



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

JOELTON GOMES DE BARROS

**FLORES QUE CHEIRAM E FLORES QUE NÃO SE CHEIRAM:
reflexões sobre a dramaturgia e duas diferentes montagens teatrais de
As Malditas, de Saulo Queiroz**

**CAMPINA GRANDE – PB
Julho, 2023**

JOELTON GOMES DE BARROS

**FLORES QUE CHEIRAM E FLORES QUE NÃO SE CHEIRAM:
reflexões sobre a dramaturgia e duas diferentes montagens teatrais de
As Malditas, de Saulo Queiroz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre 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

JOELTON GOMES DE BARROS

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.

B277f Barros, Joelton Gomes de.
Flores que cheiram e flores que não se cheiram
[manuscrito] : reflexões sobre a dramaturgia e duas diferentes
montagens teatrais de As malditas, de Saulo Queiroz / Joelton
Gomes de Barros. - 2023.
138 p. : il. colorido.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Dramaturgia. 2. Encenação. 3. História do teatro. 4.
Teatro paraibano. I. Título

21. ed. CDD 808.2

**FLORES QUE CHEIRAM E FLORES QUE NÃO SE CHEIRAM:
reflexões sobre a dramaturgia e duas montagens teatrais de
As Malditas, de Saulo Queiroz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade

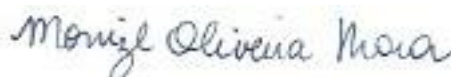
Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Aprovada em: 24/07/2023.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Orientador/UEPB)



Prof.^a Dr.^a Monize Oliveira Moura (UFRN)



Prof.^a Dr.^a Nayara Macedo Barbosa de Brito (PPGLI/UEPB)

JOELTON GOMES DE BARROS

À minha mãe e ao meu pai
pela dedicação, companheirismo,
amor e incentivo aos estudos,
DEDICO.

AGRADECIMENTOS

À Deus, ao universo, a todas as Deusas e energias que me conduziram nessa jornada tão desafiadora em meio a um momento de tantas perdas pelo advento da pandemia de Covid-19, sou grato por estar vivo e ter chegado até esse momento.

Ao professor Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, coordenador do curso de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, por seu empenho e dedicação à docência.

Ao professor Dr. Diógenes A. V. Maciel pelas leituras sugeridas, pela parceria estabelecida, pela sensibilidade e humanização na relação ao longo dessa orientação e pela dedicação.

À Saulo Queiroz, por toda a sua generosidade e contribuição no compartilhamento de documentos e informações para esta pesquisa desde o que antes era só um projeto.

À Edilson Alves, gentileza e disponibilidade ao contribuir para o levantamento de documentos informações para a pesquisa.

Às atrizes Valquíria Gonçalves e Fátima Ribeiro por terem se disponibilizado à contribuir com o estudo, nesse mesmo sentido, também agradecemos ao ator Genário Dunas.

Aos meus pais Joel Gonzaga e a minha mãe Maria de Fátima G. de Barros por terem me dado a vida e dedicado longos anos na minha formação pessoal e profissional.

À minha irmã Joelys Carvalho, por toda parceria, amor e companheirismo, assim como incentivo em tudo que faço.

À minha sobrinha Karolinne Carvalho, pelo afeto e amorosidade.

À minha avó Maurícia França, por todo o seu amor e carinho, as minhas tias, tios, primos e primas, maternos e paternos, pela compreensão por minha ausência nas reuniões familiares.

À toda minha ancestralidade que de algum modo contribuíram para quem eu sou e me percebo ser e estar nesse mundo.

À minha amiga Ana Tavares (Marmotinha), por toda sua generosidade, colaboração e incentivo desde os meus primeiros passos nessa pesquisa.

Ao meu amigo Erivan Lima, por se fazer presente e compartilhar de vários momentos dessa jornada.

À professora Dra. Márcia Chiamulera, pelo acolhimento e generosidade durante o estágio docência, agradecimento estendido aos alunos e alunas do curso de Licenciatura em Teatro da UFPB.

Aos meus professores e professoras da minha educação básica que me mostraram o qual significativo seria a educação em minha vida.

Aos professores das graduações as quais consegui concluir, por terem me mostrado o mundo acadêmico e proporcionado momentos de reflexão e formação humana e profissional.

Aos professores e professoras do mestrado da UEPB, em especial a professora Francisca Zuleide Duarte e Maria Simone Marinho pela dedicação à docência de modo tão afetuoso e contribuírem para essa pesquisa.

As professoras Monize Moura e Nayara Brito, pelas contribuições na banca de qualificação dessa pesquisa.

Aos meus grupos e coletivos de teatro: Cia. Paraíba de Dramas e Comédias, Cia. Argonautas de Teatro e Coletivo Atuador, pela partilha da amizade e do fazer teatral.

Aos meus colegas do mestrado UEPB, em especial Gêlda Karla com quem pude ter uma maior aproximação e compartilhar momentos que contribuíram para seguir com foco e determinação.

Aos funcionários da UEPB, em especial, Telma Cardoso, pela presteza e atendimento quando nos foi necessário.

Àqueles que de algum modo emanaram boas energias para que eu pudesse realizar esse objetivo.

A todos os meus Eu's que me fazem e fizeram chegar até aqui diante de um processo de muito aprendizado em meio a dores, perdas e alegrias. Mas alimentando-se da filosofia do coletivo: Eu sou porque somos!

“Um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e seus saberes: um ator filósofo.”

(DUBATTI. 2016. p. 180)

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa documental no âmbito da História do teatro da Paraíba, e que pretende inserir-se no ciclo de ações, em desenvolvimento, com o fito de registrar e preservar a memória dessa atividade, focalizando-se a obra do dramaturgo campinense Saulo Queiroz, a partir da análise-interpretação da dramaturgia e de duas montagens teatrais da obra **As Malditas**. Assim, propõe-se uma reflexão sobre a cena produzida em Campina Grande e João Pessoa, mediante a análise de duas encenações dessa mesma obra de dramaturgia, realizadas por dois diferentes grupos e estreadas em 1997 e 2002, respectivamente. Objetiva-se investigar as inter-relações dos agentes da cena (diretor, ator, atriz) a partir da relação texto-cena, mediante análise de documentos preservados em arquivos privados dos artistas, além dos testemunhos de sujeitos atuantes naqueles eventos, procurando registrar essa história e fomentar o debate sobre a relação texto/cena, tendo em vista refletir sobre processos de escritas ou reescritas teatrais de uma mesma dramaturgia.

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

ABSTRACT

This is a documentary research within the scope of the history of theater in Paraíba, and which intends to be inserted in the cycle of actions, in development, with the aim of registering and preserving the memory of this activity, focusing on the work of the playwright Saulo Queiroz, based on the analysis-interpretation of his dramaturgy and two theatrical stagings of the play **As Malditas**. Thus, a reflection on the scene produced in Campina Grande and João Pessoa is proposed, through the analysis of this two stagings of the same play, performed by two different groups and premiered in 1997 and 2002, respectively. The aim is analyze the relationships between scene agents (director, actor, actress) based on the text-scene relationship, through the analysis of documents preserved in the artists' private archives, in addition to the oral testimonies of actors involved in those events, seeking to record this history and encourage debate on the text/scene relationship, with a view to reflecting on processes of theatrical writings or rewritings of the same dramaturgy.

Keywords: dramaturgy; staging; theater history; Paraíba theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - E-mail entre Saulo-Edilson, set. 2002	27
Figura 2 - Manchete de Jornal.....	33
Figura 3 - Detalhe da cenografia, encenação 1	80
Figura 4 - Detalhe da cenografia, encenação 2.....	80
Figura 5 - Maquiagem, encenação 1	85
Figura 6 - Fátima Ribeiro/Margarida Procópio.....	86
Figura 7 - Valquíria Gonçalves/Rosa Procópio.....	86
Figura 8 - Registro da maquiagem, encenação 2.....	87
Figura 9 - Registro da maquiagem, encenação 2.....	87

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	HISTÓRIA COM PERFUME DE FLORES	16
2.1	Em busca das pétalas	16
2.2	Os arquivos pessoais e a tessitura de uma história teatral	20
2.3	A cena divertida	28
3	ESCRITA DRAMATÚRGICA E (RE)ESCRITAS TEATRAIS	36
3.1	Dramaturgia e encenação: diálogos entre as palavras e a cena	36
3.2	Entre flores e espinhos: análise-interpretação da obra <i>As Malditas</i>	43
3.2.1	Flores que não se cheiram	44
3.2.2	A Margarida brigou com a Rosa (e vice-versa)	50
3.2.3	Do jogo das humilhações	57
4	UMA DRAMATURGIA POSTA EM CENA	64
4.1	O dramaturgo-encenador	66
4.2	Direção como passaporte para um voo livre	73
4.3	A cena em processo de (des)construção	77
4.4	Das flores na página às personagens que agem no palco	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS	101
	ANEXOS	108

1 INTRODUÇÃO

O ano era 2000: eu dava os primeiros passos por um jardim no qual muitas rosas e margaridas já caminhavam... o teatro paraibano! Nesse percurso, me deparei com muitas histórias, que, aos poucos e com muito trabalho, foram construindo memórias de um tempo que não vivi. Contudo, como agente cultural ativo, com pouco mais de duas décadas na cena paraibana (e continuando o trajeto...), venho tentando dar a minha parcela de contribuição à Arte, a partir das minhas experiências como artista-criador, artista-docente e pesquisador, almejando colaborar também para o registro de parte dessa história.

No decorrer da pesquisa, deparei-me com alguns livros que sinalizam, registram e pontuam parte de nossa história da produção artístico-cultural do nosso Estado, especificamente o teatro paraibano. O livro **História da Cena Tabajara** – o teatro em João Pessoa (1975-2000), do professor, ator, diretor e pesquisador Duílio Cunha, publicado em 2020, resultado de um processo de doutoramento, é uma publicação bem recente e que traz, de maneira sistematizada, o registro da produção teatral realizada em João Pessoa (PB), no período entre 1975 e 2000, através da análise de documentos (jornais, revistas, livros...), registrando e catalogando um quantitativo de 234 espetáculos realizados. Ainda nesse livro, o autor traça uma análise entre texto e cena tendo como corpus de sua pesquisa a produção de cinco montagens do ator e encenador Fernando Teixeira, são elas: O Auto da Compadecida (1976), A donzela Joana (1978), Papa Rabo (1982), uma adaptação do romance Fogo Morto, de José Lins do Rego, Anayde (1992) e A Bagaceira (1996), o registro desse recorte da história do teatro paraibano é de fundamental importância para o resgate de nossa memória cultural e as pesquisas futuras.

Em 2010, o professor Romualdo Palhano publicara o livro **Fronteiras entre o palco e a tela: teatro na Paraíba (1900-1916)**. Nessa obra, podemos encontrar a análise da relação estabelecida entre o palco e a tela como o próprio título sugere, e não exclusivamente na produção cultural como um todo. Um ano antes dessa publicação, 2009, esse mesmo autor nos contemplara com a obra **Entre terra e mar: a sociogênese e caminhos do teatro na Paraíba (1822-1935)**, essa publicação é

resultado do seu doutoramento e faz uma revisão de dados e fatos rememorados no livro de Walfredo Rodrigues.

Voltando mais um pouco no tempo, encontramos uma publicação do ano de 2005, intitulada **História do teatro na Paraíba**, do ator e Jornalista Augusto Magalhães, nessa obra, o autor permeia entre o texto acadêmico e jornalístico traçando um breve panorama do surgimento e desenvolvimento da produção teatral no Estado, tendo como ponto de partida o olhar sobre seus edifícios e espaços teatrais, assim como grupos e alguns encenadores paraibanos.

Já no fim da década de 1980, o ator, diretor e dramaturgo Ednaldo do Egypto, publicara o livro **Quarenta anos do teatro paraibano** (1988), que fora o segundo livro a tratar especificamente sobre a história do teatro na Paraíba. Inicialmente, nas primeiras folheadas, o livro aparenta ser uma coletânea de fotos de cenas dos espetáculos dos quais o autor e seus amigos fizeram parte, e se o fosse, já seria um importante registro desse período da nossa história, no entanto, o livro traz em registros fotográficos e legendas com nome, ano, elenco e local dos espetáculos realizados na Paraíba. Uma obra que se mostra como um registro importante para o aprofundamento de novas pesquisas e uma referência para outros desdobramentos da temática abordada.

Data do ano de 1960 o que seria o primeiro registro em livro de parte da história do teatro da Paraíba, a obra **História do teatro na Paraíba** (1831-1908): só a saudade perdura, do fotógrafo e jornalista Walfredo Rodriguez, que também foi o primeiro cineasta paraibano, registra nessa publicação em aproximadamente quarenta páginas, em forma de crônica, acontecimentos ocorridos na virada do século XIX para o século XX, memórias estas que usa como pano de fundo o palco do recém construído, à época, teatro Santa Roza (1889). Com bastante saudosismo o autor nos revela passagem de artistas estrangeiros, brasileiros e amadores da cidade, assim como vários espetáculos e exposições cinematográficas que à época dividiam espaço nesse lugar de efervescência cultural.

Para além desses livros supracitados também nos deparamos com alguns trabalhos acadêmicos (artigos, monografias, dissertações e teses) que de alguma maneira, aos poucos vão construindo e organizando nossa memória artística-cultural. Sabemos que muito de nossa história ainda precisa ser registrada, no entanto, percebemos que nos últimos anos alguns pesquisadores e pesquisadoras têm se aproximado da temática em questão e contribuído para a realização de novos estudos.

Assim, os sentidos nos guiam através do tempo-espaço da história que construímos. O cheiro da madeira do palco, o mofo das cortinas centenárias, a textura das poltronas que acolhem o público, a potência dos refletores da iluminação cênica diante dos olhos, o gosto da pipoca na fila enquanto se espera o justo momento para adentrar ao recinto e assistir ao espetáculo... tudo isso nos envolve em uma atmosfera de várias memórias e significações. E quando tudo isso advém de um artista, mergulhado na experiência pessoal, que perpassa o universo do teatro – onde ora é plateia, ora é parte da cena –, essas memórias ganham uma potência a qual precisar ser compartilhada.

Seja na esfera pessoal ou profissional estamos sempre afetando e sendo afetados pelas experiências, bem como também estamos construindo nossa história e contribuindo para a construção da memória coletiva. Nesse sentido, o artista é sempre um fazedor e manipulador do tempo, aquele que possui o privilégio de poder caminhar com a vida, indo do passado ao futuro sem perder a conexão com o presente e, desse modo, um sujeito que vai construindo seu fazer artístico e escrevendo, no curso da história cultural de seu lugar, algumas linhas dessa narrativa sem fim.

Essas memórias e narrativas buscam nos vestígios deixados pelos antepassados de artistas, técnico e agentes da cena paraibana que se eternizam na densa massa de um “teatro dos mortos”, como a ela se refere Dubatti (2016), ao mencionar o teatro do pós-ditadura na Argentina e, de modo poético, ao fazer referência à memória dos vários artistas que fizeram parte daquela construção histórica, ainda “presentes” a cada acontecimento teatral. Sobre este conceito abordado, discorre Dubatti:

[...] o conceito de teatro dos mortos foi ganhando em extensão e passou a ter, para mim, também um sentido genérico: designa, em particular, o dispositivo poético da memória detectado no teatro da pós-ditadura em relação às experiências e representações do passado; em geral. A imensa massa de teatro que nos precedeu, o teatro que foi feito pelos que já morreram – artistas, técnicos, espectadores – e que, de um jeito misterioso volta cada vez que se produz um acontecimento teatral. A memória do teatro dos mortos se faz presente em cada novo acontecimento. Através de todo o teatro que fizemos e a que assistimos, já estamos, nós também, os que ainda vivemos, na densidade histórica do teatro dos mortos. (DUBATTI, 2016, p. 142)

É preciso entender que, para chegarmos aonde estamos, muitos foram os responsáveis pela construção do caminho: se hoje alcançamos algum lugar na esfera artística, tudo isso é resultado do percurso já percorrido por muitos fazedores de arte,

os quais, muitas vezes, ficam restritos a memórias esquecidas no porão da memória coletiva: que pode ser acessada pela oralidade, ajudando a contar uma história ainda não devidamente registrada para a posteridade. Preservar a memória desses artistas é usar da generosidade, como agradecimento por toda caminhada trilhada por todos esses homens e mulheres.

Pensando nisso, no curso de pouco mais de duas décadas como artista, parte deles dedicados ao estudo da arte teatral e da história do teatro paraibano, podemos citar alguns nomes que já compuseram parte dessa história e que já se encontram atuando em nosso próprio “teatro dos mortos”, são eles: Nautília Mendonça, Ednaldo do Egypto, Lima Penante, Paulo Pontes, Adeilton Pereira, Gilson Azevedo, Ismar Pompeu, Marcos Pinto, Joevan Oliveira, Waldemar Dornelas, Eliézer Rolim, Lourdes Capozolli, Shaolin, Hermano José, Roberto Cartaxo, Cristóvam Tadeu, Ângelo Nunes, Lourdes Ramalho, Altimar Pimentel, Pereira Nascimento, Breno Matos... Sabemos que, antes deles, vieram tantos outros e outras também, assim como outros/as artistas da cena teatral que construíram parte dessa história em outras cidades paraibanas. Nesta direção, pensar sobre os que vieram antes de nós se faz necessário, pois a história exerce um movimento que a torna dinâmica, sempre em construção e desconstrução.

Desse modo, pensar a cena paraibana, seja em qual recorte for, é se conectar com o passado, e interrelacioná-lo com o presente, para que, de algum modo, possamos refletir sobre o futuro. Por isso, entendemos que ao fazermos o esforço e o exercício da elaboração de uma obra artística já estamos construindo saberes, fomentando a arte e construindo memórias. Todavia, quando o artista se debruça sobre o exercício da pesquisa, ele, de algum modo, está sendo um “filósofo do saber” de sua área de conhecimento, assim como está contribuindo para a construção do saber histórico. Nesse sentido, Dubatti também nos aponta quatro figuras fundamentais à produção de conhecimento na/para/sobre a práxis artística:

[...] o artista-pesquisador; o pesquisador-artista; o artista associado a um pesquisador não artista especializado em arte; e o pesquisador que, sem ser artista, produz conhecimento participando do acontecimento artístico, quer seja por sua estreita relação e familiaridade com o campo artístico, quer seja por seu trabalho no convívio como espectador. É o pesquisador que instala seu laboratório no acontecimento teatral (DUBATTI, 2016, p. 95).

Nesse estudo, temos a figura do artista-pesquisador como produtor do conhecimento, ainda que ele não se faça presente diretamente, em face do objeto em estudo – a dramaturgia e duas montagens cênicas da obra **As Malditas** –, ele, de modo direto, possui relação com a historiografia da cena paraibana, contribuindo, assim, como mais um agente que demanda para a reflexão de sua práxis e preservação da memória teatral do Estado, tal como ela vem sendo tecida por tantos outros agentes, nos últimos tempos.

Esta pesquisa partirá, assim, da seguinte indagação: De que maneira a relação texto/cena se interrelaciona com as leituras dos agentes da cena (diretor, ator, atrizes) e podem revelar novas escritas teatrais?

No capítulo inicial, intitulado “História com perfume de flores”, discorreremos sobre o contexto histórico do teatro no Brasil, Nordeste, Paraíba, chegando no teatro de Campina Grande realizando o recorte temporal da década de 90 até os anos 2000. Já no capítulo seguinte, “Escrita dramaturgica e as (re)escritas da encenação”, nos dedicamos à reflexão sobre a análise-interpretação da obra, nos atentando aos aspectos da escrita dramaturgica. No último e não menos importante capítulo, nos dedicamos à análise das encenações realizadas em 1997 em Campina Grande pela Cia. Caras & Boca de Entretenimento, tendo como encenador o próprio auto e a encenação do ano de 2002 produzida na capital paraibana pela Cia. Paraibana de Comédia à época, hoje Trupe de Humor da Paraíba, tendo como encenador Edilson Alves. Para tanto, utilizamos a análise de documentos das companhias, assim como o arquivo pessoal do autor, matérias de jornais, entrevistas com os agentes culturais envolvidos nos respectivos processos, entre outros materiais que nos ajudaram a elucidar alguns questionamentos dessa pesquisa.

2 HISTÓRIA COM PERFUME DE FLORES

2.1 Em busca das pétalas

Na Paraíba, as cidades de Mamanguape e Areia foram tornadas um eixo cultural no século XIX, devido ao seu desenvolvimento econômico, especialmente a primeira, que, entre os séculos XVIII e XIX, crescia aceleradamente, consolidando seu comércio em função do Porto de Salema, de onde escoavam exportações e importações de mercadorias. Nesse mesmo período, Areia, por se encontrar estrategicamente localizada entre o litoral e o sertão, também desenvolveu grande atividade comercial e contribuiu para o incremento daquele eixo-cultural.

Foi assim que, por apresentarem uma melhor logística para o transporte e por possuírem edifícios teatrais com estrutura adequada, estas cidades compuseram uma rota “indispensável para companhias teatrais que vinham de Recife e da Europa, via marítima e fluvial por Mamanguape, onde se apresentavam; e seguiam por terra para a cidade de Areia” (PALHANO, 2010, p. 128). Esse eixo entrou em decadência,¹ por conta de dois fatores, primeiro: “o fechamento e a transformação dos Engenhos após a abolição da escravatura ainda no século XIX; e segundo, a implantação da estrada de ferro, que as afastou das atividades comerciais da região, no início do século XX” (Ibidem, p. 129).

¹ No que se refere ao primeiro edifício teatral paraibano, acredita-se ter sido ele o Teatro Santa Inês, em 1859, inaugurando inicialmente por nome de Teatro Recreio Dramático. No entanto, o pesquisador Romualdo Palhano (2010, p. 23) nos revela a seguinte informação: “[...] o Teatro de Areia não foi a primeira casa de espetáculos da Paraíba, visto que em 1831 inaugurou-se o Teatro Coliseu Paraibano na capital da província, adaptando-se um imóvel existente para exposições teatrais. Admite-se, portanto, que o Teatro Recreio Dramático tenha sido um dos primeiros edifícios teatrais especificamente construídos na Paraíba, pois enquanto o Coliseu Paraibano funcionava num espaço adaptado, a Sociedade Recreio Dramático de Areia, embora outros tenham sido construídos descaracterizados e esquecidos com o passar do tempo como, por exemplo o próprio Teatro Santa Cecília de Mamanguape”. Encontramos na inauguração do Teatro Santa Izabel, em 1850, no Recife (PE), a motivação para esta construção e outras duas em cidades da Paraíba, Mamanguape com o Teatro Santa Cecília (1857) e Areia com o Teatro Recreio Dramático (1859), essas cidades sentiram-se provocadas e de certo modo sofreram influência, a construírem esses edifícios teatrais a partir da inauguração do Teatro Santa Izabel no estado vizinho. Na capital, foi construído um prédio, destinado a ser seu primeiro teatro público, no ano de 1853, só finalizado em 1868, quando findou sendo destinado a abrigar o tesouro providencial – fazendo com que a cidade da Parahyba só viesse a ter seu primeiro teatro em 1889, quando, então, viria a ser inaugurado o Theatro Santa Roza, 36 anos depois daquela primeira iniciativa.

De maneira lenta, a instalação da malha ferroviária ia ligando as cidades e proporcionando uma nova opção de transporte, com isso, a cidade de Areia perdeu espaço para Alagoa Grande, aonde o trem chegou em 1902; logo após, em 1907, foi a vez da então Vila Nova da Rainha, hoje Campina Grande, passar a utilizar os trilhos para fazer circular toda a mercadoria advinda do sertão, incluindo o algodão. Nesse entremeio, Mamanguape perdia espaço para Guarabira, depois para a capital. Campina Grande, assim, tornou-se novo ponto estratégico entre o litoral e sertão e começou a crescer, com o desenvolvimento das atividades mercantis, o surgimento de estabelecimentos de ensino, cinemas, clubes sociais etc. Segundo Barros Neto (2017, p. 30):

O primeiro edifício de teatro de Campina Grande foi criado pelo então prefeito Cristiano Lauritzen, em 27 de maio de 1891, conhecido como o Grêmio de Instrução e que passou a funcionar como educandário de ensino médio e teatro a partir de 21 de maio de 1899. Localizado na atual Rua Marques do Herval, o Grêmio de Instrução sediou apresentações de peças de sucesso como *Os três sargentos*, sob a direção de Fenelon Bonavides e com os autores Cassemiro Luna, Pedro Nóbrega e Euletério Escobar. As atividades do teatro duraram até 1901, quando o prédio foi comprado pelo tenente do Exército Alfredo Dantas e passou a funcionar o Instituto Pedagógico.

Nesse período, o cinema já havia se difundido em várias cidades paraibanas, funcionando nos cineteatros. Contudo, em Campina Grande, o Cineteatro Apollo, inaugurado à rua Maciel Pinheiro, em 1912, já nasceu com a proposta de abrigar as duas linguagens e possuía um elenco de artistas fixo, formado por jovens da alta sociedade. Este espaço viveu sua maior efervescência cultural nos anos de 1920 e 1930, movimentando a vida cultural e artística da cidade, recebendo várias companhias de fora do Estado, tendo público assíduo nas sessões de teatro e cinema. Mas, na década de 1940, este espaço foi demolido pelo então prefeito Werniaud Wanderley, tendo em conta um projeto de reforma e modernização do espaço urbano. Porém, a sua demolição não pôs fim à vida cultural de Campina Grande: a nova modalidade a entreter os campinenses era o radioteatro. Nos anos de 1950, já existiam programas de auditório e rádio atores na Rádio Borborema, a qual possuía bastante relevância para o cenário artístico-cultural da cidade, revelando artistas e tendo a participação efetiva do público.

No tocante à modernização das artes cênicas na cidade, Barros Neto (2017, p. 28) afirma que ela só “acontece na década de 1970, quando vários grupos teatrais surgiram com incentivo de realizações dos festivais colegiais e nas SABs dos bairros”, justamente na administração do prefeito Evaldo Cruz, quando houve uma demanda por um espaço dedicado exclusivamente às apresentações cênicas, sem que houvesse disputa com a exibição de filmes nos cineteatros existentes: o que apenas se deu em 1963. Inaugurado em 30 de novembro, o Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC), surge de

[...] uma cooperação do Ministério da Educação e Cultura com o arquiteto Ayrton Nóbrega, mas foi considerado demasiadamente oneroso e por isso, nunca saiu do papel. Interessante ressaltar que antes da construção do *Teatro Municipal Severino Cabral* já havia um desejo, um projeto para encampar a construção de uma casa artística na cidade. Durante a gestão do prefeito Severino Cabral, iniciou-se a construção do teatro que faria parte do programa da administração municipal de obras a serem executadas. Por este motivo, Cabral levou o título de “idealizador” da cultura e também como a pessoa que proporcionou a fundação do movimento cultural artístico na cidade, fato que o Teatro Municipal leva o seu nome como parte da memória oficial. (BARROS NETO, 2017, p. 32-33).

De acordo com o exposto, podemos perceber que, após a abertura das cortinas do TMSC, começaram a surgir vários grupos teatrais e, com eles, a produção dramatúrgica e as encenações também cresciam, chegando a uma grande expressividade na década seguinte, conforme Maciel (2019, p. 54-55) nos aponta:

Em decorrência da abertura do TMSC, conforme Silva (2005), surge uma série de grupos de teatro, como o Teatro Universitário Campinense (TUC), fundado por Wilson Maux, Milton Baccarelli e Walter Pessoa; o Grupo Raul Prysthon, fundado por Antônio Alfredo Câmara, e o Grupovo, fundado em 1968 e que se tornará, depois de 1970, Grupo Cacilda Becker, destacadamente sob a liderança do médico Adhemar Dantas; além do Grupo Sergio Cardoso, estreado naquele mesmo ano. Não se pode esquecer, também, a criação da FACMA, ainda irradiando o sucesso dos corais falados do Estadual da Prata, pelas mãos da também professora Elizabeth Marinheiro, bastante reconhecida por conta dos seus festivais de música, dança, poesia declamada e, claro, teatro, com a atuação do Grupo Cênico Manuel Bandeira, o qual encenou *Morte e Vida Severina*, diante de seu autor, em 1973. [...].

Esse equipamento cultural foi (e é) muito importante para o meio artístico. Todavia, ainda segundo Barros Neto (2017), o TMSC (enquanto empreendimento) sofreu várias críticas dos jornalistas e políticos que tentavam desvirtuar a função do edifício, alegando seu abandono pela administração pública. Mesmo diante dessas

críticas, há de se registrar que, nas décadas seguintes, esse equipamento cultural se torna lócus do Festival de Inverno, cuja primeira edição ocorreu em 1976.²

Ainda em relação à cena teatral campinense, o mesmo pesquisador menciona três importantes pessoas nesse cenário, são elas: Eneida Maracajá, Hermano José (1943-2014) e Lourdes Ramalho (1920-2019). De fato, essas três personalidades possuem bastante influência no meio cultural campinense, cada qual com seus feitos e limitações. No entanto, o teatro nos bairros e associações culturais existia e resistia, mas a exclusão e a falta de oportunidade colocam os indivíduos aprisionados no porão da memória. Um exemplo de agente da cena teatral campinense que possui grande relevância para parte dessa história e que quase não é referenciada nessa memória cultural é Lourdes Capozzoli (1925-2015),³ responsável por importantes ações formativas e culturais na cidade.

Ainda que existisse o monopólio de uma programação centrada nas mãos de uma certa “casta”, o teatro de Campina Grande prosseguia e novos grupos iam surgindo e resistindo, tentando alcançar seu espaço. Assim sendo, na década de 1990,⁴ surge a Cia. de Teatro Caras & Bocas de Entretenimento, a qual começa a garantir um grande público em suas sessões, com espetáculos de humor fácil que conquistou o público da época, a exemplo de **Machos** (1991), **Fêmeas** (1994), **As Malditas** (1997), espetáculos com direção e, por vezes, atuação de Saulo Queiroz – sobre quem nos debruçaremos mais adiante. Desse modo, o TMSC voltava a ver uma plateia grandiosa, independente do FICG (Festival de Inverno de Campina Grande).

² Percebe-se que o Festival de Inverno foi e ainda é uma referência para a resistência cultural e a projeção de Campina Grande no que se refere à produção artístico-cultural. Em relação aos festivais, muitos grupos amadores de teatro, dança, música surgiram de festivais colegiais e de bairros e, conseqüentemente, a partir da criação do I FENAT (Festival Nacional de Teatro, 1974), essa seria a semente que iria germinar, nos anos seguintes, o Festival de Inverno. Este evento se liga à personalidade de Eneida Agra Maracajá, uma ativista cultural presente no meio artístico da Paraíba, fundadora desse festival e por muitos anos esteve à frente da produção e coordenação mesmo, assim como também ocupou cargos de gestão na secretária de cultura da cidade e administração do TMSC.

³ A história de Lourdes Capozzoli possui bastante semelhança, em relação à exclusão, a trajetória de Geraldo Jorge, ator, dramaturgo e diretor teatral da cena pessoense, o qual esteve à frente do grupo de teatro Tenda, desde 1972, no qual foram revelados vários nomes da cena pessoense (Edilson Alves, Paulo Vieira, Tony Silva, Joelton Barros, Rose Quirino, Márcia Souto...) mas que, hoje, encontra-se bastante esquecido pela classe artística.

⁴ Na década de 1990, o Festival de Inverno, apesar de possuir um caráter nacional, tendo em sua programação artistas e grupos do Brasil, reservava um percentual de 20% de sua programação para produções da Paraíba. Nesse sentido, fizemos uma busca em jornais, dissertações e documentos do festival e encontramos alguns espetáculos e grupos que, entre 1990 e 2000, compuseram a programação ou estavam em cartaz com seus espetáculos na cena campinense, seja ele estreado naquele ano ou em repertório. Diante dessa pesquisa, percebemos que, entre os anos 1990 e 2000, o ano em que houve maior número de produções teatrais foi em 1999 com 07 espetáculos produzidos, ficando em segundo lugar o ano de 1993, com 06 espetáculos produzidos. (Os resultados estão expressos no Anexo A).

Em relação aos registros desses fatos, nosso estudo encontrou relatos de quem viveu esse período, como as atrizes Fátima Ribeiro e Valquíria Gonçalves, o próprio dramaturgo e encenador das montagens, assim como matérias de jornais da época que reafirmam esse sucesso. Contudo, percebemos que, na busca por fontes, documentos e materiais para a construção dessa historiografia nos deparamos com algumas perdas, e muitas lacunas, as quais dificultam uma análise mais precisa do ponto de vista quantitativo. Em relação a isso discorre Maciel:

O levantamento das fontes mais amplas, sobre a vida teatral da cidade, é uma dificuldade de complexa monta: por exemplo, dados relativos a espetáculos apresentados no Teatro Municipal Severino Cabral, contratos ou relatórios de bilheteria, simplesmente, não existem, pois, como já anotou Silva, “num gesto contra a memória, a documentação do teatro nas décadas de 60 a 70, fora jogada para fazer limpeza do arquivo” (MACIEL, 2019, p. 23).

A partir dessa citação identificamos a falta de cuidado e a inexistência de uma política para preservação de documentos tão importantes para o resgate, divulgação e preservação da memória de parte do teatro campinense. No entanto, aqui não faremos juízo de valor, mas procuraremos refletir o quão importante e necessário se faz a guarda e preservação de toda a documentação e clípage de um grupo, companhia e/ou equipamento cultural, por mais que, hoje em dia, possamos recorrer às estratégias empreendidas pelos próprios produtores culturais enquanto uma fonte de pesquisa. Sobre isso, trataremos adiante.

2.2 Os arquivos pessoais e a tessitura de uma história teatral

O arquivo pessoal é a materialidade mais contundente na relação que se estabelece entre a memória individual e a coletiva, à medida que os documentos ali encontrados fazem parte do ideário individual de uma pessoa, que fez parte de um grupo político e/ou artístico e produziu documentos, ou seja, ele foi influenciado e influenciou os saberes e discursos produzidos em uma determinada época (TOGNOLI, BARROS, 201, p. 77)

No que se refere à tipologia dos documentos utilizados para um trabalho em história da cena, a pesquisadora Tania Brandão (2017. p. 80) nos aponta que

há um campo de pesquisa balizado por três tipos de documentos – escritos, imagéticos e orais. Os documentos orais e imagéticos são, em geral, vestígios primários, atuantes e diretos. São, também, os mais eficientes para que se dimensione a condição de ícone da arte. Os documentos orais, contudo, não são um terreno simples; eles apresentam formas contrastantes, as fontes orais e os documentos orais. Enquanto as fontes lidam diretamente com os fatos da fala e da estrutura do discurso, os documentos operam com a fixação de versões, fatos ou visões.

Nesse sentido, entendemos que os documentos orais necessitam ser elaborados pelo(a) pesquisador(a) a partir de todo o arcabouço e provocações que o estudo demanda. Sendo assim, para esse trabalho se fez necessário criar um roteiro de entrevistas semiestruturadas tanto para os encenadores quanto para os/as atores/atrizes – o que será discutido mais adiante. Contudo, em relação ao *clipping* tomado como importante documento de pesquisa, ou seja, enquanto prova e contraprova de “fatos” e “versões”, é interessante atentar para suas características específicas:

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

De todo modo, vê-se a importância de se arquivar e manter os registros das pesquisas e trabalhos dos grupos, especificamente, e um dos modos sugeridos por Machado é o uso do *clipping* para a narração da própria história, editada e construída a partir da escrita de si, no caso do grupo e ou artista. Nosso estudo também fará uso dos materiais de clípagem dos grupos/montagens em análise, a saber da Cia Caras e Bocas (de Campina Grande) e da Cia. Paraibana de Comédia, à época, hoje, Trupe de Humor da Paraíba (de João Pessoa), assim como os arquivos pessoais do autor em estudo.

Portanto, utilizaremos, como fonte primária, as matérias de jornais que compõem o arquivo pessoal/*clipping* do autor, o qual, em sua trajetória artística, foi realizando os recortes dessas reportagens e catalogando de modo que esse material ao ser analisado e manipulado vai revelando uma escrita de si e um olhar dos jornalistas da época em relação a sua produção artística. Sobre estes documentos, Fontana (2017, p. 16-17) discorre:

Tanto em termos de elaboração quanto de acumulação dos registros, atende a necessidades e interesses particulares, que correspondem à ligação do titular com fatos, ações, eventos, funções e relações sociais que envolvem a vida de um indivíduo. No caso do teatro, é possível perceber que a origem dos documentos que formam os arquivos de artistas, críticos, professores etc., ultrapassa a ligação direta que vem se atribuindo entre patrimônio documental e a cena teatral ou seu processo de criação. Há, por exemplo, nesses conjuntos, tipos de documentos que revelam modos de gerenciamento de empresas teatrais, colocando, portanto, o teatro como parte do mundo do trabalho (FONTANA, 2017, p.16-17).

Dessa maneira, reafirmamos a importância desse material como documento nas pesquisas acadêmicas. No decorrer desse estudo, adentraremos um pouco mais sobre a cena campinense, e sobre a dramaturgia de Saulo Queiroz, tendo como recorte a dramaturgia e encenação do texto **As Malditas**, assim como seus desdobramentos para a cena local e regional/nacional.

Nascido na Paraíba, em 1968, na cidade de Campina Grande, Saulo Queiroz de Araújo atua desde o final da década de 1980 como criador na área de teatro. Além de dramaturgo, ele também atua e dirige espetáculos, estando relacionado a vários espetáculos de sucesso de público a exemplo de **Machos** (1991), **Fêmeas** (1994), **As Malditas** (1997), **As coroas** (2000), **Convite para morte** (2002), dentre outros. Em sua dramaturgia, reúne textos para o público infantil e adultos, indo do drama à tragicomédia, no entanto, sua maior produção artístico-literária está diretamente ligada ao gênero da comédia. Para além do teatro, o autor se dedicou também à comunicação, possuindo graduação e mestrado em Jornalismo, havendo atuado como radialista e jornalista. Na imprensa escrita, colaborou com o jornal **A Palavra** como editor do caderno de cultura e **Correio da Paraíba** como designer.

Como dramaturgo, Saulo Queiroz, faz parte da geração de novos autores que preenchem a lista de tantos outros que já trilharam esse caminho pela via da escrita criativa. Segundo pesquisa realizada por Cunha, a maioria dos textos encenados na capital da Paraíba no período de 1975 a 2000 era de autoria de dramaturgos que tinham como lugar de pertencimento a Paraíba, resultando em um total de 163 textos. Assevera Cunha:

Entre os dramaturgos com maior número de montagens, há o destaque para os paraibanos Tarcísio Pereira (12 montagens de seus textos), Eliézer Filho (10 montagens de seus textos), Altimar Pimentel (9 montagens de seus textos), Leonardo Nóbrega (7 montagens de seus textos), W. J. Solha (6 montagens de seus textos). Dentro das outras categorias de local de pertencimento do dramaturgo destacam-se: no Nordeste, Ariano Suassuna (5 montagens de seus textos), no Brasil, Nelson Rodrigues (5 montagens de

seus textos) e, noutros países, William Shakespeare (4 montagens de seus textos). (CUNHA, 2020, p.53).

Diante dos dados acima, encontramos uma produção significativa de textos produzidos em pouco mais de duas décadas – e, aqui, esse recorte faz referência apenas a produção teatral encenada em João Pessoa. No entanto, também tínhamos uma produção teatral sendo realizada no interior da Paraíba, em cidades como Areia, Alagoa Grande, Cajazeiras, Campina Grande... nesta última, encontramos autores como Adhemar Dantas, Evandro Barros, Hermano José, Lourdes Ramalho, Fernando Silveira, os quais contribuíram para o cenário cultural paraibano, especificamente naquela cidade.⁵ Na dramaturgia do autor em estudo encontramos textos que dialogam com várias temáticas como: preconceito racial, analfabetismo e invalidez, esperteza e desigualdade social, o mau uso dos recursos naturais, a prevenção ao suicídio e a negação da finitude, a rejeição ao celibato e a liberdade sexual, feminismo... na escrita de Queiroz esses temas são tratados com leveza e com linguagem de fácil acesso a todos os públicos.

