ir pra missa sem levar o meu missário. Acho tão esquisito. (Tempo) Na missa de hoje o Padre José estava zangado porque ninguém entendeu o mistério da santa missa que ele explicou no sermão. A

senhora precisava ver. Ninguém entendeu nada. Ele explicou três vezes. Eu não entendi nada. Achei muito complicado o mistério da santa missa. (Silêncio) Eu pensava num carnaval que eu brinquei. Eu tinha uma fantasia de colombina com babado branco na gola e nas mangas. Era tão bonita. Eu ia pro clube com lança-perfume na mão. Acho que nesse dia eu fui feliz. Foi o melhor carnaval da minha vida. Era tão cheirosa a lança-perfume. Não sei porque foi proibida. Foi proibida, não foi? Me lembro tanto do meu traje de colombina, como se fosse hoje. O domingo era pra fazer o corso. O povo fantasiado na rua era tão bonito. Todo mundo mascarado. Acho que fui feliz naquele carnaval.

Cena 3

(ENTRA NOÊMIA. TEM UM LENÇO NA MÃO QUE PASSA VEZ EM QUANDO NO NARIZ. É UM TIQUE NERVOSO. A VOZ TREME UM POUCO, COMO QUEM FAZ ESFORÇO PARA FALAR.)

NOÊMIA: Nínia, você não pára de falar. Fala o dia todo feito uma matraca. Até parece que bebeu água de chocalho. Artur está dormindo, e você sabe muito bem que ele não gosta que façam barulho quando ele dorme. Artur tem um sono muito leve, e com qualquer ruído acorda.

NÍNIA: Eu não estava conversando, Nonói.

NOÊMIA: Como não estava? Estava, sim. Eu ouvi do meu quarto. Você conversava com mamãe. Ou será que eu estou ficando surda?

NÍNIA: Mamãe não dizia nada.

NOÊMIA: Taí, conversando, sozinha, mas conversando. É seu costume. Passa o dia inteiro pelos cantos, resmungando. Se não tem ninguém que lhe dê atenção, você conversa sozinha mesmo. Ora, que coisa mais feia! Se fosse uma mulher nova, uma menininha, ainda vá lá. Mas uma mulher velha...

NÍNIA: Eu não sou uma perdida...

NOÊMIA: Mas já tem idade de saber se comportar. Fica falando, falando, falando feito uma condenada (Para a mãe) Mamãe, não é que eu não queira que se fale, a senhora sabe disso. É Artur. Ele que não quer. Se ele ouve barulho, qualquer ruído dentro de casa enquanto dorme... É um Deus nos acuda. A senhora podia fazer sabe o quê? Chamar Nínia e conversar no quarto lá atrás de vocês. Aí podiam conversar a vontade. Não dava pra incomodar o sono de Artur. Que é que a senhora acha? (D. Amélia não responde e pára de balançar a sua cadeirinha) O que é que a senhora acha? (Tempo) Mamãe, responda, eu estou falando com a senhora.

NÍNIA: Ela não quer falar.

NOÊMIA: (Em voz alta) Que diabo dá na senhora de ficar calada! Até parece que fica surda, não ouve o que a gente diz. Onde já se viu uma coisa dessas? Mas a senhora não é surda. Eu sei que a senhora ouve muito bem. Então, se ouve, por que não responde?

NÍNIA: Você sabe que ela pode passar até uma semana assim, calada, sem dar uma palavra com ninguém, nem comigo.

NOÊMIA: Por que isso? Está ficando esquizofrênica, gagá?

NÍNIA: (Quase gritando) Não está ficando nada! (As duas se olham quase em desafio. Nínia volta ao tom normal) Não está ficando esquizofrênica coisa nenhuma. Por que você diz isso? Só pra maltratar mamãe? O que foi que ela te fez? O que foi?

NOÊMIA: (Ordenando) Cale-se! Pare de dizer besteiras. Parece que é besta, idiota. Está pensando que pode falar comigo nesse tom? (Tempo) Mamãe precisa de um médico. Está velha. Só pode estar demente. Ninguém que é normal consegue passar tanto tempo sem dar uma palavra, com esse olho de peixe morto. Nunca vi isso em canto nenhum. Qualquer dia eu chamo um médico.

NÍNIA: Deixa mamãe quieta no lugar dela, Nonói. Mamãe não precisa de médico. Mamãe nunca teve uma dor de cabeça. Mamãe é mais forte do que eu e você.

NOÊMIA: Uma mulher que já tem oitenta anos... Isso só pode ser arteriosclerose.

NÍNIA: Mamãe pensa. Ela não fala, Nonói, é porque ela pensa.

NOÊMIA: Pensa, pensa em quê? O que é que tem pra ela pensar?

NÍNIA: Não sei. Ela pensa. Pensa na vida. Pensa na vida dela. Deve ser assim quando se vive muito. Chega um tempo em que a pessoa já falou tanto que não tem mais o que falar, aí pensa na vida.

NOÊMIA: (Reprovadora) Dizendo besteira, Nínia. Que pensar na vida que nada! Que vida tem pra mamãe pensar? Já passou, acabou, não existe mais. Mamãe vive vegetando em cima dessa cadeira, andando sem destino dentro dessa casa, da sala pro quarto de vocês, do quarto pra sala. O que é que tem pra pensar? Mamãe não vive mais.

NÍNIA: É que você não sabe, Nonói. Você não sabe. Não é você quem cuida dela. Eu ouço os pensamentos de mamãe. Ela não precisa falar pra eu ouvir o que ela pensa.

NOÊMIA: Você também é outra que está ficando demente. Não tem do que se ocupar, não tem do que se preocupar. Fica inventando besteiras.

NÍNIA: Eu não estou mentindo. Eu ouço mamãe pensar. E não gosto de ouvir, não gosto. É tanta coisa triste, tanta coisa velha, que eu nem sei como ela se lembra ainda. Eu já disse pra ela não pensar mais nessas coisas. Mas não é porque ela quer. É porque não consegue mais parar. Eu já disse pra ela: "Mamãe, não pensa mais nessas coisas". Não adianta. Ela pensa e fica triste, pensa e chora. Vai ficar pensando até não sei quando.

NOÊMIA: Está chorando agora. O que foi, mamãe?

NÍNIA: Você nunca vê. Nunca viu porque não quis. Você não gosta de mim, nem de mamãe.

NOÊMIA: Ora, Nínia, vá pro inferno com as suas demências.

NÍNIA: Você não sabe de nada. Ignora até a sua própria sombra. Não sabe o que acontece dentro de você mesma, imagine se vai saber o que acontece com mamãe. Você não sabe, mas eu vou lhe dizer: mamãe chora por nós três. Mamãe chora por causa da nossa ruína.

NOÊMIA: (O tique nervoso torna-se mais acentuado e a sua voz treme mais do que de costume) Por causa de mim, não. Eu não sou uma pobre coitada de quem as pessoas têm pena. Você é quem é. Você e mamãe. Se não fosse o Artur ter amparado vocês, se não fosse pela bondade dele, o que seria de você? O que seria de mamãe? Comigo é diferente: eu sou mulher dele. Casei na igreja, como todo casamento abençoado. Eu não vivo do favor dele. Você, sim. Você e mamãe.

NÍNIA: Você sempre diz isso, Nonói. Você sempre diz isso. (D. Amélia chora em silêncio).

NOÊMIA: É a verdade. Ou não é? Olhe, diga olhando para mim se não é!... Olhe para mim e diga!

NÍNIA: (Não olha) Você também não é feliz, Nonói.

NOÊMIA: Não sou? Quem disse que não? Eu lhe disse alguma vez isso?

Nínia::: Nenhuma de nós pode dizer isso.

NOÊMIA: O que é que eu poderia querer mais da vida? Casei, tive filhos, um marido que me respeita. Isso é tudo, não é? (Nínia não responde) Diga se isso não é tudo que uma mulher pode querer da vida? (As duas se olham em silêncio, e entre o silêncio delas paira o lamento choroso de D. Amélia).

Cena 4

(NÍNIA ESTÁ TRICOTANDO. DONA AMÉLIA SE BALANÇA EM SUA CADEIRA ENQUANTO OLHA, COMO SEMPRE, PARA LUGAR NENHUM. NOÊMIA LÊ UMA FOTONOVELA. NÍNIA CANTAROLA UM FREVO DE NÉLSON FERREIRA

NÍNIA: "Estou ficando com a cabeça branca
Não é velhice, não senhor
é só o pó de saudosos carnavais
jogado em meus cabelos
pelas mãos do meu amor..."

