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

DUÍLIO PEREIRA DA CUNHA LIMA

ENCENAÇÃO TABAJARA (1975-2000): MEMÓRIAS, TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS NO TEATRO DE JOÃO PESSOA

CAMPINA GRANDE - PB
2016

DUÍLIO PEREIRA DA CUNHA LIMA

ENCENAÇÃO TABAJARA (1975-2000): MEMÓRIAS, TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS NO TEATRO DE JOÃO PESSOA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Doutor.

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

CAMPINA GRANDE - PB
2016

É expressamente proibida 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 da dissertação.

L732e Lima, Duílio Pereira da Cunha

Encenação Tabajara (1975-2000) [manuscrito] : memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa / Duílio Pereira da Cunha Lima. - 2016.

319 p. : il. color.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

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

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

21. ed. CDD 808.2

DUÍLIO PEREIRA DA CUNHA LIMA

ENCENAÇÃO TABAJARA (1975-2000):

MEMÓRIAS, TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS NO TEATRO DE JOÃO PESSOA

Aprovada em 27/10/16

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Orientador

Prof. Dra. Valéria Andrade
Examinadora Interna

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Examinadora Interna

Prof. Dr. Paulo Roberto Vieira de Melo
Examinador Externo

Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio
Examinadora Externa

À Maria (do Rosário) Pereira da Cunha,
minha mãe,
uma grande referência na vida,
com quem aprendo (quase) todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários da Hemeroteca da Fundação Casa José Américo;

Aos de casa, aos queridos amigos e amigas;

Aos meus professores, aos meus colegas professores, aos colegas de sala;

Aos meus alunos;

A todos que contribuíram para a realização deste trabalho;

E, de modo especial, ao meu orientador, Diógenes Maciel.

Fazer teatro, montar peças não é exatamente a coisa mais difícil do mundo. Autorar, sim, é difícil. Mas o “pensar” o teatro, isso é mais difícil ainda.

Gerald Thomas

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre o processo de formação da Encenação na cidade de João Pessoa, Paraíba, no último quartel do século XX (1975-2000), mediante a análise de documentos jornalísticos, procurando reconhecer e interpretar as diversas tendências e concepções de teatro, envolvidas em um conjunto de pensamentos em torno das relações estabelecidas entre o texto dramatúrgico e a cena. Uma visada panorâmica dessa produção é realizada a partir de uma compreensão alargada do conceito de dramaturgia, não restrita apenas ao texto dramatúrgico, e de uma noção de teatro moderno e contemporâneo, antes de tudo, como uma vivência da encenação. As narrativas históricas construídas neste trabalho também estão baseadas numa cartografia na qual se apresentam os resultados da pesquisa de campo, envolvendo um levantamento de notícias de jornais relativas aos espetáculos teatrais produzidos na capital paraibana no período estudado. A tradição de uma Encenação pessoense, com características próprias, se forma ao lado de outra, a de um teatro regional de feição popular, que também pode ser lida como uma tendência predominante na época recortada, quando se destaca o significativo número de dramaturgos que encenam seus próprios textos, além de uma forte presença de textos/encenações adaptados de gêneros para além da dramaturgia. Por fim, vislumbra-se o aprofundamento das questões específicas ligadas à relação entre o texto dramatúrgico e a encenação, a partir da análise de um conjunto de cinco espetáculos montados por Fernando Teixeira, compreendido como um encenador-síntese desse tempo-espaço recortado e analisado, refletindo-se sobre a produção teatral denominada, neste trabalho, de Cena Tabajara.

Palavras-chave: Encenação; Teatro Paraibano; História do teatro.

ABSTRACT

It is a study of the theater practice in the city of João Pessoa, Paraíba, in the last quarter of the twentieth century (1975-2000), through the analysis of journalistic documents, seeking to recognize and interpret the local trends and conceptions about theater practice and performance, involved in a set of thoughts about the relationship established between the dramaturgical text and scene. A panoramic sight of that production is carried out by a broad understanding of the concept of dramaturgy, not restricted to the dramaturgical text only, and also trough a sense of modern and contemporary theater, first of all, as an experience of staging. The historical narratives built on this paper are also based on a cartography in which the field research results are shown, involving a newspaper survey concerning plays produced in João Pessoa in the period scrutinized. The tradition of a staging in the city of João Pessoa, with its own characteristics, is formed next to another, the one that brings a regional theater with a popular feature, which can also be read as a predominant trend in the time frame analyzed, when it highlights the significant number of playwrights staging their own texts, as well as a strong presence of different literary texts on stage, far beyond dramaturgy. Finally, we conjecture about the deepening of specific issues related to the relationship between the dramaturgical text and staging, from the analysis of a set of five spectacles by Fernando Teixeira, understood as a 'stage director-synthesis' of this period (1975-2000), reflecting on the theatrical production so called, on this study, "Tabajara scene".

Keywords: Theater and stage practice; Regional Theater; Theater historiography.

RESUMEN

Se trata de un estudio del proceso de formación de la escenificación en la ciudad de João Pessoa, Paraíba, en el último cuarto del siglo XX (1975-2000), a través del análisis de los documentos periodísticos, tratando de reconocer e interpretar las diferentes tendencias y concepciones de teatro, que forman parte de un conjunto de pensamientos en torno a las relaciones que se establecen entre el texto dramático y la escena. Una vista panorámica de esta producción se lleva a cabo a partir de una amplia comprensión del concepto de dramaturgia, no limitada sólo al texto dramatúrgico, y de una noción del teatro moderno y contemporáneo, en primer lugar, como una experiencia de puesta en escena. Los relatos históricos construidos en este trabajo también se basan en una cartografía en la que se presentan los resultados de la investigación de campo, que implica un estudio de los informes periódicos relativos a los espectáculos teatrales producidos en la capital paraibanaen el período estudiado. La tradición de una escenificación de la ciudad de João Pessoa, con sus propias características, se forma al lado de otra, de un teatro regional con característica popular, que también se puede leer como una corriente principal en la época destacada, cuando se pone de relieve el importante número de dramaturgos que escenifican sus propios textos, así como una fuerte presencia de textos / escenificaciones adaptados de géneros más allá de la dramaturgia. Por último, se conjetura sobre la profundización de temas específicos ligados a la relación entre el texto dramático y la puesta en escena, a partir del análisis de un conjunto de cinco espectáculos montados por Fernando Teixeira, entendido como un Director síntesis de este espacio-tiempo recortado y analizado, reflexionando acerca de la producción teatral llamada, en este trabajo, Escena Tabajara.

Palabras clave: Escenificación; Teatro paraibano; Historia del teatro.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Produção por ano 97
Gráfico 02 – Espaço e dramaturgos 106
Gráfico 03 – Autoria e questão de gênero 110

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional nº 5

APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte

CEPLAR – Campanha de Educação Popular da Paraíba

CPC – Centros Populares de Cultura

EAD – Escola de Arte Dramática

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

GTE – Grupo de Teatro Experimental

GUT – Grupo Universitário de Teatro

INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas

JUTECA – Juventude Teatral de Cruz das Armas

MCP – Movimento de Cultura Popular do Recife

MEB – Movimento de Educação de Base

MOCA – Movimento de Cultura Artística

NTU – Núcleo de Teatro Universitário

NUPPO – Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular

PCB – Partido Comunista Brasileiro

SNT – Serviço Nacional do Teatro

TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco

TAPb – Teatro de Arena da Paraíba

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TEB – Teatro do Estudante Brasileiro

TENDA – Teatro Nordestino Divulgado

TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco

TEPb – Teatro do Estudante da Paraíba

TMDC – Teatro Maria Della Costa

TPA – Teatro Popular de Arte

TPN – Teatro Popular do Nordeste

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UNE – União Nacional dos Estudantes

Sumário

INTRODUÇÃO 14

1. DRAMATURGIA(S): TESSITURAS, RASTROS E BALIZAS 24
1.1.Dramaturgia, dramaturgias: singular, plural 24
1.2. Teatro: uma via de duas mãos (ou Do texto, da cena e do texto-cena) 30
1.2.1. Do texto dramatúrgico 30
1.2.2. Da cena 38
1.2.3. Do texto-cena 48

2.TEATRO MODERNO BRASILEIRO: ROTAS, PERCURSOS E APONTAMENTOS 56
2.1. Em busca do Moderno, do Teatro e do Brasileiro 56
2.1.1. "Modernos, moderno: plural, singular" 56
2.1.2. Em busca do Moderno no Teatro Brasileiro 59
2.1.3. As tentativas de modernidade e modernização do nosso teatro 62
2.1.4. O Moderno no Teatro Brasileiro: marcos inaugurais ou a primeira modernidade 65
2.1.5. Em busca do Moderno de nossa gente ou Quando o Teatro do Recife faz Escola 70
2.1.6. Em busca do Brasileiro e do Teatro em nosso Moderno 76
2.2. Em busca de uma histografia do Teatro Paraibano 83

3. PANORAMA VISTO DA PONTE (DO RIO SANHAUÁ): A CENA TABAJARA NAS PÁGINAS DOS JORNAIS 95
3.1. Pesquisa de campo: primeiros passos e anotações 95
3.2. Do número de espetáculos, grupos e seus modos de produção 98
3.3. Da autoria 107
3.3.1. Espaço de pertencimento de dramaturgos e dramaturgas 107
3.3.2. Da autoria feminina 111
3.3.3. Dramaturgo e (é) encenador 114
3.3.4. Da adaptação 118
3.3.5. Das coisas da gente, da gente nossa 122
3.4. Do popular, da popularidade e outras curiosidades 130

4. A RELAÇÃO TEXTO-CENA NO TEATRO TABAJARA MODERNO/CONTEMPORÂNEO: FERNANDO TEIXEIRA COMO ENCENADOR-SÍNTESE 144
4.1. Sob os desígnios da Compadecida 144
4.2. Nos passos da Donzela Joana 160
4.3. De Fogo morto a Papa-Rabo 166
4.4. *Anayde*: dos bastidores da história para fazer história nos palcos da cidade 176
4.5. Os que vieram antes de *Anayde* 185
4.6. *A Bagaceira*: a Cena Tabajara segue seu curso 193

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 202

6. REFERÊNCIAS 214

ANEXOS 226

INTRODUÇÃO

Ao voltar o seu foco para o estudo do texto dramatúrgico, em suas relações com os outros elementos da linguagem teatral, esta pesquisa remete a questões recorrentes na minha prática profissional, como artista (encenador) e/ou professor de teatro. Duas funções que, mesmo guardando suas especificidades, se aproximam não apenas por terem as artes cênicas como área comum, mas por lidarem diretamente com o texto dramatúrgico como um dos elementos de referência, problematização ou alicerce na elaboração do seu ofício. Como encenador, sempre tive o texto como um importante elemento para construção do espetáculo, que, assim, não acontece como uma mera transposição das ideias do autor para a cena, mas como um novo processo de escrita, capaz de se fazer no palco, mediante o diálogo produtivo entre o texto do dramaturgo, o trabalho do ator e a leitura da obra que vai se erigindo ao longo da montagem. De outra parte, ao investigar e discutir questões da história do teatro da Paraíba, nos últimos anos do século passado, essa duplicidade profissional me permite uma visada muito peculiar, ao enxergar o objeto central da pesquisa acadêmica pelo ponto de vista do artista que viu, ouviu e, de certa maneira, ajudou a "escrever" parte dessa história. Ao mesmo tempo, observo todo esse movimento com os olhos do professor e pesquisador que, agora, também precisa ver e ouvir, atentamente, outras fontes, para escrever aquilo o que se propõe a ser uma versão/visão em torno da história da encenação pessoense.

Sobre o texto dramatúrgico, é preciso lembrar que as modificações ocorridas no cenário teatral, desde o fim do século XIX e ao longo do século XX, redimensionaram o seu estatuto, tanto na construção da cena quanto nas pesquisas que envolvem os campos da dramaturgia e da historiografia do teatro. Não se pode negar que houve uma ruptura com uma concepção textocêntrica, ainda devedora de uma tradição construída no pós-Renascimento, em que o texto escrito para a cena era tratado como elemento hegemônico na criação dos espetáculos e como fonte documental exclusiva para os estudos no âmbito teatral. Em contrapartida, construiu-se uma nova relação de forças em que esse texto passou a ser compreendido como um dos elementos cênicos, reconfigurando o papel do dramaturgo e possibilitando, entre outras coisas, o surgimento da encenação (enquanto arte autônoma) e da

figura do encenador teatral, este passando a ser o responsável pela coordenação das várias funções e elementos cênicos do espetáculo.

Atualmente, quando pensamos no papel do encenador, paira sobre ele a ideia de um profissional da cena para quem não basta transpor para o palco todas as rubricas e palavras dispostas no texto pelo dramaturgo (atribuição destinada ao seu antecessor: o ensaiador), sendo ele capaz de propor uma leitura dos elementos e signos presentes no texto dramatúrgico ou mesmo uma escrita autônoma, de um novo texto. Nesse sentido, o encenador deixa de ser um ferrenho guardião do pensamento do dramaturgo ou um mero marcador de entradas e saídas dos atores, capaz de conduzir a concepção de cenários e dos demais recursos tecnológicos, para assumir a condição de "pensador ou autor da cena", propondo um modo particular de mergulhar no universo poético proposto pelo autor, muitas vezes criando um novo texto, de modo autônomo ou a partir daquele outro, a que se chamará de texto cênico.

Considerando essas questões iniciais em torno de uma noção ampliada de texto no teatro, a escrita desta tese perpassa a história do teatro paraibano a partir do levantamento da memória da produção de dramaturgos e encenadores responsáveis pelo processo de formação/consolidação desse sistema teatral[1], de modo a identificar e refletir sobre as possíveis concepções de teatro que marcam, nele, a relação entre texto e cena. Para tanto, é necessário tomar a inscrição histórica contraditória do teatro, que, por um lado, considera o passado em que o estatuto do texto se sobrepunha aos demais elementos cênicos e, por outro, não negligencia a transformação cênica moderna/contemporânea centrada na defesa da criação autônoma a partir da leitura particular do texto dramatúrgico; ou ainda, mais adiante, uma eliminação total do texto (enquanto elemento verbal exclusivo e previamente escrito por um dramaturgo para, só depois, ser encenado) ou o seu uso como pretexto, elemento capaz de suscitar o conjunto de signos de natureza verbal e não-verbal acionados pela encenação.

Soma-se a essa problemática inicial a urgente necessidade de sistematizar aspectos da história do teatro na Paraíba, haja vista a exiguidade de estudos e publicações específicas nesse campo, principalmente quando a maior parte da literatura disponível (em que se supõe tratar de uma história do teatro brasileiro) é, quase sempre, por tradição ou por hábito, formalizada em estudos centrados sobre os meios de produção cênica no eixo Rio-São Paulo:

---

[1] Compreende-se tanto a noção de formação quanto a de sistema, a partir do pensamento de Antonio Candido (2000, 2006), na medida em que a formação se relaciona com a ideia de constituição de uma tradição, caracterizada pela continuidade de um conjunto de obras com características comuns numa determinada fase. Esses denominadores comuns envolvem fatores como a língua, tema e imagens, bem como a presença de elementos de ordem social e psíquica formalizados na obra. A formação da tradição é estabelecida dentro de um sistema, ao qual se chama de teatral, sustentado pelo tripé autor-obra-público, em que se articula a participação ou presença de artistas, técnicos, público, edifícios teatrais, crítica, técnicas de atuação e encenação, meios de produção etc.

como se a produção teatral de um país de dimensões continentais se resumisse a essas duas cidades, ou como se não tivéssemos particularidades em nossa realização cênica que não justificassem um estudo específico em interação com outras realidades nacionais. E aqui não se trata de um desmerecimento dessa produção do Sudeste, uma espécie de julgamento de valor diante da diversidade cultural brasileira ou a defesa de um isolamento artístico, mas um chamamento para a sistematização e reflexão concernente a realidades teatrais regionais, como a desenvolvida na Paraíba, reconhecendo e dialogando, inclusive, com os diversos deslocamentos e trânsitos culturais internos e externos entre artistas e suas obras.

Dentro desse recorte espacial, a pesquisa, conforme se desenhava inicialmente, se propunha a mapear e analisar a produção teatral das cidades de João Pessoa e Campina Grande, na Paraíba, realizada entre os anos de 1975 e 2000. Todavia, com o levantamento e a análise preliminar dos dados coletados em jornais, optamos por trabalhar apenas com os espetáculos realizados na capital do estado. Esse afunilamento aconteceu em função do grande volume de espetáculos e informações produzidos e, em especial, por enxergar uma dinâmica diferenciada de produção – nos termos dessa pesquisa, quando discutimos as relações entre texto e cena – que, provavelmente, apontaria para duas análises díspares, sendo inviável realizá-las com qualidade no tempo disponível. No que tange à escolha do recorte temporal, o último quartel do século XX, resultou da prioridade por uma pesquisa que realizasse uma visada panorâmica da encenação paraibana e por acreditar, num primeiro momento, na hipótese de que, nesse período, teríamos um ciclo de produção do *moderno* teatro paraibano com um processo de formação e consolidação dessa cena. Mas, como veremos adiante, o curso da pesquisa apontou para outras datas, como 1946, quando aconteceu a fundação do Teatro do Estudante da Paraíba e de uma primeira modernidade teatral nessas terras.

Mesmo assim, num trabalho que não pretende ser totalizante, foram mantidos o período e a opção pela investigação de um dado estágio de produção, fundamentais ao estudo quando se intenta pensar a formação/consolidação daquilo que chamaremos doravante de uma Encenação Tabajara, Teatro Tabajara ou, simplesmente, Cena Tabajara[2]. Aqui não se ambiciona analisar todas as obras cênico-dramatúrgicas produzidas nesse período, mas enxergar uma dinâmica geral, presente no pensamento desses artistas/obras, capaz de localizar

[2] A expressão "Teatro Tabajara", como referência ao teatro produzido em João Pessoa/PB, é retirada do texto "Teatro paraibano ontem e hoje", de Raimundo Nonato Batista, publicado em um suplemento especial do jornal *Correio da Paraíba*, em 05 de agosto de 1983. Os Tabajaras foram os indígenas que se aliaram aos portugueses no processo de conquista e colonização das terras em que se fundaria a Cidade Real de Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa.

possíveis tendências que caracterizam essa heterogênea produção teatral em João Pessoa. Também não se trata de construir uma história saudosista, encerrada no seu próprio tempo: pelo contrário, propomos uma mediação presente/passado, reconhecendo que a obra teatral, enquanto objeto de estudo, não cabe dentro de uma história única e acabada ou, ainda, dentro de uma trajetória temporal linear progressiva. Não pretendemos construir uma "única" história do teatro ou da encenação pessoense, porque corroboramos o pensamento de que ela não existe como fato singular (Cf. BRANDÃO, 2006).

Considerando os ajustes acima, delineamos as seguintes hipóteses que orientaram este trabalho: a primeira delas aponta que, no âmbito da produção teatral pessoense, a relação entre o texto dramatúrgico e o texto cênico indica, muito mais, uma atmosfera de conciliação e complementaridade, na medida em que parte dos encenadores também acumula a função de dramaturgo ou adaptador, sem que isso represente uma fixação ao modelo textocêntrico, ou, ainda, o não desenvolvimento da linguagem cênica; a segunda diz respeito à defesa por um teatro, assim chamado, *regional*, marcado por uma recorrência de temáticas ligadas à terra e ao universo rural ou, também, por uma apropriação de elementos ligados às formas da cultura popular nordestina – tal defesa representa menos uma permanência de formas "arcaicas" da relação cultura/sociedade e da linguagem cênica, do que um traço de identidade de nossa produção ou a construção de uma tradição teatral muito peculiar, dando margem a diversificadas abordagens e a uma riqueza de representações e ressignificações desses elementos presentes em nosso imaginário e tradições culturais e artísticas. Por fim, entende-se que, na relação entre o texto dramatúrgico e os meios de produção, percebe-se uma diversidade de experiências que demonstram uma permanente busca por uma pesquisa de linguagem cênica entre dramaturgos, encenadores e atores.

A tese tem como objetivo geral sistematizar e analisar o processo de formação da encenação teatral pessoense, em um período delimitado no último quartel do século XX (1975-2000), mediante a análise de documentos e da memória dos agentes de construção (encenadores e dramaturgos) desse mesmo processo, procurando reconhecer e interpretar as diversas tendências e concepções de teatro envolvidas num conjunto de pensamentos em torno das relações entre o texto dramatúrgico e os meios de produção teatral. Assim, metodologicamente, procedemos algumas etapas fundamentais à realização dessa tarefa: inicialmente, realizamos um mapeamento, mediante pesquisa de campo (em arquivos públicos), dos espetáculos teatrais voltados para o público adulto, montados na cidade de João Pessoa/PB, no período de tempo que compreende a pesquisa, com especial interesse no levantamento de nomes de dramaturgos, encenadores e elencos envolvidos nessas produções,

com foco na recente produção cênico-dramatúrgica, sem nos prendermos aos limites de um mero relato cronológico, inventário dramatúrgico ou crônica impressionista. Depois, passamos a uma etapa em que se tornou possível reconhecer e refletir sobre possíveis tendências que caracterizam essa produção: como a recorrência de certos temas, influências estéticas, possibilidades de representação, formação de artistas, recepção de público e perspectivas de organização desses artistas, perceptíveis nas entrevistas, registros e memória dos espetáculos, contidos na documentação coletada para a análise e interpretação. Estas, por fim, foram realizadas através dos dados obtidos, que revelam as diferentes possibilidades de relações travadas entre o texto dramatúrgico e a encenação, tomando como foco uma concepção mais larga dos próprios termos 'texto' ou 'dramaturgia', que amplie os seus sentidos para além das concepções aristotélicas ou, ainda, do *status* canônico.

Assim, um desafio permanente deste trabalho foi a busca por procedimentos metodológicos adequados e que respondessem ao desafio de desenvolver uma pesquisa em Artes Cênicas (considerando a área limítrofe com as Letras) envolvendo a relação entre dois campos de atuação: o texto dramatúrgico e a encenação. Trata-se de uma abordagem relativamente recente, visto que a gradativa redefinição dessas duas dimensões do fazer teatral corta todo século XX e permanece até os nossos dias. O percurso trilhado apontou para alguns rumos que nortearam o encaminhamento desta proposta, caracterizada como uma *pesquisa documental*, na medida em que o objeto central de investigação é um conjunto de espetáculos pertencentes a outro período histórico. Mesmo que um ou outro espetáculo ainda façam parte do repertório de apresentações de um dado grupo, diante da efemeridade própria do teatro, Tânia Brandão (2006) afirma que, nas pesquisas em teatro, o objeto não pode ser restaurado em sua integridade monumental, sendo apenas recuperado através de referências e documentos, o que acaba por caracterizar tal sorte de pesquisas como as nossas.

Outro ponto relevante consiste em romper com uma tradição dominante em estudos que insistem em tratar a história do teatro apenas como uma história da literatura dramática. Rabetti (2006) defende que tal posicionamento não se trata de retirar da peça de teatro, de qualquer tempo e espécie, seu caráter documental. Mas, por outro lado, ao longo do século XX, na medida em que esse texto sofreu uma série de interferências e interpretações impossíveis de se registrar no papel, não cabe mais ao pesquisador tratar o texto literário dramatúrgico como fonte primária exclusiva. E, sendo a arte teatral de natureza efêmera, resistindo apenas ao tempo de duração do espetáculo, é imprescindível recorrer, também, a outro tipo de documentação como fotografias, registros videográficos, divulgação em jornais, estudos críticos.

Nesse sentido, enquanto se realizava o levantamento bibliográfico e a revisão de literatura em torno dos conceitos norteadores deste trabalho, foi processada a primeira etapa da pesquisa de campo referente ao registro fotográfico, em jornais de circulação estadual, de toda notícia ou material publicados que envolvessem espetáculos teatrais de João Pessoa, dos demais espetáculos de teatro apresentados em João Pessoa e de outros textos de divulgação sobre o teatro paraibano, a exemplo de cursos, oficinas, editais de incentivo e organização do movimento teatral. Esse arquivo digital resultante, formado por cerca de seis mil imagens, foi coletado, ao longo de seis meses de trabalho, no acervo de jornais e periódicos da hemeroteca da Fundação Casa de José Américo, em João Pessoa. Desse montante, foram feitos os recortes no material a ser sistematizado/analisado, resultando no número de 234 (duzentos e trinta e quatro) espetáculos, em que se consideram apenas as encenações realizadas por grupos e artistas da capital paraibana, voltados para o público adulto e que tenham realizado temporada(s) e/ou apresentações em festivais, projetos ou outros eventos do circuito teatral da cidade.

A organização desse material resultou no Catálogo de Fichas-Técnicas dos Espetáculos do Teatro Tabajara (1975-2000), um banco de dados apresentado anexo, com informações sintetizadas sobre os espetáculos em que podem ser consultados: ano de produção, nome do espetáculo, autoria do texto, direção, elenco, equipe técnica e grupo responsável pela produção/montagem. A partir deste banco de dados foram produzidos os números, gráficos e reflexões em torno das questões de produção e de autoria, do texto e da cena, que motivaram a redação do Capítulo 3, resumido como a construção de um panorama sobre a produção pessoense nos últimos vinte e cinco anos do século XX.

Assim, este trabalho está estruturado em quatro capítulos: no primeiro, intitulado "Dramaturgia(s): tessituras, rastros e balizas", construímos um alicerce teórico-conceitual a partir de temas e questões fundamentais para esta pesquisa, tais como: a definição/ampliação do conceito de Dramaturgia e, a partir desta revisão, uma discussão específica sobre a constituição e os desdobramentos sofridos pelo texto dramatúrgico e pela encenação, a partir de fins do século XIX, para, na sequência, tratar de algumas relações/tensões estabelecidas entre texto e cena. Desse modo, com base em Pallottini (2006), Pavis (1999) e Barba e Savarese (2012), abordamos o conceito de *dramaturgia* a partir de sua origem etimológica e de uma análise sobre a produção teatral no século XX, quando se constroem outras acepções para o termo, que dizem da composição do texto, da passagem do texto para o palco, dos elementos da encenação em si e da recepção/leitura desta pelo público. Assim, rompemos com a noção de dramaturgia apenas como sinônimo de texto dramatúrgico para se construir

outras possíveis configurações, como a Dramaturgia do Ator, a Dramaturgia da cena, a Dramaturgia do espaço etc. Na sequência, sobre o texto dramatúrgico discute-se a sua dupla abordagem de estudo: como literatura e como teatro, depois apresentam-se as transformações e os desdobramentos sofridos por esse texto, no fim do século XIX, ao mesmo tempo em que a dimensão cênica também passa por mudanças: o advento do encenador e da encenação. As questões próprias da cena são investigadas a partir das razões que teriam levado ao seu surgimento, da diferença entre representação e encenação (PAVIS, 2010) e da definição dos perfis operativos do ensaiador, diretor e encenador, como definidos por Torres Neto (2009), para que se lance um olhar sobre as relações/tensões estabelecidas entre o trabalho desses agentes e o do dramaturgo. Por fim, fazemos uma abordagem conjugada entre o texto e a cena, para, finalmente, chegarmos à contemporaneidade com realizações heterogêneas e fragmentadas nos seus constituintes cênicos, engendrando diferentes gêneros textuais, expressões artísticas e elementos midiáticos.

O segundo capítulo, “Teatro moderno brasileiro: rotas, percursos e apontamentos”, dá seguimento à discussão teórico-conceitual basilar para este trabalho, desta vez focando no conceito de teatro moderno, a partir de aspectos da experiência europeia e, anos depois, da sua implantação no Brasil como resultante da dinâmica de influxos internos e externos que marcariam esse processo de formação. Trilhamos e discutimos uma série de percursos e investigações em busca pela representação, nos palcos, do Moderno (como signo de desenvolvimento e nivelamento cultural), do Brasil e do brasileiro (como elemento de identidade nacional e/ou de luta política), do próprio teatro (como sinônimo elevado de arte e cultura e/ou como linguagem artística), do Nordeste (como elemento de identidade regional-nacional) e, simplesmente, de busca por uma historiografia do teatro paraibano (caracterizada como uma quase ausência).

Através do eixo explicativo “Modernos, moderno”, de Tânia Brandão (2009), discutimos a sua conceituação vinculada à noção de encenação e ao surgimento do encenador, bem como a experiência europeia, em que o teatro moderno se constituiu como uma pluralidade de propostas teatrais, fruto de uma contextualização histórica propícia para essa mudança, diferente da realidade brasileira na qual o nosso teatro moderno ocorreu muito mais como a importação de apenas uma dessas vertentes (a de cunho realista) e menos como a resultante de pressupostos sociais e conquistas formais/técnicas que alicerçassem essa transformação (Cf. COSTA, 1997). Depois, apresentamos uma (re)problematização desse processo de formação, mediante revisão da historiografia, na qual debatemos as principais tentativas de modernidade e de modernização do nosso teatro, os marcos inaugurais e os

diferentes estágios do moderno teatro brasileiro (considerando o eixo cultural Rio-São Paulo) e a difusão dessa proposta em Recife/PE. Encerrando esse percurso, ao buscarmos os rastros de uma historiografia do teatro da Paraíba, foi possível construirmos uma espécie de mosaico histórico (com datas, nomes e títulos) através de uma (re)visada dos textos e livros disponíveis sobre teatro na/da Paraíba. Esse material aponta para o processo de formação de uma cena moderna, em terras tabajaras, com diferentes estágios de produção que vão desde a sua implantação com o Teatro do Estudante, em 1946, passando pela produção de uma dramaturgia e encenação com características próprias, nos anos finais da década de 1960, até a sua consolidação, nos anos de 1970-80, e os seus desdobramentos, nos anos finais do século XX.