Foi no final dos anos 1980 que Saulo Queiroz criou sua companhia teatral, a *Caras & Bocas Cia. de Entretenimento* e, a partir daquele momento, começou a se revelar seu potencial artístico, escrevendo, atuando e dirigindo espetáculos de sucesso em Campina Grande-PB. Os textos os quais ele escreveu, em sua maioria, foram encenados inicialmente por ele mesmo, e, em algumas das montagens, também se fazia presente como ator.⁶ Posteriormente ao sucesso de suas

⁵ Muitos desses autores, eram bem engajados com o movimento cultural daquela época, participando ativamente de grupos teatrais, desse modo, os textos dramáticos eram produzidos para serem encenados pelo próprio grupo, tendo por muitas vezes o autor/autora acumulando as funções de diretor e/ou ator de seu próprio texto. Em relação à produção dramática paraibana pós-1970, a consideramos bem expressiva, e, em sua maioria, construída a partir de um diálogo com elementos do universo nordestino e popular, a exemplo dos textos: **A feira** (Lourdes Ramalho), **Como nasce um cabra da peste** (Altimar Pimentel), **Nua na igreja** (Tarcísio Pereira). Em contraponto, também temos autores que trazem, em sua dramaturgia, temáticas mais históricas, a exemplo de Paulo Vieira com **Anayde**, o próprio Tarcísio Pereira, que, também, escreveu de **João para João**, texto que discute o assassinato de João Pessoa.

⁶ Dramaturgia do autor montada por outros diretores, a saber: **As Malditas** – Edilson Alves (2002/João Pessoa-PB); **Edna Ligieri** (2005/São Paulo-SP); **César Moraes** (2016/Santa Cruz do Capibaribe-PE); **Leandro Silva** (2016/Porto Alegre-RS); **Adren Alves** (2016/Angra dos Reis-RJ); **Arimatan Martins** (2017/Teresina-PI); **Alcântara Costa** (2019/Fortaleza-CE); **Leticia Rodrigues** (2020/João Pessoa-PB); **Denilson Feitosa** (2018/Cajazeiras-PB); **Coroas** – Edilson Alves (2004/João Pessoa-PB); **André Casanova e Diógenes Rodrigues** (2018/Santa Cruz do Capibaribe); **Finados (ou O dia em que Judas foi traído)** – Edilson Alves (2010/João Pessoa-PB); **José Marciel** (2014/João Pessoa-PB); **A Revolta dos Vilões (Ou Aufstand der Bosewichte)** – Sérgio Abajur (2015/Neuss-Alemanha); **Convite para a Morte (ou O Dia em que a Morte Bateu das Botas)** – Edilson Alves (2006/João Pessoa-PB); **Magna Fontes** (2016/Campina Grande-PB).

encenações, os textos foram despertando interesse de outros encenadores, e desse modo ganhando o “mundo” em suas várias montagens.

Ao longo de sua trajetória, Saulo Queiroz foi acumulando vários materiais (matérias jornalísticas, programa de espetáculos, cartazes, fotografias, objetos de cena, figurinos, gravações audiovisuais...), que, atualmente, compõem o seu arquivo pessoal. Como já mencionamos, os documentos ali coligidos estão separados (em sua maioria) utilizando a metodologia da clipagem, mediante pastas físicas e/ou digitais que agrupam os materiais referentes aos espetáculos e, conseqüentemente, à Cia. Caras & Bocas de Entretenimento. Em relação ao *clipping*, Teixeira nos revela:

O clipping é , portanto, um produtor de sentidos a mais, originado nos próprios jornais, e, é parte desta cadeia e funciona como um recorte destes sentidos produzidos. Este recorte é delimitado a partir do escopo de informações em um espaço de tempo que o clipping irá cobrir e subsidiar a análise quantitativa e qualitativa a partir dos dados que ele proporcionará (TEIXEIRA, 2001, p. 07).

Por isso, no material em comento, encontramos informações dentro do espaço-tempo recorte desta pesquisa, os quais foram de fundamental importância para tecermos nossa análise sobre o objeto em estudo e elaborarmos a construção da narrativa que nos dispusemos a contar. Embora saibamos que o material de uma clipagem passa pela seleção e delimitação da informação, a partir da perspectiva de quem a vem construindo, portanto, revelando uma narrativa marcada pelo olhar de seu elaborador, aos termos acesso a esses documentos pudemos enxergar, a partir daqueles recortes de jornais, em sua maioria,⁷ dados que garantiram uma melhor análise qualitativa e quantitativa do nosso estudo.

Desse modo, para facilitar nosso modo de olhar e ajudar na análise pretendida, assim como na elaboração da narrativa histórica do nosso objeto de estudo, optamos por criar um dossiê de todo o material garimpado, na sequência separar todo o material em sessões, as quais resultaram em um total de cinco, a saber:

⁷ O material do qual tivemos acesso era composto em sua maioria por matérias de jornais locais como: **Diário da Borborema, Jornal da Paraíba, Correio da Paraíba, Jornal O Norte, A União, Folha Jovem**, também encontramos matérias em jornais de cidades por onde os espetáculos passaram, tais quais em **O Mossoroense (RN), Gazeta do Oeste (RN)**, Blogs (www.riopreto.sp.gov.br), **Portal Correio...** além de outros registros em informativos, panfletos, cartazes e programas dos espetáculos e ou eventos culturais que se apresentaram.

- Notícias Locais (NL),
- Notícias Interestaduais (NI),
- Mídia Eletrônica (ME),
- Iconografia (IC) e
- Documentos Textuais (DT).

Em NL, agrupamos as matérias veiculadas por veículos de comunicação que atuam ou atuavam em Campina Grande e ou João Pessoa, no total de 21 documentos. Já em NI, estão as matérias veiculadas na imprensa das cidades como Mossoró (RN), Natal (RN), São José do Rio Preto (SP), Recife (PE), Guaramiranga (ES), onde os espetáculos fizeram apresentações, totalizando 04 documentos. Em ME, temos materiais que consultamos ou encontramos no ciberespaço, seja em portais, blogs, Youtube, redes sociais e ou podcasts, o que totaliza 07 sites. Em IC coligimos todo o material de registro visual como fotografias, cartazes, panfletos, filipetas promocionais, programas etc., totalizando 31 documentos. Já em DT temos os documentos textuais, tais quais os dois livros de autoria do dramaturgo (QUEIROZ 2020, 2022).

Esse processo de coleta, seleção e organização dos materiais conduziu o percurso de análise-interpretação dos dados, e, também, entremeou a construção do nosso percurso narrativo e histórico, ao elaborar uma lógica que nos apontava caminhos para recuperar parte da história dos espetáculos que nos dispusemos a investigar. Portanto, o *clipping* como material documental dentro do processo de investigação, assim como de preservação e salvaguarda da memória e história do espetáculo teatral, foi de fundamental importância para chegarmos até onde essa pesquisa nos permitiu alcançar.

No que tange aos arquivos pessoais como documentação para uma narrativa, acreditamos na importância desses arquivos para preservação e registro da memória e história de indivíduos, seja no campo social ou profissional, a exemplo de artistas, educadores (as), políticos, autores (as)... e, até mesmo, indivíduos anônimos, pois esses documentos (objetos, cartas, fotografias...) dizem de um percurso, em que os indivíduos produzem e acumulam documentos e materiais, assim como memórias que, de algum modo e a partir da importância e significados que lhes são atribuídos, passam a apontar para uma narrativa poética desses arquivos pessoais.

Em nosso percurso, percebemos que eles se inserem em uma perspectiva bastante particular e peculiar, na medida que colaboram para uma definição de um sujeito que se inscreve como agente artístico. A esta altura, é possível afirmar que o arquivo pessoal de Saulo Queiroz possui muitos materiais que compõem a sua história como agente da cena teatral campinense e paraibana, e que, por se encontrar sob sua tutela e, ainda, sob processo de “acumulação”, se situa no campo do privado. Ali, os materiais não seguem uma lógica arquivística tradicional, mas a lógica que o seu titular está construindo. Sobre esse aspecto, discorre Santos Colaço:

Ao lidarmos com a determinante atuação de uma pessoa física na produção de um arquivo, é mister considerar que, naquele conjunto documental, não se verificarão aspectos que, normalmente, são evidenciados em arquivos institucionais. A desobediência a um requerida o rigor científico, naquela produção, é uma questão a ser observada, justamente porque esses documentos resultam de uma produção que não obedece a uma lógica imposta por instituições (SANTOS COLAÇO, 2023, p. 31).

Entretanto, sabemos que o artista, na maioria das vezes, vai querer narrar sua trajetória a partir de fatos que, afinal, enalteçam sua versão dos fatos. Por essa razão, entendemos a importância do arquivo pessoal como fonte documental, mas não deixamos de ressaltar esse lugar que, além de documentar a história de indivíduos, também se encontra permeado por afetos e peculiaridades que interferem na sua suposta imparcialidade – ali há um engendramento de um sujeito, que almeja legar ao futuro uma imagem de si, na medida em que tais arquivos

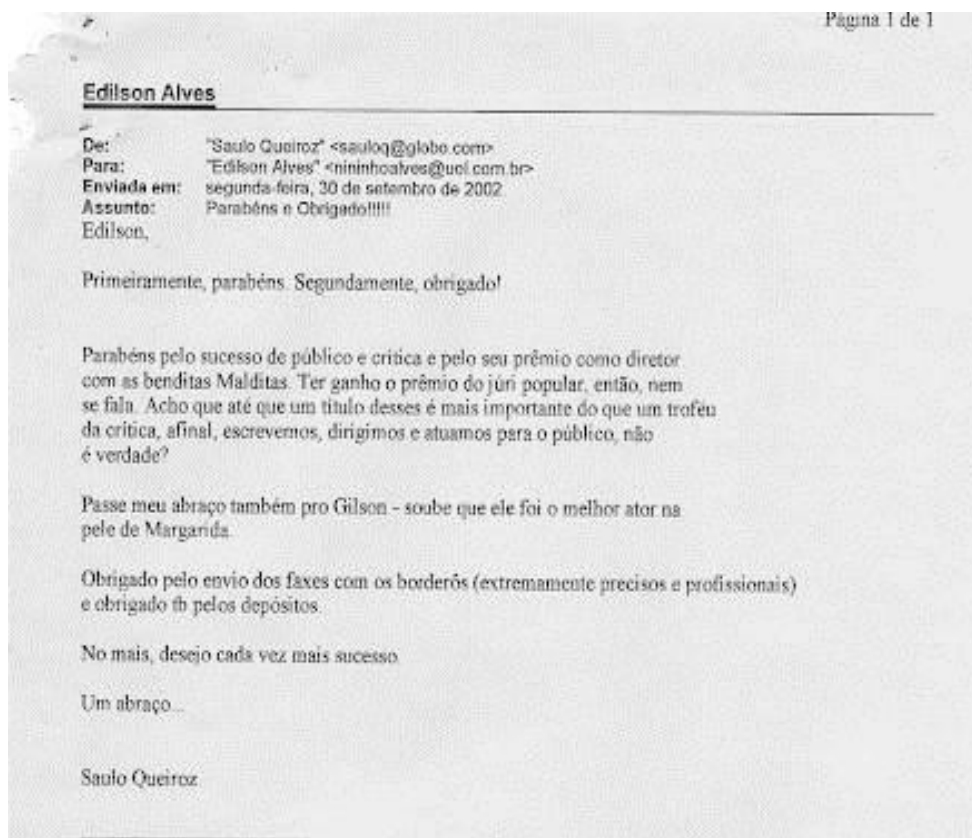
[...] guardam rastros documentais de passados e podem ser concebidos como resultado do empenho de determinada personalidade ou mesmo pessoa comum em legar e até mesmo impor, ao futuro, uma imagem de si. Portadores de diferentes tipos de registros, abrem acesso ao que se chama de passado. Neles, tudo merece ser lembrado, pois ouvir as vozes que emergem desses registros é abrir-se e estar atentos a outras formulações. [...] Cabe, então, ao pesquisador construir as perguntas para as quais documentos armazenados podem se tornar uma resposta. Afinal, se os arquivos são essenciais, as possibilidades de historiá-los também o são. O que não deixa de ser um consolo para os pesquisadores. (ALMEIDA, CUNHA, 2021, p. 05).

Sendo assim, a pesquisa teve como *corpus* de análise, além dos textos dramaturgicos, os arquivos pessoais do dramaturgo/encenador, assim como os *clippings* das Cia's/Grupos teatrais em análise e o seu conteúdo informacional. Nesse sentido, esse estudo adentrou ao universo de parte do arquivo pessoal de Saulo Queiroz e Edilson Alves, mais precisamente aos materiais de clipagem das

montagens e parte dos textos do dramaturgo em análise.

Dentre os vários documentos aos quais tivemos acesso um nos chamou atenção pelo seu caráter afetivo e pela salvaguarda por parte de seu titular, Edilson Alves: é a cópia impressa de um e-mail no qual Saulo Queiroz escreve parabenizando o sucesso do espetáculo *As Malditas*, quando da Mostra Estadual de Teatro e Dança da Paraíba, ocorrida em 2002, como podemos atestar na reprodução a seguir:

Figura 1 - E-mail entre Saulo-Edilson, set. 2002



Fonte: Arquivo pessoal de Edilson Alves

Este documento nos aponta várias questões: o e-mail como meio de comunicação, assim como o fax que era usado para a prestação de contas dos borderôs para o autor, portanto, apontando para uma saudável relação com os lucros entre ambas as partes. Também, pelo tom que se escreve a missiva, podemos supor uma relação amistosa entre o autor e o encenador da montagem de João Pessoa. Mas, talvez, o mais importante seja o destaque dado à premiação conquistada pelo

voto do júri popular, ressaltando a importância em detrimento das outras premiações e compartilhando do sentimento de escrever e montar espetáculos para o público.

Segundo o próprio dramaturgo existia uma certa timidez e insegurança em compartilhar seus textos com seus pares, talvez por essa razão ele nunca havia pensado em publicá-los. Mas, com o passar do tempo e diante do próprio amadurecimento pessoal e profissional, decidiu dar vazão a sua escrita criativa e registrá-la em formato de livro, publicando, inicialmente, o texto **Convite para Morte** (em 2020), visando um compartilhamento e um acesso maior as suas obras por parte de quem tiver interesse.

2.3 A cena divertida

Ao chegarmos a esse ponto, gostaríamos de refletir um pouco sobre a produção teatral da década de 1990, na cidade de Campina Grande-PB. Contudo, antes de avançarmos, voltaremos um pouco na história do teatro brasileiro moderno na tentativa de entendermos melhor o contexto teatral do país, para irmos chegando à Paraíba e, enfim, olharmos com mais detalhes a produção encontrada nos palcos da Rainha da Borborema.

Em seu livro **O teatro brasileiro moderno**, Décio de Almeida Prado (2009), traça um panorama do contexto que desaguará na construção do que, hoje, tomamos como “teatro brasileiro moderno”, mediante um recorte temporal que vai de 1930 à década de 1970. Foi nesse momento que o teatro brasileiro foi avançando e tentando encontrar sua identidade: mas, foi só em meados da década de 1940, é que o amadorismo⁸ vai ganhando uma maior consistência a partir de uma prática mais consciente dos objetivos almejados. Isso não significa dizer que nessa época o teatro tenha deixado de ser amador – até porque o teatro amador segue e se fortalece no decorrer das décadas subsequentes, caminhando paralelamente à profissionalização.

No Nordeste, encontramos, até meados da década de 1980, uma cena que é e se define em sua maioria como “amadora”, com especial destaque à produção do

⁸ De acordo com o **Dicionário do teatro brasileiro** (2006, p. 22), teatro amador “é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades escolhidas”.

Recife à frente desse movimento de expansão cultural, contextualizando-o à realidade local/regional. Como se sabe, aquela cena será muito importante à consolidação da cena paraibana moderna e contemporânea, que tem um marco quando da remontagem do **Auto da Compadecida** (de Ariano Suassuna), em 1976, pelas mãos de Fernando Teixeira, que, à época, encontrava-se à frente do Grupo de Teatro Universitário/UFPB – o que é pertinente àquele contexto em que,

[d]esde aquele ano [1976], fora articulada toda uma rede nacional de valorização do “folclore”, a qual, na Paraíba, se revela no fomento cada vez radical às vinculações da cultura popular com a dramaturgia-teatro – e é isto que calcifica certo imaginário sobre a seca, as rixas e disputas familiares, atuando como tema gerador de diversos textos que apontam para um ciclo poderoso da dramaturgia paraibana (MACIEL; SANTOS COLAÇO, 2022. p. 28).

Será na década seguinte que surgirá, ainda que a contragosto de muitos, a expressão “besteirol”, muito usada pela crítica para se referir à produção teatral, que, segundo Araújo (2017, p. 132), dizia de “uma forma inusitada e despretensiosa de fazer comédia, se utilizando de citações a situações do cotidiano, permeadas por referências do pop e da publicidade, com fartas doses de improvisação”.⁹ Há inícios dessa forma de fazer desde a peça **Ladies da Madrugada**, que trazia algumas características do que viria ser o teatro besteirol, dentre elas, atores travestidos de mulher: mas vale lembrar que, naquela época, ter artistas vestido de mulher era algo presente em várias manifestações artísticas,¹⁰ sem o peso (necessário) que se tem hoje sobre esta discussão. Aliás, é viável afirmar que, historicamente, no Ocidente, há práticas cênicas em que é comum

⁹ Essa expressão foi utilizada pela primeira vez, de acordo com Wasilewski (2010, p. 15-16), “pelo crítico teatral Macksen Luiz que, na edição da revista Isto É, de setembro de 1980, assim escreveu sobre a peça As 1001 Encarnações de Pompeu Loredó, de Mauro Rasi e Vicente Pereira”. Ainda que o rótulo “besteirol” só tenha sido divulgado na imprensa formal na década de 1980, temos, ainda segundo Wasilewski (2010), os primeiros passos do que viria a se constituir como teatro “do besteirol” acontecendo em 1974, com a estreia da peça **Ladies da Madrugada**, um texto de Mauro Rasi, que tinha como protagonista o artista Vicente Pereira, visagista do Grupo Secos & Molhados.

¹⁰ Como afirma Amanajás (2014, p. 21): “quem não se lembra da Vovó Mafalda ou de Vera Verão, ou de qualquer uma das mais de 50 personagens femininas construídas por Chico Anysio? E das frequentes aparições de algum dos trapalhões vestidos em drag? Ou, retrocedendo um pouco mais, no começo do cinema no Brasil, com Grande Otelo e Oscarito? O fato é que, ao longo de sua imensa trajetória na arte e, sobretudo na sociedade, a drag queen tem sido uma forte arma de provocação, blasfêmia, divertimento, e fator de estranhamento em que o masculino e o feminino se fundem na construção de uma personagem e de uma linguagem cênica que gerou aprovação e fúria no decorrer da história”.

[...] homens se travestirem de outro gênero com o objetivo de reproduzir as diversas manifestações do feminino, desde interpretações mais realistas a performances mais exacerbadas, visando satirizar ou homenagear o feminino, [...] afirmando que podemos considerar que o transformismo emerge remotamente ao teatro na Grécia. [...] visto que havia uma exclusividade masculina na tarefa dramática e complementa que a interpretação destas mulheres acionava não somente máscaras, mas vestimentas e enfeites já eram acionados para as representações (SILVA, 2022, p. 31-32).

Nesta direção, um grupo de grande destaque na cena nacional e internacional, que durante os anos de 1972 a 1976 fez grande sucesso e já se utilizava de elementos do teatro besteirol, mas ainda não se constituía como tal, foram os *Dzi Croquettes*,¹¹ cuja forte influência chegará à cena teatral Nordestina. Um grupo que sofreu fortemente essa influência foi o Grupo de Teatro Vivencial, do Recife (PE),¹² em franco diálogo com formas cômicas da revista, por exemplo, tendo em vista a proximidade na construção dos espetáculos, no travestimento e na tentativa de romper com alguns padrões da época e se aproximar das camadas populares com um humor mais escrachado e despretensioso.¹³ Certamente, ao nos voltarmos à cena teatral dos anos de 1990, no Recife, é impossível não se mencionar a estreia de **Cinderela, a história que sua mãe não contou**, verdadeiro fenômeno de bilheteria montado pela Trupe do Barulho.¹⁴

¹¹ Os performers deste grupo, se apresentavam nos “palcos dos teatros, travestidos, foram os escandalosos *Dzi Croquettes*, artistas masculinos, barbados e de pernas peludas que, na década de 70, se apresentavam vestidos em saltos altos, paetês e muito glitter. Alcançaram reconhecimento em teatros no Brasil e na França, com *shows* de grande potência política e artística, como é retratado no documentário ‘*Dzi Croquettes*’, de 2009, dos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez” (THÜRLER, 2019, p. 228).

¹² Segundo Santos, uma figura de destaque na história do Grupo de Teatro Vivencial foi o diretor e professor Antônio Edson Cadengue (1954-2018). Desde a década de 1970, a cena pessoense recebia estas influências, por conta da estada de Cadengue como professor da UFPB, no curso de Licenciatura em Educação Artística, onde atuou de 1977 até 1981, quando se efetiva como docente da Universidade Federal de Pernambuco. Conforme Sobreira (2017, p. 35), em João Pessoa, ele travava parcerias com Paulo Vieira, com quem preparou dois espetáculos: “*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”.

¹³ Dessa mesma maneira, também poderíamos citar a experiência da Cia. Baiana de Patifaria, que estreou, em 1982, o espetáculo **Abafabanca**, dividido em esquetes de vários autores, cada um dirigida por um diretor baiano convidado pelo grupo. Mas foi em 1988 que a Cia conseguiu alcançar sucesso de público, ao estrear o espetáculo **A Bofetada**. Mesmo assim, como nas comédias besteirol cariocas, no início houve uma desconfiança por parte de críticos e da mídia, mas, paulatinamente e com a aceitação do público, que lotava várias sessões, tiveram que aceitar e se render ao gosto popular.

¹⁴ Luís Augusto Reis, no livro **Cinderela – A história de um sucesso teatral dos anos 90**, apresenta o percurso desse espetáculo. Estreado em meio a condições nada favoráveis, com poucos recursos, falta de patrocínio e apoio da mídia, assim como comentários depreciativos de parte da classe artística que não contribuía para o sucesso do espetáculo. O espetáculo participa do II Festival Nacional de Teatro e Dança de

Voltando à cena “divertida” dos anos de 1990, na Paraíba, temos sob a influência do *boom* do besteirol, a estreia de dois espetáculos que, até hoje, são referência em recorde de público – são eles: **Machos** (1991), em Campina Grande, com texto e direção de Saulo Queiroz e **Pastoril Profano do terceiro mundo** (1993), em João Pessoa, o qual tem como figura idealizadora Geraldo Jorge, depois seguindo pelas mãos da direção de Edilson Alves.¹⁵ Sobre o primeiro, falaremos depois; contudo, destacando o sucesso do **Pastoril Profano**, já se afirmou:

[..] a fórmula de sucesso de espetáculos que, na década de 1990, passaram a lotar os teatros da cidade por seguidas temporadas e que tem no **Pastoril Profano do Terceiro Mundo** (1993), do Grupo Tenda, roteirizado e dirigido por Geraldo Jorge, o seu primeiro e mais significativo representante. Tal espetáculo é inspirado no folguedo popular do Pastoril Profano, em que, sob a regência de um Velho (Palhaço), o embate entre as personagens Pastoras dos cordões Azul e Encarnado costumava ser representado por prostitutas, num espetáculo cômico em que se misturam dança, música e teatro, sempre regados por uma linguagem repleta de picardia e malícia, seja na letra das canções, nas piadas contadas e/ou nos gestos de cena. No espetáculo em questão, a estrutura é semelhante à do folguedo popular com o (Velho) Palhaço e os dois cordões de Pastoras (representadas por atores travestidos de mulher), sendo que nas versões dos artistas paraibanos temos a divisão em duas partes: na primeira se concentram os esquetes cômicos e, depois, a disputa entre os dois cordões. A partir de um descosido dramático, reunindo curtos esquetes cômicos com uma linguagem escrachada permeada por bordões e expressões populares de duplo sentido, entremeada por músicas, coreografias e muita improvisação dos seus atores, o fenômeno de público chamado Pastoril Profano, artisticamente tratado como uma produção menor e, ainda, carente de um profícuo estudo, em muito lembra as convenções do Teatro de Revista Brasileiro, forma teatral de muita popularidade desde o século XIX, tida como menor perante a crítica de seu tempo, que só nos últimos passou a ser objeto de diversos estudos e pesquisas. (CUNHA, 2016, p. 133)

Percebe-se que a década de 1990 foi um momento de muita efervescência teatral no Brasil, quando houve um *boom* na produção de espetáculos, pois estávamos saindo de um período de ditadura militar e os artistas se sentiam mais

João Pessoa, não ganha nenhum prêmio, mas, ao voltar para Recife, é destaque de algumas matérias de jornais que aponta preconceito e injustiça da comissão julgadora em relação ao espetáculo, o que foi usado pelo grupo para divulgar e atrair mídia e o público de sua cidade. Assim, como o sucesso do espetáculo de Salvador, o espetáculo pernambucano ganhou a cena local e migrou para o eixo Rio-São Paulo.

¹⁵ Até os dias atuais, a Trupe de Humor da Paraíba ainda realizada, a cada ano, uma temporada temática com o nome do espetáculo, levando multidões aos teatros pessoenses, abrindo manchetes para anunciar o novo espetáculo que, desde o ano de 2018, já traz outros enredos, não mais apenas baseados no folguedo, mas como estratégia de alcance de público anuncia-se o novo trabalho tendo como referência o mesmo elenco do **Pastoril Profano**, já bastante modificado desde sua estreia.

livres para criar suas obras, estando agora dentro de um regime democrático de direito.

Podemos, doravante, relacionar o que vimos discutindo – sobre esta cena divertida, que se espalhava – com o que pretendemos elucidar com nossa análise: eles possuem algumas características em comum, pois em seus elencos temos atores travestidos de mulher em cena que representam aspectos de vidas cotidianas, fazendo uso de um humor despretensioso, quase afinado à tradição do “teatro ligeiro” e com um forte poder de comunicação, alcançando grandes plateias e sendo até os dias atuais referências de sucesso de bilheteria em suas respectivas localidades e dentro da história do teatro brasileiro, mas que é pouco comentado.

Obviamente, a cena paraibana da década de 1990 não se resume apenas ao sucesso do **Pastoril Profano**. Muitos espetáculos de outros gêneros também conquistaram o sucesso de público e da crítica, Cunha (2016) nos lembra que basta lembrar espetáculos de grande repercussão de público e/ou de crítica, dentro e fora da Paraíba, quase todos marcados pela tendência regionalista, tomada muitas vezes como hegemônica em nossos palcos: **Jogo das máscaras** (1991), **Macambira** (1991), **Anayde** (1992), **Vau da Sarapalha** (1992), **Romance do Conquistador** (1992) e **A bagaceira** (1996). Contudo, esta foi uma linha de força que não pode ser esquecida, notadamente por conta da popularidade que experimentou juntou ao público, tanto no âmbito local quanto regional/nacional.

Como sabemos, Saulo Queiroz vem se dedicando à função de dramaturgo desde o ano de 1990, no entanto, desde os anos 80 atua como ator. Um dos seus primeiros textos foi **Discursos Absurdos em Ordem Alfabética** (1990), montagem realizada em Campina Grande, na qual Saulo dividia a atuação com o ator Andrews Tadeu e a atriz Roberta Silvânia. Nessa montagem, também dava os primeiros passos na função de diretor. No ano seguinte, 1991, escreve e encena o espetáculo **Machos**, um sucesso de público e bilheteria no teatro paraibano e nordestino. De lá para cá, o artista emplacou vários outros sucessos, tais quais **Fêmeas** (1994) e **Bichas** (uma trilogia, segundo o autor). Esses textos especificamente, possuem um humor fácil e escrachados cuja dramaturgia é construída a partir de vários quadros do tipo esquetes, os quais dialogam a partir de uma mesma temática.

Figura 2 - Manchete de Jornal



Fonte: Arquivo Pessoa de Saulo Queiroz

Na entrevista veiculada pelo **Jornal da Paraíba**, em 17 de fevereiro de 2002 (assinada pelo jornalista André de Sena), Saulo Queiroz discorre sobre a sua trilogia “divertida”, que lhe possibilitou lotar, por mais de oito anos consecutivos, a plateia do TMSC. Na ocasião, também reflete sobre a situação do movimento teatral de Campina Grande o qual enxergava, à época, como uma atividade “marginal”, pois muitos artistas ainda acreditavam na arte como “idealismo” – ao contrário dele que, ali, argumenta que nenhuma atividade se sustenta de idealismo, mas de mercado. Ainda que essa afirmação soe estranha, corroboramos da ideia que se faz necessário encontrar estratégias dentro da produção teatral que possa garantir a manutenção e a subsistência dos artistas dentro da cadeia criativa. Por muito tempo essa discussão de arte e mercado tem sido motivo de muita polêmica, no entanto, tal discussão vem avançando e, hoje, muitos artistas já conseguem enxergar essa relação sem o peso (muitas vezes, negativo) que ela tinha.

No decorrer da entrevista outros pontos são levantados: como os outros diretores enxergam os espetáculos do entrevistado; quais os seus desejos para o ano seguinte; sua visão em relação ao III Seminário Campinense de Artes e sobre a Lei municipal de incentivo à cultura para o ano seguinte. Em relação à visão dos outros diretores em relação a sua produção artística, Saulo lamenta a repercussão negativa – e, nesse sentido, entendemos que alguns artistas (da “classe”) criticavam sua obra, talvez por serem espetáculos, na visão deles, de humor fácil e que, conforme a manchete acusa, levavam o “rótulo” de besteiral. No entanto, Saulo Queiroz afirma que: “contra fatos não há argumentos e a história do teatro campinense, quer queiram

os puristas ou não, tem que, necessariamente, incluir o meu nome e o de todos que colaboraram com minhas produções”.

A partir desse comentário e ao longo da entrevista o que se percebe é que a relação de Saulo com alguns colegas “da classe”, à época, não era muito pacífica, contudo, o público acolhia sua produção de modo caloroso, lotando as plateias por onde se apresentavam seus espetáculos: isso, de algum modo, o tranquilizava, tendo em vista que havia em seus espetáculos um potencial de comunicabilidade com o público, contribuindo (de qualquer maneira) para a formação de plateia na cena campinense.

Portanto, diante do que encontramos nessa entrevista, percebemos que a relação do teatro “besteirol” e o público campinense, por muito tempo, garantiu uma bilheteria expressiva a Saulo Queiroz e garantiu-lhe uma relação econômica confortável, no tocante ao que o próprio artista revela em relação a não acreditar na existência de uma atividade sem a mesma estar vinculada ao “mercado”. Embora ainda não exista um mercado cultural bem definido e expressivo no meio teatral paraibano, de modo geral, é necessário registrar que há, sim, produções teatrais que por muitos anos conseguiram alcançar público e gerar bilheterias que garantiram a subsistência de muitos artistas a partir de sua atividade teatral.

Depois do sucesso desses dos dois primeiros textos de sua “trilogia” (**Machos e Fêmeas**), o autor desperta um novo olhar para a escrita dramaturgica e, em 1997, escreve e dirige o espetáculo **As Malditas**.¹⁶ Nesse texto, encontramos um amadurecimento do autor, tanto do ponto de vista pessoal como artístico, nessa dramaturgia temos uma tragicomédia baseada na relação entre duas irmãs: Margarida e Rosa. A primeira, uma analfabeta, viúva, pobre e fanática por religião; a segunda, uma professora universitária aposentada, apreciadora de música clássica e paralítica. O diálogo começa com trivialidades entre as personagens. O enredo torna-se mais

¹⁶ Dos seis textos presentes nessa coletânea, esse é o que possui o maior número de montagem (09 encenações) até o presente momento e atualmente encontra-se em um novo processo de encenação agora internacionalmente, na Alemanha, com data prevista de estreia para dezembro de 2022, no entanto, até o prezado momento, a estreia não aconteceu ainda devido a agenda dos atores que são atores de musicais e possuem uma agenda bem comprometida, e dessa forma o diretor preferiu suspender o projeto e aguardar a liberação da agenda dos atores, contudo, nesse processo de montagem, inicialmente o texto passou por tradução do Português para o Alemão, tradução realizada por Sérgio Abajur (Ator, Diretor, Maquiador, Figurinista e Produtor Cultural), que atualmente mora a Alemanha, o mesmo responde pela direção tanto do texto A revolta dos vilões, também montado lá, como pela montagem das Malditas. Segundo Abajur, no processo de tradução dos textos os mesmos sofrem algumas adaptações em relação as expressões que são características do Brasil e de nossa região e que não funcionariam naquela cultura/país.

denso, com cada personagem esmiuçando seus dramas e expectativas frustradas na vida. As duas evidenciam a dualidade drama/comédia presente o tempo todo no espetáculo. Até que o destino fez a desfeita de uni-las sob um mesmo teto. Numa convivência em pé de guerra, as duas passam a vida em revista no palco, para o deleite da plateia – que, assim, assiste aquilo tudo aos risos.

3 ESCRITA DRAMATÚRGICA E (RE)ESCRITAS TEATRAIS

“O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal preste a se desenrolar em cena”. (RYNGAERT, 1998, p. 05)

“A dramaturgia moderna, em sua epicização, torna-se cada vez mais cênica. Isso fica claro com uma série de procedimentos: um grande aumento das didascálias; a multiplicação de ações, espaços e personagens, tornando o texto cada vez mais “imagético”; o surgimento de situações dramatúrgicas apresentadas apenas por ações, sem oralidade e [...] procedimentos metateatrais”. (NOSELLA, 2012, p. 138)

3.1 Dramaturgia e encenação: diálogos entre as palavras e a cena

Ao buscarmos o conceito de *dramaturgia*, nos deparamos com várias perspectivas. No sentido genérico, segundo Pallottini (2005), esta é “a arte de descrever dramas” ou, ainda, conforme Pavis (2005, p. 113), “a arte da composição de peças de teatro”. No entanto, se formos pensar no conceito de *drama*, não teremos apenas um texto escrito para o teatro, mas um texto construído a partir de regras do drama tradicional, chamado “burguês” (SZONDI, 2001, p. 30), tomado enquanto “absoluto” e fundado nas unidades de tempo, ação e espaço. Não se pode negar que o termo *dramaturgia* perpassa esses elementos: porém, no seu percurso histórico, o termo se expande e alcança outras reflexões, as quais lançam olhares para uma pluralidade estético-formal, que ultrapassa, inclusive, a forma vazada no diálogo entre personagens, rumando ao épico e, mais contemporaneamente, ao pós-dramático e ao performativo, por exemplo.

Para Roubine (1998, p. 53), então, a “relação entre texto e espetáculo é vivenciada como uma situação de conflito. Essa tensão traduz a latente rivalidade que a evolução do teatro suscita entre autor e encenador”. E, nesse jogo de disputas e tensões, por um longo tempo, o texto protagonizou essa relação. Contudo, dentro desse processo histórico da relação texto-cena, houve um arrefecimento dessa tensão, fazendo eclodir um diálogo mais linear e menos hierárquico ou impositivo. Para Rewald:

[..] a Dramaturgia hoje se caracteriza como uma busca de compreensão e representação aberta da realidade, através de projetos artísticos próprios e, nesse sentido, pode-se dizer que cada artista, ou melhor, cada indivíduo possui sua própria dramaturgia em potencial, seu próprio mecanismo de trabalho e de criação de sentidos, sua própria rede de estratégias criativas e produtivas, sempre de acordo com a sua apreensão do mundo, e de si próprio em meio a esse mundo. (REWALD, 2010, p. 290).

Embora saibamos das estruturas que podem construir o texto dramaturgício, a partir desse pensamento, refletimos sobre a dramaturgia de modo amplificado e cheio de ressonâncias, as quais pulsam do indivíduo em estado de criação e reverberam na obra artística, seja ela individual ou coletiva. Nesse sentido, “a dinâmica da criação cênica está em parte resumida no tripé – proposta; apresentação; estímulo –, isto é válido para todas as esferas criativas que vão fazendo avançar a criação cênica” (TORRES NETO, 2009, p. 35).

Como se sabe, em meados do século XIX, tínhamos o texto dramaturgício como o principal elemento da criação cênica: era o período do, assim chamado, textocentrismo. Para Roubine (1998, p. 49):

O textocentrismo é um dos pilares teóricos da encenação simbolista. É compreensível que assim seja, uma vez que se trata desde o início de um movimento de poetas (Paul Forr, Maeterlinck) ou apoiado por poetas (Mallarmé) cuja ambição consistia em restabelecer os direitos do imaginário que a estética naturalista, na sua opinião, sufocava. Nessas condições, o veículo do sonho era, antes de mais nada e essencialmente, a escrita.

No entanto, muitas transformações foram ocorrendo e o texto dramaturgício também foi acompanhando essas mudanças, ou melhor, o próprio conceito de dramaturgia se ampliou e reverbera no que, hoje, podemos chamar de dramaturgias (da cena, da luz, do corpo, do espaço, do ator, do figurino etc.). Em relação a isso, o pesquisador Matteo Bonfitto (2011, p. 56) discorre:

Se por um lado o termo “dramaturgia” remete à arte de escrever textos dramáticos, que implica por sua vez a existência de princípios e regras que devem ser seguidos a fim de que tais textos sejam produzidos, por outro se pode reconhecer uma expansão significativa no uso desse termo ao longo do século XX. Ao relacionar a dramaturgia com os modos de confecção de textos dramáticos, percebe-se que a partir do Simbolismo emergem de maneira mais profunda algumas tensões em relação à representação.

Desse modo, identificamos que, na contemporaneidade, existe para cada elemento da criação cênica uma dramaturgia específica: a dramaturgia do ator, a dramaturgia da música e sonoridades, a dramaturgia do figurino, a dramaturgia do espaço... Contudo, nesse estudo, procuraremos investigar as inter-relações que a dramaturgia, enquanto escrita textual-verbal, trava com a escrita cênica e, conseqüentemente, com as várias camadas da encenação¹⁷ – e, aqui, também gostaríamos de ampliar a discussão sobre encenação para além da noção que aponta para uma poética da cena, própria da função do encenador, sobretudo pensando na encenação enquanto sistema que dialoga com vários conjuntos ou camadas que colaboram para levar um texto a cena.

Nesse sentido, entendemos que a encenação, nesse processo de transposição texto-cena, colabora para o desenvolvimento de escritas teatrais, as quais vão revelando e/ou preenchendo essas várias camadas de significações. A partir desse exposto, Sarrazac (2012) já afirmou que a estrutura de um texto dramático possui, em sua fundação, uma incompletude estrutural (notadamente, em face de sua potencialidade cênico-performativa). E, assim, por escrita *teatral*, entendemos como a transposição da dramaturgia para o palco, mediante atores e os demais recursos teatrais. Nesse sentido, pretendemos ampliar a discussão acerca da dramaturgia/encenação, aprofundando o estudo em uma obra específica (**As Malditas**) considerando que, na história de suas montagens, o texto foi lido a partir do ponto de vista de vários diretores os quais, de alguma maneira, construíram novas escritas teatrais. No que diz respeito à encenação teatral, Torres Neto (2009) nos apresenta a seguinte hipótese:

[...] contemporaneamente, importa menos saber exatamente de quem é a autoria da encenação, pois, como se pode deduzir, apesar do sentido advir de uma orientação do “coordenador do espetáculo” – ensaiador, diretor, encenador, performer –, é inerente à criação teatral sua capacidade de sintetizar uma prática expressiva que é coletiva. Por vezes,

¹⁷ Em relação ao surgimento do termo encenação, “de acordo com Dort, é somente em 1820 que se começa a falar de encenação na acepção que hoje damos a este termo” (PAVIS, 2013, p. 1), na medida em que podemos compreendê-la como “uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido” (Ibidem, p. 3). Desse modo, percebemos que, no processo de encenação, a transcrição do texto dramático para a cena sofre as influências do pensamento/leitura do encenador, e podemos aprofundar um pouco mais essa reflexão, entendendo que a criação cênica é composta por vários agentes (ator/atriz, maquiador, cenógrafo, iluminador, sonoplasta...), sendo assim, torna-se uma obra coletiva, e cada agente da cena também imprime seu olhar/interpretação da dramaturgia nesse processo de passagem da página para o palco.

contemporaneamente, o sentido de autoria se perde devido às tênues fronteiras entre os próprios agentes criativos que forjam os elementos que constituem a cena no momento do processo de trabalho. Reside aí o lugar da negociação criativa onde se busca uma direção, um sentido geral para a obra. E essa é uma forte tendência do momento presente (TORRES NETO, 2009, p. 34).