NOÊMIA: Eu não consigo prestar atenção à história com você cantando. (Nínia não ouve o que Noêmia diz. Com autoridade) Quer parar de cantar? Eu quero ler a fotonovela e não posso!

NÍNIA: Você conhece essa música?

NOÊMIA: Não me lembro.

NÍNIA: Foi do melhor carnaval da minha vida. Eu estava fantasiada de colombina. No meio do salão joguei uma serpentina num Rapaz que estava de costas. Nunca mais me esqueço daquele riso. O Rapaz puxou a serpentina para ele. Puxou, e eu fui com ela. Brincamos juntos a tarde inteira. Ainda tenho saudades do cheiro da lança-perfume. Do beijo que ele me deu. Depois foi embora.

NOÊMIA: Você andou lendo isso em alguma novela.

NÍNIA: Tem gente que diz que não casou porque não quis. Eu não. Não casei porque papai não deixou. Dizia que eu não ía me casar com qualquer um. Ele sonhava para mim um casamento decente, com um homem pelo menos remediado.

NOÊMIA: Você foi escolher muito, olha no que deu.

NÍNIA: Ele só faltou morrer de desgosto com o seu casamento.

NOÊMIA: Se eu tivesse feito como você, o que seria de mim hoje?

NÍNIA: Você quase matou papai de desgosto por causa de Artur.

NOÊMIA: E eu com isso? Se não fosse por Artur você e mamãe... (Pára a frase).

NÍNIA: Você nunca se cansa de dizer isso.

NOÊMIA: Mas é verdade.

NÍNIA: Papai nunca teve nada contra Artur. Só não queria que você se casasse com um homem que já era casado. Você destruiu o casamento dele.

NOÊMIA: Artur gostava de mim.

NÍNIA: A coitadinha da mulher dele vivia lá em casa, chorando, pedindo pro papai fazer alguma coisa.

NOÊMIA: Eu não quero lembrar dessa história, não.

NÍNIA: Você vivia amigada com Artur, enquanto ela passava necessidade. Coitada, morreu de desgosto. Desgosto mata, sabia?

NOÊMIA: Você fala assim de Artur... Se não fosse por ele... Você e mamãe...

NÍNIA: Ele maltrata mamãe!...

NOÊMIA: Maltrata coisa nenhuma. Ele brinca, isso sim. Ele diz: "D. Amélia, a senhora hoje não vai comer que é pra fazer regime, se não a senhora morre de colesterol". Mas isso é só pra fazer susto.

NÍNIA: Mamãe tem oitenta anos... Viver tanto para ser assim humilhada. Artur não gosta de mamãe, porque ela também era contra o que vocês fizeram com a mulher dele.

NOÊMIA: (Ordenando) Cale a boca! Se você falar de Artur outra vez... Você sabe que ele não vai gostar dessa história. (Elas se calam. Noêmia pega a revista e força a leitura. Não consegue) Passou a vontade de ler. (Joga a revista de lado, vai até a janela) A gente não era assim. Papai vivia lhe paparicando. Você era a filhinha mimosa deles. E pensa que eu gostava disso? Pensa que eu não dava a mínima pela diferença comigo? Eu morria de ciúmes. Às vezes tinha ódio. Para você tudo era possível. Faziam das tripas coração para satisfazerem um desejo seu, qualquer coisa que você imaginasse ou quisesse. Como sou a mais velha, deram em mim toda surra que tinham para nós duas. Se compravam sapatos para mim, tinham de comprar para você. Mas se compravam primeiro para você, nem sempre tinham de comprar para mim. Se eu quisesse ir a um baile, tinha que ter boa nota na escola, e ainda arrumar toda a casa. Você não precisava arrumar nada, nem tirar o pó da cristaleira para ir onde desse. Para eu passear de bonde, ou na praça, era quase um inferno conseguir que ele deixasse. Enquanto você, não. Você só precisava ter a companhia de alguém. (Nínia retoma o seu trabalho, enquanto cantarola o frevo) Ainda me lembro da surra que ele me deu, quando me pegou com o meu primeiro namorado. E a gente nem fazia nada. Só ficava conversando na praça. Um dia ele passou e viu. Me pegou pelo braço, me arrastou pelo meio da rua, e, em casa, me deu uma surra por nada. Quando eu conheci Artur, papai estava doente. Eu sabia que ele não tinha mais força para impedir nada. Papai morreu, mas não foi porque eu fugi de casa para viver com Artur. Morreu porque estava doente. A minha consciência está tranqüila. Fiz o que tinha de fazer. Ou era fugir e viver com Artur, ou era viver naquela angústia sem fim. Eu compreendi logo que a minha felicidade dependia de um homem. Aproveitei o primeiro que me apareceu. E nunca me arrependi. (Nínia cantarola o frevo. D.

Amélia olha o vazio, enquanto range a sua cadeira de balanço. Ouve-se o tica-tac de um relógio de parede).

Cena 5

(PLANO DA MEMÓRIA.)

D. AMÉLIA: Que vestido é esse, Noêmia?

NOÊMIA: Dona Laura acabou de fazer. Não é lindo?

D. AMÉLIA: Muito decotado. O seu pai não vai gostar.

NOÊMIA: Mas, mamãe, é da moda. Vejo todo mundo usando vestido com esse decote. Olhe aqui, esse modelo tirei da revista. (Mostra a revista) Não é lindo? D. Laura fez direitinho.

D. AMÉLIA: Isso é pra moça que não tem vergonha, Noêmia.

NOÊMIA: Mamãe, a senhora pensa que eu vou ficar feito uma matuta no meio do mundo? Toda moça se veste desse jeito, não tem nada de mais.

D. AMÉLIA: Seu pai não pensa assim.

NOÊMIA: Papai é antiquado.

D. AMÉLIA: Não fique falando do seu pai.

NOÊMIA: A gente vive na era da indústria do automóvel, mamãe. Não é mais o tempo antigo. Quer que eu vá usar jardineira agora?!...

D. AMÉLIA: Quero que você vá usar um vestido de moça decente, com um decote decente, não esse aí, que fica quase mostrando tudo.

S. ABÍLIO: (Entrando) Que vestido é esse, Noêmia? D. Amélia, a senhora viu o vestido da sua filha? (Noêmia paralisada pelo medo).

D. AMÉLIA: Vi.

S. ABÍLIO: Isso aqui é o quê, D. Amélia? Uma casa de mulheres perdidas, para que a minha filha se vista como se fosse uma fêmea? Vá tirar esse vestido.

NOÊMIA: Mas papai...

S. ABÍLIO: Não responda! Tire essa porcaria!

D. AMÉLIA: Eu avisei pra ela...

S. ABÍLIO: Vá embora!

(NOÊMIA VAI SAINDO. AO PASSAR PERTO DO PAI, ELE A SEGURA COM VIOLÊNCIA E RASGÁ-LHE INTEIRAMENTE O VESTIDO. NOÊMIA NÃO REAGE. DEPOIS SAI CHORANDO.)

S. ABÍLIO: Já pro seu quarto! Não quero filha minha vestida como se fosse uma rapariga!

Cena 6

(D. AMÉLIA CONTINUA O SEU LENTO BALANÇAR DE CADEIRA.)

NOÊMIA: Hoje é domingo. Vou mandar matar uma galinha. Eu só queria saber o que seria do domingo, se não fosse uma galinha para a gente comer. Artur adora. Eu também. A noite a gente pode até aproveitar para fazer uma canja. Acho que vai fazer bem pra mamãe. Mamãe, o que a senhora acha de comer uma canja? (D. Amélia não responde).

Acho que não vou pra missa hoje. Estou sem muita coragem. Eu disse pro Artur que ele precisa ir à missa aos domingos. Ele nem liga. Vai acabar ficando um herege.

NÍNIA: Falta muito tempo para o carnaval.

NOÊMIA: Por que você quer saber do carnaval?

NÍNIA: Faz tanto tempo que eu não vejo o carnaval. Faz tempo que eu não saio de casa. Você sempre sai com Artur, e eu fico aqui, tomando conta de mamãe. Eu não era assim. Gostava de passear. Agora, faz tanto tempo, que eu já nem sei que gosto tem.

NOÊMIA: Faz muito tempo que eu também não vejo o carnaval.

NÍNIA: Fico olhando o dia passar na janela.

NOÊMIA: Eu gostava mais de fazer o corso.