No Capítulo 3, "Panorama visto da ponte (do Rio Sanhauá): a cena tabajara nas páginas dos jornais",[3] com ênfase nos aspectos metodológicos, apresentamos uma reflexão em torno dos processos e resultados da primeira etapa da pesquisa de campo. Essa pesquisa, conforme já indicado, envolveu um levantamento de notícias de jornais sobre teatro na/da Paraíba, com ênfase nos espetáculos teatrais, voltados para o público adulto, efetivamente produzidos e encenados na capital paraibana. Na cartografia que se organiza, a partir da produção teatral desse último quartel do século XX, apresentamos os dados e construímos uma reflexão sobre o número de espetáculos novos (ano a ano) e os grupos e seus modos de produção. Posteriormente, entramos nas questões sobre autoria, seja do texto ou da cena, abordando questões como o local de pertencimento dos dramaturgos e dramaturgas que têm seus textos encenados na cidade (em que se predomina o número de paraibanos), da quase ausência de uma autoria feminina (em que se registra o pequeno número de textos escritos e/ou encenados por mulheres), do significativo número de dramaturgos que encenam seus próprios textos (ou vice-versa), dos textos dramatúrgicos que se constituem como adaptações de outros textos, da tendência à representação das regionalidades ou de costumes do lugar nesses textos/encenações, das características gerais sobre a encenação e os principais encenadores da cidade e, por fim, das diferentes acepções do termo popular que se articulam na feitura desses espetáculos (como algo que se inspira nas fontes populares e/ou como algo que tem popularidade).

---

[3] Há, nesse título, um diálogo intencional com texto escrito por Diógenes Maciel (2007), intitulado "Primeiro Panorama Visto da Ponte: a cena teatral contemporânea em João Pessoa, PB (questões iniciais)" e o Rio Sanhauá, um dos principais afluentes do Rio Paraíba, que margeia a parte mais antiga da cidade de João Pessoa, e em cuja foz se fundou a capital do Estado, no século XVI. A ponte e as passarelas construídas sobre o rio e em suas margens constituem-se num dos mais antigos acessos e pontos de entrada da cidade.

É a partir do panorama apresentado nesse capítulo que se apontam as principais tendências dentro da Encenação Tabajara, objeto de aprofundamento e análise, a saber:

- a constituição de uma tradição regional e/ou regionalista na representação temático-formal dos textos e encenações de grande parte desses espetáculos, atentando, nesse mesmo item, para as possíveis influências ou referências construídas a partir da cultura popular nordestina;
- a constante e significativa presença de dramaturgos que encenam seus próprios textos, ou, pela via contrária, de encenadores que escrevem seus próprios textos dramatúrgicos;
- a recorrência à criação de espetáculos com textos/encenações que são adaptações de outros textos e que percorrem, de diferentes maneiras, todo período de produção.

Sendo assim, na escrita do quarto e último capítulo, com o título de "A relação texto-cena no Teatro Tabajara moderno/contemporâneo: Fernando Teixeira como encenador-síntese*"* vislumbramos o aprofundamento na análise/discussão dessas tendências que revelam métodos e concepções de teatro que permeiam a cena pessoense. Considerando essas tendências e uma diversificada gama de relações que se estabelecem entre o texto a cena, o principal objeto de análise serão cinco espetáculos montados por Fernando Teixeira. Portanto, nesta pesquisa, este artista pessoense é tratado como encenador-síntese, em razão do seu tempo de atuação que, como se verá, corta todo período pesquisado, além de aspectos que se referem à possibilidade de análise da crítica aos seus espetáculos e da sua sistemática de trabalho sempre sintonizada com as principais dinâmicas da produção teatral da cidade. É a partir da análise de algumas das suas construções cênico-dramatúrgicas nos espetáculos *O Auto da Compadecida* (1976), *A donzela Joana* (1978), *Papa-Rabo* (1982), *Anayde* (1992) e *A Bagaceira* (1996), bem como da montagem de outras peças por outros encenadores e da discussão que se trava ao redor desses trabalhos cênicos, que faremos uma espécie de radiografia do processo de formação e consolidação de uma Encenação Tabajara.

De modo geral, além do texto de Sábato Magaldi, os referenciais teórico-metodológicos para a escrita desse capítulo foram constituídos a partir da analogia com o que Antonio Candido (2006) discute quando apresenta a questão do regionalismo como tendência na literatura brasileira, em consonância com a noção de "ideias-força", proposta por Guinsburg e Patriota (2012), quando discutem as principais ideias que sintetizam e movimentam a produção de um dado período do teatro brasileiro. Na análise desses

espetáculos, serão considerados os recortes textuais com o discurso do grupo e o posicionamento da crítica (quando houver), os depoimentos (coletados nas entrevistas publicadas em jornal) que revelem os principais meios e modos de encenação dos espetáculos, a leitura de algumas imagens e do texto dramatúrgico de modo articulado com os outros documentos e depoimentos, com vistas à (re)constituição de aspectos gerais do espetáculo, considerando as convenções e as condições de encenação próprias do período estudado, colocando-se, assim, em sintonia com a proposição de Williams (2010), em seu estudo sobre texto (drama) e cena, que também serve de referência para este trabalho.

Como anexos, apresentamos uma transcrição do material jornalístico utilizado para este trabalho, um conjunto de fotografias de cenas e de imagens que colaboram com as análises realizadas, o Catálogo de Fichas-Técnicas dos Espetáculos do Teatro Tabajara (1975-2000) e o quadro-síntese da produção mapeada, que serviram de apoio na sistematização dos dados e na escrita do terceiro capítulo.

1. DRAMATURGIA(S): TESSITURAS, RASTROS E BALIZAS

1.1. Dramaturgia, dramaturgias: singular, plural

Antes de discutirmos o cerne deste trabalho, é necessário escolher e percorrer algumas trilhas já desbravadas por outros pesquisadores e que nos servirão como referências ou balizas teóricas ao longo desta pesquisa, pois, semelhante às efêmeras migalhas de pão deixadas pelas personagens João e Maria, do conto infantil, esses rastros deixados pelas páginas servirão para garantir não apenas o caminho de volta, num primeiro momento, mas, principalmente, para descobrir, posteriormente, outras veredas/atalhos e permitir as muitas idas e vindas necessárias no trajeto.

Nesse sentido, o ponto de partida dessa viagem pelo universo da teoria seria discutir a própria noção de dramaturgia, porque, além de ser a área dos estudos literários e teatrais tomada como lócus desta pesquisa, é no âmbito dessa palavra, tornada conceito, que, talvez, resida uma possibilidade de síntese de uma importante discussão sobre o teatro moderno e contemporâneo – na medida em que ele foi alvo de uma série de discussões e transformações desde fins do século XIX até os nossos dias. Os apontamentos que serão tecidos aqui funcionarão como uma espécie de mapa inicial, apontando, em linhas gerais, as próximas paradas e os futuros trajetos.

Quando nos referimos ao termo dramaturgia, a acepção mais difundida ou unicamente conhecida para alguns é aquela relacionada à escrita de peças para o teatro, seja no que se refere ao estudo ou às técnicas e estratégias de composição desse tipo de texto ou, ainda, ao conjunto de peças de um determinado autor, de uma dada época e/ou localidade. Essa associação não acontece por acaso, na medida em que somos herdeiros de uma longa tradição de estudos em que a dramaturgia é apontada, apenas, como sinônimo de texto verbal e escrito. Essa dimensão já estaria na origem etimológica grega da palavra (Cf. PAVIS, 1999, p. 113) e, no seu significado primeiro, se relacionaria à ideia de compor um drama, à arte da composição de peças de teatro, como bem define Pallottini (2006, p. 13): “[...] princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado”.

No seu dicionário de teatro, Patrice Pavis associa essa definição a um sentido original e clássico do termo:

> A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. [...] A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. (PAVIS, 1999, p.113).

É evidente que tal termo não se fixou apenas nessa primeira e mais conhecida acepção, centrada apenas no texto e não preocupada com a realização do espetáculo. Sem apagar essa duradoura tradição, a ampliação ou superposição de significados para o termo dramaturgia é concomitante aos questionamentos sobre a função do dramaturgo e a quebra da hegemonia exercida pelo texto dramatúrgico na constituição de um espetáculo, ainda no século XVIII, principalmente, com o advento da figura do encenador[4] e o surgimento da encenação enquanto arte autônoma, em fins do século XIX, na Europa.

Foi nesse contexto que vislumbramos falar, também, na constituição de uma narrativa cênica ou espetacular em que o texto escrito vai deixando de ser a origem exclusiva do espetáculo (na medida em que ao trabalho do encenador teatral, mediante suas escolhas cênicas para o espetáculo, pode ser atribuído um caráter de escrita/narrativa [da cena], cada vez mais autônoma da narrativa/escrita canônica, a do dramaturgo). É nesse novo contexto, perpassando todo século XX e, talvez, alcancançando nosso tempo, marcado pela não hierarquização dos elementos constituintes da linguagem teatral (texto, música, cenografia, trabalho de ator etc.), que constatamos a experimentação de novas e diversificadas configurações para o espetáculo e, por conseguinte, a possibilidade de (re)pensar e propor outras formas para os próprios elementos cênicos, novos arranjos para o conjunto da cena e, naturalmente, outras possibilidades de pensar/pesquisar dramaturgia.

Com essa quebra de paradigmas, fica aberto o campo para redimensionar a noção de dramaturgia enquanto arte ou percepção poética da escrita de uma ação, pois a construção da ação não se limitaria apenas ao texto dramatúrgico, mas, também, ao processo de transposição deste texto para o palco (na medida em que se "escreve" uma cena performatizada) e, além da

---

[4] Para evitar confusões com os termos 'diretor' e 'encenador', ao longo do texto, optamos sempre pela denominação 'encenador' para nomear o responsável pela encenação nesse novo contexto, adotando a mesma posição de Yan Michalski na tradução do livro *A linguagem da Encenação Teatral*, de Roubine (1998), conforme discussão a ser apresentada num ponto adiante.

relação que se estabelece entre a representação cênica e a sua recepção pela plateia, visto que o público "lê" a cena escrita/inscrita no palco e lhe atribui sentidos. Mesmo que a sua discussão ainda priorize a associação de dramaturgia ao processo de escrita e estudo do texto, Renata Pallottini, em seu livro *O que é dramaturgia*, já atenta para ampliação do termo em questão:

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

Sem adentrar nas questões que fazem de Bertolt Brecht aquele que rompe efetivamente com a tradição aristotélica de pensar/fazer teatro, é necessário afirmar que surge na sua prática o artista que congrega, além do autor de textos dramatúrgicos e teórico do teatro, um exemplo do "escritor da cena" preocupado com o funcionamento e a articulação entre os elementos que compõem a cena teatral, para atingir um dado objetivo junto aos espectadores. Essa relação entre o texto e os demais elementos já vinha sendo discutida anteriormente, como a atuação de Lessing, no século XVIII, junto ao Teatro de Hamburgo, onde, ao exercer a função de *dramaturg* - no Brasil, dramaturgista -, termina por criar uma nova acepção para o termo dramaturgia (como aponta o texto citado acima) e uma nova função que ganha cada vez mais importância nos processos de montagens teatrais na contemporaneidade, tendo em vista que o dramaturgista não se confunde com o autor do texto, mas funciona como um problematizador de questões nessa transposição do texto para cena, atuando como uma espécie de conselheiro do encenador e da equipe de criação. Essa nova função só faz sentido em razão das diferenças que começam a ser observadas entre o texto escrito e a sua representação, a partir do momento em que um mesmo texto dramatúrgico pode resultar em diferentes escritas cênicas.

Uma preocupação semelhante com a relação entre os diversos elementos da cena também pode ser observada no conceito de *Gesamtkunstwerk*, tal qual proposto por Richard Wagner, por volta do ano de 1850 – uma expressão que no Brasil foi traduzida como "obra de arte total" ou, mais recentemente, como "obra de arte comum" (Cf. DORT, 2013, p. 48) –, de modo a refletir a preocupação de síntese das diversas expressões artísticas, no espetáculo, de

modo homogêneo e harmônico, ou seja, uma perfeita fusão da música, da literatura, da pintura, da arquitetura etc. Essa expressão revelava um sentimento de época, uma tendência entre os artistas de pensar a obra de arte como uma totalização harmoniosa em si mesma e como uma representação do tecido social, que também se pretendia unificada. Desse modo, esta se torna uma concepção fundamental para o teatro e para encenação desde aquele tempo, pois, mesmo diante das muitas transformações e questionamentos do teatro ao longo do século XX, por vezes, essa noção espetacular, em que todos os elementos convergem para um mesmo ponto e ainda é o mais importante referencial na análise de produções em nosso tempo.

Não por acaso, seguindo essa mesma orientação, a necessidade premente de ter um agente capaz de coordenar e ser responsável pela unidade/equilíbrio dos diversos elementos do espetáculo pode ser apontada como a principal razão para o surgimento do encenador, uma nova personagem nos bastidores da cena que aparece para fazer frente à supremacia do autor do texto e/ou à figura do ator "monstro sagrado", que, no século XIX europeu, eram os responsáveis pelas principais coordenadas no processo de criação do espetáculo. Não se tratando apenas de uma nova função técnica, o advento do encenador responde a uma demanda da produção teatral visando à quebra da hierarquização já estabelecida entre os profissionais e os elementos constituintes do espetáculo, para que o teatro pudesse ser a produção de uma equipe que, sob a batuta desse regente da cena, conseguisse realizar a sua leitura/interpretação de um dado texto dramatúrgico para além da virtual ou ideal intenção do escritor, produzindo novos sentidos e significados para a recepção.

Como vimos, esses novos modos de produção determinam uma nova acepção para o termo dramaturgia, envolvendo o texto e a sua transposição para o palco, como aponta Patrice Pavis:

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

Mesmo se abrindo à valorização de outros elementos do fenômeno teatral, essa concepção ainda é devedora da noção de texto dramatúrgico como a principal matriz de

criação no teatro, ou seja, diante de todos os avanços tecnológicos e conceituais, a princípio, o espetáculo ainda tende a ser uma leitura, interpretação e/ou montagem de um texto previamente escrito, cabendo ao encenador (e à sua equipe) a missão de preservar (via uma tentativa de espelhamento) ou ampliar, no tempo e no espaço cênico, os sentidos possíveis de se emergir da escrita de um dado autor. Evidente que essa tendência, batizada por Roubine (1998) como "textocentrismo", vai encontrar os seus ferrenhos opositores, tais como os encenadores Gaston Baty e Gordon Craig, e, por isso mesmo, a história do teatro do Ocidente, na primeira metade do século XX, talvez, possa ser lembrada como o momento de maior embate entre o escritor do texto e o encenador, esse mesmo agente que surgiu para equilibrar as relações de poder nos bastidores do teatro e logo tratou de centralizar em si mesmo os rumos do processo de criação dos espetáculos.

Assim, os renovadores do teatro, no século XX, numa lista em que, além de Baty e Craig, podem ser destacados nomes como os de Meyerhold, Antonin Artaud, Bob Wilson, Tadeuz Kantor, entre outros, por outro rumo, tornam-se defensores da tendência que o mesmo pensador (Roubine), por oposição chamou de "cenocentrismo", caracterizada ora pela gradativa autonomia e valorização da cena em que o texto dramatúrgico funcionaria como mero pretexto para organização do material disposto no palco, ora pela fragmentação ou total ausência desse texto enquanto palavra escrita/falada, para enfatizar outros modos de produção de ação cênica advindos da corporeidade dos atores, dos elementos visuais e/ou sonoros, por exemplo.

Fruto dessa dinâmica, constitui-se, novamente, um alargamento do conceito de dramaturgia, na medida em que os elementos cênicos não mais convergem obrigatoriamente para um mesmo ponto, nem dependem de um texto dramatúrgico previamente escrito e em que os demais elementos também possam funcionar de modo autônomo como se fossem camadas ou tecidos que se entrelaçam/entrecruzam, seguindo diferentes combinações. Eugênio Barba e Nicola Savarese (2012, p. 66), ao discutir essa questão na contemporaneidade, nos lembram que "a palavra texto, antes de significar um texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava 'tessitura'. Nesse sentido, não há espetáculo sem 'texto'". Seguindo sua linha de pensamento, tudo que está relacionado a essa compreensão de texto ou à tessitura do espetáculo pode ser definido como dramaturgia, que, assim, passa a abarcar diversos trabalhos com ações do espetáculo, bem como referir-se ao conjunto da cena ou à constituição e combinação de elementos cênicos específicos, pois:

> Concretamente, em um espetáculo teatral, *ação* (ou seja, tudo o que está relacionado à dramaturgia) não é apenas o que é dito ou feito pelos diversos atores, mas também os sons, os ruídos, as luzes, as mudanças de espaço. [...] Tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre a sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia também é *ação*. [...] Importante é observar que as ações só começam a trabalhar quando se entrelaçam: quando se tornam tecido, textura = "texto". (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 66).

Em um contexto que frequentemente envolve o processo de criação coletiva, construções colaborativas e o chamado *work in progress* - trabalhos em permanente processo de construção, nos quais já não dá mais para pensar apenas num único nível de organização dramatúrgica, nem, tampouco, se dissocia claramente, por exemplo, o que seria o texto do autor, da construção psicofísica do ator/atriz ou mesmo da escrita cênica do encenador -, essa diferença entre as diversas camadas dramatúrgicas que se fundem na realização do espetáculo só permanece evidente em montagens teatrais que priorizam ou pretendem ser a interpretação de um texto escrito.

Por isso, atualmente, tem sido frequente encontrar investigações sobre diferentes formas de construção de ações no fenômeno teatral, dramaturgias muito específicas, tais como: a dramaturgia da cena, a dramaturgia do ator, a dramaturgia do corpo, a dramaturgia da música e das sonoridades, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia do espectador etc. Podemos pensar e estudar uma dramaturgia do espetáculo, mas sem perder de vista que esse todo é o resultante do entrelaçamento de diferentes camadas de textos/tessituras, em que não se costuma mais falar em ordenamento ou hierarquização desses componentes que podem falar por si próprios e, ao mesmo tempo, tendem a se ressignificar mutuamente em sua inter-relação, já que

> Não se procura mais, então, elaborar uma dramaturgia que agrupe artificialmente uma ideologia coerente e uma forma adequada e, frequentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias. Não se fundamenta mais o espetáculo apenas na identificação ou distanciamento; alguns espetáculos tentam mesmo retalhar a dramaturgia utilizada, delegando a cada ator o poder de organizar o seu texto de acordo com sua própria visão de realidade. Portanto, a noção de *opções dramatúrgicas* está mais adequada às tendências atuais do que aquela de uma *dramaturgia* considerada como conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos. (PAVIS, 2011, p.114-115).

É diante desse quadro sintético sobre as transformações sofridas pelo termo dramaturgia que se apresenta um dos primeiros desafios teóricos desta pesquisa, que consiste em realizar um estudo da produção teatral paraibana, no período já previamente delimitado,

com ênfase nas relações/tensões que se estabelecem entre o texto dramatúrgico e a sua encenação: dois diferentes níveis de organização dramatúrgica (já aqui tomada em seu sentido mais largo) que se imbricam na realização cênica.

Evidente que o percurso teórico descrito até este ponto não se reflete inteiramente na produção de dramaturgos e encenadores locais, no período já mencionado, porém, é a partir dessas balizas teóricas que surge o desafio de pesquisar o campo da dramaturgia dentro de uma acepção mais ampla do termo: aquela que privilegia as relações/tensões do texto com a encenação, centrando as discussões sobre a escrita do dramaturgo e do encenador. Por isso, será necessário refazer esse mesmo percurso, por caminhos paralelos, agora procurando compreender, de modo mais detalhado, as transformações sofridas pelo texto dramatúrgico desde fins do século XIX, o surgimento do encenador e da encenação (enquanto arte autônoma) e algumas inter-relações que se estabelecem entre esses dois campos de experimentação e investigação.

1.2. Teatro: uma via de duas mãos (ou Do texto, da cena e do texto-cena)

1.2.1. Do texto dramatúrgico

Mesmo entendendo que na prática teatral não há separação entre texto e cena, neste estudo, por questões metodológicas, começamos nossa discussão abordando separadamente cada uma dessas partes, para, depois, discutirmos suas inter-relações. Primeiro, tratamos do texto dramatúrgico, o mais perene dos elementos da efêmera encenação teatral, que, somado à valorização da produção escrita em nossa cultura, talvez explique porque durante muito tempo este teria sido o elemento hegemônico dentro do sistema teatral, de modo que boa parte dos estudos no campo da história do teatro, por exemplo, não ultrapassam os limites da literatura dramática.

É essa dupla constituição que faz do texto dramatúrgico um fruto desejado e rejeitado, pois, ao passo em que está situado numa área de intersecção entre a literatura e o teatro, de um lado, vai ser visto com certa desconfiança pela crítica literária como se qualquer abordagem invadisse o terreno de outro campo de estudos e, de outro devido ao longo tempo em que foi parte dominante no campo teatral, o adjetivo “literário” desperta o receio de que o texto volte a predominar sobre outras abordagens e experimentações da cena, podendo ainda ser visto

como sinônimo de atraso, de coisa do passado, como se as investigações no campo da dramaturgia não dialogassem com aspectos da cena contemporânea.

Desconfianças à parte, é preciso reconhecer a dramaturgia (enquanto expressão textual, verbal) dentro desse duplo domínio em que pode ser estudada enquanto obra literária e, como em nossa pesquisa, como uma possível fonte documental, na medida em que põe em estado de relações e tensões elementos dentro do sistema teatral. Nesse sentido, ao analisar o texto como componente do teatro, Jiri Veltruski afirma:

> A querela sem fim acerca da natureza do drama, isto é, se é um gênero literário ou uma peça teatral, é inteiramente fútil. Uma coisa não exclui a outra. O drama é uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público. Ao mesmo tempo, é um texto que pode, e na maioria das vezes pretende, ser usado como componente verbal da representação teatral. Mas algumas formas de teatro preferem ao drama textos líricos ou narrativos; o teatro entra em relação com o todo e não apenas com o gênero dramático. (VELTRUSKI, 2006, p. 164).

Isso se deve ao fato da linguagem do teatro ser, por sua própria natureza e especificidade, uma pletora de elementos dos diferentes gêneros literários e de outras expressões artísticas. Essa inter-relação já estaria sugerida na própria constituição do texto dramatúrgico, que, em outra caracterização bastante difundida, pode ter sua estrutura dividida entre o texto principal, constituído pelos diálogos das personagens ou, simplesmente, aquilo que se fala em cena, e o texto secundário, formado pelas rubricas ou didascálias, que, por sua vez, são um canal de comunicação direta entre o dramaturgo e o leitor sob a forma de uma série de indicações cênicas que, comumente, não são verbalizadas na representação, podendo apontar caracterizações de espaço, tempo, atmosferas e/ou passagens na ação dramática, por exemplo. Em outras palavras, em uma de suas aulas (dentre aquelas reunidas em livro), o professor Jacó Guinsburg, ao apresentar uma definição para as rubricas ou didascálias, destaca a sua importância, uma vez que cumprem a função de introduzir referências de outros elementos que compõem uma espécie de espetáculo imaginário, no palco virtual montado na cabeça do leitor, em articulação com elementos próprios do texto:

> Por seu intermédio, o autor maneja, com maior ou menor especificação, os cordéis da atuação dos protagonistas e, ao mesmo tempo, introduz os efeitos que vão não só complementar o universo de significações, mas permite-lhe o seu entrelaçamento com outros conjuntos de signos não verbais (o que não quer dizer que nos verbais não existam remessas dessa natureza) e que vão constituir o universo e o organismo da representação. (PATRIOTA; GUINSBURG, 2009, p. 372).

É assim que as rubricas sugerem as possibilidade(s) de uma encenação imaginária idealizada inicialmente pelo dramaturgo no momento de sua produção, de modo que a sua leitura, seja pelo leitor comum ou pela equipe que vai transpor esse texto para o palco, também possa suscitar diferentes leituras/encenações imaginárias. Afinal compreendemos que, de algum modo, ler já é fazer uma análise dramatúrgica sobre as categorias de espaço, tempo, ação e personagens e essa leitura, situada num dado contexto de recepção, será comprometida pelo seu entorno social do leitor e pela compreensão que nele se tem das convenções (da linguagem dramatúrgica e da cena) e do universo ficcional abordado na peça. Ainda, sobre as rubricas, que também discordamos tratar-se de uma parte secundária do texto, Luiz Fernando Ramos reforça a sua importância dentro da estrutura do texto:

> Naquele espaço específico do texto dramático está esboçada uma primeira encenação virtual, transcorrida simultaneamente à sua criação. Muitas outras encenações virtuais do próprio autor e de todos os seus leitores serão ainda possíveis, e algumas concretizações em espetáculo resultarão de outras leituras, mais pragmáticas, de diretores, atores, e de todo o tipo de artesãos que participam de uma produção. A cena que resultará a cada tentativa é uma incógnita, na medida em que, diante de tantas possibilidades e numa espécie de hipertrofia referencial, tornar-se-á impossível delinear uma versão definitiva daquela potencialidade. (RAMOS, 1999, p. 16).

Buscando uma conceituação geral, o texto dramatúrgico seria “o texto linguístico tal como é lido enquanto texto escrito, ou tal como o ouvimos pronunciar no decorrer da representação” (PAVIS, 2008, p. 22). Essa é uma concepção bastante resumida e muito ampla, porque, na contemporaneidade, o texto não segue um padrão ou um conjunto de regras formais, a exemplo do período neoclássico, sendo muito mais caracterizado por uma diversidade de possibilidades e, principalmente, sem que haja uma diferenciação entre um texto representável e outro que não cumpre esse papel, pois “todo texto é teatralizável a partir do momento que o usam em cena” (PAVIS, 1999, p. 405). Já não soaria mais absurda aos nossos ouvidos a possibilidade de ter como texto o conteúdo de uma lista telefônica, num contexto em que o texto teatral pode vir de passagens bíblicas (sem uma finalidade religiosa), dos capítulos e parágrafos únicos de antigas leis, de alguns livros de teoria do teatro, de cartas trocadas entre amantes ou de frases catalogadas em banheiros públicos. A propósito, neste trabalho, temos usado os termos ‘texto dramatúrgico’, ao invés de ‘texto dramático’, para não associá-los à acepção corriqueira de “dramático” como algo triste ou melancólico, ou para que não se confunda com algumas concepções teóricas em torno do drama (uma forma histórica

do gênero) ou da forma dramática (esta uma acepção genérica), e, principalmente, para contemplar, também, uma diversidade de construções textuais que fogem ao formato do ‘drama absoluto’, vigente como modelo único de composição pelos dramaturgos até meados do século XIX.

Após o Renascimento, o texto dramatúrgico estava estruturado, basicamente, sob a forma de diálogo interpessoal, sem a presença de um narrador ou de outros recursos épicos, de modo a desvelar uma ação dramática com começo-meio-fim, apoiada nas noções de causalidade e no conflito de ideias ou posicionamentos entre as individualidades, que, ao atingir o clímax, nesse enfrentamento, se encaminha para uma solução ao final da trama – tal paradigma é o sustentáculo do drama, assim chamado de absoluto. Na atualidade, algumas dessas marcas ainda regem o que se convencionou chamar de “carpintaria dramatúrgica”, pois, diferente do que pregam algumas teorias sobre o teatro contemporâneo, como na proposta do Teatro Pós-dramático de Hans-Thies Lehmann (2007), corroboramos o pensamento de Sarrazac (2002), que afirma que o drama não morreu, apenas vem se reconfigurando e/ou incorporando diferentes gêneros textuais, interfaces midiáticas e manifestações artísticas como respostas ao desafio de representação ou de mediação do teatro com o nosso tempo, visto que é uma forma histórica. Outra constatação dessa permanência pode ser verificada nos discursos da crítica em torno de uma unidade interna da obra ou, ainda, através de comentários que sobressaem das nossas salas de ensaios quando os próprios artistas insistem na ideia de uma montagem “redonda”, no estranhamento com a presença de personagens que assumem uma função narrativa e no questionamento de textos em que as personagens “não conversam”.

Na época em que se estabeleceu o ‘drama absoluto’, esse modelo cerrado era a forma padrão e atemporal a qual os candidatos a dramaturgos, interessados em realizar a sua “peça-bem-feita”, teriam que seguir para construir suas obras, como uma espécie de fôrma fixa e imutável em que “caberiam”, apenas, alguns conteúdos sociais passíveis de serem representados/mimetizados. Contraditoriamente, o trabalho do artista, nesse caso, pode se assemelhar ao da pessoa que quer realizar uma antiga receita de bolo comumente preparada por sua bisavó, mas, para sua surpresa, aqueles mesmos instrumentos e ingredientes, descritos no amarelado caderno de receitas, não estão mais disponíveis nem na sua dispensa ou geladeira nem no comércio. Nessa tentativa de salvar uma tradição da família, ela termina experimentando uma série de substituições e ajustes nos itens e modo de preparo, e, partindo de uma fórmula preestabelecida e tida como infalível (agora, inviável no seu tempo), termina

por encontrar uma solução, desenvolvendo (quase) uma nova receita que responda às suas necessidades naquele momento.

Esse descompasso entre uma forma pré-estabelecida, logo a-histórica, e a necessidade de representação de novos conteúdos sociais em ebulição foi o que Peter Szondi (2001) enxergou no interior de um conjunto de obras, de diferentes dramaturgos, dos idos de 1880 até meados do século XX, identificando uma "crise do drama" que culminará naquilo conhecido como o "drama moderno". Para ele, todo conteúdo social novo busca uma forma, também nova, para que consiga ser representado adequadamente, e, enquanto o artista não consegue achar essa nova formatação, ele vai ajustando o conteúdo à forma preexistente que entra em "crise" (a crise do diálogo como meio comunicacional) e, nessa relação dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo, termina por encontrar alternativas de solução para aquela crise.