Sendo assim, compreendemos que, ao assistirmos a uma peça levada ao palco, hoje, precisamos também dialogar com a obra e seu tempo/espço, pois as inter-relações que a construíram e a conduziram à cena constituem o fenômeno teatral, que, assim como a própria dramaturgia, está em constante processo de movimento, possibilitando a todos os agentes envolvidos na tríade (criador/es – obra – receptor/es) a (retro)alimentação da “centelha de vida” (BROOK, 2016) que faz da encenação teatral um ato efêmero, porém, vivo por excelência.

Sabemos que o texto dramático possui sua autonomia enquanto obra, desse modo, não pretendemos valorar nem apenas o texto e nem apenas a encenação, mas refletir sobre a alquimia entre esses dois elementos do fenômeno teatral, revelando as potencialidades existentes nesse diálogo entre ambos. Queremos, em nossa perspectiva, romper ainda mais com as hierarquias construídas em séculos passados e refletir sobre processos de criação cênica. Assim, pensamos nessa relação dialógica como reflexão necessária e relevante para o enriquecimento e desdobramento do fenômeno teatral, bem como para a construção de trabalhos cênicos que possuam um refinamento e burilamento na feitura do espetáculo, oferecendo, aos agentes da cena, elementos que possibilitem ler a dramaturgia a partir das inter-relações e dos afetamentos que surgirão desse diálogo.

Portanto, entendemos que o debate acima é relevante e necessário à construção de reflexões consistentes que possam contribuir para (des)construção de velhos/novos paradigmas em relação ao texto-cena. Dessa maneira, ao refletirmos sobre essa abordagem encontramos elementos que nos auxiliam a observar a cena dos anos 1990 do teatro paraibano, mediante o estudo de caso pretendido em meio ao recorte temporal desse estudo. Nesse sentido, ao dialogarmos sobre dramaturgia e sua passagem do texto verbal para o texto cênico, utilizaremos o termo *escrita cênica*, que, segundo Teixeira (2005), em seu **Dicionário de teatro**, é definido como:

O “texto” escrito pelo encenador ao longo do seu trabalho de direção, a partir da sugestão literária do dramaturgo, em que ele, o encenador, vai colocando sua concepção cênica, que acaba se transformando num texto técnico de ricas informações para pesquisadores; todos os

passos da direção na construção do espetáculo; as relações, vistas pelo encenador, que unem texto e encenação, e o sentido que irá adquirir a obra em contato com o palco, através da intervenção dos atores, diante de um público dado e em circunstâncias históricas e sociais determinadas (TEIXEIRA, 2005, p. 123).

Para Pavis (2008, p. 131) também é importante que não devemos confundir *escritura dramática* com *escritura cênica*:

A escritura (a arte ou o texto) dramática é o universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor. O drama é concebido como estrutura literária que se baseia em alguns princípios dramáticos: separação dos papéis, diálogos, tensão dramática, ação das personagens. Esta escritura dramática possui características que facilitam sua passagem para (ou sua confrontação com) a escritura cênica: principalmente a distribuição do texto em papéis, seus buracos e ambiguidades, a abundância de indicações espaço-temporais". A escritura dramática não deve, todavia, ser confundida com a escritura cênica que leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena (ator, espaço, tempo). (PAVIS, 2008, p.131)

Sendo assim, o encenador¹⁸ *reescreve* a obra dramática a partir de sua perspectiva e dos elementos técnicos que aciona dentro do processo de montagem de um espetáculo, como também os atores e atrizes, os quais, no processo de criação cênica, conseguem corporificar o texto e, desse modo, criar sua própria dramaturgia. Para exemplificarmos a encenação, tomaremos a imagem de um guarda-chuva como sendo o todo e os outros elementos do fenômeno teatral (cenografia, dramaturgia, iluminação, sonoplastia, maquiagem, figurinos etc.) seriam as suas partes, as quais

¹⁸ Dessa maneira, não estamos querendo dizer que a encenação possui uma hierarquia diante dos outros elementos, mas uma condição de regência, uma relação dialética dentro do processo de construção cênica, em que o encenador também é autor, como nos revela Dort (1977, p. 63): "A história do teatro contemporâneo aparece mais como a história dos encenadores do que dos autores e dos atores. [...] O trabalho de Brecht é significativo desta promoção do encenador ao domínio da criação artística: em Brecht, encenação e composição dramática estão ligadas, não podem ser separadas. Para ele, escrever uma peça e encená-la eram dois movimentos de um único e mesmo ato. A extraordinária influência exercida nos últimos dez anos pelo Berliner Ensemble sobre todo o teatro europeu, em grande parte, vem deste fato: em seus espetáculos a realização cênica não resulta somente de um equilíbrio ou de uma unidade do texto à iluminação, passando pela interpretação dos atores - possui coerência e significação próprias. Não se limita a traduzir: explica. Então a representação teatral constitui realmente uma obra autônoma - uma obra cujo autor é o encenador". Alinhado ao pensamento do autor supracitado, entendemos que tanto o texto dramático quanto a encenação possuem autonomia enquanto obras artísticas de linguagens distintas, literatura e teatro, mas que se encontram em uma linha muito tênue, entre fronteiras, e que, ao dialogarem, encontram possibilidades de revelar outras camadas para, dessa forma, acessar o receptor de maneira sinestésica, através dos estímulos sensoriais (visão, audição, paladar, olfato e tato), ainda que alguns espetáculos não façam uso dos cinco sentidos. Mesmo assim, teremos a palavra manifesta pela tríade: corpo-pensamento-sentimento por meio do (a) ator/atriz de maneira a preencher o espaço vazio da cena com as várias letras, sílabas, palavras, frases e poemas que o texto corporificado e teatralizado possa dizer, fazer, comunicar, tocar ou melhor dizendo, afetar o outro de algum modo.

estão diretamente interligadas e colaboram para a composição do objeto exemplificado.

Nesse sentido, as construções do texto dramaturgico vão sendo encaminhadas a partir da relação do autor/dramaturgo(a) e do seu repertório imagético e experiencial. No entanto, ao chegar às mãos dos agentes da cena, a função narrativa do texto vai desaparecendo e dando espaço para o diálogo manifesto a partir das personagens em ação, como menciona Candido:

A função narrativa no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados ---, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de outra arte. Não são mais as palavras e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas -- exatamente como ocorre na realidade. Contudo, o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais. (CANDIDO *et al.*, 2004, p. 29)

É a partir desse trânsito, entre as palavras e o palco, que os encenadores, atores e todos os cocriadores da cena vão realizando escolhas e criando inter-relações (intencionais ou não), as quais revelam outras possibilidades de percepção da obra. Contudo, percebe-se que cada obra dialoga com seu tempo e seu momento histórico, e, nesse sentido, Pavis (2003, p. 194) nos aponta a seguinte afirmação:

A única coisa que se pode afirmar é que cada momento histórico e cada prática dramaturgica e cênica que lhe corresponde possuem seus próprios critérios de dramaticidade (maneira de armar um conflito) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena). [É necessário] tratar historicamente cada caso particular, quer dizer, examinar como o texto foi concebido em função de uma certa prática da língua e da cena e quais procedimentos dramaturgicos se encontram valorizados (PAVIS, 2003, p. 194).

A partir desse pensamento, procuraremos nos aproximar da obra **As Malditas**, buscando refletir sobre a história do texto, o contexto de sua feitura e suas inter-relações com os artistas cocriadores, e (por que não?) chamá-los também de autores da cena, aqueles que conseguem colorir, texturizar o texto, o qual

Colorido pela voz e pelo gesto segundo seu “colorido”, o texto se torna textura; ele é incarnado pelo comediante, como se esse pudesse “fiscalizá-lo”, absorvê-lo, inspirá-lo antes de expirá-lo, contê-lo em si mesmo, ou pelo contrário, expectorá-lo, dá-lo a ouvir ou guardá-lo em parte para si. (PAVIS, 2003, p. 201)

Desse modo, o ator/atriz também consegue, de maneira corpórea e sinestésica, compor uma escrita cênica, a qual é “orientada” pela prática da encenação, que:

[...] não é mais sempre a passagem do texto à cena; às vezes ela é uma instalação, ou seja, uma apresentação de diversas práticas cênicas (luz, artes plásticas, improvisações), sem que seja possível estabelecer hierarquia entre elas, e sem que o texto faça o papel de pólo de atração para o resto da representação. (PAVIS, 2003, p. 192)

E, nesse diálogo entre texto/cena, dramaturgo/encenador, ator/encenador, espetáculo/público, a obra ganha potencialidades para atingir as múltiplas camadas de significância e preenchimento da camada subjetiva que possa existir nas entrelinhas da dramaturgia. Todavia, ainda esclarecendo a ideia de *escrita cênica*, também trazemos a visão de Mostaço (2018) para elucidar nossa argumentação, assegurando que:

A encenação, entretanto, não se reduz apenas a seus aspectos técnicos. Ela é, antes de tudo, uma escrita cênica, uma reflexão prática sobre a obra efetivada pelo encenador e articula, segundo um ponto de vista, complexos fatores sociais, estéticos e ideológicos, sem deixar de lado as minúcias técnicas e poéticas como líder de uma equipe de diferentes colaboradores. (MOSTAÇO, 2018, p. 197)

Nesse aspecto, entendemos que, no diálogo entre dramaturgia e encenação, as escritas (dramatúrgica/cênica) se complementam, ainda que se constituam como obras autônomas, pois, ao se cruzarem no trânsito para a cena, uma nova escrita surge a partir do ponto de vista dos artistas cocriadores, os quais se interrelacionaram com a primeira obra (o texto). Assim, no entrecruzamento das linguagens, literatura e teatro, o autor deixa a obra aberta para novas possibilidades, ainda que ele não queira. E isso seria, justamente, a operação de reescrita do texto sem ferir os princípios que constituem a dramaturgia, mas que podem gerar ressonâncias significativas para encenação.

Para tanto, faremos um duplo movimento que, assim, será iniciado adiante – o da aproximação ao texto dramático, para análise-interpretação da fábula e do conflito sobre o qual ela se assenta, notadamente em vista da construção das personagens – para depois, logo no capítulo seguinte, procedermos a análise da relação com as montagens pontuadas e que podem ser recuperadas mediante a pesquisa documental que foi efetuada.

3.2 Entre flores e espinhos: análise-interpretação da obra *As Malditas*

O exercício da escrita, assim como o da arte e suas várias formas de expressão, por vezes, coloca o artista em um terreno bastante acidentado, cheio de altos e baixos, certezas e incertezas, caminhos escurecidos e iluminados, jardins com flores e espinhos, os quais conduzem às alegrias e tristezas do caminho que percorre dentro de seus processos artísticos – imaginamos o quão seria difícil para um artista deixar de viver sem manifestar sua forma de produzir Arte. Todavia, para cada linguagem artística, temos uma área de conhecimento a desvendar.

Nesse sentido, aqui delimitamos o recorte para a literatura e o teatro, não apenas como “dom”, mas como campo de estudo que se fundamenta a partir de várias teorias e processos de criação, os quais nos traduzem a ideia de uma *práxis*, ou seja, teoria articulada à prática. Por isso, nessa subseção, realizaremos a análise dramática da obra **As Malditas**.

De início, é importante informar que nosso primeiro contato com ele, inicialmente, não foi com o seu *corpus* escrito, publicado em uma página impressa, mas por meio da apreciação da montagem teatral realizada pela Cia. Paraibana de Comédias, em 2002, sob a direção de Edilson Alves, tendo no elenco os atores, Gilson Azevedo (*in memoriam*) e Genário Dunas. Destacamos essa passagem para ressaltar que a leitura dessa obra, na ocasião, se deu a partir do olhar daquela cena – só depois, ao ter acesso ao texto escrito, pudemos ler a obra a partir da perspectiva do autor/dramaturgo, leitura essa que se aproximava bastante da perspectiva do encenador.

3.2.1 Flores que não se cheiram

O texto **As Malditas** se constrói a partir de uma relação extremamente conflituosa que se trava entre duas irmãs, Rosa Procópio e Margarida Procópio, as quais divergem sobre os mais diversos aspectos de suas vidas, incluindo abordagens sobre a condição da pessoa com deficiência, a formalização discursiva do patriarcado e sua reprodução nas falas e ações das personagens e a relação entre indivíduos em meio a dinâmicas marcadas pelas disparidades do poder econômico e intelectual. Contudo, é muito importante pontuar que a forma dramática (ou seja, aquela movida pelos diálogos entre as personagens) está aqui à disposição de uma formalização do gênero cômico.

Assim, antes de adentrarmos questões mais específicas de nossa análise- interpretação, é necessário discorrermos sobre a relação entre comicidade e riso, tendo em vista que a obra em tela evoca tais elementos, notadamente quando não podemos esquecer que, quase sempre, “ao tratar dos elementos ligados ao gênero cômico (ou à comédia), desde a Antiguidade, há, nesse campo de estudo, uma negligência a esse tipo de texto, tido sempre como menor, por oposição às formas do trágico” (SANTOS COLAÇO, 2023, p. 92). No entanto, o riso e a comicidade são focos de um campo de estudo, bastante extenso e significativo, tendo despertado interesse de vários pensadores.

Henri Bergson (1978) nos revela que o riso é próprio do humano e que não há comicidade fora do que seja propriamente humano, para ele “o riso parece precisar de eco. [...] não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estalo para continuar ribombando, como o trovão nas montanhas” (BERGSON, 1978, p. 08). Ele nos aponta, também, que só rimos daquilo com o que nos identificamos: assim, existem situações que determinada piada ou situação cômica só irá causar riso se for reconhecível para o grupo. Já para Propp, a “arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência”. (PROPP, 1992, p.175). Ele também nos revela que “é evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuem um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo” (Ibidem, p. 32). Desse modo, Propp dialoga com Bergson no que se refere à relação de riso/comicidade que se liga ao grupo social.

Em seu livro **O elogio à bobagem**, Alice Viveiro Castro traça um panorama da relação do riso e da comicidade, que atravessa séculos e as várias culturas no curso da história. Ao chegar no período da Idade Média, Castro discorre:

Durante a Idade Média, onde houvesse um senhor, um poderoso, fosse ele um conde, barão, bispo, abade, príncipe ou rei, haveria um bobo. Uma corte que se prezasse deveria ter pelo menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados. O costume teria começado no oriente. Egípcios, chineses e hindus não dispensavam essa figura insólita, feia, ridícula, mas dotada de perspicácia inaudita e a quem era dado o direito de dizer verdades ao rei ou faraó. Grécia e Roma também tiveram seus bobos, mas foi na Idade Média que essa figura cômica encontrou seu apogeu. [...] O bobo, essa figura insólita e ridícula - comumente um anão, um corcunda ou um anão corcunda atraía a inveja de muitos cortesãos, pois privava da intimidade dos poderosos. (CASTRO, 2005, p. 32).

Por estas sendas é que a pessoa que possuía um “defeito” ou uma deficiência era tomada enquanto alvo de ridicularização para provocar o riso. Dentro dos padrões da sociedade daquela época rir do outro era aceitável: hoje, esse lugar do riso já é amplamente questionável. Esse riso que põe as minorias (pessoa com deficiência, negros/as, mulher, LGBTQIPA+, pessoa gorda...) como protagonista da piada de modo preconceituoso e agressivo revela a camada mais rasa do humor na visão de quem estuda o riso.

Ainda sobre a figura do bobo da corte, na visão de Minois, o “bobo do rei existe para fazer rir. É sua função primeira. Mas não se trata, evidentemente, de um simples palhaço. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta, em geral, nos círculos do rei: a verdade” (MINOIS, 2003, p. 160). A partir desse pensamento, percebe-se que o riso tem o poder de revelar verdades e situações morais expressas de modo cômico, mas que possuem um potencial reflexivo e, por vezes, denunciador das desigualdades e do domínio sobre os que estão em alguma posição minoritária. Por essa razão, entendemos que a estética do riso, ainda que por muito tempo tenha sido enxergada como um gênero menor (em contraposição à trágica), possui um campo com bastante referências para o desenvolvimento de uma estética risível e com forte pendor crítico em face da sociedade e da história do presente para o qual se destina.

Nesse sentido, Castro nos aponta que o cômico tem atravessado culturas e gerações e que a comicidade possui uma linha contínua e infindável de desenvolvimento e novas perspectivas, pois

[a]s piadas e os personagens cômicos atravessam os séculos, renascem e florescem em diferentes momentos e culturas, sempre mantendo uma relação direta com seus antepassados. Uma espécie de DNA estampado e óbvio que demonstra que o humor de um grego do século V antes de Cristo não é assim tão diferente do de um brasileiro dos dias de hoje... Personagens estúpidos, maridos traídos, velhos babões, avarentos e fanfarrões são engraçados, hoje, como há 5 mil anos atrás. A comédia trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais. A arte consiste em captar a essência dos tipos conseguindo, a cada vez, renovar-lhes o frescor e a comicidade. Afinal, o ser humano é o mesmo animal, seja segurando um tacapeco ou apertando o botão de uma bomba nuclear (CASTRO, 2005, p. 42).

A comicidade, então, se encontra intrínseca à complexidade de cada indivíduo, assim como nas ações e contrastes existentes nas personagens, nas ações que elas executam ou que sofrem, assim como nas palavras que são ditas por elas, sobre elas e sobre as outras personagens. Dessa maneira, encontramos n' **As Malditas** personagens que revelam as várias camadas do humano (ignorância, estupidez, arrogância, fragilidade, ingenuidade...) e, a partir desse lugar, o cômico vai surgindo, tendo as ações cênicas como disparadoras da situação cômica¹⁹. Contudo, o riso enquanto função social também possui o caráter de entreter sem grandes pretensões filosóficas. Portanto, ainda diante da perspectiva de Minois (2003, p. 220), o riso “é uma reflexão sobre a tragédia; é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido, ou a falta dele”.

Sendo assim, encontramos em **As Malditas** a junção de elementos da comédia que potencializam a obra e corrobora com o pensamento expresso por Minois, talvez abrindo uma perspectiva para que seu desfecho seja lido em chave tragicômica. No entanto, o que nos aponta Rosa (2018) é que nas tragicomédias francesas as personagens são elevadas a ações sérias e terminam em final feliz. Nesse sentido;

O final feliz é tão importante para o apaziguamento geral do público e do próprio enredo que é tido, especialmente na França, como a chave do que vem a ser uma tragicomédia: “A tragicomédia não é, apesar de seu nome, uma mistura de tragédia e comédia. Ela é uma tragédia que termina bem. (ROSA, 2018, p. 35).

No entanto, antes de chegarmos ao desfecho, passemos pela cena inicial, em que o autor sugere a seguinte rubrica: “Cada irmã, na ausência que é sempre atrevida,

¹⁹ O risível se revela no espetáculo, também, como poderemos atestar no capítulo seguinte, a partir do jogo de palavras existentes nos diálogos das personagens, assim como da gestualidade dos atores. De todo modo, o riso possui uma função social, na medida que consegue através da comicidade de assuntos do cotidiano e da esfera humana fazer refletir e por vezes transformar atitudes e comportamentos.

discorre sobre a outra em solilóquio.” (QUEIROZ, 2021, p. 127²⁰). As personagens, assim, apresentam traços da personalidade e da vida social de cada uma, revelando ao leitor/público algumas disparidades entre elas como: nível educacional, situação econômica, modo de vivenciar a afetividade.

Nessa cena, as personagens são apresentadas a partir do olhar que uma tem sobre a outra, aproximando o leitor da atmosfera de rivalidade e contrastes que as cenas seguintes trazem. Nos deparamos com personagens que, de modo rixoso²¹, vão buscando na memória aspectos reveladores dos conflitos que alimentam as rixas entre ambas. Por meio dos aspectos sociais e morais, cada uma delas vai descrevendo sua opositora e, assim, revelando, já na cena inicial, o sentimento de ódio e as amarguras que permeiam a convivência entre as duas irmãs. Nessa relação inicial, alicerçada pelo espírito rixoso, percebemos os caminhos que levaram e levam essas personagens a não se suportarem. Sendo assim, o autor optou por um recurso de escrita dramática em que as personagens se encontram isoladas, cada qual em seu espaço-tempo, dialogando consigo mesmas e descrevendo uma à outra, a partir do ponto de vista de quem fala. A partir desse momento, o autor vai construindo e preparando o arco dramático de todo o texto, o qual segue uma estrutura em que passa pelos seguintes elementos: exposição, aumento da ação, clímax, declínio da ação e desfecho.

Em relação à exposição, o autor utiliza a cena I para apresentar as personagens e a temática principal, que, a meu ver, seria o desafio de aceitar o outro como ele é; no aumento da ação, encontramos os desdobramentos e encaminhamento das ações; no que se refere ao clímax, encontramos na metade da cena IV para a cena V, elementos que alcançam o ponto máximo da dramaturgia, pois, nesse momento, as ações passam do verbal ao físico e se encaminham para a estratégia que define o declínio da ação e o desfecho com a morte de ambas.

²⁰ Doravante, todas as citações são a esta edição. Portanto, indicaremos apenas a paginação.

²¹ Estamos, aqui, tomando esta categoria de leitura-interpretação a partir de uma leitura do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, como proposta por Otsuka (2007, p. 112). Para ele, naquela obra, “os personagens apresentam, de maneira sistemática, comportamentos fortemente marcados por traços mais ou menos assemelhados, como a maledicência, a zombaria, o achincalhe, a rivalidade e sobretudo a vingança; assim, os relacionamentos interpessoais [...] configuram uma estrutura peculiar, sendo governados por uma inclinação geral, comum aos personagens, a que se poderia chamar de espírito rixoso. Além disso, [...] a tendência para a discórdia pessoal não é uma simples excentricidade ou idiosincrasia restrita a um ou a outro personagem, mas sim um padrão de comportamento que se manifesta em praticamente todas as relações interpessoais figuradas [na obra], [ao que se poderia dizer] o espírito rixoso se generaliza [na peça] e apresenta caráter estrutural.” Julgamos ser, assim, esta referência pertinente ao que vimos propondo.

Ainda sobre a cena de abertura, encontramos nos diálogos das personagens desdobramentos que nos levam a refletir sobre os temas mencionados anteriormente, no que se refere à condição da pessoa idosa com deficiência. Esta marca é bem presente na dramaturgia e nos faz refletir, em várias passagens do texto, sobre o quanto a deficiência é vista ainda como algo punitivo ou castigo divino²². Esse aspecto é revelado pela personagem Margarida, ao atribuir a deficiência da irmã à má sorte:

MARGARIDA: Imagine só: Teve um derrame, ficou toda troncha e parálitica e ainda me chama de mulé sem sorte. Sem sorte é ela que levou chifre do marido, abortou o único bucho que pegou e hoje em dia tem que me aguentar porque ninguém, além de mim, aguenta ela. (p. 128)

Para além do olhar preconceituoso de Margarida em relação à condição de Rosa, a partir dessa fala encontramos outros temas – o aborto como algo inapropriado socialmente e religiosamente, nesse caso, tendo em vista a religiosidade expressa no decorrer da ação, por Margarida, assim como a traição do marido como falta de sorte, com incompetência para encontrar um marido fiel, mediante um modo de reproduzir aspectos do patriarcado, ao naturalizar e relegar à sorte a traição do marido, culpabilizando a mulher pela infidelidade masculina.

Na sequência dos solilóquios das personagens outras abordagens vão aparecendo, em relação ao nível educacional de ambas encontramos:

ROSA – Só cursou até a quarta série do primário (Margarida), uma deficiência que tentou superar fazendo cursos...de tricô, crochê, bordado. Eu bem que tentei mudar um pouco sua mentalidade atrasada, mas foi em vão. Por mais que insista, Margarida não lê outra coisa senão a Bíblia. Lê não: soletra.

MARGARIDA – E metida a bosta que é? (Rosa) Só quer ser “as prega” – nem prega tem mais aquela folote. Só porque é formada, adora me homilhar. Taí. Se serve de alguma coisa ter feito esse tal de dotorado.

²² Buscando o conceito de pessoa com deficiência, a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, aprovado pela Assembléia Geral da ONU, afirma: “Art. 1º. Pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas”. Para chegarmos a esse conceito, ou melhor até a atualidade, um longo percurso de dor, exclusão, morte e sofrimento foi atravessado, mas a luta ainda continua pela garantia de direitos e respeito. Dentro do processo histórico, no que se refere à história da deficiência, desde o período do homem primitivo, a pessoa com deficiência é vista como possuidora de espírito maligno. Para Fuzetto (2015, p .08), “quem mantivesse contato com ela estaria mantendo relação com um espírito mau. Isso se dava pela crença de que tal ser humano teria sido castigado pelos deuses por erros cometidos por ele ou, até mesmo, por familiares. Devido a essa ideia, não existia portadores de deficiência vivendo em comunidade, pois eles eram mortos ou abandonados por serem considerados como fardos ou devido ao temor religioso gerado”.

Hoje em dia, quem limpa o fundo dela sou eu, uma analfabeta despreparada, como diz. (p. 128)

Nessas falas, identificamos o poder intelectual como instrumento de opressão, soberba, em detrimento ao saber popular e ao domínio das habilidades manuais, entendidas como tipicamente femininas, apreendidas por Margarida, que não teve oportunidade de chegar aos bancos da academia. Aqui, o autor nos faz refletir sobre o modo como em nossa sociedade haveria uma percepção errônea de que um saber anula o outro: acreditamos que dentro do processo de aprendizagem, os saberes se complementam, não precisamos diminuir um para enaltecer o outro, é bem sabido que as dimensões do conhecimento possuem níveis, no entanto, é necessário empatia e respeito aos saberes.

Em contraponto à fala de Margarida, o autor equipara por meio da fala da personagem Rosa a pouca escolaridade da mesma à deficiência, ao deficiente intelectual, relacionando o seu “semianalfabetismo” como uma deficiência, atribuindo a sua pouca escolaridade a uma incapacidade. Desse modo, a temática da deficiência mais uma vez se faz presente. Ao utilizar a expressão “metida a bosta que é”, a personagem Margarida se refere paradoxalmente a uma pessoa que se acha importante, vaidosa, arrogante. Em “só quer ser as pregas, essa folote” faz referência as plicomas anais, essa expressão também é aludida de modo paradoxal, para diminuir a outra. As falas da personagem Margarida, em sua maior parte, de modo pertinente ao *espírito rixoso que rege a relação*, faz bastante uso da linguagem ligada ao baixo-corpóreo e, a partir desses trocadilhos lexicais, o risível é acionado.

Outro aspecto abordado na cena em análise é a religiosidade das personagens: Margarida, segundo Rosa, é bastante fanática, chegando ao ponto de assistir três missas por dia e acender um maço de velas para “Nossa-Senhora-Não-Sei-de-Quê” toda semana e, uma vez por dia, outra para o anjo da guarda – ela desconfia da fé da irmã, alegando que Margarida é apenas “metida a santa”. Ao tocar nesse ponto, Margarida descreve a irmã como alguém que não acredita em nada, atribuindo o lugar de quem estuda bastante, ao ateísmo, querendo revelar que a irmã é ateia. Também expressa que ela é uma mulher de vida sexual livre, a qual, para o cristianismo, é vista como uma mulher que se assemelha à Maria Madalena, uma prostituta. Mais uma vez, esbarramos nesses aspectos morais e conservadores que fazem parte da construção da personagem Margarida e que conduzem o enredo para esses lugares

de conflitos, que se expressam não somente pelas ações das personagens, mas no debate de ideias e pensamentos divergentes.

O texto está dividido em seis cenas, as quais são acompanhadas de rubricas que antecedem o início dos diálogos e sintetizam a ação principal ali encontrada. Essas divisões por cena ajudam o leitor a entender o início, o meio e finalização do arco dramático da cena e, conseqüentemente, os pontos de virada da dramaturgia como um todo. É importante compreendermos que, nas cenas, as irmãs são construídas mediante uma extremada rivalidade, revelada formalmente nos diálogos como rixas, as quais, assim, formalizam o conflito, a partir do espírito rixoso que permeia quase todo o enredo.

3.2.2 A Margarida brigou com a Rosa (e vice-versa)

Adentrando um pouco mais na análise-interpretação do texto, vemos como a escrita dramática de Saulo Queiroz alude a contradições e tensões, de modo a avançar a ação, fornecendo materiais para várias análises das personagens Rosa e Margarida. Elas podem ser vistas como arquétipos que permeiam a nossa sociedade de maneira frequente, levando em consideração, também, o ambiente do desenrolar dessa peça, ou seja, o seio familiar, onde encontramos elementos suficientes para análise e reflexão de uma relação abusiva.

Como já vimos anteriormente, as personagens travam uma convivência permeada pela rixa, que poderia ser representada por uma imagem, a qual metaforicamente iremos chamar de “cabo de guerra”, em que dois polos esticam uma corda e medem forças. Elas conseguem, em seus diálogos, externar muitas dores e frustrações que sofreram durante a trajetória de vida, de fatos da infância a decepções amorosas. Percebemos, também, que há muitas questões a serem ajustadas no que diz respeito aos incômodos: uma (Rosa Procópio) possui uma carreira acadêmica e profissional de sucesso, no entanto, amargura as dores de se encontrar em uma cadeira de rodas depois de um AVC; a outra (Margarida Procópio) esbanja saúde, no entanto, possui vários traumas de uma vida castigada pela opressão social.

Nesta dimensão, ao analisar o texto, identificamos as individualidades das personagens (uma com nível de doutorado, outra semianalfabeta; uma financeiramente estável, a outra financeiramente vulnerável), cada uma com seus

argumentos para fugir ou aliviar suas dores, que trazem da infância e que se tornaram essa camada de rejeição. Em diálogo com Rosa, a personagem Margarida deixa escapar uma fala que revela esse sentimento de rejeição, como podemos perceber na citação a seguir:

MARGARIDA – Minha Rosinha, era assim que papai lhe chamava. Depois que nasceu, virou o xodó da casa. No Natal, enquanto ela ganhava vestido chique de loja, eu só recebia vestido da feira da sulanca, ou coisa pior. Mesmo assim, sempre rezei por ela, peço a Deus, todo santo dia, que ela seja muito feliz. (p.131)

A partir dessa fala, inferimos que, na infância, possivelmente, havia demonstrações de afeto dirigidas mais para uma do que para outra, por parte da figura do pai, desse modo, fazendo aflorar memórias que, de alguma maneira, justificam a convivência conflituosa que travam. Ao analisarmos a cena II, percebemos que o autor vai encaminhado a sequência do “cabo de guerra”, a partir de motes aparentemente simples que, no decorrer da ação, vão encaminhando as personagens para os seus objetivos individuais.

Nessa cena, o diálogo é introduzido a partir da relação que chamaremos de “hora da papa x hora da novela”. Na ocasião, Margarida deseja dar a papa à irmã, que, por seu turno, deseja assistir à telenovela. Nesse impasse, travam uma disputa entre desligar a TV e comer a papa, mas isso é apenas o início da discussão. No decorrer da cena, Margarida levanta o questionamento em relação a uma professora universitária desejar ver a uma telenovela, enxergando esse produto audiovisual como sendo algo consumido pelas pessoas de “pouca cultura” como ela. No entanto, Rosa rebate, argumentando o consumo desse produto cultural por várias pessoas no mundo e de diferentes níveis educacionais. Como dito, na simplicidade do diálogo entre papa e novela, a cena vai ganhando outros desdobramentos e as abordagens sobre opressão e relações abusivas vão surgindo como podemos perceber abaixo:

MARGARIDA – Sua nojenta, olha aí, sujou o casaco todinho. Vai, tira isso pra eu botar de molho, tira!

ROSA – Ai, devagar, está machucando o meu braço.

MARGARIDA – Enquanto seu braço dói, meu juízo queima, tira!

ROSA – Até quando, meu Deus? Até quando eu vou aguentar isso? Além de aleijada, dependente desta monstra. Sete anos prostrada numa cama, aguentando toda sorte de desaforo e humilhação.

MARGARIDA – (*Fora de cena*) Eu tô ouvindo, viu?

ROSA – *(Um pouco mais baixo)* E é porque eu pago tudo: comida, roupa, calçado, dou a casa pra morar, a cama pra dormir, até plano de saúde eu dou pra essa miserável e ela...

MARGARIDA – Não faz mais do que sua obrigação. Ou tá esquecida do combinado?

ROSA – Não, Margarida, eu não estou esquecida do combinado. Como você mesma diz, nessa casa uma mão lava a outra.

MARGARIDA – Pois é. E olhe que sou muito boa, tô de prontidão a qualquer hora do dia e da noite. Se eu fosse uma enfermeira de verdade, a coisa era diferente. Tu tinha que pagar um salário bem gordo e hora extra pra eu te aguentar até de madrugada. Tudo que eu tenho aqui, como tu disse, comida, ocupa, remédio, teto, não paga nem a metade do meu trabalho. E quer saber de uma coisa? Chega de trololó, hora de dormir. (p.135-136)

Nesse diálogo, também podemos evocar a relação de codependência dessas duas mulheres, as quais, devido às circunstâncias da vida, se encontram em uma relação inextrincável, cada qual com suas limitações, seja física ou econômica, limitações essas que a impedem de atingirem seus objetivos em comum, a autonomia. Em busca dessa autonomia, que nunca chega, as personagens vão se entrelaçando em memórias e mágoas do passado, que vão colocando-as em uma teia de emoções e ressentimentos.

Essa abordagem se evidencia na cena III, a qual intitulado de “passando à limpo”, uso essa expressão devido à ação estabelecida no início da cena, na qual a personagem Margarida realiza a limpeza do quarto de Rosa na madrugada. Apesar de caminhar por um terreno bastante denso, o dramaturgo conseguiu, de maneira sagaz, suavizar os diálogos utilizando-se do cômico, e, em muitas situações, encontramos a personagem Margarida dizendo verdades de maneira bem-humorada. O chiste, que em sua tradução seria o gracejo, o engraçado, para a teoria psicanalítica, possui outra abordagem, diferente do que nos revela Henri Bergson:

O riso não advém da estética pura, dado que tem por fim (inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos) um objetivo útil de aprimoramento geral. Resta, no entanto, alguma coisa de estético, pois o cômico surge no momento preciso no qual a sociedade e a pessoa, isentas da preocupação com a sua conservação, começam a tratar-se como obras de arte. Em resumo, se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso. (BERGSON, 1978, p. 14)

Já em Freud (2015), temos o chiste como um escape do inconsciente, a emissão de verdades ditas de maneira espontânea e humorada, mas reveladora de algo do inconsciente, seria como aquela máxima: toda brincadeira tem um fundo de verdade. Também encontramos no chiste a ideia de uma piada que reverbera e ganha identificação pelos grupos sociais, e isto está ligado à psicologia social, exemplo: piadas de médicos, de terapeutas, de mulher... ou seja, grupos sociais que se identificam com as piadas e que as reproduzem em busca do prazer em rir do outro e de si.

Nesse aspecto, a ficção e a arte por vezes se confundem e, de alguma maneira, atravessam os corpos dos artistas criadores e dos receptores, encontrando aproximações com a psicanálise que traz à luz a sujeira/poeira cinzenta instalada no inconsciente dos indivíduos.

MARGARIDA – Tampe o nariz pra não espirrar! (*começa a espanar os móveis*).

ROSA – Você sabe que horas são?

MARGARIDA – Nem me interessa.

ROSA – Você vai limpar o quarto a essa hora? Ficou maluca, foi?

MARGARIDA – Tampe o nariz e cale a boca, atropelo da minha vida. O serviço é meu e faço a hora que bem entender.

ROSA – Duas vezes no mesmo dia? Esqueceu que já limpou este quarto hoje?

MARGARIDA – Duas, três, quatro, trinta e cinco; esse chiqueiro eu limpo a hora que quiser e quantas vezes for preciso. Ou tu *num* sabe que quarto de doente fede. (p. 138)

Em meio à essa trivialidade de limpar a casa, de novo, avulta a rixa: a ação é ignorada por Rosa pois Margarida já havia limpado o ambiente no decorrer do dia e, mais uma vez, vai repetir a atividade, sem que haja necessidade. No decorrer dos diálogos, começam a saltar memórias da infância, adolescência e fase adulta das duas. A primeira memória a ser regatada é disparada por meio das seguintes falas:

ROSA – Hoje você está como nunca. O que foi, sonhou com o falecido?

MARGARIDA – Veja como fala do meu finado, viu? Ele era um santo, me deixou pra morar com Deus. Diferente do teu marido, que te deixou pra morar com outra. (p. 139)

A temática da traição/infidelidade retorna sempre. Isso nos faz pensar sobre de que modo a relação monogâmica pode deixar marcas negativas na vida dos

indivíduos, principalmente nas mulheres, pois o advento da monogomia, historicamente, possui um peso maior para elas, tendo em vista que dentro de uma sociedade patriarcal, machista e misógina a traição advinda do homem é naturalizada – isso, obviamente, em face do patriarcado, entendido por Scholz (1996) da seguinte maneira:

[...] para evitar mal-entendidos que possam surgir do conceito de patriarcado, esclarecemos que, ao falar de dominação masculina, não queremos dizer obviamente que o homem se poste ao lado da mulher constantemente de chicote em punho, para fazer valer sua vontade. No sentido aventado aqui, o domínio baseia-se essencialmente na institucionalização e na internalização de normas sancionadas pela coletividade. Estudos feministas revelam que, historicamente, as mulheres não raro se ergueram em defesa de seu papel tradicional, oferecendo resistência e exigindo seus direitos a partir dele. Domínio masculino também não significa que as mulheres se encontrem absolutamente despojadas de seu poder de influência. Este, contudo, restringe-se em boa parte à esfera que lhes é atribuída (SCHOLZ, 1996, p. 17).

Na sequência, outra recordação é evidenciada: a relação de ódio entre as duas que, na visão de Rosa, vem desde à infância. Como defesa, Margarida nega o ódio pela irmã e rebate trazendo à memória as vezes em que Rosa dedurava suas travessuras ao pai:

MARGARIDA – E tu, que contava pro papai qualquer coisinha errada que eu fazia? Me lembro como se fosse ontem, da surra que ele me deu só porque eu fumei um cigarro escondida. Ninguém sabia que eu tinha roubado aquele cigarro dele, só tu porque viu, E, é claro, pra ganhar cartaz foi correndo me entregar. Sinto ódio só de lembrar... disso, sim, eu sinto ódio...da traição. (p. 139-140)

Rosa se defende desse fato, alegando haver sido uma bobagem da infância, pois ela só tinha oito anos na ocasião e não sabia o que estava fazendo. Em contraponto, Margarida avança na discussão e questiona sobre os vários outros vários acontecimentos em idades entre a adolescência e a fase adulta, como podemos perceber na fala:

MARGARIDA – E depois, com quinze, dezoito, vinte? Sabia o que tava fazendo ou ainda era inocente? Pra mim, Rosa, você é descendente de Caim (p. 140).

Nesse momento, a cena vai atingindo uma tensão, pois, a partir dessa comparação da personagem Margarida, ao afirmar que a irmã é descendente de Caim,

fazendo uma alusão ao simbolismo da narrativa bíblica e tendo a referência da ótica bíblica para atribuir os elementos do mal à figura de Caim, uma visão maniqueísta é imposta. No curso dessa mesma cena, é verbalizado por Margarida o sentimento negativo ao ser sempre humilhada pela irmã. Ambas jogam com suas insatisfações diante da convivência ao longo de suas existências, contudo, Rosa chega à reflexão que uma precisa da outra, reafirmando a codependência, já mencionada anteriormente.

Outro ponto abordado no diálogo que permeia a cena III é sobre o tema da felicidade como podemos visualizar no excerto que segue:

MARGARIDA – Até parece que você é a mulher mais feliz e realizada do mundo. Dá até vontade de rir vendo uma aleijada falando difícil e querendo me mostrar o caminho da felicidade.

ROSA – Não quero lhe mostrar o caminho de nada. Apenas acho que ser feliz dá mais trabalho, é por isso que o mundo tá assim de gente infeliz e frustrada. São pessoas que, como você, querem que o melhor caia do céu. Só que a felicidade não é chuva, querida. Eu, apesar de tudo, lutei pelo que quis e me considero uma mulher feliz.

MARGARIDA – Eu não quero essa felicidade nem à vista nem a prazo. Eu acho até engraçado uma pessoa na tua situação dizendo que é feliz. Teu marido botou gáia e te abandonou, tivesse um derrame e ficasse troncha, pegasse um bucho e botasse o filho no mato e hoje não tem ninguém, além de mim, pra te fazer companhia. Isso é felicidade? E a Rosinha da juventude, cadê? Aquela que adorava festa, viagem, namorado, cadê? Tá aqui, ó. Penando de uma cama pra uma cadeira de roda. Pra mim, Rosa, tua felicidade é coisa de novela, só que a minha vida não passa na televisão, não, viu? É aqui, na realidade, nua e crua.