NÍNIA: O dia passa tão devagar.

NOÊMIA: Hoje eu não tenho mais idade pro carnaval.

NÍNIA: Nada acontece o dia todo.

NOÊMIA: A velhice é um castigo. A gente perde a vontade de fazer tudo.

NÍNIA: Mamãe se balançando nessa cadeira, me dá um sono.

NOÊMIA: Não sei porque Deus botou velho no mundo. A gente não devia nunca ficar velho.

NÍNIA: Eu tenho vontade de sair, vez em quando. Mas se eu sair, quem fica com mamãe?

NOÊMIA: Isso tudo que a gente sofre é por causa do pecado original. Se Eva não tivesse pecado, a gente não morria, a gente não envelhecia. Acho até que a gente nem sofria.

NÍNIA: Mas sair pra onde? Ir até a praça na esquina. Não tem graça nenhuma.

NOÊMIA: Ficamos velhas.

NÍNIA: Há vinte anos que eu não vejo o carnaval.

(D. AMÉLIA GEME. NOÊMIA SE INQUIETA, OLHA-A COM UMA CERTA AFLIÇÃO, MAS NÃO SE MOVE PARA AJUDÁ-LA.)

NOÊMIA: Nínia, o que é que mamãe tem?

NÍNIA: Não é nada.

NOÊMIA: Como não é nada? Gemendo desse jeito! Cruz credo! Até parece coisa ruim.

NÍNIA: Deixa ela em paz.

NOÊMIA: Não gosto do silêncio dela. Isso não é normal. Agora esse gemido!

NÍNIA: Se ela está gemendo, é porque tem algum motivo. Se não quer falar...

NOÊMIA: Outro dia Artur falou em internar mamãe. Ele acha que mamãe não está boa da cabeça e que precisa de tratamento. Um dia ele chegou pra mim e disse: "D. Amélia está esquizofrênica". Você sabe o que é esquizofrênica? Eu não sei. Artur quem falou.

NÍNIA: Cala a boca, Noêmia.

NOÊMIA: Acho que ela está com algum espírito, mal-olhado, qualquer coisa assim. A gente podia trazer alguém pra rezar.

NÍNIA: Há quanto tempo você não chora, Nonói?

NOÊMIA: Por que você pergunta isso agora?

NÍNIA: Nessa casa ninguém chora... Nem rir... Estamos perdidas, Nonói...

NOÊMIA: Se pelo menos Artur estivesse aqui!...

NÍNIA: Veja o meu rosto... Veja as minhas mãos... Não suporto o cheiro dessa casa... Nós estamos presas numa catacumba, Noêmia... E não há luz.. Não há saída.. Não passamos de almas penadas... Restos de gente... Carne apodrecida... Vamos morrer agarradas uma à outra, feito duas condenadas...

NOÊMIA: Eu queria gritar por socorro...

Cena 7

(NO PLANO DA MEMÓRIA D. AMÉLIA TOCA "CASINHA PEQUENINA".)

S. ABÍLIO: Nínia, você não está estudando.

NÍNIA: Pai, escuta esse texto do capítulo que vai ao ar amanhã.

S. ABÍLIO: Isso não está direito, Nínia. Desse jeito você não vai terminar a escola normal esse ano. Não estuda. Só ensaia.

D. AMÉLIA: Se fosse Noêmia, eu nem sei o que você faria...

S. ABÍLIO: Ora, D. Amélia, vai começar o sermão outra vez?

NÍNIA: Mamãe, escuta, escuta pra ver como é lindo.

S. ABÍLIO: Vá logo, D. Nínia, depressa! Eu não tenho o dia inteiro. Amélia, venha escutar a novela.

D. AMÉLIA: Isso não está direito, S. Abílio. Nínia metida com essa gente de teatro.

S. ABÍLIO: Isso passa, D. Amélia.

D. AMÉLIA: Rádio não é ambiente saudável para uma moça de família, S. Abílio.

S. ABÍLIO: Eu já fui falar com o diretor da rádio, recomendar a Nínia, pedir pra ele vigiar, cuidar para que ela venha direto pra casa.

D. AMÉLIA: Está recomendando a ovelha aos lobos, S. Abílio. Se fosse com Noêmia, eu nem sei o que seria.

S. ABÍLIO: Ora, D. Amélia, deixe dessa besteira. Largue o piano e venha escutar a sua filha.

NÍNIA: É lindo! Vai ser gravado amanhã. Mamãe, toca aquela música bonita

(D. AMÉLIA TOCA "CARNAVAL", DE SCHUMANN.)

(PLANO PRESENTE.)

NÍNIA: Eu nunca deixei de ser atriz. Foi uma coisa que ninguém conseguiu tomar de mim. Eu guardei isso como uma relíquia, uma preciosidade, uma coisinha muito delicada que a gente guarda com tanto carinho. Guardei cada lembrança das novelas que fiz. Cada personagem, as situações que vivi nos dramas que representei, estão guardadas como um relicário que não tem preço. Ninguém sabe da alegria que era a minha vida nesse tempo. Ninguém nunca soube do prazer que eu sentia, do amor que eu tinha por cada personagem que eu representei. Era como se o sofrimento delas fosse também o meu. Como se cada sonho e cada desejo delas, fossem o meu sonho e o meu desejo. Eu sofria com as angústias, as dores mais cruéis que viviam minhas personagens. Eu chorava de pena de mim e delas, por sermos tão infelizes, nós duas. Ou ria, ria como um louca, por sermos tão felizes, nós duas. Entre nós não existia mais ninguém, ninguém que pudesse dividir a nossa intimidade, os nossos segredos. O amor que eu conheço não foi o que a vida me deu. Somente elas, as mulheres que estavam naquele papel que eu recebia para ler no microfone, somente elas me amaram. Me confessavam os desejos mais secretos, me levavam para lugares onde nunca fui. Amavam homens impossíveis. Eu tinha condes e sheiques aos meus pés, atordoados pela minha beleza, seduzidos pelos meus encantos. Algumas vezes fui pobre e infeliz. Homens que eu amava me abandonavam, me condenavam a solidão e a desgraça. Quantas vezes tive que morrer por causa de uma paixão que era mais forte do que eu... Mas quando menos esperavam, lá estava eu outra vez, sofrendo outra vez, desejando homens que eu escolhi para serem o meu marido ou o meu amante até o fim da vida. Algumas vezes queriam de mim apenas a honra. Muitas vezes eu resisti, outras não. Mas sempre permanecia a certeza de que a vida tem solução, de que o amor tem solução, ou, pelo menos, de que alguma coisa tem solução. Em todas as aventuras que eu me meti, na arábia ou na europa, ou num subúrbio de uma cidade qualquer, por mais cruel ou mais amante que eu tivesse sido, me sobrava sempre a certeza de que o destino da gente é uma estrada que leva a algum lugar, e que em toda a história há um mistério que é preciso decifrar. (Tempo) Quando papai morreu, eu e mamãe ficamos dependendo de você e de Artur. E vocês me obrigaram a deixar a minha carreira. Deus sabe que eu não queria, mas vocês me obrigaram. Eu era somente uma mocinha assustada com a vida, confusa com a morte de papai, com medo de tudo. E vocês me obrigaram a não fazer a única coisa que eu quis toda a minha vida.

NOÊMIA: Você sabe muito bem, sempre soube, Artur lhe disse mil vezes, que atriz não é profissão de gente decente. Artur queria preservar o nome e a moral da família, coisa que papai

nunca conseguiu, sempre relaxado com você. Artur fez muito bem. Artur mesmo lhe disse isso: mulher só trabalha quando o homem não pode sustentar. Artur podia. Tinha bom emprego.

NÍNIA: Vocês destruíram a minha vida. Vocês me destruíram toda.

NOÊMIA: Essa é boa!... Agora se faz de vítima!... Pois olhe, se não fosse por Artur, só Deus sabe o que seria de você agora. Ele lhe deu a segurança de uma casa, o que você não teria nunca. Você devia ser menos mal agradecida, isso sim. Artur lhe deu o conforto de continuar em família, como você sempre viveu.

NÍNIA: É verdade: Artur me deu tudo. Você também me deu tudo. Me deram casa, comida, a família... Mas em troca tive que renunciar a tanta coisa, que hoje não tenho nada, nem um sonho qualquer.

NOÊMIA: Ai, Nínia, como você é ingrata!... Olhe, para mim já basta. Eu estou com dor de cabeça, não estou disposta a ouvir as suas besteiras, não.