De acordo com Iná Camargo Costa (2012, p. 12), esse pensamento de Szondi encontra seu esteio nos estudos de Georgy Lukács, Walter Benjamim e Adorno, pensadores que defendem a noção de que, em literatura, o verdadeiramente social é a forma, que a forma é mais que mera ordenação e configuração do enunciado, trata-se de conteúdo social sedimentado. Ou seja, seguindo essa lógica, forma é conteúdo e conteúdos viram formas. Daí a importância de ressaltar que a crise detectada no interior das peças pode ser compreendida como um reflexo de uma crise maior que está na sociedade/no homem, como bem define Sarrazac (2012, p. 23. Grifo do autor):

> [...] essa crise, que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da *separação*. O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem "massificado", mas é sobretudo um homem "separado". Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado.

Esse homem, que começa a ser interpretado por ciências como a sociologia e a psicologia, é um ser apartado do mundo, dos outros homens e do seu tempo, vivendo numa urbanidade industrial cada vez mais cercada de máquinas. No entanto, em contradição com esse avanço tecnológico, permanece silencioso e preso a um passado que o deixa inerte frente às agitações do seu tempo. Por isso mesmo, não vai mais conseguir ser representado por um universo dramático, baseado apenas em relações interpessoais travadas entre indivíduos livres

e capazes de assumir seus atos, sem a interferência de instâncias superiores e metafísicas, numa progressão de ações que só pode acontecer no tempo presente, um "presente-que-engendra-o-futuro". Fica inviável sustentar uma forma em que a interioridade dos sujeitos precisa se converter em falas, pois, como já frisou o próprio Szondi (2001), no teatro daquela virada de século, passa a existir uma separação entre o sujeito e o objeto, uma vez que não coincidem mais objetivo e subjetivo, de modo que a expressão de uma interioridade exteriorizada, ou vice-versa, utilizando a forma hegemônica, torna-se impossível. A mesma questão que, para Raymond Williams (2010), em seu estudo sobre o drama em cena, foi apontada como um rompimento entre a fala e a ação realizada pelas personagens em cena.

De outro lado, apenas o espaço da sala de estar, cenário preferencial do drama burguês e lugar privilegiado da família em meio às suas relações dialógicas de caráter privado, não comporta mais o burburinho advindo do espaço público das ruas, resultante de uma nova dinâmica social caracterizada, por exemplo, pela coletividade dos trabalhadores assalariados ou daqueles advindos das zonas rurais, recém-chegados no espaço urbano, ou seja, um novo público que gostaria de ter os seus "dramas e vivências" representados sobre o palco, mas que tem, a princípio, esse desejo esbarrado nos obstáculos de uma forma/fórmula do passado. Assim, diferente das convenções formais vigentes desde o Renascimento, quando do drama foram excluídos elementos do gênero narrativo, tais como o prólogo, o coro e o epílogo da tragédia grega, o drama moderno, compreendido por Iná Camargo Costa (2012) como um questionamento ao homem supostamente livre e autônomo da era burguesa, vai se tecendo sob a égide de uma gradativa epicização da cena, tendo em vista que, conforme as observações descritas no livro de Sílvia Fernandes,

> [...] no auge da crise da forma dramática, o romance parecia estar mais apto a tratar do tema da ação humana individual pressionada por forças externas, ou internas demais, pois dispunha de processos narrativos mais eficazes para representar tanto a subjetividade quanto o mundo moderno e seus mecanismos elaborados, projetando com maior facilidade o processo histórico, o tempo vivido e os abismos da interioridade. (FERNANDES, 2010, p. 155).

A (re)aproximação entre constituintes épicos e o dramático pode ser atribuída a um tensionamento desencadeado entre aquele tecido social disponível e a busca por outros formatos em que recursos narrativos melhor se adequam para realizar essa operação. É a partir dessa constatação, invisível aos olhos de muitos dramaturgos e críticos da época, que Peter Szondi, no início da década de 1950, vai enxergar o crescente aproveitamento de procedimentos épicos que se repetem e se intensificam em obras de diferentes dramaturgos, dividindo-os entre as tentativas de salvamento da forma dramática (Ibsen, Tchékhov,

Strindberg, Maeterlink e Hauptmann) e as tentativas de solução da crise do drama (Piscator, Brecht, Pirandello, O'Neill, Wilder, Miller, entre outros). Desse modo, como já observado por Raquel Imanishi Rodrigues (2009), seu percurso metodológico assemelha-se ao realizado por Aristóteles, em *A poética*, quando, de modo empírico, eles se debruçam sobre a leitura e análise de uma produção dramatúrgica e, sem a intenção de compreender a peça como um todo, concentram-se em discutir os recortes de tudo que, naqueles textos selecionados, corroboram a defesa de suas teses. No caso do teórico húngaro, a pesquisa desenvolvida desemboca na análise acurada dessa interferência dos elementos épicos no gênero dramático, encontrando no teatro épico-dialético de Brecht a sua forma acabada, que, àquela altura, foi compreendida como um lugar de chegada capaz de superar o paradigma da crise localizada por ele no interior da forma dramática.

Mesmo reconhecendo a *Teoria do Drama Moderno*, defendida por Szondi, como uma inegável contribuição para compreender as dinâmicas e transgressões produzidas pelo drama na primeira metade do século XX, passado mais de meio século e, diante de novas perspectivas de análise e revisão desse material, torna-se necessário retomar algumas questões e apontar algumas lacunas só percebidas posteriormente pela crítica. Para Sarrazac (2012, 2013), boa parte dessas lacunas pode ser atribuída ao caráter teleológico de um sistema que elege o sujeito épico e, mais precisamente, o modelo épico-brechtiano como o sucessor evoluído do teatro dramático, fazendo com que uma significativa produção dramatúrgica anterior (em que avultam as tentativas de salvamento da forma dramática) seja compreendida, apenas, como um trânsito, esboço imperfeito ou estágio de preparação para a chegada ao topo dessa cadeia histórica e evolutiva, como explicitado no seguinte excerto:

> Dramaturgos capitais, como Ibsen e Strindberg, que se inscrevem num período de transição, são atingidos em cheio pela crise, vendo-se obrigados, praticamente às cegas, seja a procurar conservar a forma dramática tradicional (que Szondi classifica de "drama absoluto"), esforçando-se por reabsorver ou mascarar suas contradições, seja a inventar os caminhos de um teatro épico. Ibsen, Hauptmann, Strindberg e até Tchekhov são apresentados pelo autor de *Teoria do drama moderno* ao mesmo tempo como grandes "experimentadores" e modelos que convém "superar", na medida em que permanecem num meio-termo entre o Antigo e o Novo. A rigor, o verdadeiro valor de suas dramaturgias reside em que elas "preparam" quase inconscientemente o teatro épico vindouro. (SARRAZAC, 2013, p. 24-25).

Àquela altura, não se pretendia enxergar que Brecht não se tratava apenas de um lugar de chegada, mas, também, de um ponto de partida, ladeado por outros referenciais produzidos naquele contexto, igualmente fundamentais para pensar os desdobramentos de uma

diversificada cartografia dramatúrgica que permeia a cena contemporânea, tanto que dramaturgias reveladoras do íntimo, com ênfase nas relações intrasubjetivas, de conflitos do "eu" diante do mundo e consigo mesmo (aspectos que Szondi enxergou como subjetivismo), parecem mais próximas das preocupações dos autores de hoje que propriamente da produção brechtiana. Assim, a dramaturgia expressionista não pode ser vista apenas como uma passagem obrigatória entre Strindberg e Brecht, tampouco é constituída simplesmente de uma feição épica, mas resulta da mescla de elementos épicos, dramáticos e líricos. Outra questão problemática, associada também ao caráter teleológico que assumiu o primado brechtiano, é compreendê-lo apenas como a solução do paradigma da crise dramática. Sarrazac (2012), problematizando a própria teoria szondiana, afirma que a crise do drama não se supera, mas apresenta-se como um permanente *devir*, ou seja, uma incessante busca pela solução de crises que se renovam e se transmutam a cada momento:

> As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaço dos "possíveis" previamente repertoriados; espaço que pretende fechar esse lugar demasiadamente aberto, demasiado instável, demasiado em "crise" e "crítico" da modernidade – nos incitam, ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, "fim", pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga. (SARRAZAC, 2012, p. 32).

Tanto é que, contemporaneamente, mais que a expressão de um teatro dramático ou não-dramático, as buscas e respostas cênicas temporárias para essa mutante crise da forma do drama se encaminham para uma configuração dramático-épica do teatro, ou, como define Sarrazac (2013, p. 128), "uma forma híbrida, rapsódica do teatro, aberta tanto ao *eu* quanto *ao* mundo", que em algumas textos dramatúrgicos de nosso tempo podem ser, de modo involuntário ou inconsciente, compreendidas com uma retomada de aspectos que caracterizavam o expressionismo histórico – mas esse é um caminho que voltamos a desbravar mais adiante, após tratarmos de alguns apontamentos históricos sobre o surgimento e o estabelecimento da encenação. Antes disso, faz-se necessário discutir mais um tópico sobre o caráter absoluto do drama vigente até fins do século XIX.

Sobre o drama burguês ou absoluto, ainda, é preciso que se diga que a questão da autonomia exigida como condição de existência para si mesmo não envolve apenas a estrutura interna da obra, visto que o drama apresenta-se como absoluto, ou seja, ele basta a si mesmo, não depende de referências externas, não admite um narrador, não pressupõe a existência de

um dramaturgo (que escreve ou escreveu), não depende nem de um antes nem de um depois para que aconteça; trata-se de uma ação fechada em si mesma. Para Iná Camargo Costa (2012, p. 16), "o drama não é escrito, mas exposto. As palavras são decisões dos personagens: surgem da situação e se remetem a ela". Toda essa caracterização de isolamento do mundo exterior, fundamental para sua configuração interna, projeta-se também na relação apartada da obra com o espectador presente na plateia e, ao mesmo tempo, ausente, seja pela silenciosa identificação e/ou por sua passividade frente a esses dois mundos paralelos: o do palco e o da vida, o dos atores e o dos espectadores, através de convenções e acordos pré-estabelecidos conforme descrito abaixo.

> Uma das convenções mais chocantes do drama é exatamente esta: fica combinado que os atores não são atores, mas outras pessoas (os personagens) que estão, naquele momento, vivendo aquela história, e, mais importante, que o público *não está ali*, vendo aquelas coisas acontecerem. [...] o trabalho do ator exige identificação absoluta com o personagem (desaparece o ator para dar lugar ao personagem). Porque o drama não é representação; ele se apresenta a si mesmo. (COSTA, 2012, p. 17, Grifo do autor).

É provável que daí decorra a conhecida noção de quarta parede, no palco, em que o olhar do público, no escurinho do teatro, se assemelharia ao da pessoa que, atenta e silenciosa, observa pelo buraco da fechadura, bem como o rompimento com o antigo modelo de atuação marcada pela declamação impostada do texto bem à frente do palco e mediante a relação frontal do ator com o espectador, estabelecendo, assim, esse novo modelo de interpretação do texto em que o ator desaparece para dar lugar apenas à personagem que, naquele instante do espetáculo, ganha vida no palco.

Essas duas convenções vão ser muito caras aos seguidores da estética do Naturalismo no teatro, os mesmos que, junto com os opositores simbolistas, serão os grandes responsáveis pelo advento da arte da encenação e pela transmutação do antigo organizador do espetáculo (ensaiador) no encenador. Tais aproximações ou espelhamentos não acontecem por acaso, pois, além de situadas sob o mesmo domínio temporal e espacial, se relacionam com a crise aqui abordada, em que está a sociedade, e que acaba por reverberar sobre dados aspectos do drama, o que também se espraiou sobre os mecanismos de representação do texto.

1.2.2. Da cena

Se, para o espectador da atualidade, inclusive para o artista de teatro, é quase impossível pensar a realização de um espetáculo teatral sem a presença de um diretor, ou nos termos deste trabalho, de um encenador ou de uma dada noção de encenação construída ao longo do século XX, precisamos (re)lembrar que o aparecimento desse profissional na cena teatral é bem recente: datado dos fins do século XIX, não por acaso, o mesmo período quando se constituiu o que Peter Szondi chamou de drama moderno, enquanto uma tradição histórica.

Não é que não existisse a representação do espetáculo antes disso, até porque seria um grande absurdo negligenciar um percurso de quase vinte cinco séculos da história do espetáculo no Ocidente. Como exemplo, basta lembrar da *opsis* como elemento da tragédia grega (elemento que foi abordado por Aristóteles), passando pela engenhosa maquinaria do drama medieval e do teatro barroco até chegar à representação naturalista, ou seja, esta é uma questão que cruza diferentes épocas e seus diferentes pensamentos estético-artísticos que construíram os mais diversificados mecanismos e convenções para dar conta da passagem do texto para o palco. A "novidade", surgida há pouco mais de um século, dava conta de uma nova dinâmica que mudaria os rumos do teatro e que, a princípio, pode ser resumida na diferenciação entre os conceitos de *representação* e *encenação*, conforme traçados por Patrice Pavis:

> A representação é o objeto concreto, físico, empírico, produzido pelos atores, o encenador e sua equipe de criação. É também a ideia que a cena representa, ou seja, apresenta uma segunda vez e que torna presente aquilo que estava ausente. O teatro é concebido como a retomada de uma ideia ou uma realidade anterior. [...] A encenação é, assim, 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 regulagem 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. (PAVIS, 2010, p. 4).

Nesses termos, a representação seria pensada como um objeto empírico e a encenação como objeto de conhecimento, tendo em vista a diferenciação entre o ajuntamento aleatório de diversos materiais cênicos sem a (co)ordenação propositiva de um agente ou de uma equipe em oposição a um conjunto de relações que tanto a equipe de criação do espetáculo quanto os espectadores estabelecem entre os materiais cênicos, de acordo com esse sistema implícito de organização de sentido citado acima. Por isso mesmo, seria problemático pensar essa nova práxis sem a atuação, sem o controle do encenador e a intervenção do espectador, o que torna, no mínimo, anacrônica a aplicação do termo 'encenação' às práticas cênicas anteriores a 1880, quando a representação rompeu os liames de ser apenas uma técnica para

ser tornar *a encenação*, uma arte autônoma que vai gradativamente se libertando dos ditames do texto dramatúrgico para encontrar suas próprias leis.

Ainda na tentativa de esclarecer essas diferenças terminológicas, e na esteira do que escreveu Pavis (2008, p. 23-27) sobre a relação entre texto e cena, passemos a sintetizar alguns apontamentos sobre a encenação a partir do que ele chamou de uma via negativa, ou seja, daquilo que ela não é. Primeiro, a encenação não é simplesmente a realização ou expressão cênica de uma potência textual, pois, se assim o fosse, ela funcionaria apenas como uma repetição ou redundância daquilo que já estava escrito no papel, e, por isso mesmo, não comporta uma noção de fidelidade à escritura do dramaturgo ou a uma dada tradição de representar um dado texto (isso para não falar, nesse ponto, da discussão de Linda Hutcheon (2013) que trata a adaptação como "repetição sem replicação", não fazendo sentido cobrar uma suposta fidelidade nessa passagem/adaptação do texto para a cena). Do mesmo modo, pela via contrária, a encenação não pode ser apontada como aquela que aniquila ou deturpa o texto fonte, pois de uma nova "tessitura" que ergue ao lado daquela primeira, as obras diferenciadas guardam suas aproximações, mas utilizando linguagens e modos de organização muito peculiares e seguindo suas próprias regras. E, na medida em que a encenação não pode ser compreendida como mera transposição para a cena das indicações e das falas escritas pelo autor, chegamos à próxima constatação:

> 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 do texto é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente. Compreende-se o texto apenas como o resultado de um processo de leitura que chamaremos [...] de *concretização*. (PAVIS, 2008, p. 25. Grifo do autor).

Essa concretização vai depender de fatores que incluem a própria obra, a leitura ou interpretação que se faz desta e do contexto social em que estão inseridos os artistas-produtores e o público em questão. Se assim não fosse, diferente do que nos mostrou o século XX, seria provável que a retomada/remontagem de um texto dramatúrgico resultasse sempre em uma única possibilidade de representação, independente da época e do contexto social em que fosse "lido". Não por acaso, até o aparecimento da encenação, era comum que os textos clássicos fossem previamente reescritos ou adaptados por um novo autor antes de ganharem o seu equivalente cênico. A encenação não é mais, portanto, através da representação, apenas uma figuração ou ilustração de um texto anteriormente escrito, um referente ao qual o público não tem acesso direto durante o espetáculo.

Por fim, Pavis rejeita uma conhecida concepção de que a encenação seria a responsável pelo preenchimento das possíveis lacunas ou elipses presentes num texto escrito para o palco, pois, mais que um problema, para ele, esses “buracos”, inerentes a qualquer tipologia textual, revelam uma potência de sentidos que vão sendo explicitados e processados pelo receptor a partir dessa ambiguidade estabelecida na relação entre esvaziamento e preenchimento da estrutura textual, não cabendo à encenação o papel de aplainar ou tornar linear a pujança representada por essas “fendas”, que abrem espaço para uma participação mais ativa do espectador.

De posse de uma maior clareza sobre os termos básicos que regem a dimensão cênica, como próximo passo, será inevitável perguntar sobre que fatores teriam sido determinantes para esse trânsito da representação para a encenação. Por que a encenação e a figura do encenador teriam surgido naquele contexto e não em outro? Que papel ou função cabe ao encenador nessa reorganização do sistema teatral? Desde já, é bom ter claro que as respostas para essas questões podem revelar uma disputa acirrada entre diferentes versões da história, escritas por respeitados estudiosos do teatro, porém, mais que o interesse em valorizar essas polêmicas e decidir sobre uma ou outra posição, nos interessa conhecer as diferentes visões possíveis sobre um mesmo assunto, para daí constituir nossa linha de pensamento.

Sendo assim, várias razões podem ser apontadas como as responsáveis pelo advento da encenação e pelo aparecimento do encenador. Já aprendemos com Roubine (1998) que esse surgimento se deve a uma contextualização histórica propícia que, de um lado, reclamava a recusa a teorias, fórmulas e certas práticas (ausência de novos autores e textos, interpretação declamada dos atores, mediocridade nas condições de representação etc.) de um sistema teatral ultrapassado, oriundo de uma longa tradição iniciada no período pós-renascentista, que não conseguia mais responder às novas demandas impostas por significativa parcela dos artistas e do público. De outro lado, tal surgimento se dá também pelo processo de modernização, presente numa sociedade pós-revolução industrial, que refletia no palco sob a forma de melhores condições técnicas e que, em parte, concretizava esse desejo de mudança, a exemplo da descoberta e do aproveitamento dos recursos da iluminação elétrica, iniciando uma verdadeira revolução estética ao modificar a perspectiva de visão de tudo o que acontecia no palco.

Tomando esse aspecto, mais que melhorar a qualidade da luz que incidia sobre o elenco e a cenografia, ou isolar a plateia escura do palco iluminado, as novas possibilidades técnicas de iluminação conseguiam alcançar toda profundidade do palco, acentuando e/ou recortando detalhes na expressão dos atores (que não precisavam mais ficar plantados na boca

de cena para serem vistos) e do cenário (geralmente um painel colocado no fundo e nas laterais do palco, pintado com a técnica do recurso da perspectiva para criar a impressão de profundidade de uma paisagem ou ambiente interno), o que possibilitava uma nova movimentação cênica do elenco. Porém, esse novo recurso, devolvendo ao palco a sua natureza tridimensional, também trouxe problemas ao revelar certos "defeitos" que não apareciam anteriormente, tais como a desproporção de perspectiva gerada pela nova possibilidade de movimento dos atores perto do painel bidimensional, o que, somado aos pressupostos do Naturalismo ou do Simbolismo no teatro, talvez, tenha justificado a urgência de revisão dessa movimentação do elenco e a gradativa substituição de pinturas por objetos reais. Assim, o cenário não era mais imutável ou uniforme e se transformava a cada espetáculo: uma cenografia que vai deixar de ser meramente decorativa para se assumir como linguagem cênica.

Toda essa transformação na dimensão visual do espetáculo era como a ponta de um imenso *iceberg*, que aparecia no palco e refletia uma profunda crise interna no processo de criação teatral, e não apenas no interior da forma dramática, como estudou Szondi. Nesse cenário, que há muito tempo clamava por mudanças para que o espetáculo fosse o resultado homogêneo da fusão de diversas artes, uma das principais razões que justificaria o surgimento da encenação estaria no fato desta representar um contraponto ao modelo de teatro vigente exclusivamente vinculado sobre o trabalho do dramaturgo, mediante o texto que ditava as principais diretrizes para a constituição cênica, e/ou sobre a atuação do ator principal, tido como "monstro sagrado". Ele era, geralmente, o responsável pela companhia teatral, sendo literalmente o centro da cena em torno da qual giravam os outros atores e os elementos cênicos, como se fossem satélites rodeando uma figura solar.

Junto a essas "estrelas" do teatro, ainda temos o "cenógrafo" da época que, ao decorar/ambientar o espaço cênico, requeria para si, o papel de organizador da cena. Era esta a mesma finalidade para a qual se justificou a aparição do encenador que, inicialmente, precisou fazer frente a certas regalias e desfazer hierarquias, devolvendo para o espetáculo as noções de unidade estética e de trabalho conjunto, resultantes da contribuição harmônica de diversos profissionais. Porém, de acordo com Bernard Dort, a atuação desse novo profissional não se caracteriza apenas como uma mera substituição daquilo que era feito por outros anteriormente:

> O trabalho do encenador não é mais de ajustamento, de embelezamento ou de decoração. Supera o estabelecimento de um marco ou a ilustração de um

> texto. Torna-se o elemento fundamental da representação teatral: a mediação necessária entre um texto e um espetáculo. Anteriormente, esta mediação estava em certo sentido colocada entre parênteses, ignorada, quando não suprimida: ou o espetáculo existe apenas pelo texto ou o texto existe apenas pelo espetáculo; um se dissolve no outro reciprocamente. [...] Não houve somente a criação de uma nova técnica, a do encenador, por diferenciação das funções anteriores (cenógrafo, diretor, ator principal...), houve também uma tomada de consciência do significado estético desta nova atividade. Passagem da quantidade à qualidade. Um salto dialético. (DORT, 1977, p. 88).

É exatamente por compreender o papel do encenador como mediador (entre o texto e o espetáculo e, principalmente, entre o palco e a plateia) que Dort defende a ideia de que essa mudança de paradigmas, responsável pela ascensão da encenação e surgimento do encenador, não se deveria apenas a fatores como modificação do espaço cênico, utilização de novos recursos tecnológicos, diferenciação progressiva das tarefas técnicas, ampliação e variedade de repertório e outras questões já descritas nesse texto, pois, mesmo que tais fatores sejam convergentes, ficaria faltando um denominador comum. Para ele, considerando, inclusive, que o teatro do século XVIII já conhecia ou vinha experimentando um arrojado aparato tecnológico, as explicações desta ordem por si só não dariam conta dessa questão: elas estariam muito mais associadas às consequências e menos às causas dessa mudança que se explicaria, antes de tudo, por fundamentos sociológicos. Por isso mesmo, este teórico defende que a principal razão para essa virada na história do teatro se explica por uma transformação significativa do público de teatro na virada do século XIX para o século XX, verificada tanto no aumento do número de espectadores e na heterogeneidade de sua composição social e econômica quanto no seu posicionamento frente aos espetáculos, tendo em vista que:

> [...] diante de um público variado e em constante modificação, a obra não possui mais uma significação eterna, mas exclusivamente um sentido relativo, vinculado ao lugar e ao momento, que a intervenção de um encenador se tornou necessária. Anteriormente, uma certa ordem regia a troca de relações entre a plateia e o palco; hoje, esta ordem varia em cada espetáculo. E cabe ao encenador estabelecê-la, determinar de que maneira a peça será recebida e compreendida pelo público. (DORT, 1977, p. 97).

Para esse novo e diversificado público, já não era mais suficiente que o espetáculo respondesse a critérios invariáveis e do agrado de todos, como o bom gosto, o luxo, a apreciação de formas imemoriais – ajustando o dito popular, não bastava “meia palavra” para uma plateia que passava a ser formada por mais que “bons entendedores”, rompendo, assim, um acordo de longa data estabelecido entre palco e plateia. Mais que ampliar e diversificar o

repertório das peças ou importar para a cena uma série de pirotecnias, para reatar essa aproximação tornava-se urgente substituir esse acordo pré-estabelecido ou dado "naturalmente" entre quem faz e quem assiste, pela mediação de um agente: o encenador ou o "mestre do palco", responsável por construir as circunstâncias em que o sentido e a forma do espetáculo pudessem ser questionados a cada montagem, introduzindo, na representação teatral, uma tomada de consciência histórica, ou seja, "tratava-se sobretudo de precisar o meio e a época, em resumo, de inscrever irrefutavelmente a peça em sua realidade histórica e social" (DORT, 1977, p. 97).

Assim, a função de encenador substitui ou redimensiona a do ensaiador, para assumir o papel de aglutinador dos diversos elementos que compõem a cena teatral, ultrapassando a ideia de mero coordenador ou articulador que vai, gradativamente, se desenvolvendo até atingir o status de "autor da cena". É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos, palco e plateia.

Aqui neste ponto cabe um esclarecimento sobre a utilização de termos para esse novo agente mediador no teatro que priorizamos chamar de encenador, mesmo alguns autores e tradutores usando (como sinônimo ou aspecto de diferenciação) denominações como: diretor, encenador, ensaiador, moderno diretor teatral, mestre do palco etc. Yan Michalski, tradutor da edição brasileira de *A linguagem da encenação teatral*, de Roubine (1998), já apontava a dificuldade com as expressões francesas *mise en scène* e *mettteur en scène*, praticamente intraduzíveis para o português, que ele optou por traduzir como encenação e encenador, respectivamente, visto que a utilização dos termos 'direção' e 'diretor', mais próximos da linguagem corrente no teatro e, historicamente, designadores de uma atitude autoritária na função, entravam em desacordo com o sentido da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma, como utilizada pelo pesquisador francês. Anos depois, em outro contexto de produção, Torres Neto utiliza uma tipologia diferenciada para caracterizar os comportamentos identificados pelos nomes de ensaiador, diretor e encenador, sem a pretensão de favorecer qualquer rotulação, como bem define:

> [...] a aparente classificação entre essas três figuras não deve despertar nenhum sentimento de hierarquização ou subalternidade. [...] essas são matizes de agentes criativos ideais, isto é, que não existem, tal e qual, na natureza do teatro. São categorias ideais estabelecidas no intuito de colaborar no exercício do entendimento dos processos de configuração da cena como obra de arte. [...] apesar de poderem ser localizados cronologicamente dentro de nossa cultura e prática teatral, com maior ou menor intensidade de atuação, não desapareceram por efeito deste mesmo tempo. Ao contrário,

> eles se justapõem e estão presentes, ainda hoje, nas realizações teatrais. (TORRES NETO, 2009, p. 42-43).

Por se tratar de uma categorização de tipos ideais que não se aplica puramente na prática teatral, servindo apenas como instrumento didático para refletir sobre algumas transformações ocorridas na cena, ao longo do último século, não pretendemos classificar o fazer dos realizadores cênicos. Estes, por sua vez, serão apresentados e discutidos nos próximos capítulos seguindo essa tipologia, em que cada uma das três funções foi mais importante num dado período de tempo e, sem desaparecer totalmente, permaneceu atuante ou favoreceu a existência de mesclas em momentos posteriores. Todavia, faz-se necessário apresentar os perfis.

Seguindo a ordem cronológica, com atuação predominante do Renascimento até meados do século XIX, na Europa, e até meados do século XX, no Brasil, temos o ensaiador dramático ou repetidor (legítimo herdeiro do *didaskalos* do antigo teatro grego e do *plottler* do teatro elisabetano, que mediavam a relação entre o dramaturgo e o elenco/equipe técnica) e cuja atribuição era ensaiar ou organizar a atividade cênica de modo a adequar a cena às orientações presentes no texto dramatúrgico, numa visão puramente textocêntrica, em que a noção de autoria estava centrada na atividade do dramaturgo, ainda obedecendo a gêneros fixos e tipologias reconhecidas pelo espectador, como já foi abordado anteriormente.

Esta foi uma atividade que, de acordo com o tempo e o lugar, pode ter sido exercida ou mesmo acumulada por um músico, um cenógrafo, um ator, talvez até pelo empresário responsável pela companhia teatral e também pelo próprio dramaturgo. Segundo Torres Neto (2009), só na metade do século XIX, com a especialização das funções técnicas, a exigência dos diferentes públicos e com a eclosão dos movimentos Naturalista e Simbolista, no teatro, é que se designa uma pessoa, exclusivamente, para atuar como ensaiador e cuidar dessa coordenação da parte artística e do material de cena. Porém, nesse ponto, já estavam dadas as condições e justificativas para o surgimento do próximo perfil: o diretor teatral.

Com atuação dominante na Europa de fins do século XIX até meados do século XX, o diretor foi uma função exercida por alguém que se colocava fora da cena na condição de primeiro espectador, um espectador privilegiado, com possibilidade de se tornar mediador entre palco e plateia. Na diferenciação entre o perfil do ensaiador e o do diretor (seguindo a tipologia de Torres Neto), que na citação abaixo são traduzidos, respectivamente, como “diretor de palco” e “encenador”, Bernard Dort trata de esclarecer que não se trata apenas de

uma mudança de nomenclatura, mas do papel exercido por esse novo agente dentro de outra concepção de teatro:

> O teatro moderno nasceu, no final do século XIX, do advento do encenador como mestre da cena. É certo que este sucedeu o diretor de palco, mas ele não é um simples herdeiro. O diretor de palco verificava e coordenava os elementos da representação: ele era somente o responsável por manter uma determinada ordem já estabelecida, independentemente dele. O encenador não apenas continua a organizar esses elementos, como ele também os projeta e pensa de antemão em sua organização – ele será o responsável se não por criá-los, ao menos por lhes dar forma. Ele age em um ponto anterior ao que operava o diretor de palco. Ele não reproduz: produz. Assim, ele não se enquadra mais na categoria de executor: ele se torna autor do espetáculo. (DORT, 2013, p. 47-48).