ROSA – É, não dá para conversar contigo. Falamos línguas completamente diferentes. (p.142-143)

Nas falas de Margarida encontramos, de maneira subjetiva, um ideal de felicidade alicerçado pelos padrões de uma sociedade moralista e conservadora. Um pensamento nutrido pela ideia que ser feliz é casar-se, ter filhos e viver para o marido: “Uma mulher bela, recatada e do lar”. Dentro desse pensamento, o qual alimenta a racionalidade patriarcal moderna, “cabia à mulher não apenas ser uma dona-de-casa exemplar, mas também tornar agradável a vida do marido com sua assistência, seus cuidados e seu interesse”, um bem-estar doméstico propiciado pela mulher. Em contraposição a esse pensamento a personagem Rosa rompe com essa estrutura. Nesse contexto, a mãe anulava a mulher de sua identidade e dos seus prazeres: não que a maternidade seja algo ruim, não. Mas, dentro do pensamento patriarcal, ser mãe pode custar muito caro. É preciso dar as pessoas oportunidades de escolha e

desse modo também garantir um equilíbrio sob todos os aspectos que a maternidade possui.

Depois das sequências de revelações e memórias não agradáveis, proferidas por ambas as personagens, a cena em estudo ganha um certo relaxamento, no que se refere às tensões provocadas inicialmente, há uma quebrada com a ação da personagem Rosa que pede para ir ao banheiro e Margarida, com o seu vocabulário, refere-se às necessidades fisiológicas por “cagar” ou “mijar”, deixando a professora universitária incomodada com tais expressões. Nesse ponto, volta-se à utilização de expressões do baixo-corpóreo como possibilidade de causar comicidade pelo jogo de palavras empregado, surpreendendo o leitor/espectador diante de uma situação que, para aquela personagem, é bem íntima. Essa situação representa no texto uma suspensão e relaxamento da tensão dramática que anteriormente estava em acionamento.

Essa mesma cena é concluída em meio a outro momento de exaltação, quando Margarida é provocada no que se refere aos atos sensuais e de liberdade sexual como vemos nas falas:

ROSA – Eu falo de um beijo romântico. Esse não combina contigo, você é tão seca, tão deprimida, tão amarga que duvido que tenha sido beijada de verdade.

MARGARIDA – Tu que pensa.

ROSA – Tenho certeza. Nem dá para imaginá-la botando a língua na boca de um homem.

MARGARIDA – Me respeite, sua cachorra da boca podre. Você acha que fui ou sou mulé de botar a língua na boca de homem?

ROSA – Ainda está em tempo de ser, querida. Não sabe o que está perdendo...aquela língua quente roçando a sua, aquela saliva molhada se misturando com a nossa...

MARGARIDA – Chega! Vamos mudar de assunto que a coisa tá ficando pesada. (p. 147-148)

Nesse excerto, o diálogo parte de reflexões das personagens, tendo o corpo como objeto de desejo e a troca de beijos como forma de erotização. Em relação ao corpo e às corporeidades, percebemos uma conotação para cada uma delas: para Rosa, o corpo é um lugar das experiências, no entanto, para Margarida, o corpo é uma espécie de “espaço sagrado” e, ao mesmo tempo, elemento do pecado pela visão da religiosidade a que se dedica. E nessa oposição de visões do corpo entre o profano e o sagrado os pontos de vista das personagens são expressos e são revelados nos corpos físicos em ação.

3.2.3 Do jogo das humilhações

Um dos pontos altos da dramaturgia acontece na cena IV, em que as personagens chegam ao ápice da ação, em um diálogo que começa com Rosa demonstrando controle e opressão, ao pedir a Margarida que faça os serviços domésticos: quando a mesma acha que terminou aquela atividade, a outra a coloca para fazer outra. A intenção da Rosa é humilhar Margarida, demonstrando o seu poder econômico.

ROSA – Margarida, querida, você esqueceu de trocar os lençóis da cama.
[...]
ROSA - Querida, por favor, calce os meus sapatos, sim?
[...]
ROSA – Agora, traga a escova e o espelho e dê um jeito no meu cabelo que está desalinhado.
[...] (p.148-151)

No decorrer da cena, encontramos vários momentos de desabafos, insultos e volta ao passado das duas personagens, revelando dores e angústias vividas no passado e que são refletidas na relação de ambas naquele momento de velhice, como podemos perceber nas falas seguintes:

ROSA – [...] Você casou antes de mim. Por sinal, teve uma festa linda.
MARG – Pelo menos isso eu fiz primeiro.
ROSA – É, pena que não deu muita sorte com o marido.
MARG – Porque não foi com o homem que eu amava que casei. Esse tu fez o favor de me roubar.
ROSA – Roubar? Como, se quando você conheceu o Jorge eu só tinha dezesseis aninhos?
MARG – Justamente, tu tinha dezesseis. Mas eu já passava dos trinta e ele só tinha vinte e cinco... entre uma franguinha mais nova, cheirando a leite e uma coroa, fedendo a mofo, ele preferiu a mais moça.
ROSA – Hoje eu me arrependo do que fiz, me perdoe. Ele só merece o meu desprezo.
MARG – Também pudera, depois do par de chifre que ele te empurrou na testa, até eu fiquei com abuso do sujeito.
ROSA – Vamos evitar falar nesse assunto?
MARG – Por que? Não gosta de lembrar que ele te trocou por uma mais nova? Pois eu gosto. Tá vendo agora que pimenta no cu dos outros é frescos?

Ainda falando sobre o aspecto tempo, encontramos uma diferença de idade entre as personagens de aproximadamente quinze anos, logo ali estão formalizadas

as diferentes experiências vividas por ambas em épocas distintas. Sendo assim, a obra cria um espaço de tensão e representação dos espaços de poder, na medida que coloca a Rosa como uma professora universitária e a Margarida, como uma analfabeta que atende as necessidades da bem-sucedida em troca de um lar (espaço físico) e comida. Diante disso, a simbologia inserida nessa espacialidade imagética constrói um lugar que revela vários contrastes e desigualdades existentes em nossa sociedade brasileira, a exemplo da relação do oprimido e opressor, o poder intelectual, a subserviência, os conflitos existentes na individualidade do ser e na coletividade compartilhada... aspectos que vão aparecendo a partir da interação com o espaço criado pela narrativa.

Nesse momento da dramaturgia, o assunto do casamento como ideal de felicidade é retomado, mas surge um outro aspecto, a naturalização da traição do homem em relação à mulher-esposa, baseado no etarismo, também chamado de idadeísmo ou ageísmo, que é o preconceito ou discriminação baseado em critérios de idade, atribuindo a troca de uma pela outra devido uma ser mais nova que a outra. Isso também corrobora para a manutenção do machismo estrutural. Também fica claro que esse comportamento só privilegia o homem.

No que se refere à divisão de classes das personagens, encontramos nos diálogos essa diferenciação nitidamente, apontando para aproximações e afastamentos das duas irmãs que, apesar de ocuparem o mesmo espaço familiar, travam conflitos estabelecidos, também, pela disparidade da classe social em que cada uma se reconhece e ocupa.

Seguindo essa compreensão, encontramos na literatura, teatro e na arte como um todo, lugares de bastante potência que revelam, denunciam e criticam, assim como proporcionam movimentos de transformação na sociedade, podemos perceber isso na relação estabelecida na obra em estudo como um recorte social que percorre o curso da humanidade. Os conflitos individuais são refletidos no coletivo, pois os mesmos não estão separados, podem ser vistos como a extensão do individual, e a arte, seja da escrita, do corpo ou da visualidade, amplifica esse espaço-tempo, o qual dentro da história da humanidade tem vivido e há de viver ainda vários ciclos que reaparecem na vida real e ficcional de tempos em tempos, com velhas roupas, novas roupas, maquiados ou desnudados, nos fazendo perceber também que a unidade tempo-espaço é cíclica e indissociável. Ainda segundo Bakhtin (1998):

Quando a unidade total de tempo se desintegrou, quando se destacaram as séries da vida individual, em que as grandes realidades da vida comunitária se tornaram assuntos privados, quando o trabalho coletivo e a luta contra a natureza deixaram de ser o único ponto de encontro do homem com ela, com o mundo, então também a natureza deixou de ser a participante viva dos acontecimentos da vida: ela se tornou basicamente o “lugar da ação” e o seu fundo, transformou-se em paisagem, fragmentou-se em metáforas e comparações que servem para sublimar os fatos e as vicissitudes individuais e privadas, que não têm nenhuma ligação real e substancial com a natureza. (Bakhtin. 1998. p.326)

O diálogo vai ficando ainda mais denso até o nível em que Margarida disferiu um tapa na cara da irmã paraplégica. Depois dessa agressão física, o que Rosa consegue fazer é humilhar de maneira verbal ainda mais Margarida, que revida de maneira ainda mais contundente. A questão das rixas entre as personagens é o combustível para a condução do conflito, desde a primeira cena e, dada essa tônica, a cada arco narrativo vai crescendo e se intensificando, ou seja, as rixas possuem uma escala ascendente em direção ao extremo, a morte de ambas²³.

Isso fica evidente quando, ainda nessa cena, Rosa, em tom de apaziguamento e sem demonstrar seu lado perverso, dar início a um diálogo com sua opositora dizendo que fez um testamento e que a única herdeira é a Margarida, o clima de falsidade, misturado com pensamento de maldade e exacerbação do ódio entre ambas começa a ganhar potência, de modo muito discreto e sutil, nas entrelinhas e subtextos da dramaturgia. A partir desse momento, o plano de ambas já foi instaurado: na mente de Rosa, o plano era matar a irmã envenenada com um vinho preparado há anos e se livrar de vez daquela situação; já na cabeça da Margarida, há o intuito de envenenar a irmã com a papa, que fazia de modo cotidiano, acrescida com veneno de rato para, após sua morte, ficar com a herança prometida.

A cena é concluída com um ar de falsidade e maldade nas intenções de Rosa, que pede uma papa a Margarida para celebrarem essa união, como podemos ver nesse trecho:

ROSA – Tudo bem, quer que eu lhe peça perdão? É isso, Margarida? Então me perdoe. Me perdoe e vamos viver em paz de uma vez por todas.

MARGARIDA – Como, se sua vida é me espezinhar?

ROSA – Eu prometo que não farei mais isso, ficarei calada e só direi o necessário.

[...]

²³ Há, aqui, bastante semelhança com o filme estadunidense **O que terá acontecido a Baby Jane?**, adaptado do livro homônimo do romancista e roteirista Henry Farrell, da década de 1960.

MARGARIDA – Eu quero morrer premero, mesmo. O que vai ser de mim se tu morrer antes, Rosa, me diga? Como é que eu vou me vestir, me sustentar, me abrigar do frio? Parece que eu tô vendo, eu toda cheia de ferida, com a roupa rasgada e fedorenta, pedindo esmola na porta da catredal.

ROSA – Olha, eu nunca quis te dizer isso, mas só pra lhe tranquilizar, no meu testamento você é a única herdeira, pronto.

[...]

MARGARIDA – Eu não acredito, Rosa. Eu não mereço isso.

ROSA – Eu também acho, mas é melhor do que deixar pra o governo. Agora, chega de lamúria. Eu tive uma ideia! Para provar que está tudo bem entre nós, traga minha papa.

MARGARIDA – Papa? Na hora da janta tu num quis papa, vai querer agora?

ROSA – Vou, em nome da nossa união eu sou capaz de comer um balde de papa. Vamos, me ponha na cama e vá fazer minha papa.

MARGARIDA – Pensando bem é uma boa ideia. Eu vou fazer sua papa agorinha mesmo.

Margarida põe Rosa na cama e sai para preparar a papa. (p. 162-164)

Na penúltima cena, o autor retoma o recurso aos solilóquios, empregado na primeira cena, mas agora cada personagem reflete sobre como almeja se livrar da outra. Aqui, temos o plano de ambas as personagens para dar fim àquela relação, na qual as duas sinalizam ao leitor/público que irão fazer algo, mas ainda não é revelado o objetivo fim, ficando em suspenso na imaginação de quem ler/ver.

ROSA – *(Para si)* Vá, sua infeliz, vá. Se Deus quiser essa será a último papa que eu vou ter de comer na vida. Eu não aguento mais, preciso me livrar dessa carcereira. Se essa desgraçada não morrer logo, vai acabar me matando. Até bater já me bateu, o que falta mais fazer? Me amarrar na cama? Imagina se eu vou morrer primeiro e deixar tudo que consegui pra essa estúpida iletrada. Nunca. Eu preciso é me livrar dela, de uma forma rápida e definitiva. Mas como? Ah...por que não pensei nisso antes?

MARGARIDA – *(Mexendo a papa à parte)* Mas menina, dessa eu num sabia. Quer dizer que quando essa condenada morrer tudo que ela tem vai ser meu? Quem diria..., mas num é mais do que justo eu ficar com tudo, depois de sete ano servindo essa nojenta, eu bem que mereço. Pensando bem, com a minha idade e trabalhando feito uma escrava, quem vai acabar batendo as bota premêro sou eu. A não ser que...Cruz Credo, Ave Maria...que pensamento ruim, meu Deus. Vai-te! (p. 165)

Ao chegarmos à última cena, caminhamos para o desfecho e, nesse momento, o plano vai sendo revelado a partir das ações: Margarida, sabendo da herança que ficaria com a morte da irmã, preparou a papa e colocou “chumbinho”, espécie de veneno para matar rato; indo na mesma direção de dar fim à vida da outra, Rosa

solicita que Margarida pegue um vinho no porão da casa para brindarem um novo momento, no entanto, esse vinho fora preparado, no passado, com cianureto de potássio, também um veneno, dizendo ela, que havia preparado para tomar quando o casamento dela não estava indo bem, mas havia desistido do suicídio. Margarida bebe o vinho e Rosa finge beber, mas já havia comido da papa envenenada, na ocasião as duas revelam o envenenamento duplo e morrem se amaldiçoando. Nesse trecho temos a revelação do plano de ambas:

Rosa afasta violentamente o copo de vinho que Margarida ia levando à sua boca, provocando a queda do mesmo.

MARGARIDA – Porque tu num quer mais vinho, cretina?

ROSA – Porque esse vinho, sua imbecil, eu preparei há muito tempo, quando meu casamento estava afundando, para tomar quando tudo desse errado.

MARGARIDA – Preparou com que?

ROSA – Com cianureto de potássio, conhece?

[...]

MARGARIDA – Ai, minha Nossa Senhora dos Envenenado, eu devia ter desconfiado desse vinho. Tem nada, não...tu não perdes por esperar, porque também provou do veneno...

ROSA – Quem, eu? Imagina. Para sua informação, irmãzinha, eu fingi que bebi o vinho. Despejei tudo no vaso de flores...

MARGARIDA – Quem falou em vinho? Eu tô falando é do papa de aveia com estricnina!

ROSA – Não, eu não acredito que você envenenou minha papa.

MARGARIDA – Eu é que não acredito que tu me envenenaste, depois de sete ano limpando teu rabo sujo.

ROSA – Vingança, querida, vingança. A vingança é um prato que se come frio, mas com o estômago quente.

[...]

MARGARIDA – Isso, desgraçada, morre. Morre que eu quero te ver se esticando todinha...ai! Ai, meu Jesus, eu também tô...

ROSA – Morre, desvalida, morre, que eu quero jogar meu corpo por cima dessa carcaça velha...ai...

MARGARIDA – Rosa...

ROSA – Margarida...

AMBAS – Maldita!

Tombam mortas. (p.172)

Aqui, encontramos um momento trágico e cômico ao mesmo tempo, trágico porque, diante de todas as rivalidades advindas das rixas de infância e toda a trajetória de vida das irmãs, nos deparamos com a morte das duas – e, no tocante ao cômico, ele se revela como em quase toda a dramaturgia pela maneira descontraída de realizar o jogo de palavras criando uma contraposição com a realidade vivida por elas.

De modo geral, ao chegar a esse ponto, o leitor/espectador é surpreendido com esse final nada agradável: não há final feliz para aliviar a tensão e a rivalidade, pois o autor resolve finalizar a ação tendo a morte como solução para o conflito.

Escrito em 1997, esse texto é o mais solicitado para realização de montagens dentro do repertório de textos dramáticos do autor. Em suas montagens, ele tem sofrido transformações que dialogam diretamente com o tempo e o espaço atual percebido e elegido pelos encenadores. Quando questionado sobre sua visão em relação à importância do texto dentro de uma montagem teatral, o autor respondeu:

Eu acho o texto dramático parte de um tripé fundamental para a montagem de um espetáculo, para criação de uma obra teatral, que seria composta, como falei, pelo texto dramático ou pela ideia dramática que pode advir até de... não de um texto de teatro, pode vir de uma música, de uma obra pictórica, enfim. E, aí, a gente tem o elenco e a concepção cênica, que aí inclui os outros elementos de uma montagem teatral. Então eu enxergo mais ou menos como isso, como parte de um tripé, e não consigo entender a obra dramática sem aquela finalidade de se realizar com a palavra manifesta em cena, eu até coloquei isso na introdução da coletânea teatral: eu acho que é a ambição de qualquer autor teatral. Eu tava relendo Fedra, de Sêneca, e vendo que ele era considerado um autor que escrevia para teatro, mas um teatro que era para ser mais lido do que encenado, e aí, lendo a obra, eu até suspeito porque isso era tido dessa forma, porque realmente eram textos complexos demais para a fala e também textos com uma certa robustez em termos de tamanho, textos grandes, bifes enormes, monólogos enormes, então, de fato, às vezes, fica inviável encenar quando o texto é muito grande, embora quando eu montei Medeia, de Eurípides, que era um texto também com bifes enormes, com textos gigantes do coro, monólogos de Medéia, monólogos de Jasão, eu tive uma experiência muito gratificante. Primeiro, porque eu vi que o texto é atemporal, um texto de mais de dois mil anos funcionou muito bem com uma plateia contemporânea; e, segundo, é possível sim colocar na boca dos atores, desde que sejam bons atores, bom elenco, textos robustos, grandes e até complexos do ponto de vista da construção do texto, vai depender obviamente da direção. Claro que eu fui muito feliz de contar com um elenco muito bom, tava muito inspirado à época e o texto vem bem-sucedido, foi premiado na Mostra Estadual, enfim, mas é isso: eu enxergo o texto como um elemento, ele não é o elemento mais importante. Eu ainda considero que o elemento mais importante em teatro é o ator. (Saulo Queiroz, em entrevista inédita para esta pesquisa, realizada em 18/07/2022²⁴)

De fato, desde a modernidade, o texto dramático deixa de ser o principal elemento do teatro. Contudo, em nosso estudo, nos interessa mais perceber as contribuições que há nas relações entre dramaturgia-encenador-agentes da cena do que segregá-los e criar níveis de importância. Ainda assim, corroboro da ideia de que no teatro o (a) ator/atriz é o elemento fundamental dentro do processo de montagem

²⁴ Esta entrevista, na íntegra, consta em Anexo.

de um espetáculo, no entanto, é necessário ao ator reconhecer a importância de todos os outros elementos para a culminância do seu trabalho de atuação. Nesse sentido, entendemos que, ao realizar a escrita para o teatro, há um percurso significativo entre a escrita e a encenação, e aqui não estamos falando em uma relação de dependência, mas de diálogos que se complementam. Entre o texto e a encenação “pode acontecer tudo, inclusive nada”, parafraseando trecho da música “A natureza das coisas”, do nosso compositor paraibano Flávio José. É assim que buscamos nesse lugar do entre, do antes, da centelha de criação, respostas e outros questionamentos que muito interessam ao nosso estudo.

Propomos, por estes caminhos, a reflexão sobre o modo de interação, assim como as inter-relações existentes no processo de encenação da obra dramática, a qual revela uma nova escrita teatral. Com isso não queremos dizer que surge, na cena, um texto totalmente diferente do que o dramaturgo concebeu: ao contrário, quero sustentar a potencialidade que há na dramaturgia escrita pelo autor e dizer que – dentro do processo de encenação e a partir dos olhares dos agentes da escrita teatral – surgem diálogos que convergem para outras dramaturgias (da cena, do ator, da iluminação, do cenário...). No próximo capítulo, iremos discorrer, então, sobre as duas montagens em estudo, analisando elementos que convergem e divergem quando postos em foco os olhares de diferentes diretores-encenadores.

4 UMA DRAMATURGIA POSTA EM CENA

Nessa etapa, iremos percorrer os caminhos trilhados por duas montagens, estreadas no intervalo de tempo de mais de duas décadas decorridas dentre a primeira escrita dramaturgica e as respectivas montagens teatrais. Nesse sentido, dedicaremos nossa atenção às montagens de **As Malditas**, notadamente àquelas estreadas em Campina Grande (1997) e João Pessoa (2002). Como já afirmamos anteriormente, olhar para o fenômeno teatral nos lança vários desafios, tendo em vista que a situação de representação, enquanto ato efêmero, nos convida à experiência atrelada a um tempo presente, e, assim, o pesquisador que se dedica a essa labuta acessa a missão de pesquisa pelo viés da perda, do luto, do tempo ausente... Sobre isso, discorre Dubatti:

A pesquisa teatral implica o exercício permanente do luto, da aceitação da perda, uma vez que vivemos o teatro no presente, mas o pensamos como passado, como algo que aconteceu e é irrecuperável como acontecimento. Soma-se a isso o reconhecimento epistemológico da ignorância a que nos obriga o estudo do acontecimento teatral, impossível de ser capturado em sua complexidade no presente e, portanto, irremediavelmente perdido em sua dimensão complexa. Necessariamente nos aproximamos do acontecimento a partir da perda, do luto e da ignorância, por meio do resgate de fragmentos, particularidades, hipóteses, sempre sujeitos à revisão. (DUBATTI, 2016, p. 86)

Tal modo de refletir faz muito sentido para uma pesquisa como a que vimos empreendendo, pois que, em termos de coleta de dados, estamos buscando pistas, sempre nos rastros da perda, havendo a necessidade de se trabalhar sobre fragmentos, vestígios, que possam elucidar algumas hipóteses, suscitadas pelo objeto em análise. Daí a necessidade de rastrear e mapear os documentos que apontam para uma memória da cena, tais quais registros jornalísticos, fontes audiovisuais, iconografia, bem como a realização de entrevistas com os artistas participantes dos processos etc., além, óbvio, de nossa memória enquanto espectador, na medida em que, como diz Dubatti (2016, p. 130), “[n]o teatro o corpo do ator, do técnico e do espectador participam da mesma zona de experiência. Com seu riso, seu silêncio ou suas lágrimas, com seus protestos, o espectador influi no trabalho do ator teatral, constrói a *poiesis* convival”.

Analisar um espetáculo, portanto, para Pavis, implica em executar uma atividade que vai além de

[...] uma descrição de um objeto estático, [possibilitando] conceber a análise de um espetáculo como um relato, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou e o que nos conta vários relatos: o da fábula, o dos fatos, o da arqueologia e da antropologia que questiona uma cultura soterrada sob os sedimentos da história. (PAVIS, 2003, p. 29).

Nesse sentido, investigar o fenômeno teatral nos coloca na posição de investigar o objeto por várias perspectivas, acreditando que esses vários olhares podem apontar caminhos para uma reflexão que vai se tornando, a cada passo e descoberta, mais adequada. Pensando nisso, desde o início dessa investigação, tínhamos como uma das possibilidades de coleta de dados a escuta dos agentes envolvidos nas encenações em estudo, assim teríamos a oportunidade de nos aproximarmos do olhar de cada artista em relação ao texto e à encenação da qual eles/elas foram cocriadores.

E, assim, assumimos um ponto de vista pelo qual entendemos que, em um espetáculo teatral, tudo que foi posto em cena possui um referencial de leitura e significância para os espectadores, e que essa leitura passa pela capacidade de decodificação dos símbolos utilizados na encenação, a partir das convenções dadas em uma cultura teatral específica, entendida como

[...] um conjunto de condicionamentos e procedimentos, de regras, de técnicas artísticas (trabalho intelectual e esforço criativo), e estratégias comerciais, elementos que estão em permanente atrito com tradições e inovações estéticas e que, juntos objetivam a concepção, execução e posterior fruição de uma obra cênica, seja ela ficcional, representacional ou não. (TORRES NETO, 2016, p. 53)

Nesse sentido, a *cultura teatral*, de acordo com Torres Neto (2016), é o conjunto de vários elementos condicionantes, os quais fazem parte de um sistema teatral que vai desde o trabalho intelectual até a fruição da obra, sem perder de vista os fatores comerciais e estéticos que, de algum modo, estão sempre em fricção com a tradição e o contexto do tempo e do local em que está inserida. No entanto, cada pessoa vivencia a experiência do fenômeno teatral de modo particular e único e, assim,

também constrói a sua leitura/análise do espetáculo a partir do seu próprio repertório sociocultural²⁵.

Portanto, nesse capítulo, faremos o esforço de análise que se volta àquelas montagens, mas sem perder a percepção do “todo”, partindo da descrição de alguns elementos das cenas do passado à análise crítico-interpretativa no presente. Para este fito, recortamos duas montagens, a saber:

- (1) a primeira, realizada pelo próprio autor, em Campina Grande, no ano de 1997; e
- (2) uma segunda, realizada em João Pessoa, em 2002, pelo olhar do encenador Edilson Alves.²⁶

4.1 O dramaturgo-encenador

A história dessa obra inicia-se em 1997, quando a atriz campinense Fátima Ribeiro solicita ao dramaturgo Saulo Queiroz um texto, de preferência um monólogo. O autor buscou elementos em seu cotidiano e ambiente familiar, que pudessem lhe servir de impulso criativo para a escrita. Ao encontrar a temática que gostaria de abordar, sentiu a necessidade de construir um texto com duas personagens, e, desse

²⁵ De acordo com Ryngaert (1998, p. 30), a “leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira satisfatória para o leitor”. Nesse sentido, o texto dramaturgic, já em seu processo de leitura, se constitui como um disparador de imagens e porque não dizer, um provocador de sensações que vão da imagem à sinestesia, sendo assim, um diretor-encenador, assim como qualquer outro leitor, vai organizando essas imagens em sua mente e utilizando-as como repertório imagético que vão servindo de norte a um processo de criação e transposição do texto para o espaço cênico, em face de todos os meios de produção disponíveis em uma dada cultura teatral.

²⁶ Acreditamos ser importante mencionar as outras montagens, que já contabilizam um total de dez encenações dessa obra. Houve uma montagem em São Paulo (SP, 2005), tendo como encenadora Edna Ligieri, com os atores: Paulo Paixão e Sergio Abajur; depois, em 2009, foi montado no Piauí, sob direção de Leandro Silva, com os atores: Rogério Costa e João Vieira; no ano de 2016, encontramos duas montagens dessa obra: a primeira, no Rio de Janeiro, com direção de Adrén Alves, trazendo Júnior Dantas e Maycon Renan; uma em Porto Alegre, realizada pelos atores Leandro Silva, que também assume a direção, e Anderson Gonçalves; já em 2017 a peça foi montada novamente no Piauí, agora sob a direção do Arimatan Martins e tendo no elenco os atores Carlos Anchieta e Franklin Pires; em 2018, a peça foi montada novamente na Paraíba, mas agora era a vez da cidade de Cajazeiras, região do sertão paraibano, sob a direção de Denilson Feitoza, trazendo no elenco os atores Benício Figueiredo e Gi Ferreira; em 2019, encontramos a montagem de Fortaleza (CE), sob a direção de Alcântara Costa (que também atua, junto com Gustavo Lopes). Em 2020, diante da pandemia do covid-19, a Cia Cara Dupla de Teatro, que estava no processo de montagem, resolve adaptar a obra para o audiovisual, tendo na direção Letícia Rodrigues, que também se encontra no elenco com Romilson Rodrigues. Em 2022 o texto foi traduzido para o alemão por Sergio Abajur.

modo, o projeto do monólogo se ampliou para um dueto ou diálogo, nomenclatura mais apropriada para descrever uma dramaturgia para duas atrizes.

Podemos melhor conhecer as motivações que o levaram à escrita dessa obra, abaixo:

O que me motivou a escrever o texto [foi] dar vazão a uma ideia que eu já tinha, baseada no meu convívio familiar, quando eu testemunhei as relações de dependência mútua de pessoas que estavam em situação limite: por exemplo, uma pessoa que estava muito doente e que era cuidada por uma que não estava tão doente ou, então, uma pessoa que estava em uma situação muito difícil financeiramente e era acolhida por uma que estava em uma situação melhor financeiramente, materialmente. Então essas relações me impressionavam muito, porque eu consegui detectar logo cedo o nível de utilitarismo que há nas relações humanas, mesmo as mais próximas, em que a gente pressupõe a existência de um afeto. Então *As Malditas* surgiu a partir daí: eu comecei a rabiscar a ideia, e eu disse, “não, seria interessante duas personagens” – porque um monólogo eu não estava com muita inspiração para desenvolver naquele momento, eu disse “um diálogo meio ping-pong, meio tiroteio, tiroteio verbal”. *As Malditas* tem muito isso: é um ricochetear constante de insulto, de passar na cara o passado, de acusações, de ressentimento de ódio e até de pequenas manifestações de amor também, que vai se diluindo ao longo do tempo, nessas relações muito complexas. Então eu tive na minha família, e convivi de muito perto, um caso de uma pessoa que estava numa cadeira de rodas, estava inválida, cuidada por outra e que obviamente por ser cuidada por ela essa outra tinha que tá em uma situação de saúde melhor. Aí eu fiz uma mesclagem de outras situações que eu conheço da minha própria família por parte de pai, por parte de mãe, em que há a também a interdependência baseada nas questões materiais. E aí eu escrevi *As Malditas* muito rápido, para a minha grande surpresa eu acho que eu escrevi *As Malditas*, não tive que reescrever muita coisa, em cerca de um mês, aí eu já mandei para Fatinha, que adorou, e fomos atrás de uma atriz para poder fazer com ela. Eu tinha visto Valquíria Gonçalves atuar em algum texto, não lembro se de Lourdes Capozzoli ou de Hermano José. Fiquei encantado com Valquíria, eu a considero a melhor atriz teatral da Paraíba, eu acho que poucas atrizes, poucos atores detêm a ciência da atuação como ela no nosso Estado, eu acho até que ela é não é reconhecida devidamente. Ela merece ser muito mais reconhecida. Aí foi isso a inspiração, [...] e a realização da montagem se deu pelo que eu já tinha respondido anteriormente que eu gosto muito de montar meus próprios textos porque eu já tenho mais ou menos uma ideia de como eles devem ser feitos, aí fica mais simples de realizar. (Saulo Queiroz, em entrevista inédita para esta pesquisa, realizada em 18/07/2022).

Ainda sobre a construção do texto, encontramos em outra entrevista, esta, concedida ao **Jornal da Paraíba**, em 30 de agosto de 1998, em que, ao ser questionado sobre o porquê da temática delicada e pesada e se havia inspiração em algo específico, respondeu:

Tem a vida da minha família. Tem a história de duas pessoas da minha família, que eu prefiro não dizer quem, que são exatamente aquilo que se passa na peça. E também a relação de uma pessoa com um doente; a dependência do doente com a pessoa sã eu acompanhei isso duas vezes.

Da minha avó cuidando do meu avô, depois eu mesmo cuidando do meu avô. Obviamente que o que o pus, vai ver não é o que aconteceu, mas gerou, desencadeou o processo criativo. Eu pensei: imagine se isso fosse levado as últimas consequências. “saco” de você ter que cuidar, de por exemplo botar a paradeira pra pessoa fazer “pipi”, o copinho na boca. Aí isso tá em cena, de maneira exagerada. (Entrevista ao **Jornal da Paraíba**, 30 de agosto 1998)

Ao ser perguntado se a peça/dramaturgia possuía uma vertente trágica, o mesmo ainda nessa entrevista, revela:

É tragicômico. Existe elementos dramáticos que permeiam o espetáculo do começo ao fim, porque é uma relação de duas irmãs que se odeiam e tem que conviver apesar desse ódio. Então diante disso não tem como escapar do drama. Mas como Fátima é cômica e a minha linha de trabalho tende para o cômico, aí transformou-se numa tragicomédia. D. Lourdes Ramalho quando leu o texto, achou que o tratamento iria ser dado, cenicamente, um pouco mais trágico. Ela até não gostou muito da montagem. Gostou do texto, mas não da montagem. Porém, quando ela viu outra vez, concordou comigo num ponto de vista que é o seguinte: eu tenho um público formado aqui, que assimilou os meus trabalhos fazendo essa ligação com a comédia. Então é estranho eu oferecer uma coisa completamente dramática. Por isso que *As Malditas* tem um pé na comédia, por respeito à esse público conquistado. (Ibidem)

A partir da citação acima, percebemos que o limite entre a tragédia e a comédia naquela peça possui uma linha divisória muito tênue. No entanto, também fica evidente que, ao optar por trazer mais elementos cômicos do que trágicos, essa escolha foi pautada visando atender às expectativas de um público já conquistado, o qual já estava acostumado com espetáculos de comédia. Na visão de Lourdes Ramalho, como mencionado, o texto poderia ter ganho um tratamento que se alinhasse ao trágico, mas, ainda que a dramaturga tivesse enxergado essa possibilidade, depois foi convencida pelo autor que, diante da conquista do público que assistia aos seus espetáculos, não deseja se distanciar do que já vinha fazendo. Diante desse esclarecimento Saulo Queiroz percebe que o público interfere na criação, muitas vezes deixando o artista condicionado ao seu gosto.

Acreditamos que apesar dos processos criativos da feitura de um texto dramático e de uma encenação constituírem-se de alguns elementos que se aproximam, cada criação dessas possuem especificidades e técnicas que as tornam singulares. Pensando nisso, percebemos que ocupar essas duas funções pode apontar, como em outros “outros dramaturgos (Molière, Brecht, Pinter etc.) que cuidam, por vezes eles mesmos, da encenação de suas peças”, para uma tentativa de “controlar sua produção escrita até o fim [...]” (GRÉSILLON, 1995, p. 274).

Contudo, cremos que para Saulo Queiroz isto não era necessariamente controle: a relação dele com a encenação de seus textos aconteceu de modo espontâneo e por força das circunstâncias, pois ele achava de uma responsabilidade muito grande realizar a montagem de um Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho, Hermano José, Nelson Rodrigues, resolvendo, assim, escrever e encenar seus próprios textos. Ele mesmo é quem revela que, no início da carreira, não conseguia compartilhar suas ideias com outros artistas:

[...] como sempre fui muito tímido, eu tinha muita vergonha de apresentar minhas ideias...engraçado: eu tinha vergonha de apresentar as ideias e ainda tenho, para os pares, que são as pessoas da área, mas não tinha vergonha de apresentar para o público, porque a minha relação com plateia é uma relação muito particular. Eu, por exemplo, não consigo escrever para teatro sem estar lendo em voz alta, à medida que estou escrevendo, pois é uma forma de ver a funcionalidade, ver se o texto tá truncado. Depois, eu faço umas plateias-teste, convido algumas pessoas, um grupo vamos dizer assim, imparcial, que não seja de teatro para assistir, e vejo a reação das pessoas, para ver se a piada funcionou, se a cena tá compreensível. Então foi assim que eu caí nessa dupla função, que por um tempo foi tripla, que eu também atuei, eu atuei em três espetáculos da minha autoria, eu me autodirigia junto com os outros atores que estavam no elenco e escrevia também, além de dirigir. (Saulo Queiroz, em entrevista inédita para esta pesquisa, realizada em 18/07/2022)

Diante dessa fala, percebe-se que a função de diretor brotou como uma necessidade de ver seus textos irem ao palco e por existir uma certa insegurança de apresentar suas obras dramaturgicamente aos pares. No entanto, em uma entrevista concedida ao **Jornal da Paraíba**, de 17 de fevereiro de 2002, com a manchete “Ícone do Teatro Besteirol em Campina”, ao ser indagado sobre como os outros diretores da cidade recebiam sua obra, ele respondeu:

Longe de querer analisar meus méritos como artista, algo que deve ser feito por quem tem capacidade teórica para tal, gostaria apenas de registrar minha decepção em relação à ignorância com a qual os meus “colegas” de profissão enxergam o meu trabalho. Uma visão, aliás, explicável através do histórico do “movimento”. O teatro campinense é feito, em sua grande parte, por pessoas que atravessaram as décadas de 70 e 80, sem acompanhar a evolução do tempo. São artistas intuitivos que negaram a necessidade comercial da produção cultural e que, a muito custo, só agora começam a dissipar a névoa através da qual enxergam a realidade. Considero um disparate ouvir artistas que, há anos não pisam no palco ou diretores que ainda crêem em teatro como uma atividade cercada de mística, fazerem pseudo-análises sobre os pouquíssimos artistas que ainda produzem nessa cidade. Em suma, contra fatos não há argumentos e a história do teatro campinense, quer queiram os puristas ou não, tem que, necessariamente, incluir o meu nome e o de todos que colaboram com as minhas produções.

A partir dessa fala, percebemos que, para além de sua suposta timidez, o artista alude a certo preconceito de outros agentes do teatro em relação às suas produções. No entanto, também inferimos que, naquela cultura teatral, ele se afirma como capaz de atrair grandes multidões de espectadores e, dessa maneira, consegue enxergar que erige, para si e para seu grupo – a Caras & Bocas Cia. De Entretenimento²⁷ –, um lugar em meio àquele sistema. Ou seja, frente às críticas, ainda assim, há uma autoconsciência de que estava dando a sua contribuição enquanto dramaturgo, ator, encenador, empreendedor e agente cultural, produzindo de modo independente, dentro de uma cultura teatral que possuía e ainda possui, fragilidades como: falta de um mercado cultural expressivo, e isso se estende ao Estado da Paraíba como um todo, muito marcado ausência de público nas casas de espetáculos, falta de leis culturais de fomento, produção e manutenção dos bens culturais.

Obviamente, como já comentamos no capítulo anterior, o autor-encenador descobriu com a sua trilogia cômica uma espécie de filão no teatro campinense, possuindo uma estrutura dramaturgica parecida (dividida em quadros) e, desse modo, formando um público cativo, ao longo dos anos e emplacando sessões lotadas e bilheterias rentáveis. Contudo, em 1997, afastando-se um pouco das comédias mais debochadas, a companhia montou **As Malditas**, com as atrizes Fátima Ribeiro e Valquíria Gonçalves. Este texto, até agora, é o mais requisitado para montagens em vários estados brasileiros, talvez, alavancado por sua história de sucesso nos palcos

²⁷ Criada no final dos anos de 1980, por Saulo Queiroz, com o objetivo de produzir comédias, teve, em sua formação inicial, os atores Hugo Vidal e Andrews Tadeu, além do próprio autor, que estrearam o seu primeiro texto, intitulado **A evolução do homem segundo a TV** (uma sátira ao hábito de consumir conteúdos exclusivamente pela televisão, o que formou gerações sem outros parâmetros culturais), em 1989. Um ano depois, numa parceria com a jornalista e produtora Simone Cristina, produziu **Discursos absurdos em ordem alfabética**, obra também concebida em seis quadros, nos quais vários assuntos (amor, beleza, dinheiro, morte, sexo... em ordem alfabética) eram abordados sob um ponto de vista *non sense*. Depois, em 1991, a Cia. encenou seu primeiro grande sucesso de bilheteria: **Machos**. A comédia, escrita e dirigida por Saulo Queiroz, trazia no elenco os atores Luci Pereira e Sérgio Adriano, além da participação das atrizes/cantoras/dançarinas Joana Marques e Erika Marques. O texto fazia uma análise ácida sobre o papel do homem nas relações sociais, enfocando a conduta machista, em três atos: o primeiro, recontava a gênese bíblica, a partir do ponto de vista de uma Eva que veio antes de Adão (por sua vez, nascido do calo dela); o segundo, mostrava um Programa de Prevenção ao Macho, narrado por uma mulher atrelada a um relacionamento tóxico com um machista; e o terceiro, intitulado Hebe Café Amargo, além de satirizar a apresentadora de fama nacional, confrontava o macho protagonista com seu oposto revelador: uma modelo trans. **Machos** ficou em cartaz por cerca uma década, voltando em temporadas anuais, sempre com casa cheia, o que o tornou um dos maiores sucessos de público do teatro paraibano. Em 1994, seguindo a trilha aberta por **Machos**, a companhia estreou **Fêmeas**. Numa fórmula que virou quase uma marca do grupo (espetáculos divididos em quadros), a comédia abordava as principais dificuldades existenciais femininas numa peça que travava diálogo com o “teatro de revista”, misturando elementos da cultura pop, situações urbanas contemporâneas, traços de regionalismo e muito humor cáustico – inovando a cena local, ao colocar drag queens em cena.

campinenses: um sucesso que, afinal, aponta para o gosto do público, seduzido, aos risos, mesmo que isto contrariasse a posição da “classe”²⁸.