NÍNIA: Mas vai ouvir.

NOÊMIA: Como é que é?

NÍNIA: Vai ouvir.

NOÊMIA: E quem é você para dizer o que eu vou fazer? Quem?

NÍNIA: Ninguém, Noêmia. Eu não sou ninguém. Vocês me anularam. Mas eu deixei. Agora não vai ser mais assim.

NOÊMIA: Não vai? Como vai, então? O que você pretende fazer? Tem alguma coisa para você fazer? Tem?

NÍNIA: Não sei.

NOÊMIA: Não seja idiota, Nínia. Um dia eu ainda perco a paciência. Se você não fosse minha irmã... E eu nem digo pro Artur as coisas que você diz comigo, porque se eu dissesse... Eu nem quero pensar no que poderia acontecer. Ele ia ficar uma fera. Você sabe o gênio dele. Quando se zanga, é capaz de fazer qualquer coisa, pode até matar um, se lhe fizer muita raiva.

NÍNIA: Vocês me obrigaram, isso eu não esqueço nunca, vocês me obrigaram a abandonar a minha carreira. Sabiam muito bem que essa história de moral, de decência, essa coisa não ia me convencer a deixar o rádio. Vocês me disseram que iam mandar mamãe para um sanatório, se eu não tomasse conta dela, porque vocês não tomariam. Vocês sabiam muito bem que eu faria qualquer coisa para não ver a minha mãe jogada num canto qualquer, como um traste velho. E eu sabia que vocês seriam capazes de botar mamãe num sanatório pelo resto da vida. Por causa dela eu me entreguei do jeito que vocês queriam!...

NOÊMIA: (Aplauda ironicamente) Bravo!... Bravo!... Você sempre representou muito bem. Teria sido uma grande atriz, se pudesse. Na verdade, você nunca parou de representar. Sempre representou a vítima, a infeliz, a desgraçada. O que você quer é que eu me comova com a sua história mentirosa. Mas nada disso. Eu nunca, ouviu?, nunca vou me comover com essa sua história de atriz e de não sei o quê. Você vai apodrecer aí atrás, no seu quarto, longe de mim, porque eu não quero sentir o seu fedor... (Sarcástica) E papai queria que você fosse atriz!... Eu só queria saber o que deu na cabeça dele, pra concordar numa coisa dessas!... Para mim não havia nenhum plano. Eu não seria nada!... Se dependesse do gosto dele, eu estaria no seu lugar agora. Eu seria hoje um traste como você, uma coisa qualquer jogada num canto da casa. Mas eu sou a dona da casa, e você o traste. Você e mamãe. Duas almas penadas dentro desta casa. Duas porcarias. Duas coisas que não servem pra nada. Nada, ouviu? Nada!

(DA BOCA DE D. AMÉLIA QUASE ESCAPA UM GEMIDO, UM RUÍDO QUALQUER, MAS NADA SE OUVI.)

Cena 8

(NO PLANO DA MEMÓRIA D. AMÉLIA CANTA "CASINHA PEQUENINA".)

D. AMÉLIA: Tu não te lembrás da casinha pequenina
 onde o nosso amor nasceu
 tinha um coqueiro ao lado
 que coitado de saudade já morreu
 Tu não te lembrás das juras, ó perjura
 que fizestes com fervor, ai
 Daquele beijo demorado, prolongado
 Que cerrou o nosso amor.

(NO PLANO PRESENTE.)

NÍNIA: Acho que fomos felizes algum dia... Não fomos? (D. Amélia não responde) A senhora tossiu ontem a noite, mamãe. Acho que é por causa desse seu resfriado. A senhora nunca quer tomar remédio, aí não melhora nunca. Fica feito menina, não gosta de tomar remédio, mas hoje eu vou lhe dar um lambedor e a senhora vai tomar. Se não, a senhora acaba sem dormir direito, e sem me deixar dormir. (Tempo) Eu queria um homem que fosse delicado comigo, tivesse carinho, e me chamasse de "meu bem, meu amor", como a gente vê nas novelas...

NOÊMIA: Mamãe, a senhora ouviu isso? Ela está enlouquecendo, só pode ser. Ainda bem que Artur não está aqui! Nínia, você perdeu a vergonha? Como é que tem coragem de dizer uma imundície dessas e na frente de mamãe? Isso aqui deixou de ser uma casa, uma família, um lugar de respeito, para ser o quê? Você é louca!

NÍNIA: Sou.

NOÊMIA: Não grite!

NÍNIA: Sou uma louca, sim.

NOÊMIA: Você quer saber de uma coisa? Quer saber de uma coisa que eu venho engolindo há muito tempo? Você me dá nojo. Se você morresse agora, eu não ía sentir a menor pena, nem um tico de remorso.

NÍNIA: (Gritando) Lixo! Lixo!

NOÊMIA: (Com autoridade) Cale-se!

(NOÊMIA BATE-LHE SEM QUE NÍNIA ESBOCE QUALQUER REAÇÃO.)

(PLANO DA MEMÓRIA.)

D. AMÉLIA: Você é muito violento com as crianças, S. Abílio.

S. ABÍLIO: Ora, Amélia, que nada!

D. AMÉLIA: As crianças têm medo de você.

S. ABÍLIO: Quem disse isso?

D. AMÉLIA: Eu que sei.

S. ABÍLIO: Não é verdade, D. Amélia. Eu sei educar menino e cachorro. Não se cria um filho sem bater. Criança é que nem cachorro, deu liberdade... A gente dá o pé, eles querem logo a mão. Essa juventude de hoje não tem respeito pelos mais velhos. Eu vejo por aí. Não quero essa liberdade na minha casa, não.

D. AMÉLIA: Mas você exagera.

S. ABÍLIO: Como exagero?

D. AMÉLIA: Está certo que um filho tem que ter respeito pelos pais. Mas as crianças não têm respeito por você: têm medo. Você não percebe isso, mas é verdade.

S. ABÍLIO: Serei algum... algum... monstro? Serei algum monstro, por acaso, para que as minhas filhas tenham medo de mim?

D. AMÉLIA: Não digo as duas. Nínia é diferente. Mas Noêmia tem. Tenho certeza.

S. ABÍLIO: Ela alguma vez disse isso para você?

D. AMÉLIA: Não.

S. ABÍLIO: Então?

D. AMÉLIA: E é preciso? Só você não vê.

S. ABÍLIO: Pois eu quero tirar a prova.

D. AMÉLIA: Como?

S. ABÍLIO: (Chamando) Noêmia!... Noêmia!...

NOÊMIA: (Entrando) Senhor?!...

S. ABÍLIO: Eu quero que você me responda uma coisa.

NOÊMIA: Sim, senhor.

S. ABÍLIO: Você tem medo de mim?

NOÊMIA: Medo?

S. ABÍLIO: Sim, você tem medo de mim? (Noêmia observa-o) Responda!

NOÊMIA: (Sem entender) Não sei.

S. ABÍLIO: Não sabe?

NOÊMIA: (Rápida) Não sei... Quer dizer... Não... Não...

S. ABÍLIO: Não sabe ou não tem?

NOÊMIA: Não... Não... Não tenho...

S. ABÍLIO: Viu, D. Amélia? Não tinha cabimento isso que a senhora me disse.

(A CENA VOLTA AO PLANO PRESENTE.)

D. AMÉLIA: Tinha cabimento, sim. Só eu sabia. Mas como dizer pro S. Abílio que uma filha não podia sentir medo do pai. Você não sabe, Nonói, mas eu sabia, eu ouvia você dizer para as meninas que iam em casa, eu ouvia você dizer que quando o seu pai morresse, você ia soltar fogos de tanta felicidade. S. Abílio morreu, e você chorou. Nem você esperava que fosse sentir tanto a morte dele... Cansei... Cansei de pedir ao meu Deus que me mandasse uma morte, mas a morte nunca chega. O padre José um dia falou que é um grave pecado morrer contra a vontade de Deus... Se Deus fosse um inválido, ia querer morrer... Vivi muito, para agora ter medo do pecado... O inferno não pode ser pior... Agora, vou fechar os olhos, e vou morrer, como se estivesse dormindo (D. Amélia fecha os olhos).

NOÊMIA: Mamãe, o que a senhora está falando? O que a senhora está fazendo? Nínia, o que ela está fazendo?

NÍNIA: Morrendo.

NOÊMIA: Morrendo, como?

NÍNIA: Morrendo.