Mesmo assim, a atuação do diretor ainda é devedora de uma tradição textocêntrica, não mais numa perspectiva da representação como reprodução ou transposição do universo criado pelo dramaturgo, mas a encenação como uma leitura, interpretação ou montagem de um texto dramatúrgico. A figura do moderno diretor teatral, que vai encontrar no francês André Antoine e no russo Constantin Stanislávski seus maiores representantes, apresenta-se, muitas vezes, como um porta-voz do autor (Cf. TORRES NETO, 2009, p. 34), ao mesmo tempo em que, nessa passagem do papel para o palco, vai requerer a liberdade para produzir uma nova camada de referências (corporais, visuais, sonoras etc.) a partir da leitura produtiva e da interpretação muito particular de um texto dramatúrgico, de modo que ele também possa resolver os problemas técnicos que se instauram por esse texto, inscrito na área contraditória do drama porque não tem as ações, que serão supridas com os recursos da encenação (como o trabalho dos atores, a cenografia, a iluminação, a música etc.).

Essa atitude vai possibilitar uma diversidade de montagens regidas pelo ponto de vista e pelas subjetividades de diferentes diretores frente a um mesmo texto, tomado, agora, enquanto uma estrutura em que os diálogos não comportavam mais a ação do espetáculo, em que a fala escrita virou “conversação provável”, dando margem a diferentes e “prováveis” interpretações ou adaptações para a cena, como bem observa Raymond Williams:

> [...] o espetáculo será inevitavelmente uma interpretação do texto, e em consequência sujeito a uma ampla variação [...]. Peças tornam-se roteiros, histórias que outros transportam para a cena, e seus escritores recuam à condição de adaptadores. É natural que nessas condições o escritor/diretor, ou mais frequentemente o diretor escritor, emerja como a figura dominante. (WILLIAMS apud RAMOS, 1999, p. 37).

Inicialmente, o diretor tratou de valorizar o elemento textual para que pudesse se fortalecer dentro do processo de criação teatral, requerendo o posto de intérprete privilegiado desse texto, e, a partir desse ponto, a responsabilidade pela autoria da cena, substituindo a função antes exercida apenas pelo dramaturgo como gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. Assim, o moderno mestre da cena, que surge no cenário teatral para romper com hierarquias e para garantir o trabalho conjunto e de uma equipe, toma o poder de criação para si: o que antes era uma aproximação logo se transforma em franco embate na relação estabelecida entre a produção do dramaturgo, que reclama das alterações sofridas pelo texto, e a atividade do diretor, que reivindica uma maior autonomia da cena. Nesse tensionamento de forças produtivas, temos o gradativo rompimento entre o plano literário e o fazer cênico, passando a existir uma crescente valorização da cena, em detrimento da hegemonia exercida pelo texto.

Nesse novo cenário de produção temos, finalmente, delimitado o perfil do encenador que não estava mais interessado em encenar a matriz textual de outrem, em atribuir novos sentidos ao adaptar um texto convencional para o palco, mas que passava a considerar que era preciso encontrar outras fontes possíveis de escrituras teatrais e redimensionar o espaço cênico para subsidiar a construção de um novo modelo de espetáculo que tende a se estabelecer e ganhar autonomia. Para tanto, esse novo agente da cena buscou outras possibilidades de interação com o espectador e constituiu novas relações de criação com os atores e com outros membros da equipe, como bem define Torres Neto:

> O encenador tenta dar conta de uma cena elaborada como espaço propiciatório, onde se possa dar lugar ao trabalho mais autônomo dos atores e promover uma experiência estética junto ao espectador sem ancorar necessariamente esta experiência no compromisso de apresentar um texto dramático. [...] A condição do espaço é no caso do encenador completamente alterada, em nome da independência em relação ao texto como princípio ordenador da representação. O texto dramático não é necessariamente proibido, mas é certamente flexibilizado na sua relação de interdependência com a cena e a atuação. (TORRES NETO, 2007, p. 118).

Esse perfil que emergiu no mundo pós-guerras se diferencia dos outros dois anteriores, basicamente, pela relação que estabelece com as matrizes textuais. Não se trata de um teatro sem texto, mas de uma acepção mais ampla de texto enquanto tessituras múltiplas (dramaturgias do corpo, do ator, da luz, do espaço, da cena etc.) que convivem e se entrelaçam de modo independente, no espetáculo, rompendo com as antigas lógicas de unidades, ordenamentos, hierarquias, homogeneidades e dependências. Realidades cênicas, que muito dizem do mundo ao nosso redor, deixam de ser suporte para comunicação de outros conteúdos sociais para tratar prioritariamente de aspectos da linguagem ou do próprio teatro

como fenômeno, como por um de jogo de metalinguagem em que, antes de tudo, cabe ao teatro abordar a si mesmo para, desse modo, talvez, tratar de outros assuntos. O modelo de ator, que interpretava as palavras do autor sob o norteamento do encenador, passa a conviver com um novo modelo de atuação em que o ator também escreve na cena – com sua presença diferida através de ações corporais e vocais que revelam outras camadas de memória, vivências e escritas dentro da cena, sem o suporte obrigatório de uma personagem.

Na contemporaneidade, com o esvaziamento de poderes do tirano "mestre da cena" e a ampliação da concepção de dramaturgia para além do texto literário, é que podemos tratar também de relações de cooperações, de processos coletivos e/ou colaborativos, de construções fragmentadas, múltiplas e polifônicas abertas aos sentidos do espectador. Não cabe mais falar apenas de embate entre texto e cena, mas em experiências de convivência e diálogo entre essas duas instâncias do teatro que, muitas vezes, já nascem regidas pelo signo da fusão: perdem os limites de autoria e as especificidades de cada uma das partes, ou, por um movimento paradoxal, esses elementos convivem no espetáculo de modo autônomo e a sua interligação ou produção de sentidos só acontece na particularidade da recepção de cada espectador. Por isso mesmo, a partir desse ponto, rompemos a abordagem apartada de texto e de cena para assumir o desafio de continuar a discussão a partir de uma relação conjugada entre texto-cena ou cena-texto.

1.2.3. Do texto-cena

Como vimos, é possível reconhecer a existência autônoma e as aproximações entre dois elementos fundamentais do teatro. De um lado, o texto, que, por definição, é duradouro e permite a (re)leitura e a repetição (pois ele nos expõe uma ação, mediante diálogos e rubricas), de outro, a cena, de natureza efêmera e passível de ser reproduzida sem que se repita sempre do mesmo modo (dessa maneira se entende que a cena mostra). Entre esses dois campos ou modos de realização do fazer teatral, é estabelecida uma relação que, de acordo com o contexto, pode ser ora de unificação, ora de embate, ora de reunificação. Por vezes, essa dinâmica revela-se tão significativa que a história do teatro de um certo lugar, num determinado tempo, poderia ser narrada a partir dessa incessante luta inerente à prática teatral de grupos e artistas que, infelizmente, não se reflete na maioria dos estudos acadêmicos sobre dramaturgia/teatro, visto o pequeno número de publicações que discutem os objetos a partir dessa abordagem conjugada.

Talvez ainda faltem referenciais teórico-metodológicos suficientes para tornar essa empreitada menos espinhosa, por isso mesmo, cada pesquisa é sempre marcada pelo risco de desbravar outros caminhos e pela necessidade premente de caracterização e justificativa do campo a ser estudado. Diferente do que supõe o senso comum, o binômio texto-cena não é a resultante de uma simples soma ou mistura de elementos, visto que uma aproximação entre essas duas partes, no espetáculo, não acontece de forma natural, mas mediante negociações, conforme o pensamento de Dort:

> A união entre texto e cena, o objetivo do teatro, é de certa forma antinatural. Ela não se realiza a não ser através de acordos, equilíbrios parciais e instáveis. Às vezes, é a cena que está subordinada ao texto: como o quer uma certa tradição no Ocidente, mas essa tradição é no fim das contas recente (não vai além do século XVII) e está longe de ser válida para todas as formas de teatro. As práticas populares, das farsas aos espetáculos de variedades, por exemplo, a ignoram. Algumas vezes o texto está submetido à cena. (DORT, 2013, p. 47).

Não por acaso, o vetor mais difundido dessa tensão, a passagem do texto para o palco, já foi abordado por Patrice Pavis (2008) como um "parto difícil". Reconhecer a distância e as múltiplas possibilidades de ligação entre esses elos é o ponto de partida para, mais que revelar particularidades de cada um deles, perceber como uma parte interfere na composição da outra, e que essas negociações resultam naquilo que compreendemos como teatro. Mesmo diante da longa tradição de estudos do texto dramatúrgico como sinônimo de teatro, essa separação de partes que se apresentam interligadas no espetáculo já está abordada por Aristóteles, n'*A poética*, quando o filósofo propõe uma divisão (artificial, de caráter analítico) para examinar a tragédia grega a partir da existência e da relação hierárquica estabelecida entre seus seis elementos constituintes:

> Como o mais decisivo para a consecução das finalidades ambicionadas pelo poeta – a instilação do terror e da piedade no público – aparece o *mythos* (trama, ou ação com começo, meio e fim) secundados pelos elementos diretamente associados a ele, o *ethos* (caráter) e a *dianoia* (pensamento), significando respectivamente o sentido da ação dos personagens e o conteúdo de seus discursos. O menos decisivo dos seis elementos, Aristóteles define, é o *opsis* (espetáculo), ao lado de seus componentes inexoráveis, o *melos* (música, canto) e a *lexis* (linguagem), caracterizados estes três últimos como elementos "externos" em contraste com os três anteriores, que são vistos como "internos", opondo-se assim a exterioridade do aspecto espetacular à interioridade da estrutura dramática que sustenta a narrativa trágica. (RAMOS, 2010, p. 12).

Nessa radical oposição entre *mythos* (elemento mais literário da tragédia) e *opsis* (elemento da materialidade e visualidade do espetáculo trágico), o pensador grego minimiza o papel da cena em benefício do texto, pois, mesmo definindo o espetáculo como a parte mais emocionante, classifica esta como a menos artística e poética entre todas as partes da tragédia – diferentemente da produção do poeta, o texto trágico, de natureza superior, porque poderia manifestar seus efeitos mesmo sem a representação e sem a presença de atores (ARISTÓTELES, 1973, p. 449). Sem adentrar nas motivações que teriam levado Aristóteles a esse posicionamento, se seria pelo fato do tratado remeter prioritariamente à tragédia como obra literária ou se teria sido para combater duas funções em franca ascensão no teatro grego do século IV a.C. (o ator e o regente de cena). Aqui é importante frisar que longe de representar uma supressão do elemento espetacular, essa atitude do pensador ressalta uma estratégia, inusitada para época, de isolar e comparar, analiticamente, elementos que, durante as récitas, seriam inseparáveis, uma prática metodológica que serve de referência, até hoje, para outros pesquisadores.

Ainda sobre tal contexto histórico, mas sob outra perspectiva de análise, Raymond Williams (2010), ao projetar uma encenação virtual, diante das convenções daquele tempo, para a *Antígona*, de Sófocles, vai enxergar outro aspecto da relação entre texto e cena, na tragédia grega, que ele caracteriza como um padrão dramático da "fala encenada", quando há uma simultaneidade absoluta entre a ação e a fala, ou melhor, aquilo que as personagens dizem coincide plenamente com suas ações realizadas em cena. Com pequenas variantes, esse mesmo padrão permanecerá vigente nos teatros do período medieval e elisabetano, sendo que, em alguns casos, pode emergir outro padrão, o da "representação visual", quando a escrita literária, através das rubricas ou da inferência a partir das falas, prescreve uma ação que ocorre separada daquilo que se fala. Nesses momentos, sem que se enuncie qualquer palavra, a ação cênica acontece de modo autônomo da literatura.

Diferente do que vai acontecer nas apresentações das farsas e de outras formas do teatro popular, como a *Commedia Dell'Arte* italiana, aquele favorecimento do *mythos* frente à *opsis*, apontado pelo estagirita, vai se constituir numa longa tradição do texto dramatúrgico enquanto elemento hegemônico no teatro, muito favorecido por uma série de interpretações errôneas e radicais do pensamento aristotélico, realizadas após a Idade Média, resultando numa supervalorização do *mythos* e centrando a discussão em torno do texto encerrado numa exímia construção da métrica e de unidades (ação, tempo e espaço), que engessou por muito tempo a criação dos dramaturgos e fez com que a cena ficasse totalmente submissa a essas demandas. É a partir das reflexões, esboçadas ainda no século XVIII, que surgem

questionamentos relativos ao modelo de interpretação muito declamada do ator, à necessidade do dramaturgo imaginar a materialidade da cena enquanto escreve seu texto, ao redimensionamento do espetáculo como uma homogeneidade. Ou seja, como visto, com o desencadeamento daquela crise generalizada que vai desembocar nas formas do teatro moderno, em fins do século XIX, podemos voltar a discutir sobre a relação texto e cena, a partir de novos parâmetros.

A crise que Szondi enxergou, no interior da forma dramática, foi interferindo em outros elementos do espetáculo de modo que passou a gerar uma série de lacunas ou elipses, no âmbito do próprio texto, como uma demanda a ser problematizada na sua adaptação para o palco, através da visão do recém-surgido encenador teatral. Em termos da relação entre o texto e a cena, como propõe Williams (2010), a produção moderna é marcada pelo signo da contradição entre o que é dito no diálogo das personagens e a ação que é projetada em cena, ou seja, a ação não está mais inscrita nas falas e passa a ser narrada nas rubricas. O diálogo torna-se "conversação provável", porque não há mais como haver relação exata entre a disposição das palavras e a sua enunciação. Aqui emerge o padrão dramático denominado de "comportamento", assim exemplificado no texto de Ramos:

> Aqui se consuma a separação definitiva entre ação e fala. Se quando elas estavam perfeitamente reunidas, como em Sófocles, o dramaturgo literalmente escrevia a cena quando compunha a sua trama através das falas, agora, como fica evidente no exemplo de *A gaivota* de Tchekhov, as falas indicam uma encenação provável que só se define numa outra escritura, a cênica, cujo autor é outro que não o compositor do drama. (RAMOS, 2010, p. 14).

A partir do momento em que tanto as palavras quanto a dinâmica da cena comunicam a experiência dramática, sem ser necessário convergir para um mesmo tempo e um mesmo sentido, abre-se o espaço para uma interação profícua entre os elementos do texto e da cena, pois, mesmo que o texto dramatúrgico ainda seja o ponto de partida e pareça exercer uma posição hierárquica superior, nesse aparente "pacto" de cooperação esboçado entre o dramaturgo e o encenador, há a construção de interferências do trabalho de um na produção do trabalho do outro: o texto dramatúrgico norteia a criação do encenador, ao mesmo tempo em que o modo de leitura deste último, inevitavelmente, vai interferindo no estatuto e na forma do texto, bem como nos modos de produção do primeiro. Em alguns casos, essas duas funções ou operações podem estar sendo exercidas pela mesma pessoa, o que não diminui as possibilidades de tensões e interações entre texto e cena. Quando o dramaturgo encena seu

próprio texto ou o encenador constrói ou adapta o texto dramatúrgico que se converte em cena, como no caso de Brecht, há uma experiência modelar que inclui a representação naquilo que é representado e exige uma recepção produtiva do espectador. Essa relação entre os dois agentes não está previamente posta, não tende a se estabelecer, uma vez que, assim como a crise, ela se renova e acontece como uma permanente busca de equilíbrio entre as forças, como apresentado por Raymond Williams:

> Para qualquer dramaturgo, o problema da relação entre texto e cena é o que ele leva para a mesa, é tudo aquilo com o que ele vem lidando, em circunstâncias diferentes, por mais de 2 mil anos. Para qualquer ator, encenador e diretor, o mesmo problema – o de transformar a escrita numa produção real – é permanente, tal como para o escritor é diverso, experimental, mutável. E para os leitores e o público, essas várias relações e atividades estão lá o tempo todo, embora eles talvez não trabalhem nelas de modo direto. Dessa forma, o que acontece entre o texto e a cena é uma relação contínua. (WILLIAMS, 2010, p. 232).

Como vimos anteriormente, essa relação também pode ser vista como um duradouro embate em que aquela polaridade configurada por Aristóteles é invertida, apoiada na necessidade de autonomia da representação e no gradativo reconhecimento de que o encenador também escreve na cena, sendo o responsável pela assinatura final do espetáculo: a *opsis* torna-se mais importante que o *mythos*, para alguns, pura *opsis*, de modo que o teatro das últimas décadas do século XX vai ser lembrado como os anos de primazia da encenação e do domínio absoluto do encenador.

Essa mudança rompe a operação de perceber a cena sempre como montagem, interpretação e fortalecimento de uma narrativa textual anterior com vistas a produzir determinados sentidos, para reconhecê-la, antes de tudo, como materialidade visual e sonora, autônoma de qualquer referente anterior, construindo narrativas cênicas, com textualidade própria, que suplantam os antecedentes literários e não estão atreladas à construção de sentidos, como a importância adquirida pela noção de “dramaturgia da cena”. Assim, novos parâmetros se estabelecem para a compreensão dos elementos em si e em inter-relação, como explicita L. F. Ramos:

> A cena passa a narrar histórias por si e a dramaturgia da cena torna-se um modo de operar a construção dramática em novos parâmetros: mais distanciados da literatura, mas, ainda, presos, essencialmente, à idéia de uma trama conseqüente de ações. A alternativa radical, e desafio continuam sendo pensar o espetáculo como puro *opsis*, matéria concreta tornada visível, textura. [...] Se ainda há *mythos*, ele aparece totalmente dissociado do *opsis*, atuando autônomo e em paralelo. (RAMOS, 2009, p. 77).

Nesse novo ambiente que se tornou o teatro, uma história bem contada, dentro de uma representação com seus elementos cênicos unificados, deixa de ser um lugar de segurança e garantia de sucesso, como regiam os antigos parâmetros da carpintaria dramatúrgica e da direção teatral, pois, desde fins do século XX, a cena, dita contemporânea, está mais distante de se assemelhar ao movimento de um novelo de ações que vai sendo desenrolado ao longo do espetáculo e mais próxima da imagem de um conjunto de panquecas sobrepostas e entremeadas por recheios de diferentes sabores, cortadas de modo transversal e prontas para serem devoradas, ou seja, possui uma composição visivelmente heterogênea e fragmentada que se funde só no momento particular de deglutição de quem experimenta e lhe atribui sentidos.

Por isso mesmo, a cena se delineia na concretude de superfícies, cores, texturas, tessituras e sonoridades de imagens, movimentos e objetos (não previamente identificados ou abertos a novas significações), dispostos segundo acordo internos àquela encenação e, principalmente, à mediação que se estabelece com o espectador. Este é que é convidado, na sua subjetividade, a configurar e dar sentidos ao material fragmentado de um modelo de encenação que não quer ser mais a fusão de várias formas de artes, como idealizou Wagner, em que os diferentes elementos cênicos se emancipam e se estruturam de modo independente no espetáculo, sem serem regidos por uma ordem prévia, podendo estabelecer relações de colaboração ou de rivalidade, sem precisar se homogeneizar para construir um sentido comum.

Mesmo que a cena tenha se tornado o elemento dominante no teatro ao exigir para si a condição de autônoma e, ao mesmo tempo, de múltipla por incorporar, em sua constituição, elementos de outras artes, isso não quer dizer que temos uma anulação ou esgotamento da produção dos dramaturgos, pois, mesmo nesse contexto de hibridizações, rupturas, fragmentações e intertextualidades, marcado por uma preocupação extrema com a visualidade do espetáculo, “os dramaturgos não ficaram alheios às modificações do espetáculo contemporâneo e parecem ter incorporado ao veículo literário os procedimentos criados por seus parceiros de cena” (FERNANDES, 2010, p. 157). Essas interações redimensionam os limites e as possibilidades do texto dramatúrgico, que ganha uma nova configuração não dramática e autônoma que pode ser tomada de diferentes modalidades textuais, como poemas, depoimentos etc. Paradoxalmente, muitas vezes, esse novo texto escrito com ou para a cena não se dissocia dos outros elementos cênicos, já que, diferente do texto dramatúrgico tradicional, que podia ser lido independente de uma dada representação, esse só faz sentido

naquele contexto de encenação, fato que o torna, muitas vezes, impossível de ser transcrito na sua totalidade.

Realizado todo esse percurso, de fins do século XIX e ao longo do século XX, acompanhando as principais transformações sofridas individualmente ou de modo articulado pelo texto dramatúrgico e pela encenação, reforçamos a importância de voltar o foco de nossa pesquisa para esses dois modos de criação e pensamento sobre o teatro. Como vimos, entre esses dois campos de atuação se estabelecem relações/tensões que, inicialmente, são de complementaridade, portanto transformadas em embate, para, só em tempos mais recentes, construírem aproximações capazes de gerar uma diferenciada gama de espetáculos.

Essa reflexão torna-se importantíssima para esta pesquisa, visto que o seu corpus se constitui de um conjunto de espetáculos produzidos no quartel final do século XX, em João Pessoa. É provável que essa produção não se aproxime de construções espetaculares mais contemporâneas, tais como as formas novas do pós-dramático e do rapsódico,[5] dado o seu o recorte previamente delimitado e circunscrito à cidade de João Pessoa/PB, no período entre 1975 e 2000.

Toda esta discussão anterior não é mera digressão, tendo em vista que é cara à discussão de uma das hipóteses deste trabalho, aquela que toca as formas do Teatro Moderno, apontando para alguns indícios dessas formas contemporâneas. A propósito, não é também por acaso que boa parte do percurso histórico-teórico-metodológico traçado até aqui poderia estar abrigado sob este grande "guarda-chuva" teórico que discute a modernidade e os processos de modernização no teatro, cerne de nosso próximo tópico de estudo, que remonta a um nascimento do teatro moderno europeu e a um processo de formação tardio do moderno teatro brasileiro, enfocando alguns aspectos dessa produção no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, passando por uma construção muito peculiar na cena moderna em Recife, até

[5] Na tentativa de sistematização da diversidade e complexidade do teatro, situado em territórios miscigenados e que reúnem artes plásticas, dança, *performance*, *happening*, vídeos etc., alguns teóricos, como é o caso de Lehmann (2007), defendem a perspectiva de morte do drama: a este só caberia a autópsia de si mesmo. Resumidamente, de acordo com a leitura crítica de Sílvia Fernandes (2008), essa nova categoria se define por uma distância em relação ao teatro dramático, ainda devedor da tradição do texto, pois ainda se subordina a categorias como imitação e ação, o que lhe atribuiria um sentido fechado. Outros teóricos, a exemplo de Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2010, 2013), criticam esses posicionamentos que apontam para um fim do drama e o surgimento de uma dimensão espetacular que se superpõe à anterior. Sua hipótese para compreensão do teatro contemporâneo não passa pela extinção, mas por uma regeneração do drama, que, na sua convivência com os elementos teatrais, chega ao movimento que ele chama de *reprise*; na verdade um estabelecimento de uma concepção ampliada de conceitos como ação, fábula e catástrofe, para abarcar a análise de obras que apresentam, por exemplo, uma hiper-fragmentação da fábula e uma desconstrução dos diálogos e das personagens. Tudo isso dentro de um ritmo próprio de uma vida em que nada acontece, de modo que, em lugar da ação, capaz de promover um embate e a reversão no destino das personagens, temos a subjetivação de (micro)conflitos apresentados também pelo viés de uma forma infradramática que, ao invés de substituir, alarga a noção de dramático. Por isso mesmo, os elementos textuais e cênicos se aglutinam dentro de uma pulsão rapsódica, capaz de engendrar diferentes gêneros textuais, expressões artísticas e elementos midiáticos.

desembocar na realidade da capital paraibana. Essa necessidade de contextualização nos obriga a refazer o mesmo percurso dessa vez trilhando, preferencialmente, por terras brasileiras.

2. TEATRO MODERNO BRASILEIRO: ROTAS, PERCURSOS E APONTAMENTOS

2.1. Em busca do Moderno, do Teatro e do Brasileiro

2.1.1. "Modernos, moderno: plural, singular"

Quando pensamos no sentido corriqueiro da expressão "moderno" automaticamente conectamos com a noção de algo novo e/ou desenvolvido, como algo que remente a um dado de nossa época ou do tempo presente, que também pode se definir pela oposição a algo antigo, ultrapassado, fora de moda. Por mais que essas acepções até ajudem na definição do nosso objeto, elas não são suficientes para estabelecer uma reflexão mínima sobre o assunto. Mesmo considerando que o objetivo deste trabalho não seja traçar um estudo teórico sobre aspectos estéticos e filosóficos do pensamento moderno dentro da história da cultura, deixando a reflexão circunscrita ao teatro e, dentro desse campo, a alguns aspectos decisivos para a formação tardia do moderno teatro brasileiro, também não nos interessa tratar esse percurso como algo natural e de prévio conhecimento de todos.

Nesse sentido, para construir uma definição do que vem a ser o moderno no teatro, seria preciso considerar boa parte da discussão já apresentada no capítulo anterior, a partir da história do teatro europeu, pois os pontos decisivos para essa mudança seriam exatamente a noção de encenação e o aparecimento do diretor, já que, como lembra Tânia Brandão (2009), só se pode compreender o moderno como história da cena, tendo em vista que a era teatral moderna é a *era da encenação*:

> [...] o tema fundante do teatro moderno é o advento da cena como princípio de formulação do fato teatral, em rompimento com o que poderia se chamar de longa tradição textual, que se pretendia de raiz aristotélica, anterior.
> O teatro moderno se tornou multiplicidade – inclusive como texto dramático – objetivamente, em função direta do advento de sua condição moderna por excelência, exatamente a era da encenação. As convenções e os cânones anteriores, que gerariam a priori a estruturação dos textos dramáticos – situações, unidades, algarismos de colocação, ocupações dramáticas – foram abolidos. Houve uma explosão das referências convencionais, que vinham se

> cristalizando desde a Renascença como se fossem uma forma fixa de fazer teatro. (BRANDÃO, 2009, p. 45).

Essa noção de multiplicidade, própria do teatro moderno lá fora, remete a uma chave de análise da própria Tânia Brandão, centrada no eixo explicativo *Modernos, moderno*, que citamos no título deste subtópico, quando a pesquisadora lembra que o teatro moderno na Europa é resultante de um processo de críticas e insatisfações advindas do século XVIII e que culminam em um movimento de ruptura, em fins do século XIX. Em resposta aos questionamentos do modelo de teatro profissional produzido desde a era renascentista, grupos amadores/experimentais propõem não uma estética para essa nova forma teatral, mas uma diversidade de movimentos tidos como modernos, como as experiências sob a regência do sufixo "-ismo" (naturalismo, simbolismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo etc.). Por outro lado, em terras brasileiras, cerca de meio século depois, esse moderno se formaria menos por um processo de questionamento das antigas formas e muito mais pela importação de um dos seus modelos, tornando restrita essa multiplicidade do moderno estrangeiro. Foi assim que uma estética plural, aqui, ficou singular, como defende a pesquisadora citada acima:

> Se o teatro moderno europeu foi um processo de mudança que se iniciou no final do século XIX gerando não um estilo, mas múltiplas tendências, se este processo significou o advento de um mecanismo de transformação frequente do mercado teatral enquanto jogo de linguagens, é considerável, portanto, o quadro de opções construído ao longo de sua trajetória, do fim do século até meados do século XX. E é preciso voltar a frisar que o que se apresenta aí é uma multiplicidade: moderno, modernos, vale repetir. [...] O teatro brasileiro moderno foi formulado em função de algumas formas específicas de ser do teatro moderno. (BRANDÃO, 2009, p. 66).

Antes de discutir as referências desse modelo, signo de redução ou perda implantado no cenário brasileiro, é preciso pontuar que esse processo de importação cultural é marcado por um descompasso no tempo e, principalmente, de vivência cultural como expressão de profundas mudanças sociais, econômicas e políticas nos países de origem. Como já apontado por Iná Camargo Costa (1998, p. 34), com base no pensamento de "As ideias fora do lugar", texto hoje clássico de Roberto Schwarz (1977 apud COSTA, 1988, p. 34-35), o nosso moderno está muito mais relacionado a um "torcicolo cultural", pois acontece como uma prática regressiva e desvinculada de pressupostos sociais coetâneos do contexto de onde surgiram, como demanda urgente de uma burguesia cosmopolita, numa fase dita "desenvolvimentista" da modernização do nosso país, quando era preciso varrer para debaixo

do tapete qualquer lembrança de nosso atraso e subdesenvolvimento. Portanto, para essas elites, não bastava importar espetáculos modernos ou viajar para assisti-los no estrangeiro, urgindo produzir e consumir um teatro de padrão internacional em nosso próprio território.

É assim que, de acordo com Tânia Brandão (2009, p. 66), entre nós prevaleceu um modelo restrito, do plural ao singular, como sinônimo de redução daquilo que teria sido experimentado no contexto europeu, pois, basicamente, as influências viriam de três diferentes escolas: (1) a experiência francesa encabeçada por Jacques Copeau (diretor, encenador, ator e fundador do Vieux-Colombier) e os seus seguidores imediatos participantes do Cartel de diretores formado por Dulin, Jouvet, Baty e Pittoef; (2) o pensamento do italiano Sílvio D'Amico e os seus desdobramentos da constituição dos pequenos teatros italianos (*picollo teatro*), coordenados por nomes como Strehler e Orazio Costa; e (3) o percurso pessoal do polonês Ziembinski, que aportou no Brasil e produziu junto ao grupo "Os Comediantes", do Rio de Janeiro.