Questionamo-nos sobre até que ponto o público que assistia a essas produções também se fazia presentes em produções de outros grupos e coletivos locais para assistir a espetáculos de outro gênero? No entanto, entende-se que dentro de uma abordagem que busca enxergar a cultura teatral como algo plural, é necessário entender que há espaço para toda e qualquer manifestação da teoria, prática e fruição da arte teatral. Sendo assim, entendemos e compartilhamos do pensamento de Saulo Queiroz, no sentido de deixar registrado que sua contribuição para cultura teatral de Campina Grande encontra-se presente na história recente do teatro campinense e paraibano.

Voltando à montagem de **As Malditas**, de 1997, diante dos vestígios documentais que encontramos no caminho, percebemos que a escrita do texto e o processo de montagem aconteceram de modo concomitante, embora as cenas iniciais já estivessem escritas no início do processo. Segundo o próprio dramaturgo-encenador, o texto foi escrito em cenas que iam se desenvolvendo com os ensaios e no diálogo com as atrizes, a saber Fátima Ribeiro (Margarida) e Valquíria Gonçalves (Rosa). Como o processo de escrita do texto ocorreu de modo concomitante à encenação não sabemos até que ponto a escrita influenciou a encenação e vice-

²⁸ A história de sucessos da Companhia, inclusive, segue após a estreia de *As Malditas*, quando Saulo Queiroz uniu-se aos atores Sérgio Abajur e Hugo Vidal para montar a última parte da “trilogia”, quando, em 1998, estreia **Bichas**. A peça contava a curiosa estória de Dadá, um jovem que habitava um mundo onde os homossexuais estariam em extinção, restando-lhe lembrar sua vida, contando ao público passagens de sua infância, adolescência e fase adulta. O espetáculo ficou em cartaz até a ida dos atores Sérgio Abajur e Hugo Vidal para o Sudeste do país em 2000. Em 1999, a companhia investiu em seu primeiro espetáculo infantil, **A Revolta dos Vilões**. Escrito e dirigido por Saulo Queiroz, a peça narrava um motim dos vilões das histórias infantis que, cansados da falta de reconhecimento do público, decidiram entrar em greve e paralisar a tradição oral dos contadores de estórias. No elenco, Sérgio Abajur (Rainha Má), Fátima Ribeiro (Branca de Neve), Valquíria Gonçalves (Contadora), Felipe Cunha Lima (Capitão Gancho) e André Cabral (Lobo Mau). Depois, já em 2001, a companhia reuniu quatro atrizes campinenses (Lúcia Cabral, Sandra Capozzoli, Cristiane Albuquerque e Valquíria Gonçalves) para encenar um novo texto: **Coroas**. A peça conta a estória de Maria do Socorro, uma mãe super protetora que impede sistematicamente suas filhas virgens e solteiras de arranjar maridos. Ao repassarem os momentos em que a mãe sabotou seus relacionamentos, as filhas concluem que o azar que tinham com seus parceiros derivava do egoísmo da genitora, passando a confrontá-la para entender suas motivações. Dando uma pausa na montagem de comédias, Saulo Queiroz redirecionou a companhia para um terreno mais sombrio, no ano de 2003, montando com Sérgio Abajur o espetáculo **Convite para a Morte**. A peça, que representa um inusitado encontro dos personagens Morte e Suicida, justamente no dia em que este decide matar-se, é uma reflexão sobre as questões sociais, religiosas e filosóficas que envolvem a morte. Como companhia, o grupo voltou a se reunir novamente (com novos componentes) apenas em 2016, quando Saulo Queiroz escreveu e dirigiu **Jack, o jacaré do Açude Velho**, seu segundo texto infantil. **Jack** conta a história de Duda que, como todo menino de sua idade, movido pela curiosidade e espírito de aventura, propõe realizar como trabalho de biologia uma expedição ao Açude Velho, com o objetivo de comprovar a existência do famoso jacaréque, segundo a imprensa e muitos campinenses, habita o antigo reservatório.

versa. Outro fator que pode ter contribuído para a escrita dramática e o processo de encenação foram os laboratórios cênicos que foram sendo realizados em vista da construção das personagens pelas atrizes, o que pode ter alimentado a criatividade do dramaturgo-encenador, colaborando para a construção da cena/escrita teatral.

Em relação ao laboratório teatral, entende-se como um espaço de experimentações e criação dos agentes da cena, a partir de trabalhos corporais, vocais que utilizam técnicas do teatro físico para elaboração de partituras corpórea-vocais na construção de personagens e ou cenas. O Lume Teatro, grupo teatral brasileiro do qual o Luis Otávio Burnier foi membro fundador é uma referência na pesquisa do teatro físico, e como já foi mencionado foi a partir de uma oficina com o próprio Burnier que Saulo desperta para essa maneira de conduzir o trabalho de montagem das Malditas. No que se refere ao trabalho de ator desenvolvido pelo Burnier e os atores e atrizes do Lume, discorre BURNIER (2009):

A nossa busca de elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator tenta dois mergulhos: um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade de se articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados que, por sua vez, formarão uma gramática que vai do exercício ginástico às figuras de estilo. (BURNIER. p. 20-21. 2009)

Portanto, o uso do laboratório teatral como possibilidade de criação cênica despertou nas atrizes um novo modo de trabalho, assim como gerou partituras corporais e vocais que serviram de elementos para a composição das personagens, essa maneira de trabalho também colocou o autor-diretor em um ambiente de desafio tendo em vista que aquela maneira de trabalhar lhe era ainda algo novo. Contudo, percebemos que dentro de um processo de um processo de montagem, no qual o autor também é encenador da obra, percebemos que este agente da cena acaba por possuir um domínio maior das imagens exploradas em seu potencial criativo, desde a escrita até a encenação. De algum modo, isso pode acabar por se configurar como um certo controle da situação, um controle de todo o universo criativo, ainda que esse controle seja friccionado pela inserção de outros agentes da cena, os quais também alimentam o processo de escrita cênica. E, destacamos que, aqui, entendemos controle não como algo negativo ou como poder, mas como elemento de manipulação (criadora) e organização do processo criativo.

4.2 Direção como passaporte para um voo livre

Antes de darmos esse voo em direção aos novos caminhos da obra **As Malditas**, precisamos conhecer o “piloto do avião”. O nome dele é Edilson Alves²⁹: ator, encenador, palhaço, produtor/gestor cultural – que recebeu passaporte de Saulo Queiroz, no ano de 2002, para adentrar o voo daquele espetáculo que lhe chegava com uma história de sucessos. Nessa montagem, encontramos a ruptura de muitas estruturas e elementos da obra textual e da primeira encenação, a começar pelo elenco, antes formado apenas por atrizes, agora formado por homens. Vale salientar que, no curso da história das montagens dessa peça, das nove montagens, oito foram realizadas por um elenco predominantemente masculino, isso nos faz refletir sobre o porquê de outras montagens não terem contemplado um elenco feminino tendo em vista que as personagens são mulheres. Obviamente, não é de hoje que atores se caracterizam para representar personagens femininas no palco – na Grécia do século VI a.C, cabia aos homens utilizarem-se de máscaras e vestimentas para representar as personagens femininas. Mas, como já mencionamos no capítulo anterior, na história recente do nosso teatro, é possível verificarmos o travestimento, enquanto um recurso estético-convencional do “besteirol”, nos anos de 1990.

Em relação à montagem em comento, mais ainda, pois a Companhia, historicamente, possui um elenco formado apenas por atores, especializados em realizar espetáculos em que as personagens femininas são por eles representados, mediante o travestimento, marca da história da Trupe de Humor da Paraíba, surgida em meados dos anos de 1990, no entanto, ainda não sob este nome. Tudo se iniciara quando Geraldo Jorge, o grande mentor e idealizador do **Pastoril Profano**³⁰,

²⁹ Paraibano, ele iniciou sua carreira artística aos 15 anos de idade, no Grupo Tenda – Grupo Nordestino de Teatro Divulgado; paralelamente, criou a Trupe de Palhaços da Paraíba, Agitada Gang, com seus amigos Madalena Acioly, Dadá Venceslau, Adilson Lucena, Mônica Macedo, Marquinho Patrício. Paralelamente, cursou Educação Artística, na UFPB, e, depois, fez especialização em Arte-Educação, quando foi convidado por Geraldo Jorge para fazer parte do espetáculo **Pastoril Profano**, que contribui para a fundação da Cia de Fuleragem da Paraíba, Cia Paraíbana de Comédia e, hoje, a Trupe de Humor da Paraíba.

³⁰ O conjunto de atores que atuava no espetáculo era formado exclusivamente por homens. A ideia do espetáculo foi erigida por Geraldo Jorge, que convocou cerca de 14 atores e três músicos para realizarem uma encenação humorística do Pastoril. O nome “pastoril” faz referência ao folguedo popular que se constitui como espetáculo reunindo dança, música e teatro, com o intuito de representar o nascimento de Jesus, quando do ciclo natalino, realizada por meninas que ficam dispostas em duas fileiras, a do cordão azul e a do cordão encarnado (vermelho), tendo como referência a pastora mestra e a contra-mestra. Em sua versão profana, os atores estão travestidos como pastoras e a fábula se constrói mediante piadas escrachadas e plenas de humor picante. Ao logo dos anos várias versões temáticas foram realizadas a cada mês de janeiro, com temporadas lotadas que se estendem até o mês seguinte. Dentro dessa proposta já foram realizados os seguintes espetáculos: Pastoril Profano – Verão (2003), Pastoril – Um verão na casa do Pastoril (2008),

espetáculo teatral de muito sucesso na história do teatro paraibano, autoriza Edilson Alves, que até então era ator e produtor do espetáculo no grupo Tenda, a continuar com a montagem, por volta dos anos de 1996 e 1997.

Nesse contexto, houve a criação da Cia. Paraibana de Fuleragem, a qual estreou com seu primeiro espetáculo, **Como Enlouquecer um Homem**, com grande sucesso, inspirado no livro do escritor Bráulio Tavares e com adaptação de Geraldo Jorge. Na sequência, veio a peça **Branca de Calvão e as Sete Nevinhas**, escrita pelo humorista paraibano Cristovam Tadeu, quando permaneceram com esse nome até 1998. Após refletir sobre a expressão “fuleragem”, Alves entendeu que essa nomenclatura não representava o teatro que a Cia. queria fazer, ainda que fossem comédias de escracho, deboche, ele achava que desqualificava o trabalho – e aqui, de novo, parece haver uma tensão em vista da recepção da “classe teatral”.

Curiosamente, outro termo que Alves também não gosta que qualifiquem os seus espetáculos é “besteiro!” – entendendo que essa expressão desqualificaria o resultado estético, visto que, para ele, o que fazem não tem nada de “besteira”, é coisa “séria”. Concordamos em parte com essa afirmativa de Alves, pois pensamos que toda e qualquer manifestação artística merece respeito e, no que se refere ao teatro, nada é besteira – sabemos que a comédia é um gênero difícilíssimo de ser realizado e possui suas regras e técnicas assim como qualquer outra forma teatral, no entanto, pensamos que o fato de entender e encontrar características do teatro dito de “besteiro!” nos espetáculos da Cia, não desqualifica o trabalho realizado, pois entendemos que esse gênero foi de grande importância para o rompimento com as convenções de um tempo marcado pela censura dos anos da ditadura.

Assim, depois de refletir e pensar sobre qual o nome que trazia uma melhor identidade à Cia., Alves chega ao nome Companhia Paraibana de Comédia, consolidando uma marca de sucesso, por mais de vinte anos, muito associada ao espetáculo **Pastoril Profano**, como seu principal “produto”³¹. No entanto, em 2016, a

Pastoril – Um verão carioca (2009), Pastoril Profano Americanalhado (2010), Pastoril Profano – Um verão circense (2011), Pastoril Profano – Um verão de axé (2012), Pastoril Profano – Um verão no meio do mato (2013), Pastoril Profano – Deu a muleta no cruzeiro (2014), Pastoril Profano – Avacalhando os contos de fadas (2015), Cabaré do Pastoril (2016), Pastoril Profano – As cangaceiras do humor (2017), Como enlouquecer os homens (2018), A escolinha Profana (2019), Pastoril Profano no Buteco do Dengoso (2020), Domésticas Profanas (2022), Cindy é ela (2023).

³¹ Para além do **Pastoril Profano**, a Cia. também montou, ao longo dos anos, outros espetáculos, tais quais **As Malditas** (2002), **As Coroas** (2004), **Romance do Conquistador** (2009), **As fãs de Roberto Carlos** (2008), **Fêmeas** (2015). Com esses espetáculos, apostava-se em um trabalho diferente da estrutura dramática do pastoril, permitindo-se experimentar outras formas de fazer, notadamente ao montar textos

Cia. sente a necessidade de mudar novamente o nome, pois, segundo Alves, “com o próprio passar dos anos, desgastes, alguns atores saindo da companhia ou falecendo... e aí a gente há seis anos, a gente muda de nome novamente, tira companhia paraibana de comédia e vira **Trupe de humor da Paraíba**, que é até hoje”.

Em relação à opção, na montagem da Trupe de **As Malditas**, por um elenco masculino, não podemos esquecer o uso dos recursos convencionais daquele coletivo, mas, além disso, também não podemos contrariar o princípio de que o trabalho do ator consiste em compor personagens, independente de gênero. Assim, acreditamos que esse ponto não fere a dramaturgia, pois os atores Gilson Azevedo e Genário Dunnas realizaram um trabalho de composição das personagens, a partir de um estudo minucioso do texto. No entanto, em relação ao trabalho realizado pelo conjunto dos artistas-criadores de João Pessoa em comparação com o trabalho realizado na montagem de Campina Grande, o autor reflete:

Do ponto de vista da direção a maior diferença entre a montagem de João Pessoa, feita por Edilson Alves e a minha é no tratamento dado ao elenco ou na orientação dada ao elenco para a construção das personagens. E aí eu vou dar um pequeno detalhe que as vezes me incomodava na montagem de João Pessoa... o texto de teatro, assim como qualquer texto, até a fala dita num diálogo ao vivo entre duas pessoas, não artístico, o texto ele é feito do que é dito, o sentido é feito do que é dito, mas principalmente do que não é dito. Na montagem que a gente fez em Campina Grande, as sutilezas do silêncio ou das intenções até distorcidas de uma palavra...vou dar um exemplo maluco: Eu te amo, eu posso tá dizendo eu te amo com a intenção de ódio, e aí acontecia muito na nossa montagem, do texto está sendo falado, mas tem uma riqueza e uma exploração maior de sentidos na boca das atrizes e também o uso do silêncio como um elemento de eloquência do discurso, porque o silêncio pode ser muito eloquente, pode dizer mais coisas do que qualquer frase que seja dita, do que qualquer monólogo que seja encenado. Então nesse sentido eu achei que houve uma grande distância. (Saulo Queiroz, em entrevista inédita para esta pesquisa, realizada em 18/07/2022)

Contudo, também julgamos importante refletirmos sobre o porquê de outras montagens, também, não darem espaço para as atrizes realizarem suas performances através dessa dramaturgia. Em relação a isso, a atriz Valquíria Gonçalves, por meio de entrevista concedida ao pesquisador desse estudo, revela um ponto que pode fazer algum sentido, quando afirma que a dramaturga Lourdes

de Saulo Queiroz, Lourdes Ramalho, Tarcísio Pereira etc., embora o formato de homens interpretando personagens femininas permaneça, assim como o estilo de humor escrachado.

Ramalho,³² ao ler o texto de **As Malditas**, avaliou que ele deveria ser montado por dois atores, tendo em vista a força dramática que o texto trazia, mas, ao assistir a montagem com as atrizes campinenses, ela se surpreendeu com a potência das duas em cena, repensando a sua fala. De todo modo, pensamos que, independentemente de um elenco feminino ou masculino representando personagens de gênero opostos, o mais importante é o trabalho do ator e da atriz dentro da construção daquela personagem, acreditamos que a potência vem desse lugar de criação e técnica.

Todavia, o que nos fica evidente é o voo livre que o texto alcança ao sair das mãos do dramaturgo-encenador e chegar às mãos de um outro diretor, que passa a lê-lo mediante o seu próprio repertório sociocultural e passa a urdir os elementos da encenação para a reescrita teatral desse texto. Essa premissa nos faz refletir que, quando se trata de processos criativos, seja em qual linguagem for, (teatro, música, dança, cinema, literatura etc.) não há fórmulas prontas: cada artista possui sua maneira, seu repertório criativo, sua expertise e elabora ou reelabora a obra a partir de seu ponto de vista e dos instrumentos que possui. Edilson Alves afirma que, em seu processo de montagem dialoga com a dramaturgia, de modo a realizar alterações que não chegam a comprometer a estrutura da fábula do autor, mas que ele acaba por propor movimentos que desconstróem algumas lógicas daquele. Ao ser indagado se, na sua montagem, o texto sofreu alteração, ele respondeu:

[...] totalmente, em alguns momentos eu não fiz o texto todo, tem muitas falas que eu cortei muito, muito mesmo! A cena da papa não acontece exatamente como tá no texto... eu trago cenas do meio e boto no começo, eu trago cenas do meio e jogo lá numa briga delas no quarto. Graças a Deus, o Saulo é muito aberto para isso, todos os textos que montei dele, aí eu já posso falar: *As Malditas*, *Coroas*, *Convite para a morte* e *Finados*. Então foram esses textos que eu já montei. Vou começar pela ideia pelo título, os únicos que eu não mexi foram *As Coroas* e *As Malditas*, mas por exemplo, o (texto) *Finados* o título é *Finados*, mas eu botei lá no texto final do Saulo Queiroz: "O dia em que Judas foi traído", o (texto) "Convite para a morte", na minha encenação recebeu o nome "O dia que a morte bateu das botas". Esse texto *Convite para a morte* de Saulo Queiroz, eu mexi muito, eu trago cena do começo e jogo no fim, jogo do fim para o meio e saio construindo junto com os atores. (Edilson Alves, em entrevista inédita para esta pesquisa, realizada em 17/05/2022)

³² Esse discurso de Lourdes Ramalho era recorrente, ao atrelar a potência dramática de personagens femininos sendo levado ao palco por atores do gênero masculino. Em muitas de suas montagens, via-se esse recurso: sendo assim, também percebemos que, de algum modo, esse olhar sobre a cena criou uma marca no teatro campinense. O primeiro ator a se travestir, dentro do universo ramalhiano, foi Emilson Formiga, no espetáculo **A Eleição**, estreado em 1978, como já mencionou Santos Colaço (2023).

Ao nos depararmos com essa fala de Edilson, percebemos que, ao interagir com a dramaturgia, o diretor tem a liberdade de construir e desconstruir, desde o título da obra original até propor cortes de cenas, assim como a ordem delas. Desse modo, entendemos que o texto dramático passa por um processo de reestruturação a partir da ótica do diretor. Nesse sentido, ao realizar essas mudanças textuais, assim como criações cênicas no processo de encenação, uma nova leitura da obra surge.

4.3 A cena em processo de (des)construção

Patrice Pavis (2008, p. 25) já afirmou que as “encenações de um mesmo texto dramático, particularmente as realizadas em momentos históricos diferentes, não dão a ler o mesmo texto. É verdade que a letra é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente”. Este é o caminho pelo qual iremos dar curso às análises das montagens pontuadas, tomando como referência os aspectos sugeridos por Pavis. De modo geral, os dois espetáculos se sustentam, do ponto de vista dos elementos cênicos, por atenderem aos aspectos indicados pela dramaturgia, e, desse modo, serem “coerentes” com o que propõe o texto original. Esta relação “direta”, acaba ficando mais às claras na montagem de Queiroz, pois ele propôs uma estética *clean*, utilizando-se de uma paleta de cores dicromática, mediante o uso ao branco e preto, colaborando para a atmosfera densa que permeia o texto dramático e suas características binárias, marcadas por um jogo de oposições que ora abraça ora recusa o maniqueísmo simplista. Já na encenação de Alves, a estética do espetáculo ganha outro sentido, na medida em que ele conjuga uma paleta de cores policromática, reservando à cenografia a alusão a uma atmosfera densa, tendo em conta o uso de cores que pesa na caracterização visual do espaço. Em relação à cenografia, encontramos em ambas a representação de um cômodo de uma casa antiga, da década de 1950, consolidada no mobiliário utilizado nos cenários, assim como nos figurinos, marcados por indícios que nos apontam para esse recorte histórico, de maneira bastante realista.

Na encenação 1, Saulo Queiroz optou por reproduzir um quarto, dispondo uma cama colonial, duas mesas de cabeceira ladeando-a, e postando ao fundo uma

enorme cortina branca.³³ Já na encenação 2, o encenador manteve a proposta dos móveis coloniais, mas revelando um outro cômodo da casa antiga, implícita na dramaturgia, apresentando a ação em uma sala de estar. Nesse ambiente, temos ainda uma grande cortina, utilizando-se de cores com tons amarelados, e, nos móveis, o destaque fica para uma radiola antiga, de quatro pés em madeira, utilizada para reproduzir as músicas aludidas durante a encenação³⁴, além de uma tv de tubo em madeira, a qual fica disposta à esquerda baixa, já na esquerda alta encontramos uma mesa de apoio e duas cadeiras de madeira ao lado, na região do palco denominada direita baixa temos uma banquetta (do tipo aparador) de madeira com um jarro de flores. Ainda sobre a cenografia, do ponto de vista de elemento constitutivo da encenação, nos revela Pavis:

Não há no fundo, nada de espantoso no fato de que a cenografia esteja preferencialmente integrada à prática atual do teatro, visto que o seu progresso coincide com o aparecimento da encenação. Na atualidade, os cenógrafos a concebem preferencialmente como um lugar dedicado à palavra e ao silêncio. Com Daniel Jeanneteau, e com muitos outros, a cenografia está no centro do dispositivo da encenação, porém ela deve saber apagar-se, não pretender mostrar-se como obra de autor, mas servir ao texto ou exercer a intenção de fazer-se silenciosa: “Para acolher a palavra, o espaço deve evitar o sentido emitido pela palavra, que o espaço pode oferecer a possibilidade de converter-se e preencher-se de significados” (PAVIS, 2013, p. 97-98)

Ou seja, podemos afirmar que a cenografia nas duas encenações converge para o mesmo objetivo, por perspectivas diferentes, sendo coerentes ao que propõe

³³ Em reportagem ao **Jornal da Paraíba**, de 28 de março de 1998, encontramos a inspiração para a estética do espetáculo de 1997: “As Malditas trata de um drama universal e recebeu um tratamento visual inédito, nos trabalhos do grupo. Dessa vez, dominam a cena o preto e branco (uma referência direta ao cinema das primeiras décadas do século e em especial a “O que teria acontecido a Baby Jane”, drama de humor negro (sic.) com Bette Davis e Joan Crawford que guarda algumas semelhanças com As Malditas. “As citações a “Baby Jane” foram feitas como forma de homenagear duas paixões minhas: o cinema e o próprio filme, do qual sou fã”, diz Saulo. “Da mobília à luz tudo obedece um padrão claro-escuro, com o objetivo palpável de tornar explícita a relação de contraste existente na relação das personagens”.

³⁴ Os elementos sonoros corroboram com os outros elementos e transportam o espectador para o universo do passado, da nostalgia, assim como para o espaço das personagens, na medida que são inseridos pontualmente durante a encenação. Nesse ponto, encontramos uma grande disparidade no gosto musical das personagens, enquanto Rosa possui em seu repertório musical a admiração por artistas da música clássica, em especial Sebastian Bach, revelando uma sofisticação, elegância e aproximação com uma cultura elitista, sua irmã, Margarida adora ouvir canções religiosas, apreciando as músicas do Pe. Zezinho. As músicas que compõem a sonoplastia do espetáculo, em sua maioria são tocadas a partir da motivação das personagens que interagem com uma radiola antiga. Além das composições de Bach, uma outra canção que é muito presente durante o espetáculo é a música “Tudo acabado”, interpretada por Dalva de Oliveira, cantora de sucessos da década de 1950.

a dramaturgia, ao trasladar para a cena teatral o ambiente antigo, melancólico, denso... acolhendo a palavra e contribuindo para a construção de uma encenação equilibrada, em que os elementos cênicos possam estar em harmonia. Nesse sentido, encontramos pontos de interseções entre ambas as montagens e que possui uma aproximação também com a cenografia utilizada na casa das irmãs Jane Hudson e Blanche Hudson do filme **O que terá acontecido a Baby Jane**, como já mencionamos anteriormente – uma cenografia que traz nos seus elementos, cores e mobiliários que chamam a atenção do espectador para aquela atmosfera deprimente e tensa que permeia a relação das duas personagens no decorrer da trama.

Em relação ao espaço cênico, ambas as montagens foram concebidas para serem representadas em palco à italiana, nesse sentido, encontramos uma divisão clara entre o espaço onde acontece a ação e aquele outro, onde encontra-se a plateia/público, contudo, ainda que essas duas áreas se encontrem “fragmentadas”, o recurso da quarta parede é rompido, favorecendo a relação ator e plateia que interagem diretamente em vários momentos do espetáculo – como nos “à parte”. Analisando a função dramaturgicada do espaço cênico, entendemos que ele cumpre com os objetivos da dramaturgia e potencializa a imaginação do espectador na medida que revela apenas um cômodo do casarão, desse modo, quando os atores transitam entre as coxias cria-se a imagem dos outros cômodos da casa.

No entanto, como já mencionamos, dentro do processo de reescrita teatral de uma montagem para outra encontramos uma evolução da cenografia, quando nos é revelado mais um cômodo da casa, a sala. Sendo assim, esse rompimento da estrutura de cenário proposta pela dramaturgia, abre precedentes para novas possibilidades de cenografia de dessa obra que possam revelar os vários cômodos dessa casa que permeia a imaginação dos leitores e espectadores dessa obra, a exemplo do porão, da cozinha, do banheiro...e até mesmo de um espaço cênico não convencional.

Figura 3 - Detalhe da cenografia, encenação 1



Fonte: Arquivo pessoal de Saulo Queiroz

Figura 4 - Detalhe da cenografia, encenação 2



Fonte: Arquivo pessoal de Edilson Alves

Como percebemos pela análise documental, o tratamento visual dado às encenações é bastante distinto: enquanto na encenação 1 (Campina Grande) optou-

se pelo uso de uma paleta bicolor (preto e o branco), na encenação 2 (João Pessoa) a escolha foi pelo colorido em tons pastéis para o cenário e vermelho e preto para os figurinos, tentando imprimir imponência e subordinação a partir desse elemento. Também encontramos na encenação 1, uma estética que se aproxima bastante do filme “O que terá acontecido a Baby Jane” e o espetáculo “Quem beliscou Paulinho?” – obras que foram referências para o diretor Saulo Queiroz, como se percebe abaixo:

Eu sempre fui fã de cinema, sou um cinéfilo inveterado, gosto muito de cinema Noir e de filme preto e branco de maneira geral, e aí as inspirações que vieram para a montagem de *As Malditas* partiram do cinema e também do teatro. Eu tinha visto também **O que teria acontecido a Baby Jane?** Que é um drama norte americano com **Bette Davis** e **Joan Crawford**, por sinal duas irmãs também, uma cuida da outra, coincidentemente, e uma é na cadeira de rodas. E quando eu comecei a escrever o texto *As Malditas* que eu me inspirei em casos da minha família, que estava na situação também de cadeira de rodas, eu lembrei imediatamente da estética do filme *Baby Jane*, eu disse: pode ser feito desse jeito em preto e branco, mas mais do que isso eu também lembrei de um espetáculo que eu assisti em 1991, dirigido por João Marcelino (RN), com ele no elenco e Marcos Bulhões, chamado **Quem beliscou Paulinho?** Que era todo preto e branco, era uma comédia maravilhosa, aquilo era como uma injeção dentro da minha alma criativa, no sentido de dizer: é isso que eu quero fazer da minha vida. E *Quem beliscou Paulinho* eu amei tanto que eu assisti no teatro municipal e corri para assistir em Areia-PB quando houve uma segunda apresentação. E aí eu estava com isso muito fresco em minha mente. *Baby Jane* e *Quem beliscou Paulinho?* Eu disse: meninas, o que é que vocês acham da gente fazer tudo preto e branco, troquei uma ideia com elas, elas amaram a ideia. E aí partimos para criação do cenário, eu mesmo fiz o croqui de como seria, seria todo no quarto de Rosa Procópio. Fomos em busca de adquirir o que sugeria o croqui (mesinha de cabeceira, tv antiga, cama antiga...) porque eu não tinha um cenógrafo a quem recorrer, as pessoas que faziam cenografia aqui em Campina Grande eu não tinha aproximação com elas e eram muito poucas também. Então foi isso que aconteceu, a estética do espetáculo ela foi baseada no preto e branco cinematográfico de *Baby Jane* do cinema Noir, cinema preto e branco clássico, mas principalmente em *Quem beliscou Paulinho?* que foi um espetáculo que eu assisti do Rio Grande do Norte que me impressionou bastante principalmente por essa escolha bicolor. (Saulo Queiroz, em entrevista inédita para esta pesquisa, realizada em 18/07/2022)

Apesar das divergências no que se refere ao tratamento visual utilizado em cada montagem, percebemos que cada uma a sua maneira procurou utilizar elementos que trouxessem referências a uma atmosfera mais densa. No que tange aos objetos utilizados, alguns entram para compor e decorar o ambiente cênico da encenação 1, a exemplo de um abajur, um vaso de flores, livros... outros são utilizados de modo mais prático para compor a ação da personagem como: vassoura, balde, escova de cabelo, rodo, espanador, pano de chão, pinico, cadeira de rodas... Na

encenação 2, também temos os objetos divididos nessas duas categorias, os decorativos e os utilizáveis, todavia, por se tratar de uma sala, podemos apreciar outros objetos desse ambiente a exemplo de um telefone antigo, televisor, radiola, objetos já mencionados na composição do cenário, mas que possuem funções de eletrodomésticos da época, que, por sinal, eram construídos em estruturas de madeiras de grandes volumes, nada semelhante aos eletrodomésticos do século XXI. No que se refere aos objetos utilizáveis temos os mesmos já mencionados na encenação 1, pois eles fazem parte da composição da cena III da peça, quando a personagem margarida realiza a limpeza do ambiente: na dramaturgia e na encenação 1, o quarto; na encenação 2, a sala.

Nas duas encenações, a utilização dos objetos é favorável à construção cênica no que diz respeito ao espaço, ao corpo dos atores/atrizes, à dinâmica do espetáculo. Vemos um aproveitamento dos mesmos e uma função de cada um dentro da construção cênica, e, também, encontramos na relação dos atores com esses objetos um jogo coerente com a dramaturgia e a estética de cada encenação, assim como a corporeidade dos atores, à exemplo da manipulação da cadeira de rodas utilizada pelo ator Genário Dunas, no primeiro elenco da Trupe de Humor da Paraíba, um recurso que, segundo Edilson Alves, deu mobilidade ao ator para que a personagem, mesmo tendo a condição de parálitica (como posto pelo autor), pudesse se locomover pelo espaço cênico de modo mais autônomo. Na encenação 1, a cadeira de rodas também é elemento de cena, no entanto, a personagem Rosa Procópio a utiliza pouco e de modo pontual, a maior parte da ação dramática acontece com a personagem em cima da cama.

Ao nos aproximarmos do momento de adentrar nos aspectos do figurino e da maquiagem, nos sentimos provocados pela seguinte pergunta, feita por Pavis: “Onde encontra-se os limites do figurino?” Essa é uma pergunta bem difícil de responder, o próprio Pavis (2003, p.163), percebe que “não é tão fácil dizer onde começa a roupa. E tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postigos, as joias, os acessórios ou a maquiagem” Contudo, dentro dos elementos que constituem a encenação o figurino pode ser visto dentro de um sistema como um dos elementos que podem trazer muitos significantes.

Desse modo, encontramos nos figurinos tanto da encenação 1 como da encenação 2, marcas sociais muito bem definidas (mesmo em que pesem certas estereotipias) das distinções de classe das personagens. Em ambas as encenações,

encontramos a personagem Margarida com um figurino que aponta para um uniforme de empregada doméstica – ou seja, a partir dessa referência, proposta pelos figurinistas, inferimos que houve uma opção por acentuar essa marca social, já evidenciada na dramaturgia, também na vestimenta dessa personagem. Já para o figurino da personagem Rosa, na encenação 1, o figurino buscou uma vestimenta mais formal, blusa de manga longa (branca) com babados no punho e gola em “V”, acompanhado de uma saia longa (preta) e sapatos fechados sociais – de novo, apontando para as marcas de classe social, entendendo que essa personagem é uma mulher culta e de alto poder aquisitivo.

Ao contrário da encenação 1, na encenação 2 o figurino dessa personagem ganha ainda mais imponência com o vermelho vibrante contribuindo para enfatizar o poder exercido pela personagem, poder esse que contrasta com a sua invalidez, mesmo que dependente da irmã. Outra mudança encontrada nesse figurino da encenação 2 é a escolha por um vestido longo. Assim, podemos afirmar que os figurinos funcionam dentro da proposta estética dos encenadores, dialogam com o espaço cênico e atendem as proposições da dramaturgia, ainda que soe como uma transposição literal da escrita dramática, digo literal, no sentido de enfatizar as marcas sociais já tão bem definidas no texto.

Para além do figurino como elemento cênico, gostaríamos de destacar, na encenação 2, a questão do travestimento/drag, recurso utilizado pelos atores para a composição de suas personagens. Essa questão do travestimento/drag é uma marca da Trupe de Humor desde o início de suas atividades. Ao realizarem a montagem de **As Malditas** preservaram essa marca e, desse modo, atendiam às expectativas de seu público, que já estava acostumado a encontrar nos palcos atores com vestimentas femininas.

Do ponto de vista histórico, Silva (2021) resgata o conceito de transformista e de drag queen tentando refletir que apesar de possuírem semelhanças em suas performances existem algumas peculiaridades para cada uma. Também procura abordar os espaços de atuação das drag's em Campina Grande, as quais hoje, atuam desde o teatro e como exemplo ele utiliza a imagem de Letícia Rodrigues (atriz trans que atua no espetáculo Eternamente Bibi) até as drag's que atuam nas quadrilhas juninas que fazem parte das festividades do ciclo junino. Ainda nesse mesmo estudo o autor discorre sobre a prática performática e a relação de identidade de gênero apontando que:

Primordialmente, o homem que se traveste para desempenhar um papel feminino traz para si uma ruptura entre biologia e performance, natureza e cultura, sexo/gênero e temperamento. Ele apresenta uma pessoa que reivindica uma identidade masculina e que geralmente se relaciona com outros homens, mas que toma para si a aparência de uma mulher, sem ter a obrigação de recorrer a procedimentos cirúrgicos, mas que representa fidedignamente ou de forma exacerbada o feminino, sem querer se tornar uma mulher, retornando a sua aparência cotidiana após determinado período de tempo. [...] Ao mesmo tempo que o feminino é exaltado, ele é objeto de ridicularização, pois se recria uma aparência feminina que pode ou não ser exagerada, como uma simbiose entre mulher e palhaço. (SILVA, 2021, p. 97)

Nesse sentido, encontramos no travestimento utilizado nos espetáculos da Trupe de Humor da Paraíba, o uso desse recurso para *caricaturar* tipos femininos como possibilidade de criação do cômico, e, enquanto recurso do risível, tem funcionado bastante. Na montagem de **As Malditas**, ao optar por esse travestimento, temos a exploração dessa camada do risível por essa via, assim como a reprodução da “imitação” de mulheres como uma prática já frequente no repertório da trupe, tendo em vista que a Cia é formada apenas por atores.

Já no que se refere à maquiagem, entendemos que, assim como os outros elementos visuais (cenários, figurinos, objetos, corpo do ator/atriz...), ela possui uma potencialidade de significados. No teatro tudo é lido, qualquer elemento é interpretado e decodificado a partir da experiência de cada indivíduo. Com isso, a maquiagem pode nos revelar várias camadas de significâncias, aspectos sensoriais e traços da personalidade de um personagem. Assim, na maquiagem da encenação 1, a partir da análise de uma fotografia do arquivo pessoal de Queiroz, podemos acessar o registro da composição da maquiagem. Sabemos que os elementos visuais do espetáculo podem sofrer efeitos e influências da luz, do espaço e da distância que se encontra o receptor, assim como o registro fotográfico pode influenciar na captação da maquiagem. Contudo, a partir da imagem que temos, inferimos algumas impressões que trazem algumas contribuições para nossa análise.

Figura 5 - Maquiagem, encenação 1



Fonte: Arquivo pessoal de Saulo Queiroz

De modo geral, a primeira impressão que temos é de uma maquiagem com traços fortes e bem demarcados ressaltando aspectos anatômicos da face e acentuando características das personagens, tais quais apresentadas pela dramaturgia. Na maquiagem da personagem Rosa Procópio, há a predominância da base branca na face e o preto utilizado para destacar os detalhes: as sobrancelhas da personagem, assim como a boca, estão desenhadas de modo assimétrico, com o intuito de evidenciar os efeitos da paralisia facial, devido ao AVC (acidente vascular cerebral): os olhos são bem-marcados na região inferior e há um pouco de sombreado na região da pálpebra, causando um efeito de um olhar mais aberto. Já na maquiagem de Margarida Procópio, temos também o uso das cores branca e preta, a qual remete à maquiagem do filme já mencionado. No entanto, para evidenciar a maior diferença de idade entre as personagens houve a tentativa de criar uma maquiagem que envelhecesse a atriz, procurando criar marcas de expressões e olhos profundos de olheira, esse efeito é atingido a partir da distância entre palco/plateia somado ao efeito da iluminação cênica, a qual colabora para a criação de efeito mais alinhado ao estilo expressionista, e desse modo também gerando estranhamentos. Desse modo, optou-se por trazer para a maquiagem uma dimensão mais exagerada e amplificada das expressões faciais das atrizes/personagens.

Figura 6 - Fátima Ribeiro/Margarida Procópio



Fonte: Arquivo Pessoal de Saulo Queiroz

Figura 7 - Valquíria Gonçalves/Rosa Procópio



Fonte: Arquivo Pessoal de Saulo Queiroz

Ao analisarmos a maquiagem utilizada na encenação 2, com assinatura de Sérgio Lucena, encontramos um outro tratamento dado a esse elemento: vemos a construção de uma maquiagem com traços mais suaves e a utilização de sombra e luz para os efeitos de tridimensionais.

Figura 8 - Registro da maquiagem, encenação 2



Fonte: Arquivo pessoal de Edilson Alves

Figura 9 - Registro da maquiagem, encenação 2



Fonte: Arquivo pessoal de Edilson Alves

Percebemos que, nessa proposta de maquiagem, houve a opção por permanecer com a base no tom natural da pele dos atores e que o branco foi utilizado em partes específicas da estrutura do rosto, para iluminar e ressaltar alguma região, a exemplo da base da sobrancelha vista na maquiagem da Rosa Procópio. Em relação à maquiagem da personagem Margarida, para evidenciar a idade avançada, criou-se linhas de expressões a partir das expressões que o ator criou como base para a personagem, uma boca marcada com expressão de rugas ao canto, testa franzida com várias marcas de rugas.

Nessa encenação, conseguimos identificar uma maquiagem que corrobora com os demais elementos visuais da montagem e, dessa forma, cria-se uma harmonia entre os outros elementos visuais, abrindo espaço para que a expressão natural acionada pela musculatura do rosto do ator pudesse ter maior liberdade sem a interferência de uma maquiagem demarcada por traços fortes que pudessem “cristalizar” determinada expressão. Ou seja, ainda que exista na encenação 2 o exercício do travestimento, do ponto de vista da maquiagem como elemento de composição das personagens femininas, houve uma espécie de “realismo” em relação à caracterização das personagens.