NOÊMIA: E você diz isso assim, tranqüila, como se não fosse nada?

NÍNIA: E o que me importa?

NOÊMIA: Uma pessoa não pode morrer assim, sem mais nem menos.

NÍNIA: (Indiferente) E o que me importa.

NOÊMIA: (Tentando reanimá-la) Mamãe... Mamãe... Mamãe...

D. AMÉLIA: (Sem abrir os olhos) Nínia, cante para eu dormir...

(NO PLANO DA MEMÓRIA D. AMÉLIA TOCA AO PIANO. NO PLANO PRESENTE NÍNIA CANTA MURMURANDO UMA CANÇÃO DE NINAR, COMO SE A ESTIVESSE PONDO PARA DORMIR.)

NOÊMIA: (continuando o gesto inútil de tentar reanimá-la) Mamãe, não faça isso, a senhora não tem esse direito... Eu te odeio, mamãe... A senhora não pode me abandonar assim, sem mais nem menos. Não pode fazer inútil todos esses anos... Não tem o direito de me abandonar... (Grita) A senhora não tem esse direito!...

NÍNIA: De que adianta gritar, Noêmia?

NOÊMIA: Por que ela foi morrer assim?

NÍNIA: Não sei.

NOÊMIA: Como não sabe? Mamãe deu pra viver calada como se fosse uma muda. Não sei quanto tempo ela passou somente falando com você. Depois morre assim, decide que vai morrer e morre, e você me diz que não sabe de nada. Ela deve ter dito alguma coisa para você, qualquer coisa.

NÍNIA: O tempo, Nonói, o tempo vai consumindo a gente.

NOÊMIA: Isso que você diz não faz sentido.

NÍNIA: O tempo matou mamãe.

NOÊMIA: Não seja idiota, Nínia. Ela fechou os olhos e morreu, como se fosse dormir.

NÍNIA: Você sabe de que matéria é feita o tempo, Nonói? Ninguém sabe. O tempo varre a gente... Um dia essa casa, eu, você, Artur, esse país, o universo, tudo... Ninguém pode mais do que o tempo, Nonói... Ninguém... Se eu tivesse sabido antes... Se eu soubesse que era o tempo que me levava... O tempo está acabando com a gente... Liquidando o que resta da gente...

Cena 9

(NÍNIA ESTÁ COSTURANDO UM PANO, OCUPANDO A CADEIRA QUE FOI DE D. AMÉLIA. UM ANO SE PASSARA.)

NOÊMIA: Você não foi à missa de um ano da morte de mamãe. Prefere ficar dentro de casa, resmungando, o dia inteiro costurando nem sei o quê. Parece uma herege. Um bicho. Bicho é quem não tem religião. O padre José até perguntou porque você não aparece mais na missa. Eu disse que você está doente, que foi pra ele não pensar que na minha família tem gente que não acredita em Deus. Não sei como é que pode. Se você ao menos olhasse para a sua cara, se se visse no espelho, aí você ia ver com que cara está: de bicho. Cara de assombração, arrepiada desse jeito. E fedida. Você fede, Nínia. Um cheiro de suor entranhado, uma imundície, uma pouca vergonha. Quando chegarem visitas, faça o favor de ir lá para atrás, e se trancar no seu quarto... Isso é uma maldição, meu Deus! Acho que vou chamar alguém pra vir rezar, reza forte, pra afastar mau olhado, ou o despacho que fizeram pra gente... E esse cheiro de podre que não acaba nunca nessa casa!...

NÍNIA: (Cantarolando) Estou ficando com a cabeça branca/ não é velhice, não senhor/ foi muito pó de saudosos carnavais...

NOÊMIA: Você devia era ter vergonha e não ficar cantando no dia do aniversário da morte de mamãe. (Nínia não ouve e continua cantarolando). Meu Deus, estamos todos enlouquecendo!... Mal consigo comer ou dormir... Se fecho os olhos para dormir, vejo um cadáver supurando com vermes por todos os cantos...

NÍNIA: (Teatral) Era da tua boca, das tuas entranhas, das tuas vísceras que saíam...

NOÊMIA: Se ao menos eu tivesse com quem conversar. Se Artur não ficasse tanto tempo longe de casa!... Aí... Talvez... Eu esquecesse... Se eu tivesse com o que me divertir... Se pelo menos você não fosse imprestável como é... Se servisse para alguma coisa... Se não fosse esse peso morto nas minhas costas... Aí... Quem sabe... Não seríamos tão... Assim... E esse cheiro de podre que nunca sai dessa casa!... Até novena mandei rezar... Nínia... Agora eu me lembro muito bem... Esse cheiro começou quando mamãe morreu, e nunca mais me largou... Onde quer que eu vá, Nínia, esse cheiro vai comigo... Nínia... Agora eu sei muito bem... Mamãe é a peste... (Nínia parece distante. Noêmia sacode-a, como para acordá-la, gritando) Nínia, você está me ouvindo?

NÍNIA: (Indiferente) Teve um carnaval que eu fui fantasiada de colombina. Aí, de repente, no meio do salão, eu joguei uma serpentina num Rapaz... Ele olhou para mim... E riu... Eu fiquei paralisada. Ele puxou a serpentina e eu fui com ela... Ele me deu um beijo... Nunca mais pude esquecer daqueles lábios que me tocavam cheirando a lança-perfume... Aquele carnaval foi inesquecível... A orquestra tocando... A chuva de confetes... O corpo suado... O calor... o cheiro da lança-perfume... Meus Deus!... Às vezes penso que foi um sonho... (Mostra para Noêmia o pano em suas mãos) Olhe!

NOÊMIA: O que é isso?

NÍNIA: Uma fantasia.

NOÊMIA: Para que serve?

NÍNIA: Pro carnaval. Uma fantasia de colombina, pra quando o carnaval chegar.

NOÊMIA: Nínia, olhe-se no espelho. Você está uma velha. Guarde esse vestido, não serve pra nada.

NÍNIA: Você não percebe? Isso não é um vestido qualquer. É uma fantasia.

NOÊMIA: Guarde essa porcaria!

NÍNIA: Não... Não...

NOÊMIA: Você nunca vai usar isso, ouviu? Nunca!

NÍNIA: Vou. Quando o carnaval chegar.

NOÊMIA: Nojenta! Vista essa porcaria... Eu te boto na rua!...

Cena 10

(PLANO PRESENTE.)

NOÊMIA: Nínia... Nínia... Vá chamar Artur... Eu não agüento mais esse cheiro de podre... Eu vou morrer sufocada... Tem um cadáver nessa sala... Eu vou mandar rezar novena...

NÍNIA: Não adianta, Noêmia. A peste se instalou. Ninguém pode nos salvar.

NOÊMIA: Vá buscar o padre José para nos abençoar. Esse é o cheiro do pecado. Da imundície do pecado. Culpa tua que nunca mais foi à igreja, nunca mais comungou nem se confessou. Aposto que nunca mais rezou, nem pra dormir.

NÍNIA: De que serve padre José? De que serve Artur? Eles estão podres também.

NOÊMIA: Eu não te conheço mais. Não sei quem é você! Quem é você? Quem é você que nega a tua religião, a tua crença, tudo?

NÍNIA: Nada, Noêmia. Não sou, nem nunca fui nada.

NOÊMIA: Eu sei quem você é: uma herege. Uma solteirona velha... Você quer me destruir... Destruir o meu lar, a minha felicidade, o meu marido, a minha vida, tudo... Tudo por inveja, porque você não tem nada... (Segura Nínia com força e cheira-a) Esse cheiro de podre vem de você... O cadáver que tem dentro dessa casa é o seu...

NÍNIA: O meu, o teu, o de Artur, o de todos nós...

NOÊMIA: Eu criei um monstro dentro de casa. E que agora quer me destruir.

NÍNIA: (Segura-a firme pelo rosto. Estão as duas face a face) Olha para mim, Noêmia. Olha e diz: o que você vê dentro dos meus olhos?

NOÊMIA: Eu não quero ver nada.

NÍNIA: Olha e vê! Pelo amor de Deus, vê! (Força-a a olhar) Me diz: o que tem dentro dos meus olhos?

NOÊMIA: (Constrangida) Uma igreja velha... Em ruínas... Uma paisagem abandonada... Um corpo estendido sobre as ruínas...

NÍNIA: Quem é?

NOÊMIA: (Como hipnotizada) Não sei. É um corpo apodrecido. Um corpo sem sepultura.