Mesmo sendo de nacionalidades diferentes, essas escolas se aproximam pela defesa de um teatro como sinônimo de arte e cultura, em detrimento de um teatro meramente comercial, assumindo uma perspectiva de encenação que toma o texto dramatúrgico como ponto de partida para a constituição dos outros elementos cênicos, gerando, assim, a valorização dos coletivos teatrais, do trabalho de uma equipe (frente à valorização dos talentos pessoais), da valorização do ofício do ator e do caráter didático intrínseco ao processo de montagem e produção teatral. Claro que, por não priorizar os rendimentos de bilheteria, a fecundação desse modelo moderno só foi possível, no contexto europeu, em função dos financiamentos estatais, que garantiram o funcionamento dos teatros estáveis como espaço de experimentação de linguagem cênica, melhoramento do repertório das companhias e aproximação crescente de público através das campanhas de popularização. Tudo isso era bastante diferente do ocorrido no Brasil, onde as frentes de defesa pela modernidade e modernização do teatro não contaram com a parceria do Estado, não tendo sido formuladas como projeto estruturado e planejado a longo prazo, e onde, apesar da feição expressionista no seu início, se priorizou a difusão de uma estética realista da cena.

No início do século XX, enquanto na Europa o projeto de modernização do teatro deflagrado pelas vanguardas seguia produzindo diferentes reflexões e resultados, capitaneados por artistas do palco como André Antoine, Constantin Stanislávski, Jacques Copeau e Gordon Craig, aqui no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro (capital federal, àquela época), ainda estávamos sob a vigência de um modelo teatral de muita popularidade, constituído por um repertório de comédias de costumes e diferentes formas do teatro musicado (revistas,

operetas, mágicas, burletas etc.), originado nas práticas de artistas como o ator João Caetano e como os dramaturgos Martins Pena e Artur Azevedo. Esse teatro produzido no Brasil, ao longo do século XIX e nas duas primeiras décadas do século posterior, foi movido pelas ideias-força de teatro como missão civilizatória e como símbolo de nacionalismo, ou seja, sinalizando que havia uma busca pela identidade do país e por se forjar a unidade da nação através da sua representação artística.

A partir da década de 1920, considerando a questão nacional em interação com os acontecimentos externos, a principal ideia-força seria a refundação do teatro pelo viés da modernização (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 91-92). No âmbito de nossa pesquisa, é importante ressaltar esse recurso teórico-metodológico denominado de "ideias-força", utilizado pelos pesquisadores citados para constituir e analisar narrativas históricas, como estruturas que dão sustentação à temporalidade que contribui para organizar e, muitas vezes, unificar distintas experiências de um dado período, como defendem os seus autores:

> Ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro. (GUINSBUSG; PATRIOTA, 2012, p. 23).

Assim, neste trabalho que se debruça sobre uma visão panorâmica de vinte e cinco anos da produção teatral pessoense, esse recurso se tornará um importante aliado no processo de sistematização e de análise de um conjunto de obras, na medida em que ele é capaz de contribuir para sintetizar dinâmicas e processos constituídos de forma plural, mas que se agrupam em torno de ideias polarizadoras que refletem uma espécie de coesão social, política e cultural das produções de um dado tempo, de uma dada sociedade.

2.1.2. Em busca do Moderno no Teatro Brasileiro

Considerando os espetáculos produzidos em palcos brasileiros, se, de um lado, a prática do teatro ligeiro e risível era aclamada pelas plateias que corriam às casas de espetáculo em busca de divertimento, do outro, essa produção sempre foi alvo de combate pela crítica especializada, a princípio, movida por questões morais e, depois, por um julgamento de que tais práticas não estariam em sintonia com a produção moderna estrangeira, o que passaria a atuar como sinônimo de refinamento e progresso da nação. Esse

quadro começa a se modificar só no fim da década de 1920, pois, mesmo com todo burburinho causado pela Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, o teatro passou ao largo dos eventos realizados pelos modernistas – mesmo que alguns estudos mais recentes discordem dessa última afirmação, a exemplo do posicionamento de Beti Rabetti (2006), já que não se teria como desconsiderar o caráter teatral dos saraus realizados naquela semana ou mesmo dos textos dramatúrgicos publicados em revistas especializadas pelos modernistas.

De todo modo, o que podemos afirmar é que não tivemos a produção sistemática de uma dramaturgia modernista, tampouco a encenação de tais textos naquele período. Mesmo a produção dramatúrgica de Oswald de Andrade (*O rei da vela*, *A morta* e *O homem e o cavalo*), realizada ao longo da década de 1930, só teria a sua realização cênica trinta anos depois, seja porque seus textos foram considerados impossíveis de serem encenados para as convenções do teatro profissional vigente ou porque seu conteúdo revolucionário seria censurado pela ditadura da Era Vargas. Outro fator para a discordância estaria no conteúdo das críticas teatrais escritas, entre 1926 e 1935, por Alcântara Machado. Ao combater os "indesejáveis" modelos do teatro produzido no eixo Rio-São Paulo ou do repertório de algumas companhias portuguesas e francesas que por lá aportavam, ele rompe com a mera observação e, sem ter essa pretensão, assume um tom "apocalíptico" que o fez soar como um "profeta de uma nova era estética", segundo Décio de Almeida Prado (1993, p. 16). Estando vinculado aos círculos modernistas, Prado escreve um tratado do que idealiza ser o projeto do moderno teatro brasileiro em artigos que antecipam muito da renovação que estava prestes a acontecer. Sua atitude é comparada à de "um criador que, não encontrando no palco lugar para as suas concepções dramáticas, tenta redefinir o teatro, condenando em sua totalidade o presente em nome de um futuro que se pretende instaurar" (PRADO, 1993, p. 17). Para Alcântara Machado, essa renovação almejada aconteceria através da valorização dos elementos populares tomados como indicativos de uma identidade nacional em formação, destacando que, para tanto, seria preciso recorrer às formas estéticas da revista e do circo, porque, diante das circunstâncias de liberdade em sua criação, mesmo tecendo uma imagem "deformada" e "acanalhada", talvez próprias de nosso modo de ser, eram essas formas, ainda tomadas como "primitivas", as mais adequadas para repercutir o senso de brasilidade almejado. Tal senso já era encontrado pelo crítico nas farsas apresentadas pela companhia do palhaço Piolin, seu principal modelo de interpretação e autoria, ao invés dos espetáculos apresentados pelos atores "monstros-sagrados" que lideravam e nomeavam as mais importantes companhias profissionais da época.

Nessa busca pela brasilidade, vale destacar também a sua crítica às comédias de costumes que, segundo ele, como muitas de nossas histórias, não eram nacionais. Mesmo que os nomes das personagens fossem bem nossos e os dramaturgos julgassem retratar nossa gente, os assuntos eram importados de Paris e, quase um século depois, diante das mudanças ocorridas por lá, os tipos representados ainda seriam os mesmos das comédias de Martins Pena. Além disso, para ele, era preciso se inteirar das transformações ocorridas nos palcos europeus, pois, em relação à realização moderna no velho continente, o teatro brasileiro estava desprovido de uma dramaturgia de qualidade e de aparatos técnicos e cenográficos, o que fez o crítico sugerir um movimento de atualização a partir de dois "trancos": uma operação dupla, com vistas a universalizar e nacionalizar a nossa produção. O primeiro movimento seria no sentido de importar fórmulas e técnicas, de modo que, de posse desse avanço técnico, poderia ser dado o segundo passo de integração ao ambiente, tendo em vista um abrasileiramento a partir da incorporação de situações corriqueiras, para romper com o anacronismo em que estávamos mergulhados, já que não nos faltaria material dramatúrgico novo, desde que se compreendesse a existência de outros tipos sociais, os quais o próprio Alcântara Machado indica no trecho abaixo:

> E só vendo a pobreza dos tipos. Sempre os mesmos. Sempre a criada, pernóstica e mulata, que diz cousas em francês de Bangu. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português. Sempre a menina piegas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre.
> A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó. (MACHADO, 1926, p. 5).

De muitos modos, são esses tipos e os seus dramas que passarão a habitar os universos teatrais dos autores que, décadas depois, vão escrever uma moderna dramaturgia brasileira – o que também irá convergir à efetivação desses "trancos", através do aprendizado com os dramaturgos estrangeiros (inicialmente montados no Brasil como uma tentativa de equalização de repertório moderno para um teatro brasileiro que também se queria moderno) e a cooperação dos diversos diretores, também europeus, que, fugindo dos destroços da Segunda Guerra Mundial, foram fundamentais para a formação da nossa experiência moderna.

Diante disso, o fato é que, para alguns, como Décio de Almeida Prado (1993) e Rosyane Trotta (1994), é consenso que nós não tivemos, efetivamente, um teatro modernista. Por outro lado, compreendemos que o processo de importação cultural de técnicas e

experiências estrangeiras não teria acontecido de forma meramente passiva, pois, aqui, os referenciais europeus e estadunidenses foram redimensionados para construir novos significados. Dessa relação entre influxos externos e influxos internos tivemos a produção de um teatro moderno (tardio, se o colocarmos em relação às experiências europeias, notadamente), para só depois de um período de apropriação e implementação das técnicas estrangeiras termos a produção de uma dramaturgia moderna brasileira. Muitas experiências costumam ser lembradas como decisivas para a irrupção desse novo modelo no Brasil, mas, considerando que a modernidade do teatro surge com a encenação e com o diretor (o que vai promover toda uma reconfiguração dos modos de pensar e fazer teatro), priorizamos a apresentação de três propostas por apontarem uma revisão das relações entre texto e cena, sem se limitarem apenas ao texto dramatúrgico.

2.1.3. As tentativas de modernidade e modernização do nosso teatro

Semelhante ao que aconteceu na Europa, no Brasil, o exercício para uma cena moderna foi realizado por grupos amadores a partir de uma série de experiências descontínuas que foram lentamente semeando entre nós o desejo de mudança. A primeira das tentativas de modernização pode ser atribuída ao trabalho inicial do inquieto dramaturgo Renato Viana, que, em 1922, junto a um círculo de modernistas, funda a Sociedade dos Companheiros da Quimera com vistas a produzir um teatro brasileiro e sinônimo de arte. Seu primeiro espetáculo é resultado de uma reescrita do *Fausto* de Goethe, *A última encarnação de Fausto*, no qual, além de dramaturgo e ator, também assume a função equivalente à de encenador (quando, no país, a coordenação do espetáculo cabia ao ensaiador), tendo em vista sua intenção de síntese da cena, ao valorizar os planos cênicos, os silêncios, o ritmo e a iluminação, numa clara inspiração sobre os pressupostos difundidos pelos modernos encenadores franceses.

Como frisa Rosyane Trotta (1994), com base nas críticas escritas na época, fica evidenciada a distância entre a intenção e a realização do espetáculo que fez apenas três apresentações, pois, “de moderno, Renato Viana, tinha apenas, como os seus textos, idéias – o que não pode ser de todo desprezado” (TROTTA, 1994, p. 129), principalmente considerando o contexto sem referências anteriores, desfavorável à recepção de novas proposições. Anos depois, o mesmo dramaturgo teria repetido experiência semelhante, sem grande sucesso, só depois enveredando pelo teatro profissional, por temporadas e excursões teatrais de Norte a

Sul do país (subvencionadas pelo poder público) e, mais uma vez, inspirado no mestre francês Copeau, dedica-se ao ensino em escolas de artes dramáticas no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Apesar das severas críticas ao seu trabalho em solo carioca, há boa receptividade de suas obras em São Paulo e em Recife.

Nesse mesmo contexto, no ano de 1927, destacamos a atuação do casal Álvaro e Eugênia Moreyra, responsável pela criação do Teatro de Brinquedo: um grupo de pessoas da elite intelectual carioca, insatisfeita com o teatro "ramerrão" brasileiro, que tinha como objetivo experimentar, entre nós, as mudanças já vistas nos principais teatros europeus para serem apresentadas aos seus pares, em pequenas plateias, fora do circuito oficial de teatro da cidade. Como indica o nome do grupo, na definição de Álvaro Moreyra, que atuava como autor, diretor e produtor, tratava-se de uma *brincadeira* de pessoas cultas, já que não havia uma linha agregadora prévia, a não ser o desejo de rompimento de paradigmas, a liberdade na criação e a formação de um novo público para um novo teatro. Sua proposta não se prendia a marcações fixas na cena, deixando livres os atores, nem havia uma tentativa de unificação pelo texto, mas um conjunto de esquetes reunindo músicos tocando suas músicas, poetas declamando seus poemas e atores realizando pantomimas.

Assim como a iniciativa de Renato Viana, essa nova proposta foi mais moderna na teoria que na prática, porém, diferente do primeiro, no qual prevalecia um tom parnasiano, seu brinquedo teatral era marcado pelo despojamento e humor crítico, extrapolando os limites do texto e da interpretação para abarcar, também, a preocupação com a sala de espetáculo, a plateia, os modos de produção e o processo de construção da cena. Talvez por ser formado por pessoas que não eram de teatro, infelizmente, a proposta do casal Moreyra limitou-se a poucas apresentações de apenas dois espetáculos (*Adão, Eva e outros membros da família* e *O espetáculo do arco-da-velha*), de modo que não cumpriu o desejo inicial de formar novos autores e de se estabelecer no cenário teatral brasileiro, mas foi importante para lançar bases que seriam retomadas adiante sob outras perspectivas.

Mesmo assim, essas duas proposições eram bem diferentes do trabalho desenvolvido pelas companhias profissionais, a exemplo das empresas teatrais lideradas por Procópio Ferreira ou por Leopoldo Fróes, que apresentavam um repertório de peças de costumes, de cunho comercial, sob a coordenação de um ensaiador, voltadas para agradar um público ávido por entretenimento, sendo montadas num período tão breve quanto o tempo que permaneciam em cartaz. Talvez, por isso mesmo, eram desprovidas de maiores recursos cênicos e dependiam sempre da presença do "ponto" para "soprar" o texto, que sequer era memorizado, obedecendo a um esquema com os mesmos tipos (o galã, a mocinha, o cômico etc.), que seria

representado sempre pelo mesmo ator, dentro de convenções e marcações previsíveis, geralmente, em torno da figura do ator "monstro sagrado", que não costumava comparecer aos ensaios, e, fazendo uso de sua personalidade e de maneirismos na sua "interpretação", era principal razão para o sucesso de um espetáculo. Não por acaso, esse modelo teatral foi batizado, por Flávio de Carvalho, como "máquina de repetir" (Cf. BRANDÃO, 2002).

O mesmo Flávio de Carvalho, arquiteto e artista plástico, fundador do Teatro da Experiência em São Paulo, que, ao montar *O bailado do deus morto*, em 1933, realizou, na cena, uma fusão entre o assim chamado arcaico (música afro-brasileira e atores com máscaras que remetem à estética de rituais africanos) e o universo futurista (elementos cenográficos e máscaras confeccionadas em alumínio), para contar e celebrar a morte de 'deus', escrito com letra minúscula. Nesse espetáculo, em que exerceu as funções de autor, cenógrafo, coreógrafo, figurinista e iluminador, Flávio de Carvalho fez com que cada frase do texto fosse repetida diversas vezes com o acompanhamento de instrumentos. As rubricas do texto apontavam menos para emoções e sensações na enunciação das falas, e, muito mais, para aspectos técnicos da sonoridade, como grave, agudo etc., de modo que é quase impossível dissociar texto e cena. Acredita-se que pelo fato de não ser uma pessoa ligada diretamente ao teatro, esse artista teria tido maior liberdade para promover uma transformação na cena, como valorizar os elementos sonoros e visuais em detrimento de construções textuais como ação dramática. Lamentável é, mais uma vez, a descontinuidade da proposta: após três apresentações, o espetáculo foi censurado e o Clube dos Artistas Modernos, espaço de apresentação foi fechado pela polícia.

Por fim, de modo resumido, chamamos atenção para as relações entre essas três tentativas de modernização do nosso teatro, a partir do texto da professora Rosyane Trotta:

> Renato Viana concentrou todas as suas energias em pensar o porquê de fazer teatro, o sentido ético e técnico da arte do ator. O teatro deveria ser motivado e conduzido por um ideal, o que o elevaria à condição de arte, provocando a necessidade de um processo regido pela disciplina. Para Álvaro e Eugênia Moreyra a transformação viria a partir de um novo 'quem' faz o teatro: com uma elite intelectual e artística (em cena e na platéia) o teatro deixaria de ser estritamente popular e comercial. Flávio de Carvalho, ocupado com o 'como', foi o único a operar uma real transformação, atingindo a essência do que chamamos 'teatro moderno': o encenador, que se encarrega da totalidade do espetáculo, funda uma linguagem justificada por uma concepção, realiza uma experiência e quer um laboratório para que da pesquisa resulte uma estética autêntica. (TROTTA, 1994, p. 135).

Essas três experiências não foram suficientes para implementar o moderno no nosso teatro, seja pelo seu curto tempo de execução, pela descontinuidade de tais ações ou mesmo pela fragilidade da execução prática das ideias envolvidas. Porém, elas vão dar partida a um movimento, orientando as propostas que resultaram no sucesso dessa missão, pois alguns integrantes dos grupos amadores, apontados como fundadores da modernidade do nosso teatro, já estavam ligados, de algum modo, a essas experiências pioneiras. A propósito, de acordo com Guinsburg e Patriota (2012), essa necessidade de modernidade e modernização passam a ser, juntamente com as questões da nacionalidade e do teatro como missão civilizatória, advindas do século XIX, as principais ideias-força que norteiam os rumos do teatro brasileiro dessa época. Sem a necessidade de eleger um marco da renovação da cena a que se convencionar chamar de "moderna", vamos elencar três realizações apontadas como experiências fundadoras e suas contribuições nesse processo.

2.1.4. O Moderno no Teatro Brasileiro: marcos inaugurais ou a primeira modernidade

Aquela que costuma ser apontada pelos críticos da época e principais historiadores do teatro brasileiro, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, como a experiência fundadora do nosso teatro moderno é a montagem do espetáculo *Vestido de Noiva*, do texto de Nelson Rodrigues, sob direção do polonês Ziembinski e com cenários do paraibano Santa Rosa, pelo grupo carioca "Os Comediantes", em 1943.

Diferente da acepção mais difundida em nossos dias, o termo comediante (do francês *comédien*), que dá nome ao grupo amador fundado em 1938, não está relacionado a um tipo de ator que faz comédias ou humor, mas a um modelo ideal para o intérprete do teatro moderno que se confunde com a personagem, diferentemente da categoria de ator (tida como inferior), que é aquele que representa fazendo uso, antes de tudo, de aspectos da sua própria personalidade. Sendo assim, o próprio nome do grupo aponta para um projeto moderno que precisaria revisar os parâmetros de interpretação e que abarcaria, ainda, a necessidade de pensar um repertório de peças que rompesse com um intuito meramente comercial e de entretenimento, dando ao teatro um sentido de arte.

Essas questões já estariam colocadas nas montagens dos primeiros espetáculos desse grupo, mas a intervenção precisa de um diretor, marca maior da modernidade teatral, só aconteceria anos depois com a atuação de um estrangeiro (como se cumprindo o primeiro "tranco" imaginado por Alcântara Machado), aliada ao processo de modernização da cena – o que, no caso da montagem em questão, é claramente perceptível no uso da cenografia,

dividida em diferentes planos e níveis de altura; no uso expressivo da iluminação cênica, criando diversas atmosferas nos seus inúmeros planos e movimentos, além da novidade da montagem de um texto dramatúrgico moderno, escrito por um brasileiro. Esse texto rompia com os liames da comédia de costumes e de um realismo estreito, ao se preocupar não mais com "o que contar", mas com o "como contar", desenvolvendo a clássica história da disputa entre duas irmãs, pelo amor de um mesmo homem, a partir de três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação. O impacto das novidades na recepção da peça de "Os Comediantes" é descrito no texto de Décio de Almeida Prado:

> O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por "encenação"), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos com *Vestido de Noiva* que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. (PRADO, 2008, p. 40).

A novidade não ficaria restrita ao palco, pois a apresentação da peça, assumidamente moderna, mesmo com poucas récitas, iria repercutir junto a diversos grupos de intelectuais que louvaram os méritos desse empreendimento teatral, em diversos artigos e comentários na imprensa da época. Mesmo diante do sucesso de crítica, nos anos seguintes, o grupo não consegue estabelecer uma regularidade nas suas montagens e apresentações devido à falta de financiamento público e ao acúmulo de dívidas. Tampouco, apesar de algumas tentativas, conseguiram garantir a profissionalização de suas ações que chegam ao fim em 1948.

Nesse mesmo ano, surge em São Paulo, o "Teatro Brasileiro de Comédia" (TBC), a partir da prática de grupos amadores liderados por Alfredo Mesquita (Grupo de Teatro Experimental - GTE) e Décio de Almeida Prado (Grupo Universitário de Teatro – GUT), que, à semelhança dos comediantes cariocas, vinham se debruçando sobre o projeto de renovação da cena brasileira.[6] Para alguns estudiosos, como Iná Camargo Costa (1998), trata-se, de fato,

---

[6] Entre altos e baixos, a trajetória dessa empresa teatral moderna, capitaneada pelo industrial italiano Franco Zampari, em conformidade com as cinco fases traçadas por Alberto Guzik (1986), resume bem o que teria sido a dinâmica do teatro moderno no Brasil: iniciando suas atividades com a fase do amadorismo e dinamismo (1948-1849), caracterizada pelo acolhimento do movimento amador paulista na nova casa de espetáculos, tendo durado apenas um ano, porque não foi compatível com a visão empresarial do mecenas italiano. A fase seguinte seria lembrada pelas palavras: sucesso, ensino e estruturação (1949-1953), pois é quando se efetiva a gradativa estruturação profissional e o sucesso da companhia com a contratação de elenco brasileiro, oriundo dos grupos amadores, e de diretores estrangeiros que, junto com a recém-fundada Escola de Arte Dramática, promovem uma renovação da cena a partir da formação da técnica e do caráter didático inerente aos processos de montagem. Dessa fase se espraia o momento seguinte, "a era das estrelas" (1953-1955), em que, além do absoluto sucesso

do marco do teatro moderno brasileiro, por consolidar, a partir de uma noção de sistema teatral (envolvendo artistas, público, crítica e esquemas de produção), misturado à fórmula texto consagrado e diretor estrangeiro, numa perspectiva profissional de maior duração temporal e impacto para formulação de outras companhias que consolidariam a dinâmica moderna entre nós.

É essa trajetória e os desdobramentos nas companhias de atores surgidas a partir de sua prática que leva à afirmação de que "o TBC era uma oficina de teatro moderno", nos termos de Tânia Brandão, ao reconhecer os seguintes aspectos:

> [...] a empresa instituiu a *encenação moderna*, afirmou a importância do encenador-diretor, viabilizou a dignidade profissional dos atores, ao mesmo tempo em que associou a nova noção de encenação a um cálculo de bilheteria que articulava diversão (divertimento) e cultura. Provou a necessidade do ator estar subordinado à idéia de conjunto de encenação, ao mesmo tempo em que não conseguia superar o *divismo* antigo, em prol da percepção do elemento como "conjunto". Recorreu exaustivamente à ação didática e formadora dos diretores estrangeiros [...]. (BRANDÃO, 2002, p. 58).

O "Teatro Brasileiro de Comédia" é uma companhia bem representativa da acepção de "moderno moreno", estabelecida, também, por Tânia Brandão (2009), que afirma que o nosso moderno não é mera importação do modelo europeu, sendo, então, miscigenado não só porque é resultante da contribuição estrangeira fundida com a realidade local, mas, principalmente, porque o modelo moderno importado cogitava a parceria com o Estado (sendo que ele não foi subvencionado pelas esferas governamentais). Em consequência, houve a necessidade de equilibrar o projeto de teatro, enquanto arte, com o saldo da bilheteria, sendo inclusas uma série de concessões, próprias do modelo antigo da "máquina de repetir", que teria sido o primeiro alvo de combate dos modernos. Além dessa retomada, houve também a recorrente prática de utilização dos nomes das estrelas para denominar as companhias, como exemplo do Teatro Popular de Arte (TPA) que passou a se chamar Companhia Maria Della Costa, ou das novas companhias de atores, a partir de meados da década de 1950, tais como a

---

do modelo e da projeção pessoal de alguns nomes, configura-se a instituição de um modelo de repertório, predominantemente estrangeiro, que alterna a encenação de uma peça séria com uma comédia rentável financeiramente. Mesmo essa estratégia de mercado não evitaria a próxima fase definida como "a crise do conceito de moderno" (1955-1960), na qual se torna quase impossível dissociar crise financeira e de paradigmas, fazendo com que, daí em diante, as produções quase não lembrem mais aquelas do seu período áureo. Por fim, com o agravamento da situação econômica, o consequente afastamento de Zampari e a adoção do modelo de sucesso, que ficou conhecido como "nacionalismo crítico", apresenta-se a fase "brasileira" (1960-1964) que encerra suas atividades com a valorização da dramaturgia nacional e o inédito trabalho de diretores locais que aprenderam o ofício na convivência com os mestres italianos.

Companhia Tônia-Celi-Autran, a Companhia Cacilda Becker e a Companhia Nídia Lícia-Sérgio Cardoso.

Antes de apresentar a terceira experiência marco de nossa modernidade teatral, é preciso ressaltar a contribuição de Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita para esse processo, pois, como vimos, eles estiveram, inicialmente, à frente de grupos amadores paulistas e, mesmo que tenham deixado esse campo de atuação, não abandonaram a capacidade de intervenção sobre o objeto em questão. O primeiro na condição de professor e atuante crítico teatral, analisando e sugerindo rumos para uma moderna cena brasileira em construção e o segundo cuidando da formação técnica de atores/atrizes e dramaturgos com a abertura e coordenação da Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo. Nesse sentido, cabe destacar, também, o nome do embaixador Paschoal Carlos Magno, com capacidade de realização muito próxima a de Alfredo Mesquita, pois ambos tinham em comum uma passagem pela crítica, com ampla bagagem literária e admiração pela cultura europeia. Suas diferenças podem ser marcadas não apenas pela praça de atuação, restrita a São Paulo, no caso de Mesquita, com uma defesa do preparo técnico e da disciplina como forma de vencer o diletantismo; enquanto que Paschoal, fundador do Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), também preocupado com o aspecto da formação, tinha parte da sua ação localizada no Rio de Janeiro, de onde estendeu o movimento de criação de grupos estudantis, montagem de espetáculos e a animação de festivais de teatro para todo país, considerando o entusiasmo, os aspectos artesanais e a margem de improvisação própria dos amadores.

Por fim, encerrando a tríade de possíveis marcos inaugurais do teatro moderno brasileiro, temos a montagem do espetáculo *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com direção de Itália Fausta, realizada exatamente pelo Teatro do Estudante Brasileiro, que comumente é lembrado apenas na lista das experiências que nos levariam à constituição do moderno. Mas, ao ter acesso aos documentos e depoimentos da época e anotações realizadas pela diretora, Tânia Brandão (2009) já enxerga um rompimento do modelo de teatro vigente na época, na medida em que nessa montagem temos uma renovação do repertório padrão (primeira montagem de Shakespeare no palco nacional, haja vista que só conhecíamos as versões de Ducis apresentadas por João Caetano, no século XIX), a realização de cortes e fusões no texto que apontam para uma leitura cênica do clássico shakespereano, mais condizente com a prática do diretor que a de ensaiador, a supressão da função do ponto (esse funcionário do quadro fixo do teatro esteve presente na sua caixa, na boca de cena, mas não precisou exercer sua atividade) e uma nova perspectiva de trabalho para o ator, que troca o vedetismo pela

noção de conjunto e a inflexão lusitana pelo falar brasileiro. A realização dessa série de fatores levaria à seguinte observação:

> Uma primeira proposta de modificação do teatro teria sido formulada realmente em 1938, com a estreia de *Romeu e Julieta*, a primeira montagem do Teatro do Estudante do Brasil, um evento de caráter institucional, pois vinculado ao *fato escolar*, portanto de maior ressonância social do que o amadorismo. E a modificação viabilizada era de uma importância decisiva – o TEB deu início efetivo à formação de uma primeira geração de atores modernos ou deu projeção a jovens atores que não sintonizavam bem com o mercado comercial e conservador. Uma nova classe teatral era condição prioritária para a possibilidade mesmo do moderno, o ponto de partida decisivo para a viabilidade de qualquer projeto. (BRANDÃO, 2009, p. 96-97. Grifo do autor).

Nessa mesma revisão, pela qual se valorizam a iniciativa de Paschoal Carlos Magno e a atuação de Itália Fausta como diretora (os dois estiveram ligados ao projeto pioneiro do Teatro de Brinquedo e aos desdobramentos do fazer teatral moderno posterior), Tânia Brandão (2009, p. 18) não diminui a importância do grupo "Os Comediantes", com a estreia do espetáculo *Vestido de Noiva*. Apenas a compreende dentro de um processo que já estava em curso anteriormente, pois a ruptura de que tanto se fala já tinha sido experimentada por formulações anteriores. Na primeira montagem do TEB, cinco anos antes da estreia da peça rodrigueana, já estavam reunidos os quatro grandes vetores essenciais, apresentados por Tânia Brandão, que seriam definidores da noção de moderno nos palcos brasileiros:

> [...] a mudança do repertório e do conceito do texto, a proeminência do diretor, a qualificação do teatro como grande espetáculo, a encenação, a formação de um novo tipo de ator, liberto e distante dos poderes cristalizados do mercado, recrutado em outro contexto social. (BRANDÃO, 2009, p. 394).