No caso dessa encenação, a maquiagem não sobressai diante dos outros elementos, ela favorece a harmonia como um todo, sem deixar de trazer aspectos e nuances das personagens.

4.4 Das flores na página às personagens que agem no palco

Como conservar para estudo o trabalho de um ator, o grande gerador do acontecimento teatral? As gravações em áudio ou vídeo, as fotografias, as anotações e testemunhos nunca estão à altura da complexidade de seu trabalho no acontecimento teatral, cheio de infinitos detalhes, decisões, matizes e componentes simultâneos. (DUBATTI, 2016, p. 145)

No que tange aos aspectos da performance dos atores, podemos tecer uma análise com maior detalhe em relação a encenação 2, tendo em vista o maior número de materiais encontrados (registro audiovisual e a presença do autor desse trabalho como espectador em várias sessões), já da encenação 1 não conseguimos o registro audiovisual, restando-nos o relato das próprias atrizes e do encenador, assim como

registro em reportagem que atestam o olhar sobre o trabalho das atrizes, como podemos ver em trecho da reportagem publicada pelo **Jornal da Paraíba**, em 27 de março de 1998:

O trabalho das atrizes também é outro ponto alto da montagem. Com um trabalho coerente, pleno e muito profissional, Walquíria dá um verdadeiro banho na pele de Rosa, a aleijada que depende da irmã para tocar a vida adiante. Por outro lado, Fátima Ribeiro se supera, compondo uma velha ranzinza, malvada e tipicamente beata. Ambas, graças a um esforço conjunto, mostram que foram abençoadas ao representarem “As Malditas” (Jornal da Paraíba 27 de março de 1998)

Outro dado que encontramos, como registro de notoriedade do trabalho desempenhado pelas atrizes, foi o relato de que na Mostra Estadual de Teatro e Dança do Estado da Paraíba, no ano de 1998, as duas atrizes, Fátima Ribeiro e Valquíria Gonçalves dividiram o prêmio de melhor atriz, algo inédito naquela mostra. Segundo o autor e diretor do espetáculo, Saulo Queiroz, as duas atrizes possuem um potencial enorme no que se refere a atuação, Fátima Ribeiro como uma grande atriz cômica que nesse trabalho conseguiu aprimorar ainda mais seu trabalho a partir de técnica e laboratório.

Em 04 de janeiro de 1998, em entrevista concedida a Adelmá Irineu para o **Diário da Borborema**, ao ser indagada sobre quantos espetáculos já havia realizado em sua carreira e qual o que mais lhe realizou, Fátima Ribeiro responde:

Foram muitos, pois desde 1979 que eu faço teatro. Agora que foram destaque na minha carreira, aproximadamente dez. A peça que mais me realizou foi justamente essa última, As Malditas, por se tratar de um trabalho completamente diferente dos que eu havia realizado, para o qual foi necessário muito laboratório, a fim de que eu pudesse me desligar mais de minha veia cômica, de uma dramaticidade mais “rasgada”, para encontrar meu personagem, que exige uma forte carga de emoção e ao mesmo tempo, uma comicidade contida e inteligente. Consegui encontrar esse personagem e me realizei.

A partir dessa fala da atriz Fátima Ribeiro, percebe-se que a mesma ao se deparar com o processo de encenação de As Malditas já possui quase duas décadas no teatro, no entanto, a mesma ainda não havia vivido um processo dentro do teatro que a fizesse passar pela experiência de teatro laboratorial, entendemos que ele possui bastante potencialidade para a comédia, e ao estar nesse lugar do cômico não

se percebia por transitar entre o drama e a comédia, mas esse processo a fez repensar o seu próprio trabalho de atriz.

Sendo assim, entendemos que nenhum ator/atriz entra ou sai de um processo de modo vazio. Cada processo possui suas peculiaridades e atravessa os cocriadores que neles estão inseridos, sendo bastante interessante a maneira como a atriz Fátima Ribeiro reflete:

Aprendi que pode haver muito sofrimento e muita comicidade nas famílias conflitadas. Aprendi como é dolorosa a discriminação, que o artista deve confiar no seu diretor e se abrir para a descoberta mais plena de suas potencialidades, que a humildade de querer fazer laboratório para se aprofundar no personagem, além do trabalho sério e contínuo, levam à competência e, conseqüentemente, à autorrealização. (**Jornal da Paraíba**, janeiro de 1998)

No que se refere a técnica de ator/atriz dentro de um processo de criação da personagem a atriz conta:

“Eu nunca fui de me ligar a técnica e laboratório. Normalmente, buscava o personagem em minhas leituras e interpretações. Mas com Saulo Queiroz, eu descobri a importância de se aprofundar nessa profissão através dos recursos disponíveis e necessários. Até mesmo por conta do tipo de trabalho que eu estava enfrentando. Isso tudo foi muito gratificante, pois não só ajudou a internalizar Margarida Procópio, como me enriqueceu e amadureceu enquanto atriz”. (Jornal da Paraíba, janeiro de 1998)

Nessa fala da atriz, percebe-se que a partir da prática do laboratório como metodologia do processo criativo, o qual apresentou um outro modo de construção da personagem e uma experiência balizada por uma técnica, ela começou a refletir a importância de aprofundar o conhecimento e se permitir vivenciar outras práticas de atuação. Em relação a como cada ator/atriz chega no objetivo almejado, no caso a construção de sua personagem, Burnier (2009) nos fala que “o ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e inicialmente, em *como* ele vive e representa suas ações assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, [...]” (BURNIER, 2009, p.35). Desse modo, entendemos que o trabalho do ator/atriz independente do gênero (Comédia, Drama...) ou meio de atuação (teatro,

cinema, TV...) requer uma dedicação no que se refere ao estudo dessa área de conhecimento que é bastante ampla.

Sendo assim, ao entrevistarmos a atriz, arte educadora e historiadora de formação, Valquíria Gonçalves perguntamos sobre como ela iniciou sua carreira artística e obtivemos o seguinte relato:

Eu comecei a fazer teatro tinha cerca de 15 anos. Meu primeiro espetáculo foi com o teatro colegial. Quando eu assisti teatro pela primeira vez foi pelo projeto o teatro vai à escola, eu fui ao teatro vi a primeira vez e fiquei absolutamente encantada, eu lembro até hoje a primeira cena que eu vi... quando eu fui pela segunda vez eu já estava no ensino fundamental, aí eu olhei e falei: meu Deus! Fiquei tão absolutamente encantada que eu disse: é isso que eu quero ser, é isso que eu quero fazer! E aí na primeira oportunidade eu fui fazer, e foi um teste para uma montagem dos cem anos de Monteiro Lobato na escola estadual de José Pinheiro, abriu uma audição e eu fui fazer o teste... tô fazendo até hoje. E aí a gente começa como todo mundo, nas escolas, nos festivais colegiais, paixão de cristo...até que eu fui fazer no teatro, a primeira vez que eu subi no palco não tinha fala ainda, eu fui fazer O auto da barca do inferno de Gil Vicente, depois eu fiz uma coletânea com a minha professora de teatro do José Pinheiro, chamava-se Os enamorados da vida e aí eu já fui fazendo a cena do balcão de Romeu e Julieta e as pessoas começaram a dizer: essa menina tem talento e daí eu nunca mais parei. Depois eu fui chamada para fazer teatro com Hernando José, Lourdes Capozzoli e fui para os festivais estaduais em João Pessoa, festivais do SESC, depois fiz teatro com o PAI (Produções Artísticas Independente) depois eu fui fazer com Saulo Queiroz [...]. (Entrevista concedida ao pesquisador desse estudo - Informação verbal – 2023)

Em quarenta anos dedicados ao fazer teatral, a atriz possui muitas recordações que atravessam sua história com a do teatro campinense e a cena paraibana. Em relação ao processo de construção da personagem Rosa, a atriz nos revela:

Quando ele [Saulo Queiroz] me chamou, eu tinha saído de um espetáculo que a personagem tinha uma voz muito engraçada, aí eu fiz para ele, ele achou a voz muito interessante e disse; eu quero essa voz, coloca essa voz, salva essa voz... aí nunca tinha concebido uma personagem dessa maneira, pois eu acredito que a voz da personagem chega por último e é consequência do que ela é, do peso que ela tem, da idade que ela tem...como era que eu ia montar uma pessoa partindo da voz? Então para mim, os primeiros dias foram complicados justamente por isso...e a gente foi brincando com essa voz e ao mesmo tempo foi concebendo vendo quem era Rosa, qual era a situação psicossocial, quem era aquela pessoa, todas as características, quala idade, como ela vê o mundo, como ela vê as pessoas, como ela vê a irmã...Não tem como você colocar em uma pessoa uma voz que não seja dela, e agente foi moldando até que tudo se adequou. Eu acho que Rosa para mim foi uma das personagens mais bem construída do meu processo, da minha vida teatro. Eu tive várias personagens que eu amo, que eu tenho extremo carinho, mas eu acho que Rosa foi tão bem construída que eu sabia como

ela pensava, o que ela era incapaz de pensar. Eu acho que o ator tem essa missão de carnificar, de tornar viva aquela pessoa que está ali, simplesmente no papel. (Entrevista concedida ao pesquisador desse estudo - Informação verbal 2023)

Percebemos que, no processo de construção da personagem, houve um estudo bastante significativo, tanto da dramaturgia quanto das técnicas e do treinamento do ator/atriz. Isso deixa evidente que o trabalho do/a ator/atriz passa pelo lugar de intensa fricção, diálogo e construção coletiva dentro do processo de uma encenação. Desse modo, entendemos e reafirmamos que, ao encontrar-se em interação e criação coletiva, cada artista é responsável por partes dessa criação coletiva, a qual possui o olhar e a entrega dentro desse pensar e fazer artístico. Logo, reiteramos a influência, assim como a colaboração desses cocriadores na elaboração dessa escritura cênica.

Em relação às adaptações que o texto sofreu dentro do processo, a atriz revela que foram poucas, mas todas as proposições possuíam um sentido justificado:

As Malditas foi muito engraçado, porque a gente descobria coisas e ele [o diretor] deixava, ele deixava você colocar um pensamento a mais ... tinha coisas que eu dizia: “Essa fala aqui não é de Rosa é de Margarida”, e aí eu tinha que explicar por que... eu acho que você só vai para a cena quando você tem absolutamente certeza de tudo, não se vai para a cena sem consenso e sem você saber todos os porquês. (Entrevista concedida ao pesquisador desse estudo - Informação verbal, 2023)

Nesse relato, entendemos que, por se tratar de duas atrizes veteranas e com bastante experiência, havia um processo de bastante reflexão e diálogo na composição do espetáculo que se percebe na relação de generosidade estabelecida pelo próprio Saulo Queiroz. Sobre a relação entre encenador e as atrizes dentro do processo de montagem a mesma nos respondeu:

A relação do diretor com as atrizes foi a melhor possível. Eu sempre respeito muito o que o diretor fala e eu acho que uma vez ensaiado ele tá carimbado, ele vira partitura e ele tem que ir para a cena tal qual. E eu era muito cri cri nisso...se Saulo dirigiu que o ombro vai para ali, que o braço vai para ali e que a intenção vai para o outro lado, então eu repetia... e eu não gosto de trabalhar com o ator que tá comigo e começa a modificar, porque eu acho injusto com a direção, eu acho injusto com os companheiros, eu acho infiel com o texto, eu acho infiel com as personagens. Mas a relação da gente com Saulo sempre foi muito boa, ele sempre foi muito gentil, ele sempre é muito grato as pessoas que trazem a existência as personagens que ele concebe. (Entrevista concedida ao pesquisador desse estudo - Informação verbal, 2023)

A partir dessa fala, entendemos que a atriz percebe a dramaturgia e os elementos de construção do espetáculo como estruturas que, depois de construídas, viram uma partitura cênica, isso demonstra o rigor e o tratamento técnico, assim como o cuidado que ela possui com os processos em que está inserida. Sabemos que, hoje, há vários processos dentro do fazer teatral e da elaboração de um espetáculo e entendemos que esse é um dos vários modos de se conceber um espetáculo, um modo que por sinal, garante aos cocriadores da obra a repetição técnica e fidedigna das partituras elaboradas.

Na montagem de João Pessoa, a que vimos chamando de encenação 2, o elenco formado pelos atores Gilson Azevedo (*in memoriam*) e Genário Dunas possuía uma vasta experiência no teatro e isso era perceptível em cena. Do ponto de vista da partitura corporal construída por cada ator para suas respectivas personagens, encontramos na composição elaborada por Azevedo para a personagem Margarida, uma curvatura um pouco acentuada da coluna, um andar miúdo, porém acelerado, gestos amplos que se contrapunham à economia de gestos da partitura corporal construída por Dunas, na composição da Rosa, pois a própria dramaturgia traz um dado importante, porém limitador para mobilidade e do ator que é a paralisia do lado esquerdo da personagem.

No entanto, como solução para mobilidade do ator em cena, utilizou-se da cadeira de roda como extensão do seu corpo, dessa maneira, o ator consegue criar uma certa autonomia em face de sua movimentação no espaço. Isso representa também uma certa autonomia/independência de Rosa em relação a Margarida, e, do ponto de vista da encenação, isso implica em uma melhor mobilidade e liberdade para o jogo no espaço cênico, no entanto do ponto de vista dramático enfraquece um pouco a relação de dependência que aprisionam essas personagens nesse convívio diário.

Do ponto de vista da partitura vocal construída por cada ator, encontramos em Margarida, uma construção vocal na qual o ator optou por utilizar uma voz com características que se aproximam de alguém com uma estrutura orofacial em que lhe faltam dentes, gerando uma voz na região nasal, com pronúncias rápidas dos fonemas e linguagem, de modo a confirmar a representação de alguém pertencente a uma classe menos favorecida e com pouco estudo, isso aparece com maior nitidez em alguns momentos quando a personagem fala algumas palavras de maneira errada, trocando os fonemas. Já na construção da partitura vocal da personagem Rosa

encontramos uma voz forte, bem colocada, imponente, sempre apontando para um som que tende a ressoar na região da cabeça, guardando uma retórica marcada pela necessidade de palavras corretamente, como indicativo de posição social e intelectual destoante da outra.

Os atores possuem energias antagônicas: Gilson Azevedo possuía uma energia mais frenética e fazia uso de alguns momentos de improvisação, tendo em vista que ele já tinha uma vasta experiência ao trabalhar com comédia, que vinha da escola do **Pastoril Profano**; já Genário Dunas possui uma energia mais centrada, um semblante sereno o qual contribuiu para a composição da personagem. Esse antagonismo percebido na energia dos atores ajudou a equilibrar e revelar por meio da presença cênica de cada ator a potencialidade que a dramaturgia já nos aponta dessas personagens.

Até esse espetáculo, Genário Dunas nunca havia se desafiado em uma comédia, até que chega o convite para atuar na peça **As Malditas**, em que faria Rosa, personagem que, dentro da dramaturgia, se inclina para uma ação mais dramática e em muitos momentos servindo de escada para a construção das ações cômicas de Margarida. No que se refere a sua participação na encenação, ele revela: “Na verdade, nunca havia me passado pela cabeça de participar de uma comédia, até porque toda a minha formação teatral e experimental e trajetória sempre foi pelo drama”. (Entrevista concedida ao pesquisador desse estudo - informação verbal)

Muito antes do ator Genário Dunas ter contato com a obra de Saulo Queiroz, o ator Gilson Azevedo se interessara por essa peça ao assistir a montagem de **As Malditas** com as atrizes campinenses, no Teatro Santa Roza, em João Pessoa. E após a apreciação dessa montagem, em conversa com o Genário Dunas, sem nenhuma pretensão em convidá-lo para uma possível montagem, fala do seu desejo de realizar uma montagem daquela peça, numa versão com o elenco masculino, e, para tanto, havia convidado Alexandro Tchê pra fazer a montagem do espetáculo, mas ainda não tinha em mente quem convidaria para a direção do espetáculo, mas que acreditava muito no potencial do Alessandro Tchê e que apostava na montagem das Malditas com os dois. Entretanto, segundo Dunas, ele sempre deixou muito claro que na montagem que o personagem dele já seria a Margarida. Então, ao fazer o convite ao ator Alessandro Tchê o mesmo recusa o convite e Gilson Azevedo fica bastante desconcertado e sem entender o motivo. Em relação a essa recusa, Genário Dunas infere:

O que ficou implícito nessa história é que o Alessandro Tchê também queria fazer a Margarida, porque o Tchê e o Gilson eles tinham essa coisa forte da comédia na construção das personagens das quais eles já vinham fazendo no teatro paraibano, especificamente no Pastoril (profano), o Tchê e o Gilson veio do Pastoril, explodiu no Pastoril, se revelaram no Pastoril como grandes atores da comédia que tinham um tempo maravilhoso na comedia e que tinha sido uma grande escola para eles, uma escola de sucesso inclusive, com grandes multidões. (Entrevista concedida ao pesquisador desse estudo – 2023- Informação verbal)

Foi então que Genário Dunas, ao perceber o carinho com que Gilson Azevedo falava e tratava essa dramaturgia, despertou o interesse em lê-la e solicitou do mesmo uma cópia. Após a leitura, conclui a sua hipótese ainda sobre a recusa do Tchê e, em diálogo com o Gilson, ele pergunta:

Gilson, tu desconfia porque que Tchê não aceitou teu convite? Porque vocês dois são da mesma escola. Tu não abre mão da Margarida e ele também não, então se você tivesse convidado um ator que tem essa carga dramática, você teria acertado no convite, aí ele olhou para minha cara e disse: então é você! Eu estou diante desse ator que tem carga dramática pra fazer a Rosa , aí de imediato eu não aceite e disse: bora fazer uma leitura bacana aí depois a gente conversa. (Entrevista concedida ao pesquisador desse estudo -2023 - Informação verbal)

Na sequência, marcaram uma leitura que aconteceu no Teatro Lima Penante, em um fim de tarde e, ao terminarem a leitura, Gilson diz: “agora eu entendi o que você tava falando, então vai ser você a Rosa, a montagem de João Pessoa terá dois atores”. A partir de então, iniciaram-se o processo de análise do texto e construção das personagens. Em relação à construção das personagens, Genário aponta que foi um processo difícil porque Gilson vinha da comédia, que, segundo ele, hoje chamaríamos de *stand up*... então, ele relata que houve um momento em que eles quase abandonam o projeto, quase desistem da montagem: um vinha de um trabalho de texto, de análise, de crítica de construção, apreendido com a Cia. Oxente de atividades culturais que procura sempre um aprofundamento no estudo da dramaturgia e o outro vinha de outra escola, pautada em uma comédia livre, uma comédia solta.

Nesse sentido, entendemos que, dentro do processo de montagem, houve uma cumplicidade e generosidade por parte dos atores em se aproximar da maneira que cada um dialoga com a dramaturgia e a construção dos personagens. Desse modo, houve um aprendizado de ambas as partes dentro dessa relação que se iniciou com o estudo do texto e se materializou na poética da ação elaborada por cada um.

Portanto, entende-se que diante dos relatos “O ator arquiva em si seus antigos papéis, faz sua manutenção, os representa, os consulta, os compara, os refere à sua experiência passada e presente” (PAVIS, 2003, p. 39). Cada ator/atriz possui o seu repertório individual e singular, o qual foi construído ao longo de sua trajetória a partir de toda uma formação que passa pelo seu principal instrumento de trabalho, o corpo. Desse modo, cada artista possui um repertório de saberes que contribuem para o seu fazer individual e coletivo dentro dos espaços de criação, apreciação e fruição da arte. Sendo assim, só o artista possui propriedade para falar a respeito de sua obra e seus processos como nos aponta Dubatti (2016, p. 95):

Acredito que o artista muitas vezes é quem mais sabe a respeito de sua obra, tanto no plano micropoético como no macropoético; e, muitas vezes, também sobre a dimensão da poética abstrata, particularmente sobre sua própria modalidade de trabalho. O artista é um trabalhador específico e possui múltiplos saberes sobre esse trabalho: saber-fazer, saber-ser, e saber abstrato. Mas os saberes de um artista ultrapassam a esfera do trabalho.

Nesse sentido, nos alinhamos a esse pensamento, pois o artista possui uma camada de abstração poética inalcançável que só ele (e, às vezes, nem ele), consegue descrever ou decodificar em palavras, indo além da camada do trabalho, do pensar, e às vezes é preciso utilizar-se muito mais da experiência sensorial e permitir-se ser afetado, apenas. Na arte, por vezes, nem tudo precisa ser explicado ou justificado, às vezes, basta ser sentido e experienciado. Por essa razão, acreditamos que dentro de um processo de encenação é pertinente a escuta de todos os agentes da cena, mas principalmente os atores e atrizes, tendo em vista que esses agentes são coautores da cena e imprimem seus saberes e seu potencial criativo ao serem provocados a partir da leitura da dramaturgia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegarmos a esse ponto, entendemos que o caminho percorrido por esta pesquisa nos fez ter acesso a vários momentos da incipiente historiografia do teatro paraibano, e, em nosso caso, isso se deu por meio da documentação de materiais garimpada e das entrevistas realizadas, diante do que tivemos a oportunidade de coletar informações necessárias para a análise, reflexão e aproximação do fenômeno teatral em estudo. Como já mencionamos anteriormente, os materiais aos quais tivemos acesso, em sua maioria, fazem parte do arquivo pessoal do dramaturgo Saulo Queiroz e do diretor Edilson Alves, assim como entrevistas com os mesmos e com os outros agentes envolvidos nos processos de encenação. Nesse sentido, nos sentimos privilegiados pela facilidade na comunicação, assim como no acesso a esses documentos que foram de total importância para o desenvolvimento da pesquisa.

Desse modo, ao analisarmos e refletirmos sobre todos os materiais e o percurso trilhado, temos a impressão de que esse percurso não termina aqui, apenas arrematamos uma parte desse caminho, mas, ao mesmo tempo, deixamos aberto outras possibilidades de análise, impressões e construção dessa historiografia que vem aos poucos sendo sistematizada. Neste trabalho, portanto, realizamos um recorte muito pontual, o qual teve como objetos de análise a dramaturgia da obra *As malditas* e duas encenações de dois grupos diferentes: Cia. Caras & Bocas de Entretenimento e a Cia. Paraibana de humor, hoje Trupe de Humor da Paraíba: sabemos que isso representa um pequeno fragmento da cena paraibana, no entanto, também entendemos que com esse trabalho conseguimos nos juntar aos outros projetos semelhantes e dar a nossa contribuição para a preservação e memória da história do teatro paraibano.

Esse registro se fez necessário, pois, ao analisarmos o contexto cultural onde os espetáculos analisados se inserem, temos um momento de efervescência com a Cia. Caras e Bocas de Entretenimentos em Campina Grande que já vinha com espetáculos de grande sucesso de bilheteria, a exemplo de **Machos**,

dentro de um cenário cultural da cidade enfraquecido, fragilizado do ponto de vista de incentivo das políticas públicas, essas produções se faziam de maneira independente e eram custeadas por apoios e patrocínios da iniciativa privada de comerciante e empresários locais, assim como o grande público que paga os ingressos e auferia bons borderôs para a Cia.

Já em João Pessoa, também não era diferente, a Cia. Paraibana de Comédia, já possuía um público fiel ao espetáculo **Pastoril Profano**, assim como muitos empresários que acreditavam na Cia e investiam incentivando a cultura local. Nessa época a classe teatral paraibana ainda tinha o privilégio de possuir algumas mostras de Teatro e Dança pelo Estado (Mostra Estadual de Teatro e Dança, Fenart, FENETEG...) desse modo esses espetáculos se fizeram presentes também nesses festivais e em outros festivais do Nordeste e Sudeste conquistando alguns prêmios. Tanto em Campina Grande como em João Pessoa, então, a encenação de **As Malditas** estreou após o sucesso já consolidado de dois espetáculos, **Machos** e **Pastoril Profano**, os quais abriram caminho para o sucesso do espetáculo, embora a obra *As Malditas* seja completamente diferente sob vários aspectos (dramaturgia, temáticas abordadas, estrutura cênica...), os espetáculos anteriores fazem com que haja um público fiel e logo o reconhecimento aconteceu novamente.

Diante do exposto, a partir da análise das encenações em relação à leitura da dramaturgia, encontramos leituras completamente distintas, as quais possuem as assinaturas dos diretores e dos/as atores/atrizes, os quais acessaram a obra dramaturgical a partir de suas formações profissionais, experiências artísticas, experiências de vida e contexto espaço-temporal no qual a encenação encontra-se inserida.

Em relação ao contexto social no qual a obra **As Malditas** se insere, tanto em Campina Grande quanto em João Pessoa, entendemos que essas duas cidades possuem de modo geral, com algumas exceções, um público de teatro ainda tímido e pouco expressivo no que se refere ao hábito de assistir aos espetáculos teatrais, em Campina Grande esse contexto é mais frágil ainda e tem refletido diretamente na produção teatral dos últimos anos. O público que se faz presente na maioria dos espetáculos locais se resume à “classe artística” e seus pares/agregados. Essa é uma realidade que vem de muito longe, no entanto, o que acontece é que alguns espetáculos pontuais tanto em Campina Grande

quanto em João Pessoa, alcançaram um público significativo para o cenário local e regional de determinadas épocas.

Nesse sentido, percebemos que existem alguns fatores os quais podem indicar o sucesso dessa dramaturgia e suas montagens sucessivamente, dentre eles podemos citar: a linguagem simples e direta, a qual colabora para uma comunicação eficiente com o público de todos os níveis educacionais, o uso de recursos cômicos dentro da própria feitura da dramaturgia, a exemplo do trocadilho de palavras, discursos melodramáticos, a escolha de excelentes atrizes e atores para compor os elencos, o uso do travestimento na montagem de João Pessoa, o que já se configura como uma chave cômica e um público fiel e assíduo dos espetáculos anteriores das Cia's em estudo. Esses elementos de algum modo influenciam e ou influenciaram no sucesso de público do espetáculo *As Malditas*.

Desse modo, diante dos dados coletados na pesquisa percebemos que esses elementos (contexto social e agentes da cena) foram condicionantes para o sucesso da obra. Portanto, assim como a escrita da dramaturgia em estudo sofreu influência de seu contexto social e da interação no processo com os agentes da cena, essa pesquisa nos provocou desde o início a entender de que modo a leitura da dramaturgia realizada pelos agentes da cena pode revelar novas escritas teatrais, e ao refletirmos sobre esse questionamento, percebemos que cada artista carrega consigo um repertório multicultural e biopsicossocial os quais dentro de um processo criativo vão sendo revelado e vão dialogando com toda a atmosfera da criação em curso e assim revelando poéticas que vão preenchendo as camadas de todo o sistema teatral.

No que se refere à obra dramaturgical em relação ao tempo, encontramos várias montagens até os dias atuais e também fora do país. Nesse sentido, percebe-se que a dramaturgia foi sendo adaptada e atualizada de acordo com seu tempo e sua mídia também, tendo em vista que durante o contexto da pandemia a Cia Cara Dupla de Teatro adaptou a obra para o meio audiovisual. Desse modo, a obra dramaturgical foi caminhando com o tempo do qual os agentes da cena tinham contato e sofrendo pequenos ajustes, no entanto a estrutura do texto ainda se mantém preservada. Por essa razão, mesmo nos dias atuais, a pesar do texto ter sido escrito em 97, percebemos que a recepção dessa obra ainda possui boa aceitação, tendo em vista que a temática principal abordada por ela acompanha a humanidade desde a Antiguidade.

Retornando ao modo como cada artista-criador interage com a obra dramatúrgica, entendemos que a leitura dos agentes da cena influencia diretamente a reescrita da obra dramatúrgica, tendo em vista os vários aspectos mencionados anteriormente. Nesse sentido, podemos entender esses agentes como coautores do processo de transcrição da obra, reafirmando a feitura do trabalho cênico como um processo construído a várias mãos. Desse modo, descentralizamos a responsabilidade do encenador, ainda que seja a função que exerce a tomada de decisão dentro desse processo criativo e estendemos aos demais agentes o poder decoautoria, o que aponta para o que já afirmara Dubatti:

Nessa reescritura, há também uma releitura do ator do texto do outro, releitura implícita (na poética implícita) ou explicitada em metatextos do ator sobre seu trabalho e sua interpretação do texto do autor (em programas, diários, entrevistas etc.). Onde está a reescritura? Em tudo aquilo que implica o corpo desse ator produzindo corpo poético; na cultura e na circunstância existencial inscritas nesse corpo; em sua voz e sua fala; em seus ritmos e na espacialização; em seus saberes técnicos e em sua disponibilidade; em sua capacidade de resolução criativa; na territorialidade e historicidade da reenunciação; em sua possibilidade de gerar mudanças concretas sobre a dimensão linguística do texto inclusive por acidente, por influência do contexto ou por acaso; e em sua forma de se relacionar com os espectadores no convívio. (DUBATTI, 2016, p. 179).

Portanto, ao ter contato com qualquer dramaturgia, o ator/atriz, a partir de tudo isso que nos aponta Dubatti (2016,) é também cocriador daquela obra, na medida que escreve com seu corpo, sua corporeidade e poética as camadas de subjetividades que se encontra nas várias camadas da dramaturgia, assim como da leitura que cada artista-criador realiza. Todavia, entendemos que, no processo entre texto/cena, os agentes que interagem com a dramaturgia imprimem, elaboram e reescrevem novas escritas teatrais a partir do universo particular de cada artista envolvido no processo.

Viva a arte de teatrar!

REFERÊNCIAS

AMARAL, J. J. F. **Como fazer uma pesquisa bibliográfica**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

AMERICAN, Psychiatric Association (APA). **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANDRADE, M. M. **Introdução à Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Atlas, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. 3 ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 2008.

AULA 2 patrice pavis e a análise do espetáculo [S. l : s. n] 2021. 1 vídeo (102 min). Publicado pelo canal Ivan Delmanto. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nd4d9GX2pcc> . Acesso em: 21 mar. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

BARROS NETO. Evandro Elias de. **Teatro e ditadura em Campina Grande: história e memória (1970-1985)**, Orientador: José Luciano de Queiroz Aires. Campina Grande – PB 142f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2017.

BRANDÃO, Tânia. **Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica**. In: CARREIRA, André, CABRAL, Biange, RAMOS, Luiz Fernando, FARIAS, Sérgio Coelho (Orgs.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 105-119.

BRANDÃO, Tânia. Falas de camarim: história oral e história do teatro. Sala Preta, v.17, n.2 (2007). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/139892/137191>

BERGSON, Henri. **“Ensaio sobre a significação do cômico”**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro, Ph.D. em Filosofia, Universidade do Texas. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1ª Edição, 1978

BONFITTO, Matteo. **Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 56-61, set. 2011. ISSN 2237-387X. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634753>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

BROOK, Peter. **Não há segredos**: reflexões sobre atuação e teatro – tradução Tomaz Magalhães Seincman – 1. Ed – São Paulo: Via Lettera, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 10ª. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Identidade e o teatro no Brasil nas décadas de 80 e 90**. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Org.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió; EDUFAL, 2004. p. 33-48.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.

CANDIDO, Antônio. et al. **A personagem de ficção**. 10ª ed – São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro. Família Bastos. 2005

CUNHA, Duílio. **Histórias da cena tabajara - o teatro em João Pessoa-PB (1975-2000)**. João Pessoa: Ideia, 2020.

DANTON, G. **Manual de Redação Científica**. Virtual Books. 2002. Disponível em: <http://www.reisinfo.com.br/ebook514/Varios/Manual%20de%20Reda%C3%A7%C3%A3o%20Cient%ADfca/Manual%20de%20Reda%C3%A7%C3%A3o%20Cient%ADfca.pdf> Acesso em: 20 de outubro 2020.

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

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: Introdução à uma filosofia do teatro. Tra, Sergio Molina. São Paulo. Edições Sesc São Paulo, 2016

DZI croquettes documentario . [S. l : s. n], 2009. 1 vídeo (109 min). Publicado pelo canal Leo Lopes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OGrlMj-4UWc> . Acesso em 22 mar. 2023.

DZI Croquettes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>. Acesso em: 28 de março de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

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

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

FERNANDES, Sílvia. **O espectador emancipado**: apontamentos sobre uma encenação contemporânea. *Revista da USP*, n. 14, jun./ago. 1992. p. 70-73.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOGUEL, Elaine Starosta. A formação do conceito de recalque em Freud. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre / Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. - Vol. 1, n. 1 (1990). - Porto Alegre: APPOA, 1990.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Revista Sala Preta**. São Paulo. V. 17 n.2 p.11-25. 2017.

FREUD, Sigmund. **O eu e o id**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund **O Inconsciente (1915a)**. In: FREUD, S. *Obras completas, Vol. 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIL, A. C. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GODOY, S.A. **Pesquisa Qualitativa**: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995b

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.) **DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. Estudos Avançados. 1995.

LIMA FILHO. Francisco Geraldo de Magela. **Os Nordeste e o teatro brasileiro.** Orientadora: Cleise Furtado Mendes. 2017. 213f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia- Escola de Teatro. 2017.

LISBÔA, Eliane. Dramaturgia e teatro: tensão criativa. **Revista Nupeart**, v.1. Universidadedo Estado de Santa Catarina -UDESC, Centro de Artes -CEART, 2002. p. 73-81.

MACHADO, Bernardo Fonseca. Histórias editadas: um estudo de caso sobreo uso do clipping como material documental. **Revista Sala Preta.** São Paulo. V. 15 n.1 p.225-237. 2015.

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

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

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

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Lourdes Ramalho em cena:** Modernidade teatral, Dramaturgia eRegionalidade (Liv ro Eletrônico). Campina Grande: EDUEPB. 2019.

MACIEL; LOPES e COLAÇO. Diógenes, Suzy e Monalisa (Org). **Antologia do Teatro Paraibano (1968-1981).** João Pessoa. Editora A União. 2022

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

MAGALDI, Sábato. **Tendências contemporâneas do teatro Brasileiro**. Estudos Avançados, vol.10, no. 28, São Paulo Sept/Dec, 1996

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora: UNESP, 2003

MORAES, José Marcos Batista. Diógenes André Vieira Maciel (org). **Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais** [Livro eletrônico]. Campina Grande. EDUEPB. 2016. Disponível em: <http://www.uepb.edu.br/download/ebooks/Dramaturgia-teatro-e-outros-dialogos-interculturais.pdf> Acesso em: 20 de outubro de 2020.

MOSTAÇO, Edécio. **Para uma história Cultural do teatro**. Arte e cultura. Uberlândia. V 20 n 36 p 193-203, jan-jun, 2018.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. **Entre terra e mar – Sociogênese e Caminhos do Teatro na Paraíba 1822 -1935**. João Pessoa, PB: Sal da Terra Editora, 2009.

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

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2005

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

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

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

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992

QUEIROZ, Saulo. **Coletânea teatral**. Campina Grande, PB: Ed. do Autor, 2021.

RAMOS, Luiz Fernando. A arte do Ator e o Espetáculo Teatral. In: FARIA, João Roberto (Direção). **História do Teatro Brasileiro: Das origens ao teatro profissional**. Vol.I. São Paulo: Perspectiva: Edições: SESCSP,2012.

REIS, Luiz Augusto. **Cinderela: a história de um sucesso teatral dos anos 90**. 2 ed. Recife. Comunigraf. 2002.

REWALD, Rubens. **Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor**. Revista Sala preta - São Paulo, V.9. p. 281-291 Novembro de 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo. Martins Fontes. 1998.

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

ROSA, Carlos Gontijo . A tragicomédia na Europa e o que chegou a Portugal. Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 2, n. 1, p. 25-44, 2018.

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

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

COLAÇO, Monalisa Barboza Santos. **Lourdes Ramalho no "Palco das palavras"** [manuscrito] : as fontes documentais e a cultura teatral como caminhos para a análise- interpretação de duas peças – A Eleição e Festa do Rosário Tese de Doutorado do programa de pós graduação em Literatura e Interculturalidade. - 2023. 202 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Dramaturgia do texto, dramaturgia do palco. In: ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto (Orgs.). Tradução, dramaturgia, encenação (II). Évora: Licorne, 2012. p. 15-29.

SCHOLZ, Roswitha. O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. Novos Estudos: Cebrap, [S.l.], v. 1, n. 45, p. 15-36, jul. 1996.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. Florianópolis: Laboratório de Ensino à Distância da UFSC, 2001

SILVA, Marcus Whinter Alves. **As Rainhas do Agreste Paraibano**: etnografia das performances transformista, drag queen e show trans em Campina Grande-PB / Marcus Whinter Alves da Silva. – Campina Grande, 2022. 172 f. : il. Color

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880 -1950). Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

TEIXERA, Flávio Weinstein. Recife: notas em torno da gênese de um campo cultural. **Clio – Revista de Pesquisa Histórica**, Recife. V. 32 n. 2 p. 117-143. Dezembro de 2014.

TEIXERA, Flávio Weinstein. **O Movimento e a Linha**: Presença do Teatro do Estudante e D'ó gráfico Amador no Recife (1946-1964). 2ª ed. Recife. Ed.UFPE.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de teatro** / Ubiratan Teixeira. São Luiz: Editora Instituto Geia, 2005.

TEIXEIRA, Hugo Márcio Lemos. O “clipping” de mídia impressa numa abordagem interdisciplinar sob os prismas da ciência da informação e da comunicação social [manuscrito] : o jornal de recortes da Assembléia Legislativa de Minas Gerais / Hugo Márcio Lemos .– 2001. 109 f. : il. Orientadora: Lídia Alvarenga. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

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

TORRES NETO, Walter Lima. **Ensaio de Cultura Teatral**. Jundiaí. Paco Editorial 2016.

TOGNOLI, N. B. ; BARROS. T. H. B. As implicações teóricas dos arquivos pessoais: elementos conceituais. **Revista Ponto de Acesso**, Salvador. V. 5 , n. 1, p. 66-84. Abril de 2011.

ANEXOS

ANEXO A

Espetáculos produzidos em Campina Grande no período de 1990 a 2000.