NÍNIA: E o que mais?

NOÊMIA: Uma rua que vai se enchendo de gente fantasiada.

NÍNIA: Para que?

NOÊMIA: Uma festa. (Fecha os olhos como livrando-se do transe hipnótico) O que isto quer dizer?

NÍNIA: (Rindo) Que há uma chance. Que nem tudo está perdido.

NOÊMIA: Chance para que?

NÍNIA: Para nos salvarmos.

NOÊMIA: De que?

NÍNIA: Das ruínas, Noêmia. Vê agora que eu nunca quis te destruir?

NOÊMIA: Não vejo nada. Agora olha para mim e me diz: o que você vê dentro dos meus olhos?

NÍNIA: (Repete o gesto) Nada. Não vejo Nada.

NOÊMIA: Nada?... Nada, nada, nada?... Repare melhor...

NÍNIA: Vejo alguma coisa, sim.

NOÊMIA: O que?

NÍNIA: A terra deserta. A terra seca e deserta, nada mais.

NOÊMIA: O que isso quer dizer?

(NÍNIA NÃO RESPONDE. SAI DE CENA. NO PLANO DA MEMÓRIA D. AMÉLIA CANTA "CASINHA PEQUENINA".)

D. AMÉLIA: Tu não te lembrás da casinha pequenina
Onde o nosso amor nasceu
Tinha um coqueiro ao lado
Que coitado de saudade já morreu...

Cena 11

(NÍNIA VOLTA FANTASIADA DE COLOMBINA, BÊBADA, BEBENDO EM GRANDES GOLES NA BOCA DE UMA GARRAFA.)

NOÊMIA: Você vestiu essa porcaria. Onde pensa vai desse jeito? E pare de beber o licor na boca da garrafa, feito uma vagabunda!

NÍNIA: (Cantarola o frevo de Néilson Ferreira) Estou ficando com a cabeça branca/ não é velhice, não senhor/ foi muito pó de saudosos carnavais...

NOÊMIA: Você está ridícula! (O álcool provoca uma esfuziante alegria em Nínia) E pare de cantar essa música horrível! Eu vou dizer pro Artur! Ninguém precisa mais de você nessa casa. Depois que mamãe morreu, você ficou sobrando aqui dentro. Inútil! Traste! Lixo! Lixo, é o que você é.

NÍNIA: Eu vou pro carnaval. Eu vou pro carnaval e você vai ficar apodrecendo, com o seu marido, a sua casa, o seu passado. A peste vai lhe destruir... Vai destruir essa casa... Não vai ficar pedra sobre pedra... De todas nós, somente eu triunfarei à ruína. Vocês estão perdidos, ouviu? perdidos!

NOÊMIA: Dobre a língua, sua imunda. Você não vai pra lugar algum. Vai senta aí e apodrecer junto com todos nós.

NÍNIA: Eu venci! Eu venci, Noêmia! (eufórica, desequilibrada) Noêmia, você é uma porca! (Cospe no rosto da irmã. Noêmia atraca-se numa luta corporal, rasgando a fantasia da irmã. Na luta destróem a casa. Nínia acaba semi-nua, com o resto de sua fantasia pendendo sobre o corpo).

NOÊMIA: Você vai embora daqui. Você é louca!

Cena 12

(LUZ ABRE SOBRE NÍNIA PRESA EM UMA CAMISA DE FORÇA. NOÊMIA ESTÁ SÓ, SENTADA NA CADEIRA DE D. AMÉLIA. A LUZ ABRE SOBRE O PLANO DA MEMÓRIA. É CARNAVAL. ENTRAM OS MASCARADOS MUNIDOS DE LANÇA-PERFUME E SERPENTINA.)

S. ABÍLIO: Nínia! Nínia! Amélia, onde está Nínia?... Amélia, são quase seis horas, está anoitecendo e Nínia não chega da escola...

(UM GAROTO DÁ UM LENÇO PARA NÍNIA, PRESA, CHEIRAR.)

RAPAZ: Cheira.

NÍNIA: (Aspira forte) Ai!... Queima o nariz.

RAPAZ: Não é assim que se faz! Devagar... Assim... (Põe o lenço no nariz de Nínia) Isso... Assim...

NÍNIA: Estou flutuando... Flutuando...

S. ABÍLIO: Nínia! Nínia! Cante para mim a canção do capítulo de ontem.

NÍNIA: Ai, pai, é tão bonita.

S. ABÍLIO: Cante para mim...

(A LUZ VAI FECHANDO EM RESISTÊNCIA, ENQUANTO O CARNAVAL CONTINUA LENTO E DISTANTE NO PLANO DA MEMÓRIA. NO PLANO PRESENTE NÍNIA MURMURA A CANÇÃO DE NÉLSON FERREIRA.)

Canções do Texto:

"Margarida vai à fonte", anônimo

"Casinha Pequeninina", anônimo

"Cabeça Branca", Néelson Ferreira

ANEXO 3 – Reprodução de recortes de jornais do arquivo do dramaturgo

CORREIO
CADERNO 3
Parabá - Domingo, 02 de Agosto de 1992

Anayde exorciza os fantasmas da Revolução de 30

MÚSICA

O Sesc lembra hoje Raul Seixas

Tragédia não se estende por ser um músico brasileiro. Raul Seixas, o Raulão, sobrevive ainda. O músico Raul Seixas...



Raul Seixas sempre cantando em solo e por si só em um ambiente compacto parafuso. Também lembra, em um momento do Sesc, a chegada de um novo integrante...



Fernando Magalhães e James Taylor (ambos brasileiros) em um momento do Sesc

EM TEMPO DE FESTIVAL Saem as 30 composições do VII MPB-Sesc

Nestas tardes, a programação do festival de música do Sesc...

de Ernest Anghel e Luiz Augusto, João Verde, do Bezold Oliveira...

AS TRINTA

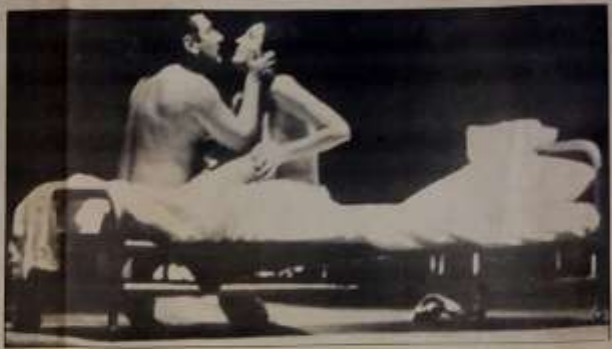
PRIMEIRA, ELIMINATÓRIA (9 de agosto) - La Onda e sua...

A comissão organizadora do VII MPB-Sesc...



Luiz Carlos (à esquerda) e Antônio Fagundes (à direita) em um momento do festival MPB-Sesc

ESTRÉIA NO SANTA ROZA



Chega ao teatro o romance de João Dantas e Anayde Beiriz

Anayde - o novo espetáculo do Grupo Bigorna, premiado no último Festival de Inverno de Campos...



O autor Paulo Vieira e o diretor Fernando Teixeira

A peça retrata de maneira mais próxima a história que envolve a vida de Anayde Beiriz, que é o filme 'Paradise in My Mind'...

A vida de Anayde Beiriz, que é o filme 'Paradise in My Mind'...

Anayde, um drama de amor

Revisitando situações e personagens da história da Paraíba, Paulo Vieira escreveu **Anayde**. O tema central da peça é o amor de Anayde por João Dantas, o homem que assassinou João Pessoa. Falta à obra melhor definição das forças políticas em jogo e das motivações de cada personagem nesse embate do poder. Isso porque o autor preocupou-se (segundo suas próprias declarações) com o drama pessoal de Anayde - mulher que transgrediu os padrões morais do seu tempo e da sociedade autoritária que, por fim, a destruiria. E, nesse sentido, logrou uma composição dramática densa, na qual o trágico desfecho é desde as primeiras cenas intuído pela heroína. Há nisso um certo sentimento trágico: os personagens, mesmo prevendo a derrocada e a morte, não recuam nos seus propósitos nem abandonam os seus princípios. Estão destinados e seu horizonte é a fatalidade.

Mas, se Vieira dispensou as referências históricas diretas (prejudicando de certo modo o entendimento da psicologia dos personagens), o encenador Fernando Teixeira supriu essa ausência delineando o quadro sócio-político em que se processa o drama, através de elementos vi-

suais e sonoros. A cenografia de Tarcísio Burity Filho, com forte influência brechtiana, muito contribuiu nesse sentido. Assim como a sonoplastia de Junior Espíndola constitui eficiente instrumento para a descrição desse quadro, envolvendo o romance de Anayde nos gritos e sussurros de uma coletividade agitada entre tensões e violências.