Essa caracterização de uma primeira modernidade entre nós, quando esse processo ainda estava em fase de gestação, é fundamental para compreensão do seu conceito, bem como das transformações a que essa proposição teatral viria a passar em momentos posteriores e/ou em outras regiões do país. Por outro lado, sem adentrar na discussão polêmica de que parte da repercussão da montagem de 1943 teria sido forjada pelo próprio Nelson Rodrigues, como já revelaram Tânia Brandão (2009) e Iná Camargo Costa (1997), é incomparável a descontinuidade do trabalho de "Os Comediantes", que teriam atingido o feito quase que por um golpe de sorte, com apenas uma temporada, diferente do impacto e da extensão que o trabalho contínuo de montagens empreendido pelo TEB teve ao longo de dez

anos. Tudo isso sem esquecermos a multiplicação de grupos de teatro do estudante pelo país inteiro e a realização dos festivais de teatro do estudante, que serão o embrião dos futuros festivais de artes cênicas, amadores e profissionais, responsáveis pela difusão de espetáculos, pela formação e o intercâmbio entre artistas de diferentes estados brasileiros, quando a criação dos cursos superiores em artes ainda era uma realidade muito pontual de poucas cidades.

2.1.5. Em busca do Moderno de nossa gente ou Quando o Teatro do Recife faz Escola

A atuação do TEB pelo Brasil faz lembrar que essa movimentação teatral moderna não se restringiu apenas ao Rio de Janeiro e a São Paulo, a cidade que, pelo seu progressivo desenvolvimento industrial e pouca influência das antigas companhias de atores, torna-se, por excelência, a cidade palco da modernidade brasileira. A movimentação estudantil e/ou amadora que começa nesse eixo do Sudeste é irradiada para outras cidades, em diferentes regiões do país, a exemplo de Porto Alegre, Fortaleza e Recife.

A realidade particular da capital pernambucana nos interessa mais de perto pelo grau de proximidade geográfica e de interferência que teria sobre a cena paraibana, desde os anos de 1930, seja através da circulação dos seus espetáculos nos palcos paraibanos e/ou pelo incentivo à constituição de novos grupos, como deixa entrever o estudo sobre o *Teatro Moderno em Pernambuco*, escrito por Joel Pontes[7] ([1966]1990). Assim, cabe ressaltar, resumidamente, a trajetória e os norteamentos do fazer teatral de quatros coletivos: o Grupo Gente Nossa, o Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP, o Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP e o Teatro Popular do Nordeste – TPN.

Além das peculiaridades regionais, a distância geográfica, num país de dimensão continental como o Brasil, e a consequente dificuldade de comunicação e interação entre grupos e artistas, nos anos 1930-1940, talvez explique porque, inicialmente, o teatro moderno, no estado vizinho à Paraíba, teria ocorrido de modo diferenciado do quadro já apresentado no eixo Rio-São Paulo. O grande referencial dos amadores para a constituição de uma cena moderna foi o grupo "Gente Nossa", fundado em 1931, por Samuel Campelo, cumprindo um antigo desejo de ter um grupo, no Recife, com elenco permanente e produção sistemática. Como já indica o próprio nome, o grupo formado por pessoas do lugar ("gente nossa")

[7] O pernambucano Joel Pontes, além deste estudo sobre o teatro moderno em Pernambuco, vivenciou essa mesma experiência teatral na condição ator e/ou diretor de teatro, tendo participado de importantes grupos da época, tais como: o TEP, o TPN e o TAP. Também foi crítico teatral e literário, ensaísta e professor universitário, sendo um dos fundadores do Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes da UFPE.

também estenderia essa preocupação para o conteúdo de sua produção através do incentivo a novos dramaturgos e à montagem de textos que estivessem em harmonia com “o espírito do povo”, um legado que permanecerá até hoje como tendência para boa parte do teatro praticado no Nordeste.

Esse direcionamento não acontece por acaso, basta lembrar que o seu fundador participou ativamente do Congresso Regionalista organizado por Gilberto Freyre, em 1926. Cabe ressaltar, também, o caráter despretensioso e coletivista na denominação do grupo, quando a prática recorrente era utilizar o nome do primeiro ator. Apesar da desconfiança inicial do público e de jornalistas a um grupo local, semiprofissional, formado por artistas autodidatas, pesando também a concepção antiquada de representação para as peças. Conforme Joel Pontes (1990), a sua existência por onze anos, com um vasto número de montagens ininterruptas no seu repertório, além da criação de um boletim informativo, da aparição de grupos amadores com nome semelhante em todo Nordeste e do sucesso nas temporadas em Pernambuco e em estados vizinhos, como a Paraíba, demonstram o sucesso da iniciativa e a importância do grupo como um passo importante para a feição e a produção, de fato, moderna não apenas do teatro em Pernambuco, mas em todo Nordeste.

Com a morte de Samuel Campelo, quem assume a coordenação do “Gente Nossa”, de 1939 até o encerramento das suas atividades, em 1942, é o médico e ativista cultural Valdemar de Oliveira, que já fazia parte desse grupo. Em 1941, paralelamente, ele funda o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), uma organização teatral formada por médicos e suas esposas, destinada a produzir um teatro assumidamente elitista, constituído por e para membros da elite econômica e cultural pernambucana. As principais marcas da atuação, que prosseguem até os nossos dias, seriam a predominância da encenação de textos estrangeiros, a busca por um teatro como sinônimo de arte e cultura com alto nível artístico, a construção da quebra do preconceito contra os artistas de teatro – visto que a função seria exercida por médicos em prol dos mais necessitados, colocando o amadorismo teatral a serviço da filantropia, pois nenhum dos seus membros recebia pela atuação no grupo e a renda dos espetáculos era destinada às instituições filantrópicas – e, já a partir de 1944, uma maior influência de aspectos da modernidade teatral brasileira, com a exclusão do ponto, a predominância de uma estética realista e a colaboração de diretores, com atuação no grupo carioca “Os Comediantes”, tais como Adacto Filho e Ziembinski, que trabalhavam com novas técnicas de leitura, interpretação e montagem do texto, recursos de iluminação e cenografia, entre outros fatores, o que levaria o crítico Décio de Almeida Prado a fazer a seguinte comparação:

> O Teatro de Amadores de Pernambuco [...] representava o papel de um TBC menor, valendo-se fartamente de um repertório estrangeiro, importando do Sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Bollini), buscando e achando com freqüência o ponto exato de equilíbrio entre o profissionalismo e sem abandonar o regime de temporadas esporádicas, o TAP assegurou, com admirável pertinácia, até os dias de hoje a continuidade da vida teatral pernambucana, mantendo sempre alto o nível de interpretação [...]. (PRADO, 2008, p. 78).

Essa aproximação gradativa das experiências modernizadoras do eixo Rio-São Paulo, como o TBC e "Os Comediantes", resulta no distanciamento das práticas do seu antecessor, o grupo Gente Nossa, desencadeando a crítica do professor Joel Pontes em razão do abandono ao incentivo da produção dramatúrgica pernambucana, pois "o erro do primeiro conjunto, aceitando qualquer peça do Recife, teve correspondência noutro ainda mais grave: a retirada do incentivo aos escritores, quando as possibilidades do espetáculo eram melhores do que nunca" (PONTES, 1990, p. 54). Mesmo privilegiando um repertório de clássicos estrangeiros e de textos brasileiros montados com sucesso por companhias do Sudeste, é inegável que coube ao TAP a missão de lançar as bases para a fundação de uma primeira modernidade teatral no Estado de Pernambuco, ao propor uma renovação do repertório e imprimindo um avanço na qualidade técnica e estética do espetáculo, desencadeando, também, um processo de formação e incentivo para o aparecimento de novos grupos, dramaturgos, diretores e atores, em sua cidade sede e em outras, dentro e fora do Estado, por onde suas excursões teatrais iam semeando a sua proposta.

A próxima experiência significativa dentro desse quadro de formação de uma modernidade teatral no Recife veio do "Teatro do Estudante de Pernambuco" (TEP), relacionado ao movimento estudantil deflagrado por Paschoal Carlos Magno, que, diferentemente do que se supõe, não foi fundado por Hermilo Borba Filho, em meados da década de 1940, pois sua fundação remete aos anos finais da década anterior. Essa confusão não acontece por acaso, pois Hermilo – que estreou profissionalmente no teatro trabalhando como "ponto" no Grupo Gente Nossa e, depois, entre 1941 e 1945, exerceu as funções de ator e tradutor no TAP – reestrutura e redimensiona a atuação do TEP, antes voltado à produção de um teatro ligeiro e de riso fácil, iniciando sua terceira formação a partir de uma palestra, realizada em 1945, dentro da Semana da Cultura Popular, denominada "Teatro: arte do Povo", que viria a ser o manifesto de um novo estágio dessa organização teatral estudantil. Além de escrever sobre teatro para a coluna *Fora de Cena*, no núcleo do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que se inspira na experiência carioca, mas sem deixar de lado a

valorização da cor local, Hermilo torna-se o diretor artístico do grupo e em torno do seu nome reúne jovens estudantes da Faculdade de Direito, que seriam nomes notáveis do teatro, tais como: Ariano Suassuna, Sebastião Vasconcelos, Joel Pontes, entre outros.

No que pode ser considerada a retomada de alguns ideais do Gente Nossa e a aproximação com os princípios defendidos pelo regionalismo freyreano, ou, ainda, uma clara oposição ao teatro aristocrático desenvolvido pelo TAP, sua proposta de redemocratização do teatro está centrada na busca por uma aproximação das classes populares e uma menor subordinação à cultura europeia, seguindo uma orientação teatral moderna e centrada, sobretudo, na criação e na valorização de uma dramaturgia nordestina, mediante a afirmação e a defesa dos valores regionais, como aponta Luís Augusto Reis:

> Portanto, desde o começo de sua carreira, Hermilo parece ter aprendido a encarar o teatro como um potencial meio de afirmação cultural para sua Região. Ele e seus companheiros de grupos sempre se propuseram a lutar por uma cena e por uma dramaturgia que não se subjugassem aos ditames do teatro burguês europeu. Nesse cenário, ele se fez uma voz de liderança entre os que se incomodavam com o fato de os palcos locais viverem uma situação de dupla colonização, isto é, quando não estavam ocupados por conjuntos europeus, vindos sobretudo de Portugal ou da França, eram dominados por um teatro que, embora produzido no Brasil, muitas vezes se resumia a tentativas, nem sempre bem-sucedidas, de repetir fórmulas forjadas por montagens que obtinham êxito de bilheteria nas principais capitais da Europa. (REIS, 2007, p. 79).

Desse modo, sua atuação lembra muito a percepção de Alcântara Machado ao indicar rumos para uma renovação do teatro brasileiro. Na proposição do TEP, essa defesa pelo regional perpassava obrigatoriamente pela valorização da cultura popular – na busca de temas, formas e situações nos espetáculos populares, nas histórias contadas e cantadas pelos poetas nas feiras e pela reconstituição das narrativas de figuras heroicas e/ou lendárias do sertão nordestino, como Zumbi dos Palmares, Lampião e Antônio Conselheiro: “Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. [...] São dramas do povo, que a ele interessam, que ele compreende.” (BORBA FILHO, 2005, p. 28). Por isso mesmo, era preciso incentivar o aparecimento de novos dramaturgos através de concursos e montagens de textos teatrais que refletissem questões próprias do Brasil e, mais precisamente, do Nordeste.

Claro que essa concepção de regional e de popular defendida não é estreita, não é redutora, mesmo nessa fase inicial do TEP, basta lembrar as montagens de textos escritos pelo próprio Hermilo e por Ariano Suassuna que buscam aproximar o universo erudito e o popular,

além da referência ao teatro do espanhol García Lorca como modelo a ser seguido e as montagens de textos estrangeiros realizadas pelo grupo (que incluem, além de Lorca, dramaturgos como Sófocles, Shakespeare e Ibsen). Além disso, Hermilo tem a convicção de que, se essas questões regionais fossem bem trabalhadas, elas alçariam a condição de universais. Do mesmo modo, defendia que o surgimento de uma nova dramaturgia nacional seria baseado nas particularidades de cada região do país. Ou seja, a questão do nacional no teatro, tantas vezes discutida e problematizada, viria do conjunto de experiências regionais.

Mesmo considerando que dessa matriz brotariam novos grupos como o Teatro Adolescente do Recife [que, em 1956, vai montar *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, sob a direção de Clênio Wanderlei, consagrando esse dramaturgo nacionalmente], em meados da década de 1950, a proposta do TEP vai perdendo fôlego com a saída de seus principais integrantes da faculdade e, principalmente, com a mudança de Hermilo Borba Filho para a "terra da garoa", por motivos pessoais. Em São Paulo, ele teve a oportunidade de atuar como encenador, dramaturgo/adaptador, produtor para programas de televisão e crítico teatral, de modo que, no período de 1953 a 1957, esteve em contato com o palco e os bastidores da diversificada produção teatral paulista, convivendo com diretores estrangeiros, atores, atrizes e demais artistas responsáveis pela renovação moderna nos palcos brasileiros, o que fortaleceria seu aprendizado sobre a arte teatral. De volta a Recife, motivado pelo convite para ensinar a disciplina História do Teatro, no recém-criado curso de Teatro da Universidade do Recife, dirige espetáculos para o TAP e, só em 1960, colabora na criação do grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN), que, sob uma perspectiva semiprofissional, reunindo alguns alunos do novo curso e ex-colegas do grupo estudantil, retoma parte do ideário construído pelo TEP.

O manifesto de fundação do novo grupo, o TPN, outra vez sob a liderança de Borba Filho, reafirma a crença na construção de um teatro nacional através da valorização das tradições regionais e no ideário de "teatro popular". Como já se intuía na época do TEP, aqui, a noção de teatro é mais ampla que a de literatura dramática e o popular não deve se confundir com mero folclore, como algo estático no tempo e no espaço ou como representação de pitoresco. O próprio Hermilo se definia como "um parasita do folclore", ou seja, o folclore/ cultura popular interessava na medida em que seus temas e formas de representação pudessem ser recriados no seu ofício de artista. Esse adjetivo popular, quando direcionado a essa produção, também não podia se confundir com o teatro de conotação assumidamente política, como apontavam algumas experiências de teatro de agitação e propaganda da época: mesmo

que o grupo reconhecesse o poder transformador da arte, a instrumentalização do teatro popular era inaceitável.

Para eles, a noção de popular era mais ampla, porque não excluía as obras clássicas da dramaturgia ocidental e se opunha, firmemente, aos modelos de teatro acadêmico, comercial e/ou burguês, já que estes estavam distanciados do povo tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. O próprio texto do Manifesto é bastante revelador dessas ideias:

> Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. [...] Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinolentas tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. (MANIFESTO..., 1980 [1961], p. 65).

No manifesto, fica evidenciado que o teatro popular proposto pelo TPN, inspirado no teatro realizado pelo próprio povo, como nas formas do mamulengo, do bumba-meu-boi, do pastoril e de outros espetáculos populares, incluía os dramaturgos nordestinos que escreviam a partir dessas fontes e toda dramaturgia clássica, desde que fosse perpassada por uma visão épica e coletiva do mundo. Além de uma oposição ao TAP, dessa vez percebe-se, também, um claro enfrentamento ao teatro realizado pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), instituído durante a gestão do prefeito Miguel Arraes, do qual o TPN teria feito parte no início de suas atividades, mas logo se desligando por não concordar com o direcionamento político-ideológico que regia as ações desse amplo movimento cultural.

Em meados da década de 1960, apontada por Luís Augusto Reis (2009, p. 41) como a "época de seus experimentos cênicos mais arrojados do TPN", Hermilo constrói uma aproximação/diálogo entre as formas dos espetáculos populares do Nordeste com a proposta do teatro épico de Bertolt Brecht, muito mais pelo viés dos aspectos anti-ilusionistas e didáticos, do que pela vertente dialética que vai caracterizar o modo brechtiano de pensar e fazer teatro. Essa perspectiva de pesquisa remete diretamente à observação do autor Ronaldo Correia de Brito, que, em depoimento a Lúcia Machado (2007, p. 100), lembra: "Hermilo investigou em profundidade os brinquedos e os seus mestres, sem perder a perspectiva do teatro praticado no restante do mundo" – a frase resume bem o que teria sido sua prática de manter os olhos naquilo que lhe era próximo, sem perder de vista o que acontecia no mundo:

postura bastante singular dentre aqueles que polarizaram o teatro moderno entre nós, principalmente quando se considera que o teatro produzido numa capital nordestina era tido como situado à margem, longe dos grandes centros de produção do eixo Sudeste e do continente europeu.

Por fim, a noção de moderno, defendida por Hermilo, perpassava também a proposição de estudo, formação e pesquisa, pois, mesmo se tratando de um autodidata no campo teatral, no seu fazer artístico e nos seus escritos, ele revelava uma ampla compreensão de mundo e grande conhecimento sobre a história e a estética teatral no Ocidente, tendo em vista os seus esforços em, pioneiramente, traçar e fazer circular estudos sobre uma história do teatro como história do espetáculo (em livro escrito em colaboração com B. de Paiva), reflexões sobre a *mise-en-scène* e o trabalho do encenador, estudos sobre os espetáculos populares do Nordeste, entre outras publicações que revelam um profundo conhecimento e articulação entre a realidade local e o que acontecia de mais avançado no mundo. Essas marcas vão percorrer as trajetórias do TEP e do TPN, sendo que este último encerra suas atividades em 1975, um ano antes da morte do seu líder, em meio a uma história marcada por sucessos, crise econômica, semiprofissionalismo, perseguição do regime ditatorial militar, entre as décadas de 1960-70, deixando um importante legado de formação e difusão de suas principais ideias para o Teatro do Nordeste.

2.1.6. Em busca do Brasileiro e do Teatro em nosso Moderno

Enquanto em Recife ou na "Escola do Recife", como preferiu chamar Décio de Almeida Prado (2008, p. 84), se dava essa valorização do elemento nacional, a partir das questões regionais, apresentando ou escolhendo Ariano Suassuna como espécie de dramaturgo-chave desse movimento, concomitantemente, na São Paulo de meados da década de 1950, acontecia, também, uma gradativa movimentação de valorização da dramaturgia nacional, como que cumprindo o segundo "tranco" imaginado por Alcântara Machado. Já estavam consolidados os primeiros passos do processo de modernidade e modernização do teatro brasileiro, fazendo com que o debate sobre o nacionalismo fosse retomado dentro de uma perspectiva mais crítica, tornando-se uma ideia-força predominante na orientação da dinâmica do teatro brasileiro dessa época.

Dentro desse quadro, vale destacar a montagem do texto *A moratória*, de Jorge de Andrade, com direção de Gianni Ratto, pela companhia do Teatro Maria Della Costa, em 1955, apontado pela crítica como um primeiro similar nacional dos textos modernos

estrangeiros, montados com sucesso pelo TBC, mesmo abordando conteúdos nacionais. Não é por acaso esse papel pioneiro do TMDC, visto que é o único conjunto estável que atravessou diferentes fases de produção do moderno teatro brasileiro, sendo precursor, entre outras coisas, na valorização de uma moderna dramaturgia brasileira e na primeira montagem profissional de um texto de Brecht no Brasil. Sobre a importância dessa companhia, Tânia Brandão destaca:

> [...] o Teatro Popular de Arte e a sua sequência empresarial, a Empresa Teatro Maria Della Costa – teria sido o centro da formulação do moderno na cena brasileira, ao lado e adiante, portanto, do TBC, que teria sido o inventor do moderno. A companhia teria conseguido promover uma intervenção muito mais orgânica, mais identificada com o jogo de cena vigente ao redor, muito menos abrupta. Contou, para tanto, com condições de possibilidade que faltavam ao TBC, rechaçado, ao menos a partir de certa época, como coisa de granfino. Além disso, o TPA tem precedência cronológica: foi fundado antes do TBC. (BRANDÃO, 2009, p. 122).

Com a montagem do texto de Jorge Andrade, a companhia, liderada pelo casal Sandro Polônio e Maria Della Costa, antecipa uma tendência de valorização do dramaturgo nacional e de representação da realidade brasileira em nossos palcos, num movimento oposto às práticas do TBC da época (que priorizava as luxuosas montagens de textos estrangeiros) e em consonância com uma intensa movimentação política da sociedade brasileira, que de um lado vivia a euforia de um nacionalismo desenvolvimentista, em atos como a criação da Petrobrás e o lema dos cinquenta anos de progresso em cinco anos do governo de Juscelino Kubitschek, e do outro, um processo de organização e luta dos partidos políticos e de organizações populares, a exemplo da criação das Ligas Camponesas e dos movimentos pela Educação Popular.

Sob diferentes abordagens e posicionamentos, essa afirmação de brasilidade, por um viés crítico, construindo uma cena pela ótica/representação de classes populares, acabará tendo o morro ou o campo como cenário principal para abordar a vida e a luta de operários e camponeses, o que logo se estende, como uma espécie de convenção que brota da dramaturgia, ao repertório das modernas companhias de atores, dos novos grupos que surgem dentro dessa contextualização e, até mesmo, do TBC, alvo inicial das críticas ao estrangeirismo, que também adota essa vertente de espetáculos, com a atuação do dramaturgo e do encenador nacional, menos por uma questão estética ou ideológica e muito mais como uma adequação à tendência de mercado, na tentativa, sem sucesso, de salvar a empresa de uma grave crise financeira.

Se antes todos os esforços estavam voltados, prioritariamente, para a implantação de um teatro moderno, nesse novo contexto de produção as apostas estavam centradas na valorização do autor brasileiro e na elaboração de uma dramaturgia nacional de feição popular. Essa proposição vai encontrar os seus mais significativos expoentes, em São Paulo, nas práticas do Teatro de Arena e do Grupo Oficina, que, a partir da noção de elenco como conjunto sob a liderança do diretor, levam adiante as discussões estéticas iniciadas pelo TBC e pelas modernas companhias de atores.

Criado em 1953 como uma alternativa de barateamento dos custos de montagem do padrão "tebecista", o Teatro de Arena de São Paulo vai desencadear uma linha de força indissociável entre teatro e política nas suas práticas, a partir da fusão entre a proposta inicial do seu criador, José Renato, a colaboração de Augusto Boal (recém-chegado de um estágio no norte-americano Actors Studio) e a participação dos jovens integrantes do Teatro Paulista do Estudante, também vinculados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), entre os quais estavam os nomes dos futuros dramaturgos e atores: Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha. O ponto de virada na sua produção aconteceu, em 1958, com a montagem de *Eles não usam Black-tie*, texto de Guarnieri sob a direção de José Renato: um drama social que se passa na favela carioca e aborda a questão da greve pela ótica dos operários. Sucesso de bilheteria e de crítica, a peça permanece em cartaz durante dez meses e salva da falência financeira o grupo que, ao redirecionar os rumos de sua atuação, investindo no autor brasileiro e na representação das classes subalternas como protagonistas de suas peças, termina apontando para novos direcionamentos na produção do moderno teatro brasileiro que, gradativamente, vai atentando para o surgimento de uma nova faixa de público ou, ainda, de um novo padrão de gosto dos frequentadores de teatro.

Essa experiência inovadora em nossos palcos pode ser resumida, segundo Maria Sílvia Betti, a partir de três formulações principais:

> [...] em primeiro lugar, no fato que o país, entendido como o conjunto de setores de sua classe trabalhadora, não tinha representação expressiva na dramaturgia nacional até aquele período; em segundo, na ideia de que se atravessava, naquele instante, uma fase da vida nacional em que colocar em prática essa representação era uma tarefa inadiável para o teatro dentro do campo da cultura; e em terceiro, na crença de que, ao fazê-lo, o teatro estaria revelando e discutindo mecanismos de exploração da classe trabalhadora, e assim exercendo um papel importante no sentido de conscientizar seu público e de gerar formas de intervenção. (BETTI, 2013, p. 183).

Além de uma sequência de espetáculos dessa fase caracterizada pela "valorização do autor nacional", o Teatro de Arena propõe, sob a coordenação de Boal, a realização de Cursos de Interpretação, numa adaptação do sistema de Stanislávski para a realidade brasileira, com ênfase numa abordagem psicológica do trabalho do ator/atriz, e do Seminário de Dramaturgia, a partir de um laboratório para a criação, leitura e análise de peças escritas pelos seus próprios integrantes, voltadas para a conscientização popular e para os problemas sociais brasileiros[8]. Essas atividades desenvolvidas "deixavam clara a necessidade de aprofundamento, e as atividades programadas [...] [se] constituíam em fóruns de acaloradas discussões, instruindo a prática que seria fundamental para o grupo" (BETTI, 2013, p. 177).

A experiência do Teatro de Arena de São Paulo vai influenciar o surgimento de outras propostas que vão se utilizar do mesmo formato de espaço cênico, a arena, em cidades como Porto Alegre, João Pessoa e Recife, sendo esta última sob o comando de Hermilo Borba Filho. Mas, mais que a dimensão espacial, é na aproximação entre arte e política que o grupo paulista vai gerar outras propostas que repercutem e redimensionam a proposição inicial, bastando lembrar as remontagens do texto *Eles não usam Black-tie* em Pernambuco, na Paraíba, na Bahia, no Rio de Janeiro, entre outros espaços.

Tudo isso é concomitante ao surgimento de coletivos, a partir de 1960, numa abrangência maior que o próprio teatro, propondo uma revisão dos modos de representação, produção e circulação de arte e cultura, tendo o povo como fonte e como ideal destinatário, tais como: o Centro Popular de Cultura (CPC), no eixo Rio-São Paulo, e, como vimos, integrado ao projeto do TPN de Hermilo Borba Filho, o Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife, vinculado ao governo municipal, que vai atuar integrado ao Movimento de Educação de Base (MEB), movimento nacional visando alfabetizar adultos a partir do Método Paulo Freire.

Nessa relação entre teatro do Nordeste e do Sudeste dessa época, mesmo considerando as peculiaridades, há um ponto em comum no que se refere à questão do nacional/regional e do popular, conforme discute Diógenes Maciel:

---

[8] A etapa seguinte de sua produção seria marcada pela "nacionalização dos clássicos", em que o objetivo era enfatizar a representação do caráter popular presente em textos dramatúrgicos clássicos de diferentes épocas, tais como: *A Mandrágora* (Maquiavel), *O Melhor Juiz, o Rei* (Lope de Vega) e *Tartufo* (Moliére). Seguindo a trajetória, num período posterior ao golpe militar de 1964, o grupo apresenta a fase dos musicais da série "Arena Conta...", na qual há um caráter assumidamente épico nas construções dramatúrgicas e cênicas, sob o comando de Guarnieri e/ou Boal, mediante o uso alegórico de canções e a criação/utilização do Sistema Coringa, que, além de permitir a redução do número de atores, visto que um mesmo ator pode representar diferentes personagens, inclui, como parte integrante do espetáculo, a própria análise da peça

> [...] no conjunto de textos e espetáculos relacionados a um projeto teatral identificado como *nacional e popular*, proposta esta amplamente relacionada à perspectiva de direção cultural do PCB, buscava-se uma forma estética capaz de, seja pela temática explorada, seja pelo estilo de representação buscado e desenvolvido, formalizar artisticamente a realidade nacional, mediante uma noção de classe (*popular*) plasmada na dramaturgia/teatro (*nacional*) levada ao público habitual de teatro (classe média, estudantes, profissionais liberais etc.), de modo a torná-los aliados importantes diante do projeto de mudança social que se esperava, tendo em vista o alinhamento, à esquerda, dos artistas que encabeçavam o movimento. E aí não temos muita diferença em relação ao que se propunha no Nordeste, a não ser no que se refere a uma determinada pesquisa em torno das formas de teatro populares, por exemplo. (MACIEL, 2009, p. 343. Grifos do autor).

Dentre essas experiências, também lembradas como engajadas ou esquerdistas, aqui apresentadas a partir de apontamentos sobre o Teatro de Arena, caberia, ainda, um destaque sobre o trabalho do CPC, importante espaço de politização da cultura diante de um ideal de realização de uma arte popular revolucionária, tendo sido realizado um projeto de teatro de agitação e propaganda (*agitprop*), inspirado nos modelos de Piscator e de Brecht, pois se fazia urgente ir além da tarefa de realizar uma reportagem dramatúrgica sobre as questões sociais do país. Era preciso, naquele contexto, encontrar uma linguagem dramatúrgica e cênica, além dos limites de um realismo dramático, capaz de informar, conscientizar e, principalmente, mobilizar a classe representada, que, mesmo no caso do CPC, dificilmente ultrapassou os limites do círculo dos universitários e intelectuais mais à esquerda. Infelizmente, os intuitos do CPC e de outros coletivos semelhantes não avançaram com a deflagração do golpe militar, em 1964, e, principalmente, com a instituição do Ato Institucional nº 5, quando tivemos uma vigilância cerrada da censura, perseguição e, quase consequente, saída de muitos artistas do país durante a década de 1970.

Evidentemente, nem todo caminho de redefinição de um moderno teatro brasileiro, desenvolvido entre as décadas de 1950 e 1960, como oposição crítica à experiência fundadora do TBC e das modernas companhias de atores, se constituiu numa proposta engajada e/ou vinculada a um partido ou movimento político. É o caso do Grupo Oficina, fundado como grupo amador, em 1953, por estudantes de Direito da cidade de São Paulo. Sem necessariamente construir uma trajetória oposta à do Arena e do CPC, sua atuação priorizou a investigação dos elementos da linguagem teatral e a montagem de textos dramatúrgicos realistas de autores norte-americanos e russos, o que não representou um total distanciamento do assunto brasileiro, visto que o conteúdo/forma dessas peças e a perspectiva de encenação traçavam uma aproximação com o nosso momento histórico.