Tabela 01

Espetáculo	Autor	Encenador	Grupo	Ano
Fêmeas	Lourdes Ramalho	Moncho Rodrigues	Paschoal C. Magno	1990
Quem sabe Ele Vem	Álvaro Fernandes	Hermano José	Comunic. Social - UEPB	1990
Vamos Jogar o Jogo do Jogo	Antônio F. Bezerra	Direção Coletiva	Prod. Artística Independente	1990
A Festa do Rei	Racine Santos	David Miguel	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1990
Trupizupe o Raio da Silibrina	Bráulio Tavares	Antônio Nunes	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1990
Romance do Conquistador	Lourdes Ramalho	Moncho Rodriguez	Paschoal C. Magno	1991
As Aventuras de uma Viúva Alucinada	Januário Oliveira	Humberto Lopes	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1991
A Última Estação	Alvaro Fernandes	Paulo Vieira	Teatro Vivo	1991
Os Saltimbancos	Chico Buarque	David Miguel	PAI	1991
Machos	Saulo Queiroz	Saulo Queiroz	Caras & Bocas	1991
Romance do Conquistador	Lourdes Ramalho	Moncho Rodriguez	Paschoal C. Magno	1992
Cadeia dos Ventos	Hermano José	Hermano José	Teatro Vivo	1992
Trupizupe o Raio da Silibrina	Bráulio Tavares	Antônio Nunes	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1992
A Farsa do Adv. Pathelin	Autor desconhecido	Paulo Vieira	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1993
O Mendigo ou o Cão Morto	Bertolt Brecht	Antônio Nunes	Alhos com Bugalhos	1993
A Árvore dos Mamulengos	Vital Santos	Humberto Lopes	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1993
Boca da Rua	Emilson Formiga	Cacilda Becker	Cacilda Becker	1993
Colorim, Colorado: Gnomos no Reino Encantado	Criação Coletiva	Mário Agra e Eliane Rangel	Pilar de Arte	1993
Um Gesto Por Outro	Jean Tardieu	Hermano José	Teatro Vivo	1993
Quinze Anos Depois	Bráulio Tavares	Jucelino Bonavides	PAI	1994
Torturas de um Coração	Ariano Suassuna	Walmir Agra	D'arts/UFPB Campus II	1994
Machos	Saulo Queiroz	Saulo Queiroz	Caras & Bocas	1995
A Árvore dos Mamulengos	Vital Santos	Humberto Lopes	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1996
Ali tem um circo	Criação Coletiva	Hugo Vidal	Toupe Trotte	1996
A Cigarra e a Formiga	Adap. Gláucio Figueiredo	Gláucio Figueiredo	Teatro Vivo	1996
As Malditas	Saulo Queiroz	Saulo Queiroz	Caras & Bocas	1997
Ali tem um circo	Criação Coletiva	Josimar Alves	Toupe Trotte	1997
Quatro na Lona	Criação Coletiva	Humberto Lopes	Quem Tem Boca é Pra Gritar	1997
O Mágico	Adap. E. Miranda	Lourdes Capazzoli	Linda Mascarenhas	1997
A Feira	Lourdes Ramalho	Arly Arnaud	Paschoal Carlos Magno	1998
As Estórias de Vó Maria	Criação Coletiva	Hugo Vidal	Troupe Trotte	1998
As Malditas	Saulo Queiroz	Saulo Queiroz	Caras & Bocas	1998

Casamento de Branco	Altimar Pimentel	Antônio Nunes	Teatro Vivo	1999
Guiomar, sem rir e sem chorar	Lourdes Ramalho	Antônio Nunes	Teatro Vivo	1999
As Malditas	Saulo Queiroz	Saulo Queiroz	Caras & Bocas	1999
Quem Disse que o Bêbe é Bobo?	Jucelino Bonavides	Jucelino Bonavides	PAI	1999
Machos, Bichas e Fêmeas	Saulo Queiroz	Saulo Queiroz	Caras & Bocas	1999
O Barquinho	Ilo Krugli	Lourdes Capozzoli	Linda Mascarenhas	1999
Cante para eu dormir	Álvaro Fernandes	Álvaro Fernandes	Renascer	1999
Guiomar, sem rir e sem chorar	Lourdes Ramalho	Coletiva	PAI	2000
D. Jones e o Caso da Cenoura Perdida	Jucelino Bonavides	Jucelino Bonavides	PAI	2000
DST/HIV Contra Super Camisinha	Jucelino Bonavides	Ivoneide Lucena	Cia de Teatro Sisifo	2000
Zé Miséria, Deus e o Diabo	Elisberto Costa	Josimar Alves	Heureca	2000

Em conformidade com a tabela foram catalogados 43 espetáculos produzidos e ou em manutenção nessa década, uma média de 04 espetáculos por ano. Um total de 16 grupos e Cia's em atividades. A seguir indicaremos a quantidade por ano:

TABELA 02

Ano	Nº de espetáculos produzidos ou em repertório.
1990	05 espetáculos
1991	05 espetáculos
1992	03 espetáculos
1993	06 espetáculos
1994	02 espetáculos
1995	01 espetáculo
1996	03 espetáculos
1997	04 espetáculos
1998	02 espetáculos
1999	07 espetáculos
2000	04 espetáculos

ANEXO B

Entrevista com Saulo Queiroz

Conte um pouco de sua trajetória no teatro paraibano. Fale sobre o histórico da Cia. Caras & Bocas de Entretenimento.

Resposta: Muito cedo eu me interessei por ficção, representação e fantasia. Por volta dos quatro, cinco anos, comecei a ter acesso a gibis e literatura infantil, além da televisão que chegou na minha casa um pouco depois, por volta dos oito anos. Até então, eu via TV na casa dos vizinhos. Éramos de uma família de trabalhadores, meu pai era dos Correios, minha mãe era professora, não tínhamos condições de ter um aparelho em casa. Assim que o tivemos, passei a ver com frequência seriados, filmes e novelas (quando meu pai não estava em casa porque novela era associada ao feminino, não me pergunte a razão). Foi desse contato com a teledramaturgia que nasceu meu encanto pela representação, a criação de histórias e, posteriormente, o teatro. Na verdade, eu só cheguei a ir ao teatro lá pelos nove anos, se não me engano. O título do primeiro espetáculo que vi, claro, não lembro mais, porém são ainda bem nítidas na memória as impressões sensoriais da experiência como a entrada no auditório escuro, o barulho da plateia de crianças e os tons âmbar e vermelho da iluminação. Algo que também marcou foi a presença de uma bruxa em cena, vestida de preto, vassoura em punho, chapéu pontiagudo.

Lá pelos dez anos de idade, meu pai (que já trazia gibis da Disney, de Maurício de Souza e do TEX pra casa, além das revistas Planeta, UFO e Seleções do Reader's Digest), me deu um livro intitulado "O Grande Livro Disney". Eu havia visto o livro num catálogo enviado pelo correio e tinha dito o quanto queria tê-lo. Ele atendeu meu pedido e desde então mergulhei na obra que era, literalmente, um grande livro devido as dimensões de cerca de 30 centímetros por 20, além de umas 500 páginas. Acredito que esse livro foi um estimulante pra toda minha imaginação porque era uma edição riquíssima em histórias em quadrinhos, descrições minuciosas dos parques temáticos da Disney e, principalmente, muitas brincadeiras e brinquedos que podiam ser feitos pelo leitor utilizando material descartável, facilmente obtido em casa.

Em um dos capítulos, era ensinado a construir um teatro de sombras com caixa de papelão. Eu pirei. Enquanto não fiz um, não sosseguei e quando ficou pronto, além de criar as histórias e manipular os bonecos feitos com cartolina e varetas, eu inventei umas sessões pagas pras outras crianças da vizinhança, colegas de rua, vizinhos da vila onde morava. Foi muito engraçado porque eu cobrava alguns centavos e todos davam um jeito de conseguir as moedas e ir assistir. Essa primeira relação com o público fomentou uma chama em mim, virou algo impossível de não querer mais.

Quando cresci, por volta dos quinze pra dezesseis anos, ingressei nos cursos de teatro oferecidos pelo DART (Departamento de Artes, da então UFPB, aqui em Campina). Cursei interpretação e direção com Hermano José, por quem me aproximei e passei a assistir os ensaios do seu grupo, o Teatro Vivo. Também fazia toda sorte

de cursos de artes que aparecia – tanto no DART quanto oferecidos pelo Festival de Inverno de Campina Grande. Foram muitas oficinas e cursos de teatro, iluminação cênica, canto, desenho de figurino, dramaturgia. Nesse sentido, posso dizer que tive uma formação contínua, fragmentada e não formal no sentido acadêmico, só que de extrema valia pra o meu ofício posteriormente. Foi também nesse período que me tornei um cinéfilo mais ativo, frequentando o antigo Cinema 1 (hoje, teatro Rosil Cavalcanti). No cinema, sempre fazia um exercício criativo de transpor, imaginando, o enredo de um filme do qual gostava pra um possível espetáculo... enfim, devaneios da adolescência.

Por volta de 1987, ainda tentando me embrenhar no cenário teatral local, procurei conhecer outros artistas e grupos, como Álvaro Fernandes. Foi nessa época que conheci, nos ensaios da peça *O dia em que deu elefante*, a atriz Luci Pereira. Ficamos próximos e, no ano seguinte, ela assistiu minha primeira montagem como diretor e autor, no Festival Colegial de Artes: *A evolução do homem segundo a TV*. Era um espetáculo escrito e dirigido por mim e que trazia uma estética pop, meio besteirol, com dois atores em cena vivendo personagens que sofriam a influência da indústria cultural de massa (representada pela TV e seus produtos e personas). Os atores eram Andrews Tadeu e Hugo Vidal. Foi nesse ano, com esse projeto, que surgiu a *Caras e Bocas Cia. de Entretenimento*.

O título que eu dei ao grupo (na verdade nem grupo poderia ser considerado, pois eram elencos que eu reunia a cada espetáculo dos quais os atores poderiam ou não se repetir nos projetos seguintes) foi companhia de entretenimento, e não de teatro ou artes cênicas. Essa escolha advinha de uma percepção minha sobre o *metier*: eu percebia que uma parte considerável dos que faziam teatro geralmente esnobava comédia ou de espetáculos de diversão. Esse racha entre entretenimento e arte me incomodava, não conseguia me adequar totalmente a nenhum dos dois. Era um pé lá e outro cá e, para não soar pretensioso (eu tinha apenas 19 anos), achei mais adequado utilizar entretenimento e não arte. Foi um alívio porque não soava presunçoso e, ao mesmo tempo, me concedia a liberdade de atuar fazendo algo cômico com objetivo de entreter – além de outros subjacentes como refletir, por exemplo.

Após essa estreia como criador, mesmo de forma bem amadora, colegial mesmo, Luci veio falar comigo simpatizando com o estilo do meu texto e direção. Era algo que não se fazia por aqui e ela se afinou com essa linha despojada, divertida e cheia de deboche. Ficamos próximos e prometemos trabalhar juntos assim que ela tivesse seu filho (ela estava grávida e tinha saído do elenco de *O dia em que deu elefante*). Daí veio 1988 e eu me arrisquei num teste para o elenco da montagem de *Morte e Vida Severina*, com direção de **Wilson Maux**. Consegui um papel no coro e dividia o palco com grandes atrizes e atores da cidade como **Nair Belo**, **Walter Pessoa**, a própria **Eneida Agra Maracajá** (que fazia uma das ciganas), além de **Sandra Capozzoli**, **Hermano José** e **Álvaro Fernandes**. A peça teve poucas apresentações e assim que terminou a temporada (em comemoração aos 25 anos do Teatro Municipal Severino Cabral), eu me arrisquei numa nova montagem.

Em 1990 escrevi, dirigi e atuei em *Discursos absurdos em ordem alfabética*, um conjunto de esquetes sobre temas variados como amor, beleza, sexo e dinheiro, apresentados na ordem sugerida no título e com abordagem *nonsense*. Era meio teatro do absurdo, meio teatro besteirol, mas em todos os textos o humor era o alicerce. A montagem teve músicas (uma inédita e algumas paródias) que eu interpretava com a cantora Roberta Silvana ao violão, também fazendo vocais de apoio. Foi uma experiência de fortalecimento, mas que teve um péssimo desempenho de público. Acho que foi nessa época que fiz uma avaliação do que queria pra mim a partir dali e vi que, sem a menor dúvida, não era satisfatório seguir fazendo algo que eu pagasse pra fazer, afinal, não via teatro como *hobby*, não queria ser um artista diletante, sazonal. Queria me manter do que fazia e, pra isso, ter plateia era fundamental.

Um ano depois, em 1991, reencontrei Luci Pereira e troquei umas ideias sobre um texto pra ela protagonizar. Nas nossas conversas, um assunto era recorrente: as relações tóxicas que ela havia vivido com um dos companheiros e, de minha parte, minha mãe com meu pai. Em ambos os casos, havia uma semelhança nos relatos, em que se cruzavam impropérios, surras, pressão psicológica e muito terror domiciliar. A despeito do potencial, num sentido mais denso, profundo e, talvez, trágico do tema, eu não queria fazer algo dramático porque minha pegada nesse início de carreira era mais leve, ademais, sempre achei que mesmo vivências dramáticas sempre carregam as cores do extremo oposto: a comédia. É só uma questão de abordagem. Então esbocei um primeiro quadro pro espetáculo (já que Luci também me queria na direção) e apresentei a ela o *Programa de Prevenção ao Macho*. Ela riu muito enquanto lia em voz alta, o que já era um bom indicador da funcionalidade do texto pra o que eu pretendia: satirizar de forma ácida, mas com humor, a conduta do macho típico brasileiro. Começamos a nos encontrar no municipal umas três vezes por semana. Foi num desses ensaios que um ator que nós conhecíamos do coral do DART, na verdade um cantor com talento pra ator, Sérgio Adriano, se aproximou da gente e ouviu uma leitura. Ele riu muito e de cara já se ofereceu pro elenco. Mesmo se tratandoinicialmente de um monólogo, acabei desenvolvendo um outro quadro (que se tornou abertura do espetáculo) que subvertia a gênese bíblica a colocava a fêmea como primeira criação divina, vindo em seguida o macho como um subproduto seu, extraído de um calo seco do seu pé esquerdo. Nessa grande cena, Sérgio entraria como Adão, Luci como Eva e eu como o Criador. Depois, veio um terceiro quadro, outra sátira à TV, intitulado Hebe Café Amargo, onde a personagem título da cena entrevistava uma *drag queen/top model* e um machão típico, finalizando a montagem.

Machos foi uma gratíssima surpresa porque as filas iam da bilheteria do Severino Cabral até o cruzamento da Floriano Peixoto com a Rui Barbosa, um feito nunca antes visto com uma encenação campinense. Mais do que isso: o espetáculo se transformou num fenômeno cultural com as pessoas indo repetir a experiência duas, três, até quatro ou cinco vezes. Os jornais e rádios do Estado repercutiram todas as temporadas, em sua quase totalidade, com casa lotada. No período do Maior São João do Mundo, os campinenses levavam os turistas para ir ver a comédia, era uma coisa louca. Foram quase dez anos em cartaz, voltando em pelo menos duas

temporadas ao ano sempre com sucesso. De certa forma, eu estava conseguindo cumprir com o que havia me prometido: fazer teatro que me mantivesse financeiramente, fazer teatro como profissão, especialmente com algo que eu amava: comédia. Depois, vieram **Fêmeas** em 1994, **As Malditas** em 1997, **Bichas** em 1998, **A Revolta dos Vilões** em 1999, **Coroas** em 2000 e por aí vai...

Como se deu o seu encontro com a função de dramaturgo e diretor/encenador?

Resposta: O meu encontro com a função de dramaturgo/diretor/encenador se deu por força das circunstâncias mesmo. Primeiramente, como eu falei, eu preferi montar textos meus porque eu achava uma responsabilidade extrema montar um Ariano Suassuna, uma Lourdes Ramalho, um Nelson Rodrigues e até um Hermano José, que estava ali pertinho de mim e eu podia pedir para montar. Eu achava até pretencioso da minha parte, então, eu disse: eu vou escrever os textos que eu vou montar... e aí, fatalmente, eu virei esse autor/encenador, além do que, quando eu tô escrevendo para teatro, paralelamente, eu tenho um caderninho de anotações em que eu vou, como eu já penso na montagem, eu já vou tomando nota de possíveis saídas cênicas para aquelas falas que estão sendo postas, já que teatro é basicamente em termos de texto, diálogos e rubrica, e as rubricas geralmente são mais curtas, não trazem tanto engessamento, tanto é que os texto que escrevo, como eu escrevo para mim, muitos nem vem com rubrica, depois é que eu adapto, coloco rubrica quando vou passar para outros encenadores, mas quando sou eu, eu mesmo dispenseo o uso das rubricas. Mas aí é isso, eu entrei por força das contingências, por força da conjuntura que eu vivia, como sempre fui muito tímido eu tinha muita vergonha de apresentar minhas ideias... engraçado eu tinha vergonha de apresentar as ideias e ainda tenho, para os pares, que são as pessoas da área, mas não tinha vergonha de apresentar para o público, porque a minha relação com plateia é uma relação muito particular, eu por exemplo não consigo escrever para teatro sem tá lendo em voz alta a medida que estou escrevendo é uma forma de ver a funcionalidade, ver se o texto tá truncado, depois eu faço umas plateias-teste convido algumas pessoas, um grupo, vamos dizer assim, imparcial, que não seja de teatro para assistir, e vejo a reação das pessoas, para ver se a piada funcionou, se a cena tá compreensível, então foi assim que eu caí nessa dupla função, que por um tempo foi tripla, que eu também atuei, eu atuei em três espetáculos da minha autoria, eu me autodirigia junto com os outros atores que estavam no elenco e escrevia também, além de dirigir.

Em suas montagens como funciona o processo de diálogo e interação com a obra e os demais criadores (atores, atrizes, cenógrafos, figurinistas, iluminador...), conte um pouco desses processos.

Resposta: As equipes criativas dos meus espetáculos, elas trabalham com total liberdade no processo de gestação da obra. Os ensaios, eu costumo dizer, são minha parte predileta, além, obviamente, do momento que a gente tá se apresentando, que é o lugar comum, todo diretor gosta de ver o produto em cena, mas tem muitos que não gostam do processo de ensaio, eu gosto, porque eu me divirto

muito, aprendo muito quando eu tô ensaiando. E aí a começar do elenco, os atores recebem os textos, eu peço para fazerem... aquele processo já padrão, leitura branca, depois uma leitura mais dramatizada, aí a gente vai tentar levantar a cena e começam as descobertas, que eu diria que é o momento de descobertas, já teve atriz que me mostrou significados nos meus textos que eu nem imaginava, atores também, então eu amo atores, eu sou apaixonado, eu acho que são os elementos primordiais do teatro, e vê-los em cena, ainda mais montando uma coisa minha, me deixa muito honrado, é uma satisfação, um gozo particular.

E como é que funciona a minha seleção de elenco? Geralmente eu seleciono atores que eu já conheço, eu não gosto de pegar atores que eu nunca vi em cena. Claro que eu trabalho com atores com os quais eu nunca trabalhei, mas, mesmo esses, eu tento antes ver alguma coisa, porque ator é uma coisa muito curiosa, ou funciona ou não funciona. A gente sabe que tem muito ator que leva uma vida inteira se autodenominando como tal, mas não tem aquela competência, aquela verve, aquele processo de dilatação de corpo e voz que captura a plateia, então, eu sou muito grato por ter trabalhado com atores realmente excepcionais, na minha modesta opinião, eu acho que eu tive essa sorte.

Então o processo é bem aberto, eles experimentam vozes, formas de andar, questionam alguma fala, apontam algum momento que está meio truncado para eles falarem – aí eu adapto: é um costurar e recosturar a cena sem problema nenhum. Já com a parte técnica, como a gente tem uma carência grande de iluminadores na cidade e até mesmo de pessoas que atuam com sonoplastia, isso mudou um pouco de uns anos pra cá, com o curso de Arte e Mídia e com outros cursos que surgiram aqui na cidade, inclusive na academia, aí o processo era mais mastigado, eu já levava mais mastigado, por exemplo, com os iluminadores na primeira reunião eu já ia com o croqui dos focos... eu queria tal foco aqui para causar determinada impressão, nesse momento aqui para dar esse clima, então já ia meio caminho andado, aí os iluminadores com os quais eu trabalhei, que foram basicamente, **Jorge Ribeiro** e **Napoleão Gutemberg**, que são muito competentes, faziam um plano de luz a partir do que eu sugeria. A gente fazia uma adaptação depois da estreia, por achar que a luz não entrou bem ou não caía da maneira adequada como a gente tinha imaginado, aí trocava uma cor, uma gelatina, um posicionamento.

E os sonoplastas mais ainda, eu diria, se para os iluminadores eu levava um croqui que seria metade do trabalho, para os sonoplastas eu levava, ainda levo, basicamente um roteiro com as entradas e deixas das falas todas que vão surgindo, as deixas para entrar o som/efeitos sonoros, porque como eu sou uma pessoa muito ligada à música, à rádio, ao som, eu penso muito na parte da sonoplastia durante a composição do espetáculo... eu diria que, por exemplo, **Machos** tem um trecho do programa de prevenção ao macho que a sonoplastia é uma coadjuvante, com músicas que tem em suas letras, exatamente, esse discurso machista de décadas, de séculos, a gente fez uma pesquisa nesse sentido e virou meio que uma coadjuvante, então se dá dessa maneira. Já para a parte de figurino é um pouco como a iluminação, eu bebo de muitas fontes, gosto muito de moda, de figurino, de cinema, de teatro, então eu pego alguns modelos que eu já vi, algumas coisa que eu “viajo” e rascunho também,

porque eu também desenho, levo para costureira... porque a gente não tem muitos figurinistas aqui em Campina Grande, principalmente quando eu comecei... então, é basicamente com a costureira a ideia, o desenrolar da ideia, pra montar o figurino, corrigir algumas viagens loucas que eu faço e é assim que se dá o processo criativo com a equipe.

Em relação ao texto dramático como você o enxerga dentro de uma montagem teatral?

Resposta: Eu acho o texto dramático parte de um tripé fundamental para a montagem de um espetáculo, para criação de uma obra teatral, e que seria composto, como falei, pelo texto dramático ou pela ideia dramática que pode advir até de, não de um texto de teatro, pode vir de uma música, de uma obra pictórica, enfim, e aí a gente tem o elenco e a concepção cênica, que aí inclui os outros elementos de uma montagem teatral. Eu enxergo mais ou menos como isso, como parte de um tripé, e não consigo entender a obra dramática sem aquela finalidade de se realizar como a palavra manifesta em cena: eu até coloquei isso na introdução da coletânea teatral, eu acho que é a ambição de qualquer autor teatral. Eu tava lendo Fedra, de Sêneca, e vendo que ele era considerado um autor que escrevia para teatro, mas um teatro que era para ser mais lido do que encenado, e aí lendo a obra eu até suspeito porque isso era tido dessa forma, porque realmente eram textos complexos demais para a fala e também textos com uma certa robustez em termos de tamanho, textos grandes, então “bifes” enormes, monólogos enormes, então, de fato, às vezes fica inviável encenar quando o texto é muito grande, embora, quando eu montei Medeia, de Eurípides, que era um texto também com bifes enormes, com textos gigantes do coro, monólogos de Medéia, monólogos de Jasão, eu tive uma experiência muito gratificante, primeiro porque eu vi que o texto é atemporal, um texto de mais de dois mil anos funcionou muito bem com uma plateia contemporânea, e, segundo, é possível, sim, colocar na boca dos atores, desde que sejam bons atores, bom elenco, textos robustos, grandes e até complexos do ponto de vista da construção. Vai depender obviamente da direção. Claro que eu fui muito feliz de contar com um elenco muito bom, tava muito inspirado à época e fui bem sucedido: foi premiado na mostra estadual, enfim, mas é isso: eu enxergo o texto como um elemento, ele não é o elemento mais importante, eu ainda considero que o elemento mais importante em teatro é o ator.

O que te motivou e como foi para você escrever e realizar a montagem do texto As Malditas?

Resposta: O que me motivou a escrever o texto foram duas coisas: na verdade, primeiro atender a um pedido da atriz **Fátima Ribeiro** de escrever algo para ela. Ela pensava num monólogo, no primeiro momento, e, segundo, dar vazão a uma ideia que eu já tinha, baseada no meu convívio familiar, onde eu testemunhei as relações

de dependência mútua de pessoas que estavam em situação limite, por exemplo uma pessoa que tava muito doente e que era cuidada por uma que não tava tão doente ou, então, um pessoa que tava em uma situação muito difícil financeiramente e era acolhida por uma que estava em uma situação melhor financeiramente, materialmente. Então essas relações me impressionavam muito, porque eu consegui detectar logo cedo o nível de utilitarismo que há nas relações humanas mesmo as mais próximas em que a gente pressupõem a existência de um afeto.

Então *As Malditas* surgiu a partir daí, eu comecei a rabisçar a ideia, eu disse, não, seria interessante duas personagens, porque um monólogo eu não tava com muita inspiração para desenvolver naquele momento, eu disse um diálogo meio ping pong, meio tiroteio, tiroteio verbal, *As Malditas* tem muito isso, é um ricochetear constante de insultos, de passar na cara o passado, de acusações, de ressentimento de ódio e até de pequenas manifestações de amor também, que vai se diluindo ao longo do tempo nessas relações muito complexas. Então eu tive na minha família e convivi de muito perto, um caso nesse sentido, de uma pessoa que tava numa cadeira de rodas, tava inválida, cuidada por outra que obviamente por ser cuidada por ela essa outra tinha que tá em uma situação de saúde melhor, mas aí eu fiz uma mesclagem de outras situações que eu conheço da minha própria família por parte depai, por parte de mãe em que há também a interdependência baseada nas questões materiais.

E aí eu escrevi *As Malditas* muito rápido, para a minha grande surpresa eu acho que eu escrevi *As Malditas*, não tive que reescrever muita coisa, em cerca de um mês, aí eu já mandei para Fatinha, Fatinha adorou, e fomos atrás de uma atriz para poder fazer com ela, eu tinha visto **Valquíria Gonçalves** atuar em algum texto, não lembro se de Lourdes Capozzoli ou de Hermano José fiquei encantado com Valquíria, eu considero Valquíria hoje a melhor atriz teatral da Paraíba, eu acho que poucas atrizes, poucos atores detém a ciência da atuação como ela no nosso Estado, eu acho até que ela não é reconhecida devidamente, ela merece ser muito mais reconhecida. Aí foi isso a inspiração, surgiu disso que eu acabei de falar para você, dessa mesclagem, desses elementos e a realização da montagem se deu pelo que eu já tinha respondido anteriormente que eu gosto muito de montar meus próprios textos porque eu já tenho mais ou menos uma ideia de como eles devem ser feitos, aí fica mais simples de realizar.

Conte um pouco sobre o processo de construção desse espetáculo, desde a escolha dos artistas cocriadores e a relação com os mesmos dentro do processo.

Resposta: O processo de encenação das *Malditas* foi muito fluido, muito fácil de acontecer, eu estava trabalhando com duas atrizes de extremíssima competência, Fatinha que tinha anos de teatro, décadas, Valquíria que era uma atriz mais jovem, mas que tinha um domínio técnico e emocional muito grande. O único pormenor foi que Valquíria tinha acabado de ter um bebê e ela levava a criança para poder

amamentar para os ensaios, mas, tirando isso, tudo ocorreu de uma maneira muito fluida, ensaiávamos sempre à noite, porque todos trabalhavam. Pela primeira vez eu fiz uma espécie de laboratório, a gente ensaiava no cinema um, ali no centro cultural que hoje é o Teatro Rosil Cavalcante e eu pedi para usar por alguns dias a sala de dança, eu também sou muito fissurado em dança, já tinha trabalhado com Romero Mota em Fêmeas, também tinha visto muita coisa de dança contemporânea, espetáculos experimentais, e eu via que a questão do movimento em cena ele é determinante para uma boa performance, para uma performance mais convincente.

E aí eu propus as meninas fazermos um laboratório para descobrirmos como essas personagens deveriam falar, andar, gesticular, criando uma espécie de partitura que é algo que eu já tinha apreendido e aprendido com o **Luis Otávio Burnier** em uma oficina de teatro que durou cinco dias, de direção teatral pelo FENART, em João Pessoa, foi algo que mudou muito a minha percepção como encenador, aí eu disse: vamos tentar construir esse repertório, essa partitura de movimentos a partir de experimentos, e a gente fez uma semana de experimentos na sala de dança, as meninas liam de olhos fechados, liam de formas mais inusitadas, depois já com o texto decorado começaram a simular formas de andar, formas de se mostrar imóvel, porque Valquíria que interpretava Rosa Procópio que é paraplégica, ela tem um problema de locomoção, de movimento, tinha que ter uma noção, e Valquíria exigia um pouco isso de si mesma, tem que ter uma noção muito exata de como o corpo deveria reagir ou não reagir durante a cena para que de fato fosse convincente, então o processo se deu no primeiro momento dessa forma, só com o elenco e depois a gente começou a parte técnica.

Eu contei com Jorge Ribeiro na iluminação, ele chegou a ser premiado também em algum festival que a gente participou, não lembro qual, pela primeira vez na história da Mostra de Teatro e Dança da Paraíba duas atrizes empataram e no mesmo espetáculo, ficamos em segundo lugar como melhor espetáculo, a sonoplastia eu mesmo compus e executei, já que eu estava fora de cena e foi isso, foi um processo fluido, rápido, eu montei em pouco de tempo, eu me lembro que Fêmeas eu montei em oito meses, Machos em mais de um ano e As Malditas eu montei em seis meses, a gente conseguiu estreiar em seis meses, muito boa a experiência, memorável para gente.

No processo de montagem o texto sofreu alguma modificação/adaptação?

Resposta: No processo de montagem, o texto sofreu muito poucas alterações, para minha surpresa até, porque como o texto foi escrito muito rápido, entorno de um mês e, na sequência, a gente já começou a ensaiar, eu me surpreendi muito, porque eu imaginava que quando as meninas comessem a ler eu teria que adaptar muita coisa, como a gente sempre faz, suprimir falas, trechos...mas muito pouco foi alterado. Eu acredito que eu acrescentei algumas expressões populares, principalmente para Fatinha falar, que fazia Margarida Procópio, modifiquei também as falas que tinham haver com músicas, eu vi que colocando Bach, eu acho que era outro compositor que

a gente citava, não era exatamente Sebastian Bach, a gente mudou e colocou Bach, porque a sonoridade lembrava bar e ela faz uma piada entono de Bach/bar, então foi isso, o processo de construção do texto quando levado à cena não passou por muitas alterações ele seguiu quase que literalmente como era no início da escrita.

Em relação à estética do espetáculo, quais as referências/inspirações que lhes guiaram para as escolhas?

Resposta: Eu sempre fui fã de cinema, sou um cinéfilo inveterado, gosto muito de cinema Noir e de filme preto e branco de maneira geral, e aí as inspirações que vieram para a montagem de *As Malditas* partiram do cinema e também do teatro. Eu tinha visto também **O que teria acontecido a Baby Jane?** que é um drama norte-americano com **Bette Davis** e **Joan Crawford**, por sinal duas irmãs também, uma cuida da outra, coincidentemente, e uma é na cadeira de rodas. E quando eu comecei a escrever o texto *As Malditas*, que eu me inspirei em casos da minha família, que estava na situação também de cadeira de rodas, eu lembrei imediatamente da estética do filme *Baby Jane*, eu disse: pode ser feito desse jeito em preto e branco, mas mais do que isso eu também lembrei de um espetáculo que eu assisti em 1991, dirigido por João Marcelino (RN), com ele no elenco e Marcos Bulhões, chamado **Quem beliscou Paulinho?** que era todo preto e branco. Era uma comédia maravilhosa: aquilo era como uma injeção dentro da minha alma criativa, no sentido de dizer: é isso que eu quero fazer da minha vida. E *Quem beliscou Paulinho?* eu amei tanto que eu assisti no Teatro Municipal e corri para assistir em Areia-PB quando houve uma segunda apresentação. E aí eu estava com isso muito fresco em minha mente. *Baby Jane* e *Quem beliscou Paulinho?*

Eu disse: meninas, o que é que vocês acham da gente fazer tudo preto e branco? Troquei uma ideia com elas, elas amaram a ideia. E aí partimos para criação do cenário, eu mesmo fiz o croqui de como seria, seria todo no quarto de Rosa Procópio. Fomos em busca de adquirir o que sugeria o croqui (mesinha de cabeceira, tv antiga, cama antiga...) porque eu não tinha um cenógrafo a quem recorrer, as pessoas que faziam cenografia aqui em Campina Grande eu não tinha aproximação com elas e eram muito poucas também.

Então. foi isso que aconteceu, a estética do espetáculo ela foi baseada no preto e branco cinematográfico de *Baby Jane* do cinema Noir, cinema preto e branco clássico, mas, principalmente, em *Quem beliscou Paulinho?* que foi um espetáculo que eu assisti do Rio Grande do Norte que me impressionou bastante principalmente por essa escolha bicolor.

No que se refere à montagem de João Pessoa-PB, quais as aproximações e distâncias que você percebe?

Resposta: A principal aproximação eu diria, que é a escolha de bons atores e boas atrizes para desempenharem os papéis de Margarida e Rosa Procópio, tanto na

montagem de João Pessoa quanto na de Campina Grande, e outras que eu vi ou tive notícias que foram feitas pelo Brasil, esse é um quesito de aproximação. Esteticamente a distância é muito grande. Do ponto de vista da direção, a maior diferença entre a montagem de João Pessoa, feita por Edilson Alves e a minha é no tratamento dado ao elenco ou na orientação dada ao elenco para a construção das personagens.

E aí eu vou dar um pequeno detalhe, que, às vezes, me incomodava na montagem de João Pessoa... o texto de teatro, assim como qualquer texto, até a fala dita num diálogo ao vivo entre duas pessoas, não artístico, o texto ele é feito do que é dito, o sentido é feito do que é dito, mas principalmente do que não é dito. Na montagem que a gente fez em Campina Grande, as sutilezas do silêncio ou das intenções até distorcidas de uma palavra... vou dar um exemplo maluco: "Eu te amo", eu posso tá dizendo "eu te amo" com a intenção de ódio, e aí acontecia muito na nossa montagem, do texto está sendo falado, mas tem uma riqueza e uma exploração maior de sentidos na boca das atrizes e também o uso do silêncio como um elemento de eloquência do discurso, porque o silêncio pode ser muito eloquente, pode dizer mais coisas do que qualquer frase que seja dita, do que qualquer monólogo que seja encenado. Então, nesse sentido, eu achei que houve uma grande distância.

Do ponto de vista estético geral, eu tinha feito a opção pelo preto e branco, duas cores, inclusive duas cores que eu acho que poucos diretores gostam de ver e que só foi seguida na montagem de Edna Ligieri, quando levou para São Paulo, ficou em cartaz no Centro Cultural São Paulo e no Teatro Sergio Cardoso ela utilizou a nossa estética, a estética aqui de Campina Grande, o preto e o branco.

O que disse a crítica especializada a respeito do espetáculo?

Resposta: Primeiro, a gente carece muito de crítica especializada aqui na Paraíba, hoje nós temos mais, mas quando eu fiz o espetáculo, quando a gente encenou *As Malditas*, em 1997, a gente teria que, pelo menos, ir à João Pessoa para poder ouvir de algum estudioso de teatro, algum diretor de teatro experiente, algum comentário crítico. Ao longo do tempo teve comentários de pessoas que não eram especificamente críticas teatrais, mas que fizeram suas impressões particulares, suas impressões pessoais sobre a encenação, sobre o texto. Por exemplo, Hermano José que era diretor de teatro aqui em Campina Grande e autor também, considerou a montagem meio que como a salvação dos anos 90, segundo ele, foi o melhor espetáculo dos anos 90 aqui em Campina Grande.

Em João Pessoa teve um articulista do *Jornal Correio* que escreveu uma barbaridade, ele disse que meus dedos deveriam ser cortados por eu ter escrito *As Malditas*. Enfim, a crítica ela tem que cumprir o papel dela, pena que eu não ouvi mais comentários até mesmo para que eu pudesse crescer enquanto encenador. Quando a gente foi se apresentar na Mostra Estadual de Teatro e Dança, as meninas foram, mas eu não fui, as meninas e os técnicos, ouviram comentários bastante positivos em

sua maioria, quase todos giravam entorno da boa escolha do elenco para fazer o texto, Fátima Ribeiro e Valquíria Gonçalves, então foi isso, eu acho que mais uma vez pelo menos nesse sentido de casamento texto e elenco eu fui bem sucedido e eu sou muito grato a elas por terem topado encenar As Malditas.

Conte um pouco quando e como foi a estreia do espetáculo e como o público recebeu essa proposta.

Resposta: As Malditas estreou em 1997, no Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande. E foi maravilhosa, a gente sempre conta na estreia com muitos convidados pessoas próximas e aí a gente seguiu com uma temporada curta, não com tanto público, apesar de atrelar ao fato de ser o mesmo autor e diretor de Machos, mas acredito que o título, quando você joga um título, As Malditas, Convite para a morte, as pessoas se sentem menos atraídas para ir, do que quando você joga Machos, Coroas algo que dá uma margem para o riso, algo para uma suposta imaginação voltada para comicidade, o público imaginar, isso pode ser cômico, isso pode ser engraçado. As Malditas lembra maldição, tristeza, talvez amargura...e aí a gente não teve muito público tão bom, o que compensou para gente foi quando a gente começou a fazer projeto escola, voltado para o público do ensino médio, e aí a gente lotava o teatro municipal e a juventude amava, o espetáculo começou a tomar um rumo diferente, um sucesso de público diferente do sucesso de público de Machos e Fêmeas e os demais que eram feitos através de uma divulgação midiática em rádio e outros meios como jornal, carro de som...então As Malditas a gente foi atrás dos estudantes, os levou ao teatro por valores bem baixos dos ingressos e conseguimos um sucesso de público por essas vias e o público adora, eu sou até suspeito de falar, não é à toa que há tantas montagens em outros estados além da Paraíba, realmente é um texto que funciona muito bem com a plateia.

Quanto tempo essa montagem ficou em cartaz e quais cidades/estados vocês percorreram?

Resposta: Ficou três anos em cartaz, de 1997 a 2000. Nós fomos ao Ceará Rio Grande do Norte, fizemos também Pernambuco, sempre foi um recepção do público maravilhosa, eu acho que essas sementes que ficaram do público que viu As Malditas nesses estados acabou redundando anos depois em montagens, hoje a gente tem uma montagem com Alcantara Costa em Fortaleza, outra montagem em Pernambuco, temos a montagem da Paraíba, e também uma montagem em Teresina, outra no Rio Grande do Sul...enfim, as cidades basicamente por onde passamos foram Fortaleza, Recife, Santa Cruz do Capibaribe, Mossoró e Natal.

Existe algum fato marcante que você vivenciou com esse espetáculo e gostaria de compartilhar?

Resposta: O primeiro é o feedback do público durante as apresentações que realmente é de um nível de envolvimento apaixonante eu adoro ver como a plateia vai se envolvendo com a trama, com a psicologia das personagens, como em momentos mais duros, mais amargos da relação delas duas a plateia também reage ela fica mais silenciosa, respeitosamente mais silenciosa, e principalmente a virada, a surpresa que há na trama lá próximo do final, como as pessoas curtem aquilo, acham divertido sagaz da parte de ambas e surpreendente mesmo. Um outro fato muito curioso que aconteceu foi as meninas terem empatados pela primeira vez na mostra estadual de teatro e dança no mesmo espetáculo, na mesma categoria, a equipe toda ficou muito surpresa. E um outro fato marcante é que mesmo sendo uma tragicomédia quando termina a gente encontra pessoas que vem falar com as atrizes que sempre relatam que tem um caso semelhante na família, então essa identificação com esse caso de interdependência complexa, cruel não é tão incomum, isso realmente me surpreendeu ao longo dos três anos de temporada das Malditas.

Em relação a prêmios e festivais você se recorda dos mesmos? Conte um pouco.

Resposta: A principal lembrança que eu tenho em relação a festivais e prêmios foi a mostra de festival de teatro e dança que as meninas empataram na categoria atriz, o espetáculo também foi premiado em segundo lugar, mas isso com a minha montagem ,a montagem campinense, eu confesso que a gente não viajava tanto quanto gostaria e geralmente as temporadas eram feitas a convites dos produtores, não para participar de festivais, os prêmios vieram mais com a montagem de Edilson Alves, porque ele participou de muitos festivais, inclusive na própria mostra de teatro e dança, ele também foi premiado, além das outras montagens que foram feitas em outros estados.

ANEXO C – Dramaturgia

As Malditas

de Saulo Queiroz

Cena I

Cada irmã, na ausência que é sempre atrevida, discorre sobre a outra em solilóquio.

- ROSA – Margarida? Coitada, tem todos os motivos do mundo pra se matar. Eu não conheço ninguém que tenha menos sorte do que ela: é feia, chata, mal-amada, malcomida e ainda por cima não tem onde cair morta.
- MARGARIDA – Rosa? Eu não tenho nada pra falar dela; é ela lá e eu cá, na mesma casa, mas cada uma pro seu lado. Não chego a ter raiva dela, o que eu sinto é muita pena. Na vida, quando se planta o que quer, se colhe o que não deseja.
- ROSA – Há dez anos ficou viúva e, como o marido não lhe deixou sequer uma pensão da previdência, veio morar comigo. Eu só aguento porque sei que ninguém, além de mim, aguentaria. Além do mais, ela já passou da idade de arranjar emprego, tadinha.
- MARGARIDA – Imagine só: teve um derrame, ficou toda troncha e parálitica e ainda me chama de mulé sem sorte. Sem sorte é ela que levou chifre do marido, abortou o único bucho que pegou e hoje em dia tem que me aguentar porque ninguém, além de mim, aguenta ela.
- ROSA – Só cursou até a quarta série do primário, uma deficiência que tentou superar fazendo cursos...de tricô, crochê, bordado. Eu bem que tentei mudar um pouco sua mentalidade atrasada, mas foi em vão. Por mais que insista, Margarida não lê outra coisa senão a Bíblia. Lê não: soletra.
- MARGARIDA – E metida a bosta que é? Só quer ser “as prega” – nem prega tem mais aquela folote. Só porque é formada, adora me homilhar. Taí. Se serve de alguma coisa ter feito esse tal de dotorado. Hoje em dia, quem limpa o fundo dela sou eu, uma analfabeta despreparada, como diz.
- ROSA – Mais fanática eu não conheço. Assiste as três missas do dia, acende um maço de velas para Nossa-Senhora-Não-Sei-De-Quê toda semana e, uma vez por dia, outra para o anjo da guarda. Só que, para mim, Margarida é muito é metida a santa.
- MARGARIDA – Rosa não acredita em nada, não reza, não lê a Bíblia, manga de mim porque sou cristã de verdade, sem falar que é do tipo de mulé que, pra ser da vida, só precisa da bolsinha.
- ROSA – Ela não assiste televisão, não vai ao cinema, não faz amizade com ninguém. Nem ao ginecologista ela vai, com medo de perder a honra. Falta de conselhos não é, mas como tudo que vem de mim ela rejeita, eu nem dou mais palpite.
- MARGARIDA – Quando tinha saúde vivia de festa em festa enchendo o tanque com as repariga das amiga dela: dotôra Fulana, advogada Beltrana, professora Sicrana. Tudinho deu as costas quando ela adoeceu, só eram amigas na farra. E eu, que ela desprezava, tô aqui, lavando os pano de bunda e aguentando abuso. Ô, castigo.
- ROSA – A diversão dela é caçar baratas. Não é à toa que adora uma bomba de inseticida. Tem noite que perde o sono só porque pensou que ouviu uma barata. Aí, pronto, haja chinelada, inseticida, gritaria, é coisa de esquizofrênica. Eu acho que em outra encarnação, ela foi vítima de alguma barata.