Cabem restrições também à montagem por não estarem ainda afinadas as passagens de cenas nem solucionada a cena final. Mas, a nível da conceituação ela é perfeita e essas falhas serão facilmente corrigidas pelo diretor. Até porque conta com elenco de ótimos atores, muito bem dirigidos e seguros de seus papéis. Nesse conjunto homogêneo cabem destaques a Ana Lúcia Camino (que faz viver no palco uma Anayde plena de amor e ódio) e a Tião Braga (no papel de um ator cético e de caráter duvidoso).

Por todos os seus valores, **Anayde**, apresentada pelo Grupo de Teatro Bigorna, de João Pessoa, constituiu um momento de brilho e de inteligência na XVII Mostra Nacional de Teatro.

 Sebastião Milaré

CULTURA / AÇÃO • DEBATE • CRÍTICA • ENTREVISTA

SHOW

O NORTE

João Pessoa, sexta-feira, 10 de outubro de 1997

Sonhos e desejos de um carnaval do passado

GUSTAVO VALENTIM
Especial para O NORTE

O diretor Angelo Nunes - cria da Escola Pióllin - teve a brilhante idéia de unir atores experientes em torno de um texto de Paulo Vieira escrito em um carnaval da década de 30. O resultado é a montagem da peça *Não Se Incomode Pelo Carnaval* - um drama que nos remete a questões do difícil relacionamento familiar - que estreia hoje, às 21h00, no Teatro Santa Roca (Praça Pedro América, s/n - Centro - Fone: 241.1230), em João Pessoa. A montagem do espetáculo tem o apoio da Lei Viva Cultura, através da Prefeitura Municipal de João Pessoa, e é patrocinada pela Caixa Econômica Federal.

No palco, dividem o espaço cênico atores como Zezita Matos, Ingrid Trigueiro, Dullio Cunha, Marcos Vinícius, Cida Costa, Cida Monteiro e Diana Cunha, numa demonstração de maturidade do elenco a bordo deste sonho coletivo. É exatamente o sonho coletivo do carnaval que faz personagens da vida real e do palco se misturarem em busca de respostas que nunca chegarão a contento.

O texto foi escrito por Paulo Vieira num momento de reclusão involuntária, quando o autor se encontrava febril e, portanto, impossibilitado de brincar o

carnaval. Em uma rede tropical, Vieira vê passar diante de nariz personagens reais que um dia iria colocar no palco. São questionamentos a respeito da família e de pessoas que perderam carnaval por pura questão da rigidez patriarcal. E carnaval é assim: uma vez perdido não tem como recuperar. Fica uma lacuna irreparável na vida, substituído por se tratar da realização de sonhos e mexer com desejos de ser colômbina, pierrô, palhaço ou bailarina.

A direção de Angelo Nunes coloca todo esse desejo em confronto com a família. A vontade reprimida da menina-moça de brincar o carnaval lhe remete a uma amargura sem fim e implica em conflitos internos com a irmã, o cunhado e o pai. A moça dedicou sua vida a cuidar da mãe e no momento em que explode a revolta contra a irmã deixa vir à tona toda sua ira por ter perdido o carnaval do passado. Assim, o diretor mostra em xeque as relações da família e mostra, com forte interpretação dos atores, toda a densidade que existe por trás de alegres colômbinas repelinadas.

A montagem é do Grupo Contratempo, dirigido por Angelo Nunes, que já levou ao palco peças premiadas como "Drama das Almas". Segundo o diretor, "o Grupo continua suas pesquisas em busca de uma linguagem e esse processo faz com que direção e elenco vivam intensamente cada encontro. Durante um ano, o trabalho se transformou em encontro poético e teatral, mesmo porque a sintonia é o fio condutor do nosso trabalho".

Dullio Cunha, que tem formação bilateral com Angelo Nunes, assina a assistência de direção do espetáculo. Para ambos, a experiência foi muito rica. O processo se transformou em encontros diários para dirimir dúvidas e dividir sonhos e delírios. Talvez, por isso, o *Não Se Incomode Pelo Carnaval* seja um espetáculo que traz em si um equilíbrio muito forte. Na ficha técnica estão Luciano Klostermann (conscientização corporal), Maurício Germann (criação de figurinos), Goreti Inoue (execução de figurinos), Escarinho e Alex Madureira (trilha sonora original). A iluminação é de Fabiano Diniz e Paulo Vieira.



Em cena, Ingrid Trigueiro (Zezita) e Cida Costa (Dullio) num dos momentos angustiosos da peça



FOTO Fabiano Diniz



Angelo Nunes coloca em cena a partir de hoje um ano de trabalho na escola Piollin dirigindo texto de Paulo Vieira

Não se incomode pelo carnaval estréia hoje no Santa Roza

Augusto Magalhães

Imagine um espetáculo teatral que tem texto de Paulo Vieira, versa sobre o carnaval e a família e, além disso, traz na direção a assinatura de Angelo "Piollin" Nunes. Pois bem, o diretor Angelo Nunes coloca hoje em cena o resultado de um ano de encontros quase que diários com atores de primeira grandeza na sala de ensaios da Escola Piollin.

A peça **Não Se Incomode Pelo Carnaval** - um drama que nos remete a questões familiares - estréia hoje, às 21h00, no teatro Santa Roza (Praça Pedro Américo, s/n - Centro - Fone: 241.1230), em João Pessoa. A montagem continua em cartaz até o final do mês, às sextas, sábados e domingos no Santa Roza.

O espetáculo tem o apoio da Lei Viva Cultura, através da Prefeitura Municipal de João Pessoa, e é patrocinado pela Caixa Econômica Federal. No palco, atores experientes como Zezita Matos, Ingrid Trigueiro, Duílio Cunha, Marcos Vinícius, Cida Costa, Cida

Monteiro e Diana Cunha. Juntos, eles vivem o sonho coletivo de um carnaval perdido e dos conflitos no meio familiar resultado de imposições do 'chefe da família'.

O texto foi escrito por Paulo Vieira em pleno carnaval dos anos 80. Foi um carnaval perdido que se transformou em peça teatral. Paulo, vendo o carnaval passar, não deixou passar a oportunidade de discorrer sobre o sonho, os conflitos e os desejos que colocam em lados opostos a família tradicional e o carnaval no Brasil.

A montagem de **Não Se Incomode Pelo Carnaval** passa pelo olhar atento de Angelo Nunes, que mostra a lacuna deixada pelo carnaval na vida de uma mulher que ficou louca por não terem lhe permitido viver as loucuras da fantasia carnavalesca. Angelo traduz o drama vivido por Ninia - a personagem central da trama - de maneira lúcida e com toda a força do teatro bem dosado entre cenas de ódio, ran-

cor, fantasia, amor. Enfim, cenas que levam a uma reflexão e colocam atores e espectadores em sintonia com seus próprios sentimentos.

Ninia dedicou sua vida a cuidar da mãe e viveu sob os olhares atentos da irmã e do cunhado. Uma rotina familiar que lhe levou à loucura por não ter espaço para externar sentimentos e fantasias de um carnaval passado.

A moça deixou para trás um romance "relâmpago" iniciado no primeiro dia do carnaval e não lhe foi permitido continuar a viver essa fantasia. De forma concisa, este é o drama que está sendo levado ao palco com sabor de magia, sonho e loucura.

A montagem é do Grupo Contratempo, dirigido por Angelo Nunes, que já montou peças premiadas como "Drama das Almas". O Grupo nasceu na Escola Piollin e trabalha em busca de uma linguagem própria. A união de pensamento e vontades entre direção e elenco tem ofereci-

do resultados surpreendentes. "Nós trabalhamos com uma unidade muito forte. Estamos sempre voltados ao diálogo e em busca de novas formas de encontrar o fio que vai no conduzir ao melhor possível. Acho que é isso que nos leva a um trabalho duro, porém de resultados satisfatórios", comenta o diretor.

Duílio Cunha assina a assessoria de direção do espetáculo. Tanto para ele, quanto para Angelo, a experiência foi muito rica. Os ensaios e oficinas de trabalho funcionaram como uma verdadeira união de identidades. Um trabalho uníssono que transformou **Não Se Incomode Pelo Carnaval** num espetáculo que prima acima de tudo, pela emoção.