A profissionalização do grupo aconteceu em 1960 com a inauguração do seu próprio teatro e a realização de aulas de interpretação realista, ministradas por Eugênio Kusnet, a partir do Sistema Stanislávski, o que reverberou na qualidade dos seus espetáculos, tais como: *Pequenos burgueses* (1963), *Andorra* (1967) e *Os Inimigos* (1966). Essas encenações, que já experimentavam elementos do teatro épico brechtiano, prepararam a maior virada do grupo, com a montagem de um texto brasileiro, escrito em 1933 e publicado em 1937, que se tornou um marco na produção do nosso teatro, conforme destaca Tânia Brandão:

> Até 1967, quando é montado *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, há um processo constante e coerente de exercício do realismo, um afastamento nítido frente ao nacionalismo-populismo do Arena, uma projeção de um novo diretor que se tornará o líder do grupo – José Celso Martinez Corrêa. A oposição teatral costuma acusar o Oficina de esteticismo e, valorizando as opções do Arena, atribui-lhe a posição de filho dileto do TBC. [...] A partir de *O rei da vela* [...] surgiu um novo Oficina, ainda temático, ainda realista, mas sintonizado com Artaud-Reich-Grotowski, cada vez mais impregnado de um afã de destruição, oposto simétrico à história anterior, de construção, de oficina. (BRANDÃO, 1994, p. 231-232).

Mais que um marco divisório apenas na produção do grupo, que sempre defendeu a máxima de que o estabelecimento de um conteúdo revolucionário depende de uma forma igualmente revolucionária (Cf. GUINSBURG; PATRIOTA, 2012), essa montagem inaugura uma nova linguagem cênica, ao agregar formas teatrais populares bem conhecidas do nosso público, como o circo, a revista e a ópera (indicadas no texto oswaldiano), com procedimentos em torno de uma arte tropicalista brasileira, em experimentação nos campos da música, do cinema e das artes visuais naquele momento. Rompendo com as certezas de suas práticas realistas anteriores e bebendo nas próprias lições antropofágicas do dramaturgo em questão, o diretor José Celso Martinez traça as diretrizes de sua nova poética articulando o deboche, a irreverência, as citações, o mau gosto, as alegorias, ou seja, expressões exageradas do nosso modo de ser, como num jogo de espelhos distorcidos, para construir uma paródia da nação, ainda pelo viés do popular, chamando o espectador a conhecer a realidade do país marcado por contradições sociais que a ideologia dominante cuidava em escamotear. Para Edélcio Mostaço (2013, p. 226), essa encenação do texto de Oswald Andrade, que precisou de cerca de trinta anos para ganhar os palcos, antecipa procedimentos estéticos só passíveis de nomeação com a pós-modernidade.

Não é por acaso que essa montagem de caráter demolidor (semelhante às encenações do argentino Victor Garcia que precisaram, literalmente, demolir parte do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo), ao tempo em que antecipa elementos de práticas cênicas futuras,

termina corroborando o abandono dos padrões de elaboração/produção teatral estabelecidos pela recente produção moderna. Isso tudo num contexto em que também pesam questões como a falta de apoio oficial, a fragilidade do mecenato, a alta inflação, a ausência de uma política de formação de plateia, a concorrência com o cinema e a televisão e, como vimos, o acirramento da censura e a perseguição aos artistas impostas pela ditadura militar. Esse quadro de declínio e implosão do modelo moderno é afirmado nas palavras de Tânia Brandão:

> Uma geração inteira trabalhara em função de um modelo de teatro que desapareceu diante de seus próprios olhos. A proposta original do moderno, vária, multiforme, fora se esgarçando ao longo dos anos de 1950, invertendo os seus termos, pondo em lugar do cérebro a bilheteria, e a um ponto tal que se tornara apenas um adjetivo pesado, temido, combatido – teatrão. [...] Dentre as quebras propostas pelos ventos de 1968, nenhuma foi com certeza tão radical: tomou-se o fazer em si como obsoleto e propôs-se uma obra de demolição eficiente para liquidá-lo. [...] A dinâmica de produção em grandes esquemas, com padrões europeus, se tornou, ao mesmo tempo, inviável e objeto de crítica, pois as novas gerações teatrais começaram a defender formas alternativas de produção, comunitárias e/ou coletivas, despojadas [...]. (BRANDÃO, 2009, p. 401).

Por isso mesmo, os anos iniciais da década de 1970 marcam o encerramento das atividades das poucas companhias modernas que conseguiram sobreviver até aquele momento. Em seu lugar tomam espaço os grupos com menor número de integrantes que trabalham de modo cooperativado para realizar obras resumidas em três matrizes básicas: espetáculos apresentados no circuito comercial, a produção de grupos de teatros independentes nas periferias (vinculadas a organizações populares) e montagens *underground*. Convivendo numa perspectiva de resistência, após a saída do país de muitos artistas que comandaram os rumos do teatro na década anterior, a maioria dos grupos desenvolve experiências teatrais sob o viés de processos coletivos de autoria, em que todos se dividem nas múltiplas atividades de criação e produção cênica, sem a constituição de uma assinatura artística específica. Ao longo dessa década não se observa uma única linha temática ou formal que consiga agregar as diferentes experiências, por isso mesmo, se temos uma ideia-força dessa produção, ela só poderia ser resumida na palavra “diversidade”.

Seguindo essa orientação, é com a encenação da obra de um autor modernista que temos o estabelecimento de outro momento inovador no teatro brasileiro, quando se inaugura o que se convencionou chamar de “teatro contemporâneo”. Realizada em 1978, por Antunes Filho, em regime de colaboração com o elenco amador do grupo Pau Brasil, o espetáculo *Macunaíma* é uma livre adaptação para os palcos da homônima rapsódia de Mário de

Andrade. Produzida num contexto marcado pelo gradativo processo de reabertura política do país, o impacto produzido pela inovação na pesquisa de linguagem cênica desse espetáculo experimental, com quatro horas de duração, deveu-se, principalmente, à valorização da visualidade em articulação com a leitura proposta para o texto.

Se a definição de teatro moderno acontece com o advento do encenador e da encenação, ainda muito vinculada à tradição do texto, o estabelecimento de um teatro dito contemporâneo se dá com a noção de escritura cênica ou dramaturgia do diretor, conforme apresentação das tendências contemporâneas no teatro brasileiro, de Sábato Magaldi:

> Uma forte tendência do teatro contemporâneo em todo o mundo, com repercussão entre nós, alterou essas premissas em virtude de novos pressupostos teóricos. O reconhecimento do teatro como arte autônoma, embora devedora de várias formas artísticas, e não mera ilustração da literatura, provocou importantes mudanças práticas. Admite-se hoje que, se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. E, pela autoria, compete-lhe assumir uma criação. Criação *sui generis*, já que fundada em outras, mas que tem o direito de aspirar à plenitude. (MAGALDI, 1996, p. 278).

Aqui nesse ponto, mais uma vez extrapolamos o percurso em torno de uma cena moderna, dessa vez em terras brasileiras. Os apontamentos levantados nesse trajeto foram estabelecidos a partir de um processo de leitura, interpretação e inter-relação do pensamento de diferentes autores e obras que recuperam e sistematizam acontecimentos do teatro em nosso país. Estranhamente, mesmo se tratando de histórias do teatro brasileiro, até as escritas mais recentes, ao se concentrarem no eixo cultural Rio-São Paulo, quando muito deslocando seu foco até o vizinho estado de Pernambuco, não abordam aspectos da produção paraibana: é como se tivéssemos passado ao largo dessa produção moderna. No âmbito local, ainda não cuidamos dessa tarefa a contento, pois são poucos os livros sobre o teatro paraibano e, geralmente, eles estão circunscritos a uma experiência muito pessoal, movida mais por questões sentimentais que pelo rigor acadêmico. Daí a necessidade de traçar um caminho paralelo, em solo paraibano, desta vez reunindo alguns escritos sobre a história do teatro na/da Paraíba.

2.2. Em busca de uma histografia do Teatro Paraibano

Se no âmbito nacional permanece a queixa de que ainda estamos por escrever uma história do teatro brasileiro, o que dizer então da história do teatro da “pequenina” Paraíba

que, à exceção de uma ou outra rara menção ao Teatro do Estudante da Paraíba, vinculado ao Projeto de Paschoal Carlos Magno, ou, nos estudos mais recentes, à produção de Altimar Pimentel e à montagem do espetáculo *Vau da Sarapalha* pelo Grupo Piollin (Cf. FARIA, 2013; GUINSBURG; PATRIOTA, 2012), aspectos internos do desenvolvimento do nosso sistema teatral não aparecem nos livros que tratam de uma história do teatro nacional em que o adjetivo brasileiro é praticamente sinônimo da produção de um centro polarizado por São Paulo e Rio de Janeiro.

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

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

Mesmo assim, principalmente no âmbito acadêmico, não podemos negar que, nos últimos anos, vem crescendo o número de pesquisas e publicações que versam sobre um dado dramaturgo, grupo ou período de produção que, se ainda não dão conta de um vasto panorama de nossa produção, podem se juntar aos poucos livros disponíveis até esta data para funcionar

como pontos de demarcação, entrecruzando e traçando uma perspectiva mais ampla de nossa história teatral.

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

A fase que vai da inauguração do teatro até o ano de 1908 é tratada pelo autor como um período áureo, em que a temporada de uma companhia sucedia outra, em que a hospedaria (de propriedade do seu pai) era uma espécie de consulado internacional de artistas e que a ferrugem não se acumulava nas dobradiças das portas de entrada do teatro. Além dessa espécie de memória saudosista em torno do Teatro Santa Roza, Walfredo Rodriguez cita documentos que apontam para a existência de um primeiro teatro na capital, o Coliseu Paraibano, uma iniciativa particular que, no ano de 1831, teria funcionado na Rua da Areia. E, sobre meados do século XIX, trata rapidamente da movimentação de amadores na cidade tendo à frente o ator Lima Penante, responsável pela Sociedade Dramática Santa Cruz e pelo teatrinho Ginásio Paraibano/Teatro Santa Cruz que funcionavam no antigo Largo das Mercês. Adiante, já nos primeiros anos do século XX, menciona a atuação ou apresentações de outros grupos locais, como: o Grupo Dramático Recreio Familiar e o Recreio Dramático Santa Rosa que apresentavam peças de “entretenimento sadio e cotidiano”, como regiam as ideias-força do teatro no século XIX.

Nessa crônica da cena cotidiana, destaca-se a presença de atrizes compondo essas sociedades dramáticas, a menção aos cenários dos espetáculos com telões pintados, embates entre jornalistas e artistas através da imprensa ou a provocação entre uma atriz e um moço da plateia que arremessou mais de um chapéu de palha aos seus pés durante uma apresentação. Nessa época descrita, a renda dos espetáculos costumava ser em benefício de algum artista ou instituição, sendo essa informação bastante destacada no material de divulgação. De um modo

geral, talvez pelo fato do autor ser guiado muito mais pelo fluxo de sua memória e menos por uma pesquisa documental, no livro há imprecisão de dados, datas, informações e nomes, o que cria elipses, duplicidade de informações e, às vezes, dificulta uma compreensão mais ampla, mesmo considerando que o texto é acompanhado de algumas fotos e reprodução de panfletos de divulgação dos espetáculos.

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

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

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

Seguindo orientação teórico-metodológica semelhante, temos também o seu livro *Fronteiras entre o palco e a tela*: teatro na Paraíba (1900-1916), publicado em 2010, que dá continuidade à narrativa histórica da publicação anterior. Dessa vez, o foco não está

exclusivamente na produção teatral, mas nas relações que se estabelecem entre palco e tela, como já indicado no próprio título. Em linhas gerais, ao tratar do teatro na virada do século, ou melhor, das fronteiras entre teatro e cinema, o autor recupera a decadência do eixo teatral Mamanguape-Areia, a chegada das primeiras projeções cinematográficas na Paraíba com projetores móveis, a construção de novos edifícios teatrais, a constituição híbrida dos cineteatros nas diversas cidades, repercutindo a simbiose entre as duas formas artísticas e, mesmo com a euforia e a concorrência da novidade do cinema, como se deu a persistência do movimento teatral nesses primeiros anos do século XX.

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

Inspirado numa publicação semelhante, realizada no estado de São Paulo, em quase quatrocentas páginas do roteiro fotográfico organizado por Ednaldo do Egypto, revela-se uma narrativa visual com o apoio de sucintas legendas (nome do grupo, autoria do texto, direção, ano de montagem e atores/atrizes na cena), pela qual é possível passar em revista boa parte da produção teatral paraibana durante os tais quarenta anos do título. Após breve apresentação, introdução e um rápido texto sobre o teatro em cada uma das principais cidades paraibanas (João Pessoa, Campina Grande, Cabedelo, Guarabira, Pombal, Areia, Sousa, Cajazeiras e Alagoa Grande), as imagens do livro seguem uma ordem cronológica e estão dispostas a partir das seguintes seções: cartazes, programas, livros, revistas, cenas, cenas infantis, jograis, gente, cursos, o circo, teatro de bonecos, espetáculos visitantes, teatro de rua, festivais e casas de espetáculos. Mesmo reconhecendo a predominância de produções surgidas na cidade de João Pessoa, o livro traz imagens de grupos e espetáculos de outras cidades paraibanas, a exemplo de Campina Grande, Cabedelo, Arara, Alagoa Grande, Cajazeiras e Sousa.

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

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

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

a) uma primeira modernidade (1946-1968) que se inaugura com a fundação do Teatro do Estudante da Paraíba e pode ser caracterizada como um período de aprendizado com a experiência externa;

b) uma segunda modernidade (1968-1982) que se inicia com a estreia do espetáculo *Parai-bê-a-bá*, pelo Grupo de Teatro de Arena da Paraíba, e que pode ser lembrada como um estágio de formação e afirmação de uma dramaturgia paraibana (na acepção que envolve não apenas o texto dramatúrgico, mas também a encenação e a recepção da plateia);
c) um terceiro estágio (1982-1992), como um momento de trânsito entre uma cena moderna e contemporânea com ênfase na poética do encenador, a partir da realização do espetáculo *Papa-Rabo*, do Grupo de Teatro Bigorna;
d) um último período (1992-2000), a partir da estreia do espetáculo *Vau da Sarapalha*, do Grupo Piollin, quando já vivenciamos uma cena dita contemporânea em que gradativamente se compreende a constituição do espetáculo como resultante do trabalho colaborativo entre o encenador, dramaturgo, conjunto de atores/atrizes etc., apontando para uma noção de teatro de grupo envolvendo uma nova dinâmica de organização coletiva e a busca por uma pesquisa de linguagem cênica de forma continuada e sistemática.

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

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

pesquisadores interessados em conhecer e aprofundar aspectos da história/historiografia do teatro paraibano/pessoense, uma tarefa ainda por ser construída.

Todavia, aproveitando a leitura de referências do livro de Ednaldo do Egypto, chamamos à baila o texto "Teatro Paraibano, ontem e hoje", de Raimundo Nonato Batista (1983), que foi publicado em jornal com as suas memórias do teatro dessa época, quando foi ator da fase áurea do nosso Teatro do Estudante, e os desdobramentos dessa produção para uma formação do "teatro tabajara". Tomando como ponto de partida a surpresa pela premiação do grupo paraibano no II Festival Brasileiro de Teatros do Estudante, realizado em 1959 na cidade de Santos/SP,[9] o autor lança mão de suas memórias para apontar o pioneirismo do grupo em nosso cenário teatral. Esse grupo, além da experiência e do aprendizado com diretores advindos do movimento teatral de Recife/PE, buscava a aproximação com o eclético público pessoense e o ideário vigente de uma modernidade teatral caracterizada, também, pela "sua preocupação com a formação de um repertório e de elencos, o seu trabalho quase didático, em uma época em que não contávamos sequer com um movimento organizado". (BATISTA, 1983, n. p.). Nesse repertório percebe-se a ausência de peças escritas por dramaturgos locais e de textos inéditos, visto a prioridade dedicada à montagem de peças escritas por nomes consagrados, tais como: Henrik Ibsen, Patrick Hamilton, Robert Sheriff, Renato Viana, Oduvaldo Viana, Rachel de Queiroz e Ariano Suassuna[10]. Essa mesma orientação era seguida por outros grupos da época, tendo como exceção a montagem de alguns textos de Vanildo Brito[11] que foram dirigidos pelo paraibano Elzo Franca, no início da década de 1960.

Ainda, segundo o autor, o trabalho do grupo, na década de 1950, repercutiu no surgimento de diversas experiências pela cidade de João Pessoa que iam do Teatro de Cultura, organização que congregava a alta sociedade, até o Teatro Popular de Arte, coletivo com maior preocupação política e uma produção voltada para o proletariado. Era um momento em que a cidade passava a contar "com grupos bem estruturados, montagens bem cuidadas e um público animador" (BATISTA, 1983, n. p.). Do mesmo modo, seus espetáculos e as ações formativas desenvolvidas teriam repercutido, já na década de 1960, na constituição de outros

---

[9] Nesse festival, o Teatro do Estudante da Paraíba apresentou a peça *João Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen, sob a direção do pernambucano Walter de Oliveira, tendo recebido os prêmios de Melhor Espetáculo, Melhor Ator (Waldez Juval) e Melhor Atriz (Risoleta Córdula).

[10] Ariano Suassuna, mesmo tendo nascido na Paraíba, estava vinculado ao movimento teatral de Pernambuco e, em 1957, ano em que o grupo montou o seu texto *O Auto de João da Cruz*, ele já era um dramaturgo reconhecido fora dos limites da Região Nordeste.

[11] Vanildo Brito foi um autor paraibano que, ao liderar o movimento Geração 59, tentou implantar os ideais modernistas na literatura paraibana, mesmo passados mais de trinta anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Entre os seus textos encenados estão *A rebelião dos abandonados* (1960) e *Andira* (1961).

grupos como o Teatro Universitário, a JUTECA (Juventude Teatral de Cruz das Armas) e o Teatro de Arena da Paraíba, com uma maior presença de dramaturgos e diretores paraibanos, o que leva o ator-autor das memórias à seguinte conclusão:

> Nunca será exagero afirmar que as bases da arte cênica paraibana foram montadas naquele longínquo 1946, quando o idealismo de Afonso Pereira montou os alicerces do TEP, recebendo o apoio de poucos estudantes e a recusa cética da maioria. Nos anos que se seguiram e até hoje o TEP montou peças, participou de certames, promoveu cursos, inspirou festivais (a primeira Semana de Teatro da Paraíba nasceu nos porões do Santa Roza, sede do TEP), formou atores, diretores, cenógrafos, estimulou autores e críticos e promoveu, por seus associados, a criação de grupos e movimentos. (BATISTA, 1983, n. p.).

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

Nesse sentido, semelhante a outros grupos brasileiros, vale lembrar que o Teatro do Estudante da Paraíba, diante de seu posicionamento político, tem suas atividades encerradas no contexto de instalação e acirramento da Ditadura Militar no Brasil, especialmente, com a decretação do AI 5, em 1968. No seu lugar, gradativamente, vão tomando espaço as ações do Grupo Oficial de Arte Dramática do Teatro Santa Roza, que, num momento posterior, passa a se chamar apenas Grupo Oficial do Teatro Santa Roza.

Além da influência do TEP sobre os grupos já citados, é por ocasião da costumeira fala inicial ao público que, nos idos de 1958, antecedendo uma récita do espetáculo *A beata Maria do Egito*, temos a primeira notícia sobre a presença de Paulo Pontes no palco quando, numa dada noite, na falta de um voluntário para tal função e diante de sua persistência, convenceu o grupo e fez a saudação inicial seguida da exposição do espetáculo sob aplausos.

Nesse tempo, ele ainda era um jovem desconhecido, encantado com a arte de representar, sempre rondando os bastidores do teatro, conforme relata Paulo Vieira (1997), em *A arte das coisas sabidas*. Entre essa época e o seu retorno à Paraíba, em 1968, quando encabeça o projeto de montagem do espetáculo *Parai-bê-a-bá*[12], depois de trabalhar com importantes grupos e artistas do cenário nacional. Paulo Pontes ainda fez uma incursão dramatúrgica em programas de rádio em João Pessoa e nas ações de "teatro para o povo" da CEPLAR (Campanha de Educação Popular da Paraíba). No Rio de Janeiro, continuou seu aprendizado no trabalho com os Centros Populares de Cultura (CPC da UNE) e, no período pós-golpe militar, no Grupo Opinião. É com Paulo Pontes e o espetáculo *Parai-bê-a-bá*, montado pelo Grupo Teatro de Arena da Paraíba, sob a direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira, que temos a culminância ou o ponto de virada de um movimento, iniciado desde o início da década de 1960, de busca e valorização das temáticas locais e do trabalho de dramaturgos e diretores paraibanos, que reconhecemos como uma segunda fase do teatro moderno da Paraíba.

Adaptando e guardando as devidas diferenças de contexto em relação ao pensamento de Alcântara Machado, ao invés de universalizar para nacionalizar, em terras paraibanas, teríamos o processo de nacionalizar para regionalizar ("paraibanizar"?). Desse modo, um primeiro tranco, com vistas a uma modernização do nosso teatro, teria se cumprido com a ação capitaneada pelo TEP, assumindo a necessidade de aprender no intercâmbio com grupos e artistas de outros Estados e com as montagens de textos de dramaturgos consagrados realizadas, principalmente, por diretores pernambucanos, para, diante dessa experiência, alçar o segundo tranco, com vistas a representar no palco fatos, costumes e lugares da "gente nossa", em consonância com o depoimento de Marcos Vinícius, ao rememorar sua convivência com Paulo Pontes:

> Surgiu, então, não se sabe quem deu a idéia, a possibilidade de fazermos um espetáculo sobre aquilo que mais conhecíamos, o tema que estava mais ao alcance da nossa mão: a realidade do lugar onde vivíamos. Foi daí que surgiu *Paraí-bê-a-bá* [...]. Paulo arregaçou as mangas, assumindo plenamente as precárias condições de trabalho vigentes no ambiente teatral da província. Convocou uma equipe de escritores, poetas e músicos e, com eles, roteirizou e escreveu o espetáculo. Com sua extraordinária vocação de liderança e seu notável senso de observação do real, realizou um trabalho

[12] O roteiro do espetáculo *Parai-bê-a-bá* é assinado por Pe. Francisco Pereira, João Manoel de Carvalho, Altimar Pimentel, Jomar Souto e Paulo Pontes, sob a coordenação geral de Paulo Pontes. No elenco de estreia: Ednaldo do Egypto, Jomar Souto, Márcia Guedes Pereira, Roosevelt Sampaio, Sérgio Tavares, Socorro Albino e Walderedo Paiva. Participação especial: Coral da Universidade Federal da Paraíba. Direção Musical: Arlindo Teixeira e Pedro Santos. Acompanhamentos musicais: Geraldo, Genildo e Codó.

> que constituiu verdadeiro marco no teatro nordestino. E dizia: eu aposto com vocês que o público daqui não vem ao teatro porque o teatro não está falando de coisas que ele conhece ou pelas quais se interessa. Se a gente numa peça falar do Ponto de Cem Réis, tenho certeza de que esse teatro vai lotar. (VINÍCIUS, 1977 apud VIEIRA, 1997, p. 38-39).

E, de fato, essa hipótese estava correta, porque, naquele ano, o espetáculo que estreou no Rio de Janeiro, depois cumpriu longa temporada de sucesso de público no Teatro Santa Roza. Buscando respostas para a pergunta sobre quem era essa gente paraibana com quem o grupo queria se comunicar, Paulo Pontes lançou mão de recursos dramáticos e épicos que teria apreendido nas construções dramatúrgicas do Grupo Opinião, de modo que o texto pode ser caracterizado como uma colagem de canções e textos que vão de trechos e personagens retirados de *A Bagaceira*, o romance fundador do Regionalismo de 30, de José Américo de Almeida, passando pela problematização de dados sociais e econômicos da Região, discursos de importantes políticos, até piadas e "causos" que poderiam facilmente ser ouvidos de populares nas esquinas da cidade.

Esse texto/espetáculo torna-se um marco no teatro paraibano pela novidade artística e boa repercussão que teve junto ao público e aos artistas, e porque, semelhante ao que teria acontecido em 1946, com a criação do Teatro do Estudante da Paraíba, ele (re)aproximava o fazer teatral da cidade das principais tendências modernas, vigentes no teatro brasileiro na década de 1960, voltado para a representação dos temas da liberdade e da identidade nacional, agora, pelo viés de um nacionalismo crítico. O retorno de Paulo Pontes ao seu estado de origem, após um período de aprendizado com significativas experiências na Região Sudeste, possibilitava a criação de um espetáculo que, além de trazer essa discussão nacional para o âmbito local, se destacava pela valorização do dramaturgo da cidade via processo de autoria compartilhada; pela experimentação de um teatro de feição épica, reunindo uma série de fragmentos textuais e misturando elementos do teatro e da música na sua encenação; e pela preocupação em aproximar a produção teatral dos temas e do público da cidade. Não por acaso, esses princípios que nortearam a criação do espetáculo, juntamente com o ideário de um teatro popular do Nordeste, defendido por Hermilo Borba Filho, serão as principais referências nas décadas seguintes, principalmente, no que tange à formação/consolidação de uma dramaturgia paraibana, em que vão ganhar destaque nomes como os de Altimar Pimentel, Lourdes Ramalho, José Bezerra Filho, Ednaldo do Egypto, Fernando Teixeira, Tarcísio Pereira, W. J. Solha, entre outros. E, no campo da encenação teatral, nesse mesmo período, destacam-se os nomes de Fernando Teixeira, Luiz Carlos Vanconcelos, Roberto

Cartaxo, Eliézer (Rolim) Filho, Paulo Vieira, W. J. Solha, Eleonora Montenegro e Everaldo Vasconcelos.

Nesse ponto, quando tangenciamos os meados da década de 1970, adentramos no objeto central desta pesquisa, que busca discutir relações entre a dramaturgia do autor do texto e a dramaturgia da cena, procurando recuperar memórias, compreender as dinâmicas e discutir as principais tendências na produção da cena pessoense ou tabajara, entre os anos de 1975 e 2000. Mas esse já é um assunto para um próximo capítulo.

3. PANORAMA VISTO DA PONTE (DO RIO SANHAUÁ): A CENA TABAJARA NAS PÁGINAS DOS JORNAIS

3.1. Pesquisa de campo: primeiros passos e anotações

Considerando que, como afirmamos no capítulo anterior, boa parte da história do teatro paraibano está por ser contada – mesmo reconhecendo a crescente realização de pesquisas e publicações nesse campo –, ainda existem elipses de tempo e de certos conjuntos de produções que urgem por ser abordadas, discutidas e/ou revisadas, sem esquecer também da necessidade premente de uma visada panorâmica desse fazer teatral ao longo das últimas décadas. Desde o livro de Walfredo Rodriguez (1960), grande parte das narrativas produzidas após sua publicação estão concentradas no seu período de fundação, que se deu na passagem do século XIX para o século XX. Esses livros, de algum modo, ainda reproduzem essa estrutura, permanecendo, assim, um longo hiato no que se refere ao registro histórico e à reflexão historiográfica mais sistemática em torno dos fatos teatrais ocorridos entre a década de 1920 e os dias atuais.

Felizmente, essa regra tem sua exceção em artigos e nos estudos pontuais sobre obras, grupos e artistas que serão de grande contribuição para a realização desta pesquisa, a exemplo de artigos do professor Paulo Vieira sobre a produção paraibana nos anos 1990 (Cf. VIEIRA, 1999, 2006, 2013) e da sua dissertação com a pesquisa sobre o dramaturgo Paulo Pontes (Cf. VIEIRA, 1997); da frente de pesquisa levantada pelos professores Diógenes Maciel e Valéria Andrade com a escrita de uma série de artigos (Cf. MACIEL, 2012; ANDRADE, 2012), a organização de volumes com a obra [quase] completa da dramaturga Lourdes Ramalho (2011) e, ainda, outros textos, como o perfil biográfico *Fernando Peregrino*, escrito por Tarcísio Pereira (2013), sobre a vida e a obra do encenador Fernando Teixeira, que também foi alvo de um capítulo de livro escrito por Diógenes Maciel e Danielle Ribeiro (2012), com uma reflexão sobre como se faz e como se pensa a cena a partir desse artista paraibano.

Nesse sentido, o desafio desta pesquisa foi se debruçar sobre um estágio da produção do moderno teatro paraibano, com ênfase sobre o período entre 1975 e 2000, quando teríamos um processo muito peculiar de afirmação de uma produção do texto dramatúrgico e da encenação. Este recorte de tempo se torna imenso pela ausência de pontos de partida, de

demarcações, de portos seguros e de instrumentos que, inicialmente, possam apontar para uma compreensão geral da produção teatral na capital paraibana, ao longo desses vinte e cinco anos. As poucas informações ou referências desse período em estudo, vieram do livro de imagens de Ednaldo do Egypto (1988), conforme já referimos no capítulo anterior, e dos apontamentos sobre teatro e encenação (com muitos recortes e ainda dentro de uma visão muito generalizada) do livro de Augusto Magalhães (1995). As outras informações às quais temos acesso ainda estão circunscritas à dimensão oral dessa história: são episódios que eram e continuam sendo contados nos bastidores teatrais pelos artistas que a fizeram.