- MARGARIDA – Outro dia veio reclamar porque eu não troco a água de um jarro de flor que ela tem. Invenção de quem tá desenganado esse negócio de “flor no quarto”. Porque num compra flor de plástico? Pode não ser cheirosa, mas pelo menos não dá trabalho.
- ROSA – O cantor preferido dela é Padre Zezinho. Isso lá é nome de cantor: Padre Zezinho? Mas ela varia de gosto, também adora mais dois: Fábio de Melo e Marcelo Rossi, que eu de-tes-to. Se dependesse de mim, os discos já estariam no lixo. Aliás, batendo os três no liquidificador, daria um belo purgante.
- MARGARIDA – Sempre foi amostrada, enxerida, metida ao que não é. Por ela, nessa casa só se ouvia música clássica. Ela até tem um compositor preferido. O nome dele é Bá. Como eu nunca gostei de beber, nem de Bá eu gosto. Isso é lá nome de gente? Bá? Vôte!
- ROSA – Ela sempre foi despeitada. Eu não tinha culpa de ser a mais querida da família. Aliás, ninguém tem, é uma questão de carisma. Eu gostaria muito que ela entendesse que não sou eu o motivo da sua infelicidade. Se dependesse de mim, ela teria sido a mulher mais feliz do mundo.
- MARGARIDA – Minha Rosinha, era assim que papai lhe chamava. Depois que nasceu, virou o xodó da casa. No Natal, enquanto ela ganhava vestido chique de loja, eu só recebia vestido da feira da sulanca, ou coisa pior. Mesmo assim, sempre rezei por ela, peço a Deus, todo santo dia, que ela seja muito feliz.

Cena II

Rosa está deitada, assistindo TV. Margarida entra com o jantar numa bandeja.

- MARG – Hora da papa!
- ROSA – Desligue não, criatura. Não está vendo que eu estou assistindo a novela?
- MARG – Todo dia na hora da papa é essa novela. (Desliga a TV) Chega de novela!
- ROSA – Ah, não. Hoje é o último capítulo, eu quero ver com quem Lucimary vai terminar.
- MARG – Só que se a papa esfriar, não é Lucimère que vai fazer outra, não; sou eu. Sei lá quem diabo é Lucimère.
- ROSA – Lucimary é apaixonada por Fernando, que vai casar com Leonora, que já teve um caso com Felipe, irmão de Fernando.
- MARG – Isso é um cabaré. Primeiro a papa, depois a safadeza.
- ROSA – Papa, papa...eu tenho que comer essa bendita papa todos os dias? Você não sabe cozinhar outra coisa, não?
- MARG – Sei. Mingau, canja, caldo.
- ROSA – Papa, mingau, canja...Margarida, querida, eu estou inválida, mas não estou doente.
- MARG – Grande diferença.
- ROSA – O médico disse que eu posso me alimentar normalmente.
- MARG – Tá achando ruim? Contrate uma cozinheira porque a analfabeta aqui só sabe fazer papa.
- ROSA – Com um detalhe: de aveia, que eu detesto.
- MARG – Mentira sua. Eu também faço papa de trigo, de maizena, de goma. O problema é que você não gosta de papa.
- ROSA – Nem de mingau.

MARG – Nem de canja.

ROSA – Já que sabe, faça outra comida. Um arroz à grega, um bife à parmegiana...

MARG – Tinha muita graça. Pra hoje eu já fiz papa e é papa que tu vai comer.

ROSA – Tá bom, posso até comer essa porcaria, só que agora eu quero ver a novela. Faça-me o favor de ligar a televisão.

MARG – Só ligo se comer.

ROSA – Só como se ligar.

MARG – Me admira uma professora de faucudade, formada na baixa da égua, vendo novela. Deixe isso pra mim, que sou uma ignorante que mal fez o primário.

ROSA – Novela também é cultura, querida, ou você não sabe que o Brasil exporta novela até pra Rússia?

MARG – Pode exportar até pra China, que eu não me importo.

ROSA – Exporta também, Escrava Isaura é o maior sucesso na China.

MARG – Nem parece a Rosa de antigamente, que dizia que novela era coisa de analfabeto. Língua falou, cu pagou.

ROSA – Vai começar a baixaria?

MARG – O que, falar cu? Será que tu não tem cu, beleza? Cu! Cu! Cu!! Pronto.

ROSA – É nessas horas que eu duvido muito de sua fé, Margarida. Apesar de bater ponto na missa, adora um palavrão.

MARG – “Não julgue para não ser julgada” ...

ROSA – Frase decorada que você nem imagina o significado.

MAR – Vai, abre a boca e deixa de conversa mole, a papa tá esfriando.

ROSA – Por mim, pode congelar.

MAR – Ah, é assim? Pois vai comer a força. Tá pensando que vai fazer greve de fome pra depois baixar o hospital? Vai, arreganha essa boca.

Margarida tenta enfiar algumas colheradas na boca de Rosa, mas ela resiste fechando-a e virando a cabeça. A papa acaba escorregando, sujando o casaco; Margarida tem um acesso de raiva e arranca a peça suja do corpo da irmã.

MARG – Sua nojenta, olha aí, sujou o casaco todinho. Vai, tira isso pra eu botar de molho, tira!

ROSA – Ai, devagar, está machucando o meu braço.

MAR – Enquanto seu braço dói, meu juízo queima, tira!

ROSA – Até quando, meu Deus? Até quando eu vou aguentar isso? Além de aleijada, dependente desta monstra. Sete anos prostrada numa cama, aguentando toda sorte de desaforo e humilhação.

MARG – *(Fora de cena)* Eu tô ouvindo, viu?

ROSA – *(Um pouco mais baixo)* E é porque eu pago tudo: comida, roupa, calçado, dou a casa pra morar, a cama pra dormir, até plano de saúde eu dou pra essa miserável e ela...

MAR – Não faz mais do que sua obrigação. Ou tá esquecida do combinado?

ROSA – Não, Margarida, eu não estou esquecida do combinado. Como você mesma diz, nessa casa uma mão lava a outra.

MAR – Pois é. E olhe que sou muito boa, tô de prontidão a qualquer hora do dia e da noite. Se eu fosse uma enfermeira de verdade, a coisa era diferente. Tu tinha que pagar

um salário bem gordo e hora extra pra eu te aguentar até de madrugada. Tudo que eu tenho aqui, como tu disse, comida, oupa, remédio, teto, não paga nem a metade do meu trabalho. E quer saber de uma coisa? Chega de trololó, hora de dormir.

ROSA – Dormir? Uma hora dessa? Eu nem vi o Jornal Nacional...

MAR – Nem vai ver, hoje eu quero dormir cedo.

ROSA – Pode dormir, mas eu vou assistir à novela das oito, um especial sobre cultura chinesa e Bial, que eu não vou pra cama sem ele. Pode deixar a TV ligada.

MAR – Isso é um desaforo, uma aleijada que mal abre as perna, dizendo que não vai pra cama se não for com Bial. Quem vai desligar esse troço de madrugada?

ROSA – É para isso que existe controle remoto, minha irmã. Vai, pega logo o meu em cima da TV e pode ir dormir. Me deixa em paz.

MAR – Eu vou, mas se eu levantar de madrugada e essa televisão tiver ligada, tu vai ver o que é bom pro sono.

ROSA – Não se preocupe, querida, quem paga a conta de energia sou eu. Vai, vai dormir que o teu mal é sono.

Margarida sai de cena resmungando e levando consigo a bandeja com a papa. Rosa, já de posse do controle remoto, religa a TV e se ajeita na cama, para assistir à programação.

ROSA – Às vezes eu penso que vou ficar louca vivendo com essa mulher aqui. Francamente, eu esperava quase tudo da vida, mas terminar meus dias na companhia de Margarida foi um golpe baixo do destino. Minha própria irmã e tão diferente de mim...

Rosa dá um cochilo e esquece a TV ligada. Margarida entra abruptamente no quarto, carregando balde, vassoura, espanador e pano de chão.

Cena III

MARG – Tampe o nariz pra não espirrar (começa a espanar os móveis).

ROSA – Você sabe que horas são?

MARG – Nem me interessa.

ROSA – Você vai limpar o quarto a essa hora? Ficou maluca, foi?

MARG – Tampe o nariz e cale a boca, atropelo da minha vida. O serviço é meu e faço a hora que bem entender.

ROSA – Duas vezes no mesmo dia? Esqueceu que já limpou este quarto hoje?

MARG – Duas, três, quatro, trinta e cinco; esse chiqueiro eu limpo a hora que quiser e quantas vezes for preciso. Ou tu num sabe que quarto de doente fede.

ROSA – Hoje você está como nunca. O que foi, sonhou com o falecido?

MARG – Veja como fala do meu finado, viu? Ele era um santo, me deixou pra morar com Deus. Diferente do teu marido, que te deixou pra morar com outra.

ROSA – Vai começar?

MARG – Evite puxar conversa que eu fico calada.

ROSA – Eu não entendo como alguém que é carne da minha carne pode me odiar tanto. Se dependesse de você, Margarida, eu teria morrido quando era criança, de sarampo, catapora, caxumba. Por que tanto ódio de mim?

MARG – Ódio, eu?

ROSA – Você sempre foi despeitada.

MARG – Despeitada, eu? E tu, que contava pro papai qualquer coisinha errada que eu fazia? Eu me lembro como se fosse ontem, da surra que ele me deu só porque eu fumei um cigarro escondida. Ninguém sabia que eu tinha roubado aquele cigarro dele, só tu porque visse. E, é claro, pra ganhar cartaz foi correndo me entregar. Eu sinto ódio só de lembrar... disso, sim, eu sinto ódio...da traição.

ROSA – Bobagem de infância, eu tinha apenas oito anos e nem sabia o que estava fazendo.

MARG – E depois, com quinze, dezoito, vinte? Sabia o que tava fazendo ou ainda era inocente? Pra mim, Rosa, você é descendente de Caim.

ROSA – Exagerada.

MARG – Do dia em que nascesse até hoje, nunca medisse esforço pra me homilhar.

ROSA – Dramática...

MARG – O único favor que me fizesse na vida foi provar que eu sou a mais velha, a mais feia e a mais burra.

ROSA – Não seja mal-agradecida, já lhe fiz muita coisa.

MARG – Você faz uma em troca de cinco.

ROSA – Se você prefere ver assim.

MARG – Tu, quando não me faz o mal, deseja.

ROSA – Você é obcecada pelo mal e pela infelicidade. (Bate na madeira) Isola!

MARG – Vivendo aqui, do teu lado, queria o que?

ROSA – Está porque quer

MARG – Tô porque você precisa.

ROSA – Não será você quem precisa mais?

MARG – Até de faxineira eu posso sobreviver, se quiser. Eu não dependo de ninguém.

ROSA – Eu digo o mesmo.

MARG – Então me mande embora.

ROSA – Não mando porque tenho pena.

MARG – De mim?

ROSA – (*Vacilante*) De nós. Infelizmente, precisamos uma da outra. E não esqueça que aqui você tem a liberdade que não teria com uma patroa, se fosse uma doméstica. Ou você acha que patrão tem o dever de aguentar empregado chato?

MARG – Grande vantagem.

ROSA – Agora, não me culpe pelas suas frustrações. Se o seu marido morreu, arranje outro. Se os seus filhos não prestam, ignore porque filho bom é fruto da sorte. Só fez o primário? Ainda é tempo de cursar o supletivo. Para tudo na vida há uma saída, o que não posso aguentar é essa mania de infelicidade.

MARG – Até parece que você é a mulher mais feliz e realizada do mundo. Dá até vontade de rir vendo uma aleijada falando difícil e querendo me mostrar o caminho da felicidade.

ROSA – Não quero lhe mostrar o caminho de nada. Apenas acho que ser feliz dá mais trabalho, é por isso que o mundo tá assim de gente infeliz e frustrada. São pessoas que, como você, querem que o melhor caia do céu. Só que a felicidade não é chuva, querida. Eu, apesar de tudo, lutei pelo que quis e me considero uma mulher feliz.

MARG – Eu não quero essa felicidade nem à vista nem a prazo. Eu acho até engraçado uma pessoa na tua situação dizendo que é feliz. Teu marido botou gáia e te abandonou, tivesse um derrame e ficasse troncha, pegasse um bucho e botasse o

filho no mato e hoje não tem ninguém, além de mim, pra te fazer companhia. Isso é felicidade? E a Rosinha da juventude, cadê? Aquela que adorava festa, viagem, namorado, cadê? Tá aqui, ó. Penando de uma cama pra uma cadeira de roda. Pra mim, Rosa, tua felicidade é coisa de novela, só que a minha vida não passa na televisão, não, viu? É aqui, na realidade, nua e crua.

ROSA – É, não dá para conversar contigo. Falamos línguas completamente diferentes.

MARG – Tem toda razão, eu vou é me deitar.

ROSA – Espere! Eu estou apertada.

MARG – Ih, começou cedo. (Margarida volta e pega a aparadeira) Vai cagar ou mijar?

ROSA – Ai, Margarida, não dá para ser mais delicada? Urinar ou defecar.

MARG – É tudo a mesma coisa, fede do mesmo jeito. Já decidiu se caga ou mija?

ROSA – Vou urinar, por favor.

MARG – Esse povo que estuda é cheio de besteira.

ROSA – Não é besteira. Imagine se eu, Rosa Procópio, professora universitária federal, com doutorado em Córdoba na Espanha, vou tá falando cagar, mijar.

MARG – Cuidado pra não se enforçar com essa corda toda.

ROSA – Córdoba, ignorante, Córdoba. Eu já acho horrível ter que fazer essas coisas e ainda por cima ter que usar esses termos baixos? Nunca. Margarida põe a aparadeira embaixo de Rosa. Após alguns instantes, ela satisfaz a necessidade.

ROSA – Pronto, terminei.

MARG – Já? (Averiguando a quantidade de urina aparada) Espia o tico. Vai, mija mais. Eu sei que tu num mija só isso, Rosa.

ROSA – Eu não quero, já disse que terminei.

MARG – Num mija agora pra mais tarde mijar na cama. Mija mais.

ROSA – Agora, sim, vou ter que torcer os meus rins e excretar um balde de urina para satisfazer Margarida.

MARG – Eu já tô acostumada com tua safadeza, vai, mija!

ROSA – Eu não quero e você não vai me forçar (*Empurra a irmã que se desequilibra e quase cai ao lado da cama*)

MARG – Ah, é assim? Tá certo, Rosa. Você é quem sabe o que é melhor. (*Examinando a urina*) Espia o tico.

Margarida vai até a cômoda, onde tem um jarro com água, um copo e uma série de caixas de remédio. Separa algumas pílulas, enche o copo e volta para o pé da cama.

MARG – Hora do remédio, abre a boca.

ROSA – Vai começar a tortura.

MARG – (Vai entregando as pílulas a Rosa que toma uma a uma com goladas rápidas de água) Premêro o da circulação, agora o da dor, depois o do instintino, tem esse da pressão, pronto...só falta esse aqui, que eu nem sei pra que é, mas vai assim mesmo.

ROSA – Nossa, quanto remédio.

MARG – Queria o que, com tanta doença? Vai, toma.

ROSA – Não quero (cospe a última pílula).

MARG – Mas será possível? Tu vai engolir (Empurra o remédio na boca da irmã, que cospe fora outra vez). É assim, Rosa? Peraí, se o remédio não entra por cima, vai entrar por baixo, eu vou pegar um supositório.

ROSA – Tá certo, mostra, torturadora, sádica! Eu tomo, me dá essa droga.

MARG – Na volta do supositório num instante fica mansa. Vai, engole. Isso.

ROSA – Ô vida miserável. Não sei o que é pior: viver nas suas mãos ou morrer num hospital.

- MARG – Isso é provação. Eu também passo por provação. Cuidar de doente e dessa casa é uma provação pra qualquer cristão.
- ROSA – E quem lhe obriga a passar por essa provação? Você é livre, pode ir embora quando quiser.
- MARG – O que me prende aqui é a minha compaixão e o meu amor à Deus. E por amor a gente aguenta tudo com resignação.
- ROSA – Amor? Me espanta ouvir essa palavra na sua boca, soa tão deslocada. É como ouvir um padre falando de sexo.
- MARG – Todo mundo pensa que eu sou um bicho bruto, sem alma e sem coração.
- ROSA – E não é?
- MARG – Não, eu também sou gente, tenho sentimento.
- ROSA – É que eu acho tão difícil lhe imaginar numa situação romântica. Por exemplo, eu não consigo imagina-la dando um beijo.
- MARG – E desde quando beijo é amor?
- ROSA – Tem razão, mas é um gesto carinhoso, positivo.
- MARG – Depende do beijo. Judas beijou Jesus e ele terminou na cruz.
- ROSA – Eu falo de um beijo romântico. Esse não combina contigo, você é tão seca, tão deprimida, tão amarga que duvido que tenha sido beijada de verdade.
- MARG – Tu que pensa.
- ROSA – Tenho certeza. Nem dá para imagina-la botando a língua na boca de um homem.
- MARG – Me respeite, sua cachorra da boca podre. Você acha que fui ou sou mulé de botar a língua na boca de homem?
- ROSA – Ainda está em tempo de ser, querida. Não sabe o que está perdendo...aquela língua quente roçando a sua, aquela saliva molhada se misturando com a nossa...
- MARG – Chega! Vamos mudar de assunto que a coisa tá ficando pesada.

(Margarida reúne os apetrechos da faxina e começa a retirar-se).

- ROSA – Por falar em peso, eu quero ir para a minha cadeira, por favor.

Cena IV

Margarida retira Rosa da cama para a cadeira de rodas. Quando se ajeita para ir embora, a irmã lhe chama.

- ROSA – Margarida, querida, você esqueceu de trocar os lençóis da cama.
- MARG – Foi mesmo. (Volta e faz o serviço) Ô catinga de mijo, eca. Eita, que nessa cama aqui já deitou muito homem.
- ROSA – Pena que não posso dizer o mesmo da sua.
- MARG – Graças a Deus, sempre fui fiel. O único homem que dividiu uma cama comigo foi Zeca. Pra mim, quantidade nunca foi qualidade.
- ROSA – Qualidade? Uma mulher que fez sexo com o marido três vezes na vida, com o único objetivo de ter os três filhos que você tem não sabe o que é qualidade. Você é do tempo em que gozar era a mesma coisa que dar risada.
- MARG – Sua imunda, só pensa em safadeza. Teu pecado é a luxúria e foi por isso que nosso Senhor te castigou, pra tu parar de abrir as perna pra todo macho que encontrava.

ROSA – Margarida, você quando quer não é baixa, é subterrânea. Sabe de uma coisa, eu vou ouvir música. É melhor do que sujar meus ouvidos com suas baixarias. Querida, faça-me a gentileza de colocar o meu CD de Bach, sim?

MARG – Bá? Deixe comigo... (Margarida coloca, ao invés de Bach, Padre Zezinho. Rosa estrebucha na cadeira de rodas pedindo que desligue o som.)

ROSA – Desligue, desligue, eu disse Bach!

MARG – Calma, eu vou desligar

ROSA – Analfabeta, despreparada, eu pedi Bach, B-A-C-H, Bach!

MARG – Lá vem o agouro.

Margarida coloca o CD solicitado. Rosa acompanha a música com gestos de prazer.

ROSA – Ah, isso é que é música.

Margarida reúne seus apetrechos de limpeza mais uma vez e começa a retirar-se do quarto, quando Rosa lhe chama.

ROSA - Querida, por favor, calce os meus sapatos, sim?

MARG – Não sei pra que uma aleijada calçada. (Margarida obedece)

ROSA – Agora, traga a escova e o espelho e dê um jeito no meu cabelo que está desalinhado.

MARG – Tô pra ver uma doente mais vaidosa.

ROSA – (Imersa na música) Sabe, Margarida, às vezes eu lembro da nossa adolescência...

MARG – Nossa, não. Sua. Eu nem tive infância nem adolescência. Saí direto do berço pra vida. Esse privilégio foi todo seu. Além do mais, com nossa diferença de idade, mesmo que eu quisesse não podia falar nossa infância ou nossa adolescência.

ROSA – Tem razão, quinze anos de diferença é um bom tempo.

MARG – Tempo suficiente para me deixarem cuidando de tu.

ROSA – Eu sei, Margarida, mas isso é passado, esqueça. Faça o seguinte, troque a água do vaso de flores, elas estão tão murchinhas...

MARG – Passado uma merda. Enquanto papai e mamãe tavam na roça, eu ficava trancada em casa. Depois, quando já tava uma mocinha, tu nasceu e eu virei tua babá, enquanto eles trabalhava. Daí o tempo passou e eu já me vi adulta, sem saber o que era infância nem mocidade. Essas coisas a gente nunca esquece.

ROSA – Não reclame, isso lhe deu mais experiência de vida.

MARG – Bela vida, depois de ter te criado ser jogada pro segundo lugar. Lá em casa, tudo de bom era feito primeiro pra você. Até o teu nome foi melhor que o meu. Rosa é nome de flor chique, cheirosa, Margarida, não. Além de ser uma florzinha apagada, fede a virilha...

ROSA – Mas você casou primeiro do que eu.

MARG – Pelo menos isso eu fiz primeiro.

ROSA – É, pena que não deu muita sorte com o marido.

MARG – Porque não foi com o homem que eu amava que casei. Esse tu fez o favor de me roubar.

ROSA – Roubar? Como, se quando você conheceu o Jorge eu só tinha dezesseis aninhos?

MARG – Justamente, dezesseis. Mas eu já passava dos trinta e ele só tinha vinte e cinco. Quer dizer, entre uma franguinha mais nova, cheirando a leite e uma balzaquiana, ele preferiu a mais moça.

ROSA – Hoje eu me arrependo do que fiz, me perdoe. Ele só merece o meu desprezo.

MARG – Também pudera, depois do par de chifre que ele te empurrou na testa, até eu fiquei com abuso do sujeito.

ROSA – Vamos evitar falar nesse assunto?

MARG – Por que? Não gosta de lembrar que ele te trocou por uma mais nova? Pois eu gosto. Tá vendo agora que pimenta no cu dos outros é refresco?

ROSA – Por favor, não baixe o nível, lembre que temos vizinhos.

MARG – Que se dane tudinho. Eu tô na minha casa, falo o que quiser, como quiser e na altura que minha goela aguentar!!!!

ROSA – É nessas horas que eu duvido que somos irmãs.

MARG – Eu nem duvido, tenho certeza. A gente pode até ter saído do mesmo buraco, mas irmã sua, eu não sou mesmo.

ROSA – Isso é recalque de quem enviuvou cedo e ficou com três filhos que não valem um

MARG – Melhor do que ter levado um chifre e abortado que nem você. Isso, sim, pra mim, é vergonha.

ROSA – Eu não abortei porque quis, foi um acidente. Tomei Citotec pensando que era Aspirina.

MARG – Acidente que nada. Foi o bonitão do teu marido que te obrigou porque não queria responsabilidade. Como ele mesmo dizia, “filho é assunto muito sério” ...foi por isso que tu não topou a parada que nem eu, que tive logo três.

ROSA – Você fala de filhos com um orgulho. Se eu tivesse os seus filhos, nem diria que os tinha.

MARG – Olha a indireta. Quem é você pra falar deles, assassina de pagão?

ROSA – Se o único filho que eu poderia ter tido, não tive foi por vontade superior. Já os seus filhos fazem do que fazem por vontade própria.

MARG – Pode dizer, fale, Rosa. Tá doida pra passar na minha cara que meus filhos não prestam, não é?

ROSA – Não diria que eles não prestam. O defeito é da fábrica.

MARG – Pois fique sabendo que uma mãe ama os filhos do jeito que eles são. Se umas tem filho melhor do que outras, é vontade de Deus.

ROSA – Chegou aonde eu queria. Se cada mulher tem o filho que merece, eu diria que minha sorte foi melhor do que a sua que botou no mundo um cleptomaniaco, uma ninfomaníaca e um homossexual viciado.

MARG – Trocando em miúdo, um ladrão, uma puta e um viado maconheiro, não é Rosa?

ROSA – Se prefere chama-los assim, problema seu.

MARG – Que língua grande. É por isso que Nosso Senhor tá te castigando.

ROSA – Me castigando por que? O que foi que eu fiz de errado?

MARG – A lista é muito grande. Depois que galinhou até os quarenta e cinco foi que deu um basta na vida devassa que levava. Galinha velha é assim mesmo, só para de dar quando as pena começa a cair.

ROSA – Louca!

MARG – Pecadora! Vai queimar no fogo do inferno até o dia do Juízo Final!

ROSA – Lá vem, estava demorando a baixar a irmã Margarida.

Margarida muda o CD e coloca para tocar uma música de Padre Zezinho em alto volume.

ROSA – Ai, não, Padre Zezinho não!

MARG – Eu tô purificando o ambiente.

ROSA – E poluindo os meus ouvidos. Desligue, desligue.

MARG – É por isso que tu tá na situação que tá, por ter feito pouco das coisa de Deus.

ROSA – Eu nunca fiz pouco das coisas de Deus, só acho que tem hora pra tudo. Além do mais, ser fanática requer uma vocação que eu nunca tive.

MARG – Me respeite, sua endemoniada.

ROSA – Beata vê o demônio em tudo. Vocês falam mais do diabo do que de Deus, eu não entendo.

MARG – Tá escrito que os zombeteiros e escarnecedores, feito tu, não verão o Reino dos Céus.

ROSA – Se o Céu é para onde você vai, por favor, meu Deus, me jogue no inferno.

MARG – No inferno tu já está.

ROSA – Com certeza; e você deve ser a assistente do capeta, dizem que quando ele não vem manda a secretária!

MARG – Atrevida!

Margarida esbofeteia o rosto de Rosa que, indefesa, limita-se a tocar a face atingida e chorar.

ROSA – Sua infeliz, você só bate em mim porque eu não tenho como me defender. Eu odeio você, maldita.

MARG – Maldita é você, aleijada.

ROSA – Sou aleijada, mas consigo me sustentar; coisa que você não pode, não quer e não sabe fazer.

MARG – Me homilhe, sua desgraçada, me homilhe. Se hoje eu sou uma infeliz que mal sabe assinar o nome é porque não tive condição de estudo. Tu, não: nasceu quando a família já tinha dinheiro pra pagar tua escola. É por isso que eu não posso me sustentar...

ROSA – Papel de vítima não me convence.

MARG – Se tá revoltada, se mate. Querendo, eu ajudo.

ROSA – Você é capaz disso mesmo, sua bruxa feia. Sabe de uma coisa, uma pessoa feia eu admito, uma pessoa chata eu até aguento, o que não dá pra tolerar é as duas coisas ao mesmo tempo. Aliás, eu acho um insulto aguentar uma pessoa feia e chata.

MARG – Tá me chamando de feia ou de chata?

ROSA – Para um bom entendedor, meia palavra basta. Mas, no seu caso, meia palavra bosta!

MARG – Cretina, ainda por cima me chamando de merda. Lave a boca quando falar de mim.

ROSA – Lave antes a sua.

MARG – Se eu fosse lavar alguma coisa, ia ter que tomar um banho porque além de lhe ouvir, eu tenho que cuidar de você.

ROSA – Se acha ruim, desocupe o seu quarto porque o que não vai faltar é candidata pro seu lugar. E o que é melhor: bem mais em conta do que você.

MARG – Tá me botando no olho da rua?

ROSA – No olho, na boca, na parte que lhe couber, inclusive as mais baixas.

MARG – Cínica.

ROSA – Sádica.

MARG – Exploradora.

ROSA – Parasita.

MARG – Galinha.

ROSA – Burra.

MARG – Víbora.

ROSA – Cascavel. Cheeega! Os vizinhos estão ouvindo.

MARG – Por mim, eu paro, só não tiro o que já disse.

ROSA – Muito menos eu. É impressionante a crueldade do destino: fazer de você minha babá.

MARG – Babá, não. Se enxergue. Eu tô mais pra geriarta do que pra babá.

ROSA – Geri o que?

MARG – Geriarta. Médico de véio, nunca ouviu falar, não?

ROSA – Geriatria, Margarida, Geriatria. Gente burra adora palavra difícil, mas só fala errado. O engraçado é que a forma errada é mais difícil de falar do que a correta, ou seja: burrice dupla.

MARG – Deixe, a boca é minha eu falo como quiser...geriarta, geritrata.

ROSA – Mula quando empaca não tem jeito. Sabe que está errada, mas continua no erro. Faça como eu, querida, não repita os erros do passado.

MARG – Tu se acha a cocada da rainha preta, não é?

ROSA – Nem um ditado popular ela domina. Rainha da cocada preta, tapada.

MARG – Me diz uma coisa, prepotente, de que valeu ter estudado tanto se tu tá de uma cama pra uma cadeira de roda, dependente de uma analfabeta como eu? Valeu a pena, dotôra Rosa Procópio?

ROSA – Valeu, Margarida analfabeta. E como valeu, uma coisa não tem nada a ver com a outra.

MARG – Eu acho que tem e muito. Deus tá fazendo tu enxergar teu orgulho. Baixe a crista que hoje tu não é melhor do que nenhum outro aleijado, não. A tua diferença prum aleijado de esquina é só o dinheiro. Estudo, faculdade, não faz diferença pra aleijado; burro ou formado, davam tudo pra ter o que tenho: saúde.

ROSA – Como você é fria, não vê que está me ferindo com isso tudo? O melhor seria ficarmos caladas, cada uma pro seu lado. Faça sua parte que eu faço a minha: lhe pago.

MARG – Lágrima de jacaré.

ROSA – De crocodilo, sua estúpida. Cadê meu lenço?

MARG – Limpe com o lençol.

ROSA – Com o lençol? Eu sou lá mulher de assoar nariz em lençol? Será que nem suas obrigações você quer mais fazer? Nesse caso, vou ligar pro médico agora mesmo, cotando que...

MARG – O que? Fazer fofoca de mim? Nunca! Tu só liga pra ele se tiver mais força e tomar esse telefone de mim!

ROSA – Margarida, pelo amor que diz que tem a Deus, pare de me torturar. Esqueça o passado, será que já não fomos infelizes demais? Não foi suficiente o sofrimento que já passou?

MARG – Boa parte desse sofrimento tem dedo seu.

ROSA – Tudo bem, quer que eu lhe peça perdão? É isso, Margarida? Então me perdoe. Me perdoe e vamos viver em paz de uma vez por todas.

MARG – Como, se sua vida é me espezinhar?

ROSA – Eu prometo que não farei mais isso, ficarei calada e só direi o necessário.

MARG – Tu já prometeu isso antes e não cumpriu. Rosa, eu só te aguento porque preciso. Se eu for embora daqui, não vou ter onde morar, nem onde trabalhar. Onde é que uma analfabeta da minha idade vai achar emprego, me diga?!

ROSA – Isso não vai acontecer, se depender de mim, daqui você só sai para o cemitério.

MARG – Eu sei. Tu quer que eu morra premero.

ROSA – Não é isso; eu quis dizer que esta será sua casa até o fim dos seus dias. Se for da sua vontade, claro.

MARG – Eu quero morrer premero, mesmo. O que vai ser de mim se tu morrer antes, Rosa, me diga? Como é que eu vou me vestir, me sustentar, me abrigar do frio? Parece que eu tô vendo, eu toda cheia de ferida, com a roupa rasgada e fedorenta, pedindo esmola na porta da catredal.

ROSA – Olha, eu nunca quis te dizer isso, mas só pra lhe tranquilizar, no meu testamento você é a única herdeira, pronto.

MARG – Eu? Mas eu tenho direito a alguma coisa, quando tu morrer?

ROSA – Lógico. Aos meus bens, a uma pensão, enfim, a tudo que seria do meu filho se ele não tivesse morrido.

MARG – E a casa? Teu marido não vai me expulsar dela, não?

ROSA – A casa é no meu nome, ele não tem mais direito. Como você é a minha única parente em primeiro grau, viva, ficará nela enquanto quiser. Poderá até vendê-la, se desejar.

MARG – Eu não acredito, Rosa. Eu não mereço isso.

ROSA – Eu também acho, mas é melhor do que deixar pra o governo. Agora, chega de lamúria. Eu tive uma ideia! Para provar que está tudo bem entre nós, traga minha papa.

MARG – Papa? Na hora da janta tu num quis papa, vai querer agora?

ROSA – Vou, em nome da nossa união eu sou capaz de comer um balde de papa. Vamos, me ponha na cama e vá fazer minha papa.

MARG – Pensando bem é uma boa ideia. Eu vou fazer sua papa agorinha mesmo.

Margarida põe Rosa na cama e sai para preparar a papa.

Cena V

ROSA – (Para si) Vá, sua infeliz, vá. Se Deus quiser essa será a último papa que eu vou ter de comer na vida. Eu não aguento mais, preciso me livrar dessa carcereira. Se essa desgraçada não morrer logo, vai acabar me matando. Até bater já me bateu, o que falta mais fazer? Me amarrar na cama? Imagina se eu vou morrer primeiro e deixar tudo que consegui pra essa estúpida iletrada. Nunca. Eu preciso é me livrar dela, de uma forma rápida e definitiva. Mas como? Ah...por que não pensei nisso antes?

MARG – (Mexendo a papa à parte) Mas menina, dessa eu num sabia. Quer dizer que quando essa condenada morrer tudo que ela tem vai ser meu? Quem diria..., mas num é mais do que justo eu ficar com tudo, depois de sete ano servindo essa nojenta, eu bem que mereço. Pensando bem, com a minha idade e trabalhando feito uma escrava, quem vai acabar batendo as bota premêro sou eu. A não ser que...Cruz Credo, Ave Maria...que pensamento ruim, meu Deus. Vai-te!

Cena VI

Margarida retorna com a bandeja para servir a papa.

MARG – Hora da papa, Rosinha.

ROSA – *(Fingindo mal-estar)* Margarida, precisamos conversar.

MARG – Pode falar.

ROSA – Eu acho que a minha hora está chegando.

MARG – Só se for a hora da papa, que já chegou. Vai, abre a boquinha.

ROSA – *(Depois de uma colherada)* É sério, minha irmã. Eu sinto que as minhas forças estão indo embora, que meu corpo está enfraquecendo...

MARG – Olhe, deixe de agouro, pelo amor de Deus.

ROSA – *(Após outra colherada)* Eu nunca me senti tão mal, tão debilitada...

MARG – Tu já sentiu isso antes, é só drama. Tá vendo novela demais.

ROSA – Não seja insensível, margarida. Dessa vez é diferente, é um mal-estar, um pressentimento ruim...

MARG – Então é melhor chamar o médico.

ROSA – Não, o médico, não. Por enquanto, só precisa me escutar...

MARG – Tô ouvindo, fale.

ROSA – Margarida, como eu posso morrer a qualquer instante, eu quero que você realize meu último desejo.

MARG – Se for acender uma vela, tá faltando.

ROSA – Não, eu quero beber vinho.

MARG – Vinho? Uma hora dessa eu num acho nem cachaça. Escute aqui, Rosa, se tu tá passando mal, eu acho melhor chamar o médico; agora, se tá querendo encher a cara, num conte comigo.

ROSA – Pela alma do seu falecido, Margarida, não me negue esse desejo.

MARG – Tu pode tá morrendo, mas num deixa de me dar trabalho. Onde é que eu vou achar vinho uma hora dessa, Rosa? Me diga?

ROSA – *(Pegando uma chave no criado-mudo)* Lá no porão, naquele meu baú velho, eu guardo duas garrafas de vinho, tome a chave. Traga a mais escura, de vinho tinto.

MARG – Mulé, deixa esse vício de banda e pede perdão a Deus, ainda dá tempo de ir pro purgatório. É melhor do que ir direto pro inferno.

ROSA – Margarida, por tudo que é mais sagrado, me traga esse vinho, não me negue esse isso.

MARG – Eu vou, eu vou. Se tu mesma num quer salvar tua alma, problema teu. Mas enquanto isso, vá comendo a papa, eu tenho certeza que esse mal-estar é fraqueza da fome. Margarida se ausenta e volta com uma garrafa de vinho.

MARG - Pronto, tá aqui o vinho.

ROSA – Ótimo, agora pegue outro copo e beba comigo.

MARG – Tá doida? Tu sabe que eu num bebo.

ROSA – Não me faça essa desfeita, minha irmã. Esse pode ser meu último gole.

MARG – É mesmo...mas só um gole, viu?

ROSA – É o bastante. *(Rosa espera Margarida pegar outro copo e enche-lo, em seguida as duas fazem um brinde).*

MARG – Uma véia na minha idade agora dando pra beber.

ROSA – Um brinde à nossa nova vida!

Margarida afasta-se um pouco e sorve de uma vez só metade do copo, enquanto Rosa, habilmente, despeja o conteúdo do seu copo no vaso de flores

MARG – Pronto, tá sastifeita?

ROSA – Ainda não. Mas estou me sentindo um pouco tonta.

MARG – Isso é fraqueza, coma mais papa que passa.

ROSA – Eu já comi...que coisa estranha, o mundo está escurecendo...

MARG – Isso é efeito do vinho...bebe outro gole que passa.

ROSA – (Rosa afasta o copo) Não, vinho, não.

MARG – Calma, vinho, água, tanto faz... *(Desconfiada)* Peraí, por que tu num quer beber vinho?

ROSA – Porque estou me sentindo mal, estou tonta...é melhor água.

MARG – Num venha com essa, não. Foi tu mesma que pediu vinho. Desde quando mulher de farra fica tonta com um gole? Bebe o vinho, Rosa.

ROSA – Não!

Rosa afasta violentamente o copo de vinho que Margarida ia levando à sua boca, provocando a queda do mesmo.

MARG – Porque tu num quer mais vinho, cretina?

ROSA – Porque esse vinho, sua imbecil, eu preparei há muito tempo, quando meu casamento estava afundando, para tomar quando tudo desse errado.

MARG – Preparou com que?

ROSA – Com cianureto de potássio, conhece?

MARG – Ah, sim, cinureto de potasso.

ROSA – É um tipo de veneno, analfabeta!

MARG – Sua aleijada desgraçada, tu me envenenou!

ROSA – Não se preocupe, seu falecido vai estar lhe esperando no quinto dos infernos!

MARG – Ai, minha Nossa Senhora dos Envenenado, eu devia ter desconfiado desse vinho. Tem nada, não...tu não perde por esperar, porque também provou do veneno...

ROSA – Quem, eu? Imagina. Para sua informação, irmãzinha, eu fingi que bebi o vinho. Despejei tudo no vaso de flores...

MARG – Quem falou em vinho? Eu tô falando é da papa de aveia com estricnina!

ROSA – Não, eu não acredito que você envenenou minha papa.

MARG – Eu é que não acredito que tu me envenenou, depois de sete ano limpando teu rabo sujo.

ROSA – Vingança, querida, vingança. A vingança é um prato que se come frio, mas com o estômago quente.

MARG – O que me conforta é que eu vou premêro para o purgatório e depois pro céu, enquanto tu vai direto pro caldeirão do capeta.

ROSA – Pois eu prefiro o inferno longe de você do que o céu ao seu lado, ai...

MARG – Como coisa que uma pecadora imunda como tu tivesse vaga entre gente boa como eu...

ROSA – Ai, eu acho que tô morrendo.

MARG – Isso, desgraçada, morre. Morre que eu quero te ver se esticando todinha...ai! Ai, meu Jesus, eu também tô...

ROSA – Morre, desvalida, morre, que eu quero jogar meu corpo por cima dessa carcaça velha...ai...

MARG – Rosa...

ROSA – Margarida...

AMBAS – Maldita!

Tombam mortas.

[FIM.]