Na ficha técnica estão Luciano Klostermann (conscientização corporal), Maurício Germano (criação de figurinos), Goreti Inoue (execução de figurinos), Escurinho e Ale Madureira (trilha sonora original) / iluminação é de Fabiano Diniz e Paulo Vieira.

SHOW

O NORTE

João Pessoa, quinta-feira, 20 de novembro de 1997

Mostra de Teatro e Dança no S. Roza

A noite hoje, mais uma vez, é de teatro no Santa Roza, onde está acontecendo, até sábado, a VI Mostra Estadual de Teatro e Dança, evento já consolidado na área cultural da cidade. As atrações desta quinta-feira são os espetáculos teatrais **A Moenda** e **Não Se Incomode Pelo Carnaval**, ambos de João Pessoa. A mostra, promovida pelo Governo do Estado, através da Fundação Espaço Cultural, tem caráter competitivo e vai escolher os espetáculos de teatro e dança que irão representar a Paraíba no Fenart, previsto para janeiro. Os espetáculos começam às 20h00 e os ingressos custam R\$3,00 (três reais).

A Moenda, escrito e dirigido por Jacinto Moreno, é uma montagem do Tártarus Produções Artísticas e tem, como temas, a loucura e a revolta de uma mulher que, no passado, cheia de sonhos, desejou viver as emoções de um grande amor. É uma história de um amor impossível entre dois irmãos, um amor platônico, insustentável na leveza do ser e obtido pela fúria do sexo, pela imagem refletida na obscuridade da solidão. De acordo com o autor e diretor Jacinto Moreno, a peça é "um relato de uma história que chocou a muitos, numa tentativa incestuosa que não aconteceu por força do destino. É um fato real, comovente. Num tempo de corte

de cana. Tempo de Moagem. A Moenda não pode parar!".

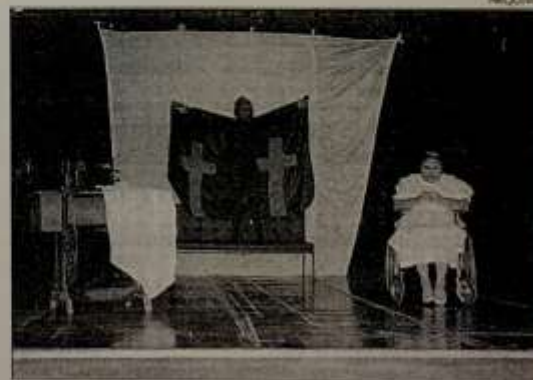
Além de Jacinto Moreno, estão no elenco: Vania Valéria, Lucinha Costa, Alberto Lima e Marcondes Cavalcanti.

O outro espetáculo da noite de hoje, **Não Se Incomode Pelo Carnaval**, tem texto de Paulo Vieira e direção de Ângelo Nunes. Trata-se de uma montagem do Grupo de Teatro Contraponto que conta, no elenco, com nomes como Zezita Matos, Marcos Vinicius, Ingrid Trigueiro, Diana Cunha, Cida Costa e Cida Monteiro. Todo esse pessoal, junto, conta a história de Nínia, uma mulher que ficou louca de verdade por não lhe terem permitido viver as loucuras naturais dos carnavais. Ela está em eterno retorno com sua juventude e, conseqüentemente, vivendo delírios carnavalescos. É uma mulher solitária que deixou para trás uma juventude primorosa, tendo sido atriz de novela de rádio que se rendeu à família, passando grande parte da vida cuidando da mãe doente e vivendo sob os olhares repressores da irmã e do cunhado.

Imperdíveis, também como os espetáculos desta quinta-feira, são as atrações de amanhã, penúltimo dia da mostra. A partir das 08h00, vão ser apresentados os espetáculos de dança "Um Tango Dentro D'Alma" e "Alvará", e o teatral "Morte e Vida Severina".



"Não Se Incomode Pelo Carnaval": em cena, Ingrid Trigueiro e Cida Costa



"A Moenda": em cena, Jacinto Moreno e Lucinha Costa

PREMIAÇÃO NO TEATRO



Com ritmo indiano, a peça 'Não Se Encoraje Pelo Carnaval' ficou entre os melhores do Festival de Teatro realizado na cidade de Indaiatuba-GO

Peça paraibana vence festival em Goiás

Augusto Magalhães

Uma peça brasileira venceu o prêmio conquistado. Este foi o resultado da votação de um júri formado por juradores na cidade de Indaiatuba - Goiás. O Grupo Experimental Indaiatuba venceu em Indaiatuba e foi a grande vencedora do Festival de Teatro da cidade, comemorando com uma festa magna dois sábados de vários estados brasileiros. A peça foi "Não Se Encoraje Pelo Carnaval", com texto de Paulo Vercy e direção de Augusto Magalhães. "Não se Encoraje Pelo Carnaval" foi encenada em Indaiatuba em duas datas: 28, 29 e 30 de agosto de 1998. Teoria Líria Bertoni, diretor do projeto "Teatro de Lata".

Muito foi o sucesso e o sucesso que fez a festa em Indaiatuba. O teatro paraibano obteve o maior resultado no Festival. A peça "Não Se Encoraje Pelo Carnaval", de Genivaldo Joga, recebeu 10 prêmios de 14 juradores. Ela recebeu o prêmio de melhor peça em Indaiatuba e o prêmio de melhor montagem. O teatro paraibano foi o único a conquistar o prêmio de melhor montagem em Indaiatuba. A peça dirigida por Roberto Galvão, "A Peça do Maluco", foi indicada para todos os prêmios para os que concorrem. Não houve vencedor.

Além do Carnaval

Completado o carnaval, os membros da comissão organizadora do carnaval paraibano estão trabalhando para a realização do carnaval de 1999. A comissão organizadora do carnaval paraibano está trabalhando para a realização do carnaval de 1999. A comissão organizadora do carnaval paraibano está trabalhando para a realização do carnaval de 1999.

Apresentado e interpretado no Festival de Indaiatuba, o grupo de Augusto Magalhães recebeu o prêmio de melhor montagem. O grupo de Augusto Magalhães recebeu o prêmio de melhor montagem. O grupo de Augusto Magalhães recebeu o prêmio de melhor montagem.

SEMANA DO FOLCLORE

Abertura ocorre hoje no Sesc

Terça-feira, 18 de agosto, no Arco de Santa Helena, no município de Indaiatuba, ocorreu a abertura da Semana do Folclore, com um Show de Início à noite, "Folclore Indaiatuba".

No sábado, 22 de agosto, no Pátio São João, o Dia do Folclore será comemorado com a apresentação do Grupo Folclórico da Sesc Indaiatuba, com o Grupo de Dança de Indaiatuba.



O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde

Na noite de 22 de agosto, no Pátio São João, o Dia do Folclore será comemorado com a apresentação do Grupo Folclórico da Sesc Indaiatuba, com o Grupo de Dança de Indaiatuba.

O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde. O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde.

Na noite de 22 de agosto, no Pátio São João, o Dia do Folclore será comemorado com a apresentação do Grupo Folclórico da Sesc Indaiatuba, com o Grupo de Dança de Indaiatuba.

O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde. O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde.

Na noite de 22 de agosto, no Pátio São João, o Dia do Folclore será comemorado com a apresentação do Grupo Folclórico da Sesc Indaiatuba, com o Grupo de Dança de Indaiatuba.

O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde. O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde.

Na noite de 22 de agosto, no Pátio São João, o Dia do Folclore será comemorado com a apresentação do Grupo Folclórico da Sesc Indaiatuba, com o Grupo de Dança de Indaiatuba.

O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde. O grupo folclórico "Folclore Indaiatuba" é a atração principal com apresentações à noite e à tarde.

Ficha Técnica
 Texto: Paulo Vercy
 Direção: Augusto Magalhães
 Assessor de Direção: Teófilo Galvão
 Assessor: Genivaldo Joga
 Cenário: Genivaldo Joga
 Espetáculo: Augusto Magalhães
 Cenário: Genivaldo Joga
 Música: Genivaldo Joga

Intendência: F. Bertoni e Augusto Magalhães
ENEMO
 Paulo Magalhães - Il. Augusto Magalhães
 Marcos Thomaz - Ass. de Apoio
 Reginaldo Teófilo - Ass. de Apoio
 Cida Costa - Secretária
 Diana Cordeiro - Secretária
 Cida Magalhães - Secretária