Mesmo assim, diante de um terreno movediço em que tudo ainda parece estar por ser sistematizado, o caminho inicial foi garimpar e ler o escasso material sobre teatro paraibano disponível, tendo em vista a necessidade de traçar hipóteses, aprofundar aspectos teóricos e históricos pertinentes à pesquisa e buscar referências metodológicas em pesquisas semelhantes realizadas em outros estados brasileiros. Esse passo nos levou a priorizar a pesquisa documental que, diante da inexistência de arquivos públicos dos grupos e nos teatros da cidade, foi direcionada para a busca de material crítico e para a construção de um mapeamento dos espetáculos teatrais produzidos em João Pessoa, a partir das páginas dos jornais, no período que compreende a pesquisa em questão. Mais que *peças, pessoas e personagens* (abrindo o diálogo com o título do livro de Décio de Almeida Prado), ou, ainda, mais que números, esboços e gráficos resultantes dessa cartografia do moderno teatro paraibano, buscamos dar novos passos e refletir sobre caminhos e perspectivas teóricas, para contribuir com o traçado de uma historiografia do teatro brasileiro para além das fronteiras do eixo Sudeste.

Ao priorizar esse recorte da notícia publicada no jornal, já assumimos estar deixando de fora uma parte da produção teatral da cidade que não depende de temporadas teatrais, tampouco do público leitor do jornal, tais como: alguns grupos de teatro comunitário, organizações de teatro estudantil, grupos de teatro religioso, coletivos vinculados aos movimentos sociais e os grupos de cultura popular, que, desde sempre, produziram suas manifestações teatrais (lapinha, pastoril, nau catarineta, mamulengo, boi-de-reis, entre outros). Seguindo a trilha deixada por Tânia Brandão (2009) quando da sua pesquisa em torno da vasta produção da Companhia Maria Della Costa, corroboramos a estratégia adotada de que o material jornalístico seria tratado como material primário, mesmo reconhecendo seus limites e compreendendo que aquilo que está escrito ou registrado não se trata da *verdade*, mas de uma versão do que teria acontecido.

Somam-se a essas características do texto jornalístico, as questões ideológicas de um dado veículo de comunicação, as constantes mudanças da programação visual e da linha editorial dos jornais, em que um editor pode dar maior visibilidade ou restringir as notícias de um dado evento teatral ou artista. Além disso, é preciso considerar a ausência de uma crítica especializada em nosso Estado ou a pequena quantidade de textos críticos, pois boa parte do que se lê em nossos diários é mera reprodução de um texto previamente escrito pelo próprio artista (à guisa de *release* enviado aos jornais), o que pode construir a imagem distorcida ou mesmo fictícia ou idealizada de uma obra. Ainda sobre a dinâmica editorial dos nossos cadernos de cultura não é raro encontrar informações errôneas, como a troca do nome de atrizes na lista do elenco, textos incompletos ou com partes recortadas no momento da diagramação e, pior, a matéria de um espetáculo ilustrada com fotografia de outra produção. Daí a necessidade de, posteriormente, cruzar esse material levantado com outras fontes (registros de arquivos pessoais, programas de espetáculos e de festivais etc.).

Atentos a essas questões, passamos à pesquisa de campo, que, após algumas tentativas de localizar um acervo de jornais que estivesse organizado e cobrisse todo o período em estudo, foi realizada na hemeroteca da Fundação Casa José Américo, organização vinculada ao Governo do Estado da Paraíba, com sede em João Pessoa, e que disponibiliza aos pesquisadores, sob a forma de papel encadernado, seu acervo de jornais, revistas e periódicos de circulação local, estadual e nacional, num período que se estende desde fins do século XIX até os nossos dias.

Mesmo assim, a ideia inicial de seguir apenas um jornal (a saber, *O Norte*, do grupo editorial Diários Associados) logo foi abandonada, porque mesmo esse amplo acervo possui lacunas em alguns meses e/ou anos para esse ou para aquele jornal de um dado grupo editorial. Sendo assim, foi preciso recorrer também aos jornais *Correio da Paraíba* e *A União*, de modo que nenhum dia/mês ficasse descoberto. Algumas vezes, essa mudança de jornal foi motivada pela linha editorial de um dado veículo que não priorizava a divulgação das matérias de teatro local. Metodologicamente, todo material que noticiasse a produção de espetáculos e eventos teatrais dentro do circuito "profissional"/comercial foi registrado sob a forma de fotografia digital e/ou de imagem escaneada para posterior sistematização e análise. Na sequência, as imagens coletadas foram organizadas, respeitando um critério cronológico relativo ao ano da produção a que se referiam, para depois serem divididas diante dos seguintes critérios: teatro DA Paraíba (incluindo todos espetáculos teatrais produzidos na cidade que tenham cumprido temporada em teatros ou noutros espaços alternativos), teatro NA Paraíba (reunindo os espetáculos apresentados na cidade que foram produzidos em outras

localidades) e, por fim, teatro PB OUTROS (as demais notícias sobre cursos, oficinas, festivais, organização do movimento teatral, textos sobre a história do teatro, edifícios teatrais, concursos e editais de incentivo). Tais critérios se dão de modo a compreender, ano após ano, quanto, quem e o que se produzia, o que de fora passava pela cidade e como se dava o processo, concomitante, de formação e organização dos artistas.

Importante registrar que já nessa etapa de classificação ficaram de fora os espetáculos produzidos por grupos estudantis/comunitários que, posteriormente, não tenham realizado temporada e/ou participado de festivais de teatro e outros eventos da área. Em função do grande número de espetáculos catalogados ano a ano e, muito mais, pelas especificidades no seu modo de produção, linguagem, temática e relação com um público muito específico, após uma primeira catalogação também foram retiradas, do mapeamento da pesquisa, todas as montagens de espetáculos infanto-juvenis, pois a sua sistematização demandaria uma dinâmica própria de estudo e análise que se confrontaria com uma visada sobre os espetáculos para um público adulto, o que em si já aponta para necessidade de uma outra pesquisa específica.

Feitos esses primeiros recortes, a organização do material coletado nas páginas dos jornais gerou, inicialmente, o Catálogo de Fichas-Técnicas dos Espetáculos do Teatro Tabajara (1975-2000), apresentado no Anexo 1 deste trabalho e configurado como um banco de dados com informações sintetizadas sobre os espetáculos em que podem ser consultados: ano de produção, nome do espetáculo, autoria do texto, direção, elenco, equipe técnica e grupo responsável pela produção/montagem. Consideramos sempre o elenco e a ficha técnica tal qual apresentada na data de estreia do espetáculo.

3.2. Do número de espetáculos, grupos e seus modos de produção

Partindo do material coletado nos jornais, foram catalogados 234 (duzentos e trinta e quatro) espetáculos, no período que vai de 1975 a 2000, o que dá uma média de 9 (nove) espetáculos novos produzidos a cada ano, obedecendo a relação ano/número de espetáculos em conformidade com o gráfico abaixo:

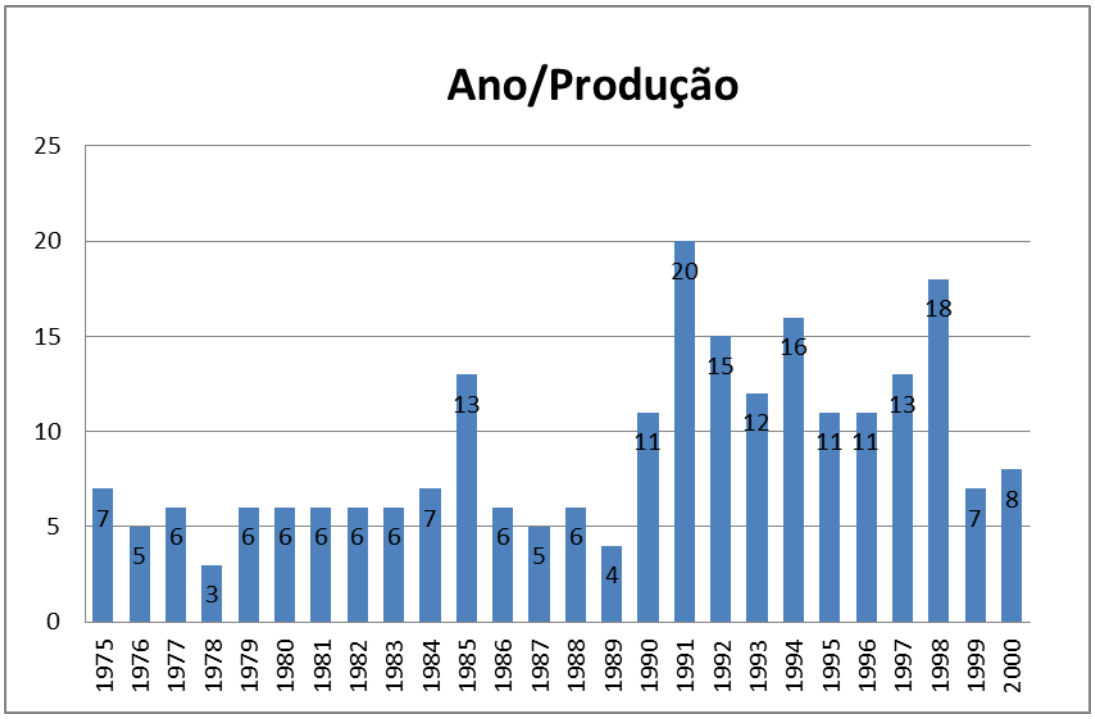

Gráfico 01 – Produção por Ano

De um modo geral, ao longo dos anos, visualmente, o gráfico apresenta uma variação média que vai de, no mínimo, três a, no máximo, vinte espetáculos novos produzidos no mesmo ano. Porém, há uma variante entre três e sete espetáculos que predomina no gráfico, prevalecendo do ano inicial até o final da década de 1980 – com exceção do ano de 1985, quando registramos o número de treze produções. A década de 1990 apresenta um significativo aumento no número de produções e isso, provavelmente, pode ser creditado ao surgimento de novos grupos, à retomada do trabalho de artistas veteranos que retornam à cidade após um período de aprendizado teatral em outros estados, ao trabalho advindo dos cursos de formação de atores,[13] ao trabalho de grandes escolas privadas da cidade que investem, naquele período, na contratação de encenadores e na produção de espetáculos que rompem o limite de mero teatro estudantil ao propor temporada dos espetáculos e participar

[13] Destaque para o trabalho coordenado pelo encenador Roberto Cartaxo e equipe frente ao Curso de Formação de Atores, promovido pela Fundação Espaço Cultural (FUNESC), responsável pela montagem de diversos espetáculos e pelo lançamento de novos atores e atrizes que integrariam os elencos/grupos amadores da cidade. O trabalho da Escola Piollin (hoje Centro Cultural Piollin), a partir do trabalho de diretores como Ângelo Nunes, também contribuiu com o número de produções e o lançamento de novos nomes para a cena pessoense. Junte-se aqui, com muita ênfase, o nome de Geraldo Jorge, do Grupo Tenda, que tem contribuído na formação de novos artistas de teatro, a partir de um público formado, principalmente, por jovens estudantes de escolas públicas da cidade.

da programação de importantes festivais culturais da cidade. [14] Antes mesmo da coleta desses dados, esse significativo crescimento no número de espetáculos e de grupos, motivado também por uma demanda nova de público, já tinha sido apontado, na sua própria época, por jornalistas e artistas da cidade, e, posteriormente, por pesquisadores e estudiosos da produção teatral paraibana, a exemplo de Paulo Vieira:

> O teatro na Paraíba conheceu um momento de significativo crescimento estético logo no início dos anos noventa, não apenas na qualidade dos espetáculos produzidos por quase todos os diretores atuantes no Estado, mas ainda quanto ao crescimento significativo do público que lotou as casas de espetáculos, acompanhando de perto, e sendo, talvez, o principal incentivador para a criação proposta pelos grupos paraibanos. E não foi à toa que nasceu todo movimento que mais à frente descreverei. Eu diria que que foi antes a marca de uma geração que começou a fazer teatro durante os anos setenta. [...] A aventura dos anos noventa, de que trata esse artigo, é a aventura da minha geração, daqueles que sentiram a necessidade de sair e estudar fora do estado, mas que igualmente sentiram a necessidade de voltar, e de construir aqui os espetáculos que sonharam lá fora. (VIEIRA, 2006, p. 75-76).

Além desse retorno de artistas, na ampliação desse quadro, há que se considerar também o surgimento de festivais de teatro que incentivam a formação, a montagem de novos espetáculos e o surgimento de novos grupos, a exemplo do Festival de Teatro Comunitário do Serviço Social do Comércio na Paraíba (a partir de 1987), o Festival Nacional de Teatro e Dança da Paraíba, que logo se amplia para se tornar o Festival Nacional de Artes – FENART (a partir de 1991), iniciativa da Fundação Espaço Cultural (FUNESC), que também passa a promover a Mostra Estadual de Teatro e Dança da Paraíba (a partir de 1992). Além disso, nesse mesmo ano, como iniciativa do Núcleo de Teatro Universitário/NTU da UFPB, temos a criação do Festival de Teatro do Estudante.

Nesse contexto de produção teatral, é interessante observar como alguns grupos advindos do circuito comunitário e/ou estudantil começaram a ocupar os palcos da cidade com espetáculos de reconhecida qualidade artística, chamando a atenção do público, seja em

[14] Aqui fazemos uma referência direta à iniciativa do Colégio Objetivo com a criação do Grupo Múltiplo, inicialmente com espetáculos dirigidos por Makários Maia e, depois, por Eliézer Rolim (àquela altura, Eliézer Filho). Depois, no âmbito do Colégio Marista Pio X, temos a criação de grupos e espetáculos dirigidos por Cláudio Barros e Jerônimo Vieira. A partir de 1997, destaque para a montagem anual do Auto Natalino, usando como cenário a fachada do próprio colégio, envolvendo estudantes e artistas convidados, numa apresentação com dança, música, teatro e cultura popular para um grande público.

festivais de teatro ou mesmo em temporadas regulares, criando uma tensão entre o que seria a produção de cunho amadora/estudantil e aquelas tidas como "semiprofissional"[15].

Nesse sentido, ao avaliar a produção teatral no ano de 1993, o dramaturgo e encenador Tarcísio Pereira comenta sobre um desses espetáculos escolares que "[...] apesar de bem dirigido, dificilmente se reflete como um espetáculo de circuito comercial comum, pois fora feito com atores primários de um colégio privado e, ao que parece, só tinha mesmo essa finalidade" (PEREIRA, 1994, n. p.). De posição contrária, o também dramaturgo e encenador Eliézer Filho, ao comentar sobre a realização de festivais e o preconceito contra a produção estudantil/comunitária, afirma: "a qualidade de um espetáculo estudantil não é a mesma [...]. No entanto, ele pode trazer dentro de sua proposta elementos criativos que chegam a superar espetáculos semiprofissionais. Não podemos ter preconceito. Teatro é teatro" (ROLIM FILHO, 1994, n. p.). Dois anos antes dessa polarização (que também pode ser compreendida como uma disputa de mercado), o professor Everaldo Vasconcelos, ao comentar sobre o espetáculo comunitário/estudantil *Ela, a rua e eu*, já pressentia, nesses novos artistas, a força capaz de renovar a cena teatral da cidade:

> A nova geração está chegando. Estão vindo das comunidades periféricas de João Pessoa. Possuidoras de um brilho e de uma humildade exemplar. Mas firmes e conscientes do que pretendem fazer com o teatro. Referimo-nos ao espetáculo "Ela, a rua e eu" – uma pequena estória de amor entre os meninos que habitam as ruas desta cidade. [...] É o resultado de um longo processo de amadurecimento do professor, autor do texto e diretor Ângelo Nunes. A Escola Piollin tem sido a escola de teatro deste Estado, que tem formado seus quadros através da prática intensa da experimentação dramática. [...] Estamos de camarote assistindo ao nascimento de um artista. Ou melhor, de um grupo de artistas. [...] eles sabem que são estudantes de teatro e que a estrada é longa e penosa. (VASCONCELOS, 1992, n. p.).

De algum modo, indo de encontro ao pensamento de Tarcísio Pereira, que, àquela época, restringia essa nova cena apenas ao âmbito escolar, essa espécie de "profecia" traçada por Everaldo Vasconcelos se cumpriria, haja vista que grande parte dos novos artistas de teatro, que ocuparam o centro da cena pessoense já no final da década de 1990, era oriunda dos grupos comunitários, das experiências de teatro estudantil e das oficinas de teatro ou cursos livres de formação de ator em funcionamento na cidade. Essa "força" era uma resposta quase natural dessas pessoas, na medida em que havia um interesse maior pelo teatro na

[15] Essa tensão permeou, inicialmente, a própria metodologia de sistematização do material desta pesquisa, quando havia a indagação se essa produção comunitária e/ou estudantil faria parte do conjunto de espetáculos montados entre 1975 e 2000 na Cena Tabajara. Considerando a importância dessa produção, prevaleceu o critério de que faria parte da catalogação final os espetáculos (comunitários/estudantis ou não) que realizaram temporada regular e/ou se destacaram em festivais e eventos teatrais na cidade no período da pesquisa.

cidade (seja no aumento da plateia ou na condição de ator/atriz) e, em contrapartida, a noção de grupo amador ou coletivo teatral (vigente na década de 1970) vinha perdendo espaço e sendo substituída pelo atrativo que o teatro representava para algumas escolas privadas ou por um novo contexto de organização comunitária marcado pela criação, institucionalização e proliferação das Organizações Não-Governamentais (ONGs). Ou seja, emergia um novo público aliado à realização de eventos e festivais que estimulava a produção teatral de iniciantes, que por sua vez, terminou gerando a constituição de novos grupos, de uma nova cena.

Num âmbito mais geral, nesse período de vinte e cinco anos, entre os grupos com maior número de espetáculos há um destaque para o Grupo Bigorna, tendo à frente os diretores Fernando Teixeira e, depois, W. J. Solha; o Grupo JUTECA, sob o comando de Ednaldo do Egypto; o Grupo TENDA (Teatro Nordestino Divulgado), com trabalhos dirigidos por Geraldo Jorge e Leonardo Nóbrega; o Grupo Sagarana, do dramaturgo Tarcísio Pereira, e, até meados dos anos de 1980, o Grupo Oficial do Teatro Santa Roza, que comumente trabalhava com diretores convidados. A presença dos três primeiros grupos que encabeçam a lista com maior número de espetáculos encenados deve-se, principalmente, ao tempo de existência desses coletivos teatrais surgidos ainda na década de 1960 ou ao longo da década seguinte e à sua produção continuada ano após ano, com especial destaque para o Bigorna, surgido em 1968 e ainda em funcionamento. Ao longo da pesquisa, registramos 80 (oitenta) diferentes nomes de grupos teatrais, muitos com apenas um espetáculo e outros ainda que variavam de nome à medida que sucediam as temporadas de uma mesma peça.

Essa questão reflete uma dinâmica comum no teatro brasileiro, a partir da década de 1980, quando a noção coletiva de grupo, seja enquanto organização ou projeto estético, foi perdendo força para a formação de elencos em que não havia um projeto estético continuado. Tanto que, para alguns espetáculos, o nome do grupo é mera formalidade para execução de um projeto específico, como o nome “Projeto Inimigos” (1993), criado para viabilizar a montagem do espetáculo com o mesmo título.

Em âmbito nacional, na década de 1980, era também o momento de afirmação do *teatro do encenador*, também denominado por alguns estudiosos como a “década do diretor”, em que esse agente comandava as esferas de criação e o seu trabalho passava a ser o grande atrativo de público, como aponta Sílvia Fernandes:

> Em lugar de criações coletivas, que se organizavam a partir de lideranças móveis e setoriais, é evidente o refluxo do trabalho conjunto e a orientação preferencialmente individual na concepção dos espetáculos. [...] conforme a

> década avança fica mais clara a centralização do trabalho teatral em torno de encenadores, que passam a funcionar como eixos irradiadores das propostas cênicas, concentrando em torno de si colaboradores que auxiliam sua execução. (FERNANDES, 2013, p. 336-337).

Essa mesma dinâmica, gradativamente, vai sendo absorvida pela cena local, pois, mesmo mantendo a nomenclatura de "grupo", essa noção de organização coletiva vai perdendo força para o projeto estético/artístico particular do encenador, na medida em que esse agente que comandava as esferas de criação e o seu trabalho passava a ser uma referência para o público. Não se trata mais de ver um texto de Shakespeare encenado ou de outro dramaturgo de renome, mas de uma dada leitura cênica original empreendida por aquele encenador específico. Por isso mesmo, não é de estranhar que, mesmo em grupos aparentemente mais estáveis, mudava-se o elenco e os outros artistas colaboradores, permanecendo apenas o encenador que sustentava o nome e a proposta do grupo.

De um modo geral, esses grupos realizavam temporadas de estreia que normalmente duravam um mês inteiro, com récitas sempre nos finais de semana. Dependendo do sucesso do espetáculo, esse tempo podia ser prorrogado. Além disso, o grupo realizava apresentações em cidades no interior do estado, participava de festivais de teatro de alcance local (tais como: as mostras anuais de teatro amador ou universitário promovidas pela FPTA e UFPB, que podiam ser realizadas com programação separada ou em conjunto), regional (a exemplo do Festival de Artes de Areia ou do Festival de Teatro Nordestino de Guaramiranga/CE) ou nacional,[16] e projetos de formação de público (como o *Teatro para Comerciários* do SESC/PB, o *Vamos comer teatro* e o *Teatro do Lima*[17], desenvolvidos pelo NTU/UFPB). Alguns espetáculos da cidade também se apresentaram no circuito de circulação nacional Mambembão,[18] e no Projeto Cumplicidades[19].

---

[16] Destaque-se a presença no Festival de Inverno de Campina Grande/PB, Festival de Teatro de São José do Rio Preto/SP, Festival de Teatro Amador de Ponta Grossa/PR, Festival de Teatro Universitário de Blumenau/SC, Festival de Teatro de São Mateus/ES, geralmente com destaque e premiação.

[17] O Projeto Vamos Comer Teatro funcionou (1981-1985) com apoio do antigo Serviço Nacional do Teatro – SNT. Seguindo uma semelhante linha de incentivo à produção e formação de público, o Projeto Teatro de Lima realizou suas atividades em 1997, com o apoio da Lei Viva Cultura.

[18] Projeto promovido pelo Governo Federal, através do MEC/SNT/INACEN, entre 1978 e 1990. De João Pessoa, participaram do Projeto Mambembão os seguintes espetáculos: *Coiteiros*, adaptação de Altimar Pimentel, Elpídio Navarro e Pedro Santos para o romance homônimo de José Américo de Almeida, com direção de Fernando Peixoto, em 1978; *A donzela Joana*, texto de Hermilo Borba Filho sob a direção de Fernando Teixeira, em 1979, e *Papa-rabo*, adaptação de W. J. Solha para o romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego, sob a direção de Fernando Teixeira, com o Grupo Bigorna, em 1982.

[19] O Projeto Cumplicidades, entre os anos de 1992 e 1994, consistia na circulação de obras e num intercâmbio entre grupos e artistas do Nordeste brasileiro com artistas de Portugal e Espanha. Em 1994, na circulação pela Europa, da produção pessoense participou apenas o espetáculo *Vau da Sarapalha*, direção e adaptação de Luiz Carlos Vanconcelos para o conto "Sarapalha", de Guimarães Rosa. Mesmo assim, devido a problemas de cunho logístico, esse espetáculo realizou apenas uma apresentação dentre as diversas previstas na programação.

Nesse quadro de iniciativas, é fundamental destacar a experiência local do *Projeto Vamos Comer Teatro* pelo seu caráter inovador na perspectiva de formação de público e como uma ação sistemática e continuada ao longo do ano (com espetáculos ocupando o Teatro Lima Penante nos finais de semana), em oposição ao modelo vigente da mostra ou festival (amador) de teatro que demandava uma grande logística para realizar uma vasta programação com apresentação de espetáculos, oficinas, debates em apenas uma semana. Assim, além do "cardápio" que incluía a apresentação de espetáculos locais e de outras cidades do Nordeste, havia a ocupação de espaços na imprensa local com uma coluna diária, com o mesmo nome do projeto, que divulgava desde a apresentação até a recepção crítica de cada espetáculo, num posto que era assumido/revezado por diferentes artistas da cidade.

Pela sua importância enquanto formador de público, na circulação de espetáculos e/ou intercâmbio entre artistas, esse modelo de ação cultural foi multiplicado para outros estados do Nordeste, tais como: Rio Grande do Norte, Sergipe, Bahia, Pernambuco e Alagoas. Era o teatro produzido nas principais cidades nordestinas que começava a se ver, a se questionar, a se organizar e a aprender diante de uma diversidade de experiências, como se percebe no depoimento do coordenador do projeto, o professor e encenador Fernando Teixeira:

> [...] O projeto VAMOS COMER TEATRO não tem um caráter seletivo, tem como meta mostrar a realidade do teatro feito no Nordeste, um teatro quase que nem sem nenhuma proteção dos órgãos oficiais e que vive heroicamente lutando contra o descaso e a falta de recursos básicos. [...] Existem os encenadores criativos, que mesmo sem nenhum recurso, conseguem dentro da sua miséria, burlar uma estética desejada pela plateia, no entanto, somos totalmente contra o princípio de ter a miséria como fonte inspiradora, não queremos e nem desejamos em momento algum, recursos astronômicos, porém, o descaso completo é sem dúvida nenhuma um absurdo e [que] sempre estaremos prontos para repudiá-lo entrincheirados no nosso campo de batalha, o palco, e em prontidão permanente com nossa única e fulminante arma, a palavra. (TEIXEIRA, 1983, n. p.).

Nesse jogo de palavras, a miséria (comumente associada a uma estética ou à produção das artes no Nordeste) estava atrelada aos parcos recursos de incentivo para produção e circulação dos espetáculos, que, pelo contrário, refletiam uma riqueza de produção: basta considerar o depoimento de Teixeira e o número significativo de espetáculos, dos diferentes estados nordestinos, que compunham essa programação. Dentro do mesmo processo de avaliação das ações do projeto, outro texto, do também professor e encenador Everaldo Vasconcelos, destaca que, apesar dos poucos incentivos ou, ainda, da necessidade de uma maior presença do público em alguns espetáculos, o projeto representou uma iniciativa

importante dentro dessa conjuntura de muitas ausências na cena Tabajara, a ponto de não poder passar desapercebido daqueles que, no futuro, viessem a estudar o teatro paraibano nesse período:

> No futuro, um pesquisador da história do teatro paraibano há de se debruçar longamente sobre o Projeto Vamos Comer Teatro. A proposta de comer espectadores, como se estivesse comendo os próprios dedos, tem uma certa dose de antropofagia tabajara, costume negado pela civilização mais longamente exercitado de forma indireta pela ideologia capitalista. Na verdade a tribo tabajara não era canibal, mas vale a imagem, já que unicamente através de algumas imagens podemos entender o horror em que estamos metidos. A alegria está recuperada. (VASCONCELOS, 1983, n. p.).

De fato, mesmo sem o distanciamento de tempo necessário para tal constatação, a previsão ou justificativa para um estudo mais detalhado sobre essa ação cultural já fazia todo sentido, em função do perceptível impacto na cena local/regional, principalmente quando consideramos, naquela época, uma conjuntura nacional adversa no que se refere ao fomento das artes, pois esse contexto mais amplo da história nacional estava marcado pelo processo de redemocratização do país, quando houve a reestruturação dos principais órgãos de fomento às artes e à cultura. Infelizmente, essa expectativa de um "debruçar longamente" sobre aquele projeto ainda não vai ser contemplada neste trabalho.

No âmbito da formação, mesmo que nesse período não tivéssemos ainda um curso superior em Artes Cênicas ou Teatro visando à formação do artista, é inegável a contribuição da criação do curso de Licenciatura em Educação Artística, em 1977, pela UFPB, em sintonia com a orientação nacional que tornava obrigatória a educação artística nas escolas de 1º e 2º graus, hoje denominada de Educação Básica. A contribuição, então, não se deu apenas pelo curso em si, mas, também, pela reunião de artistas cênicos da cidade e do vizinho estado de Pernambuco, que, a partir da sua atuação como professores do recém-criado curso, desenvolveram ações que movimentaram os meios culturais da cidade, a exemplo da criação do Grupo de Teatro Universitário da UFPB, da Especialização em Direção Teatral,[20] da criação do Núcleo de Teatro Universitário e da inauguração do Teatro Lima Penante.

[20] Foram convidados para ministrar as disciplinas os nomes mais representativos das Artes Cênicas no Brasil, como Pernambuco de Oliveira, Hilton Araújo, Bárbara Heliodora, Yan Michalski, Aussônia Bernardes, Helder Parente, Antônio Mercado, José Dias, dentre outros. Além das aulas na referida especialização, esses professores ministraram cursos pontuais, de curta duração, abertos à comunidade teatral da cidade. Desse curso, realizado em 1978, resultou a montagem do espetáculo *A donzela Joana,* sob direção de Fernando Teixeira, a partir do texto de Hermilo Borba Filho.

Nessa onda produtiva, podemos destacar as montagens de espetáculos como *Cartaz de Cinema* e *Soy loco por ti Latrina*,[21] entre tantos outros experimentos cênicos que deixaram a sala de aula ou o âmbito universitário para movimentar a programação cultural da cidade ao longo dos anos. Em 1996 e 1999, a realização do Curso de Especialização em Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica no Ensino das Artes, nas suas duas turmas, possibilitou a escrita de alguns trabalhos monográficos sobre a cena teatral paraibana.

A partir de meados da década de 1990, os grupos e artistas passaram a contar com o instrumento das leis de incentivo cultural, que tanto no âmbito do município (Lei Viva Cultura, que depois se transformou em Fundo Municipal de Cultura), do estado (Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos), quanto do Governo Federal (Lei Rouanet, Projeto Encena Brasil, que depois se transformou em Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz), destinam recursos públicos para favorecer, principalmente, a montagem e a circulação de espetáculos dentro e fora do estado da Paraíba. Antes disso, mesmo não havendo uma política sistemática de incentivos, entre as notícias de jornal coletadas, registramos a divulgação de editais de montagem promovidos tanto na esfera estadual (através da Secretaria de Educação e Cultura/PB) quanto em nível nacional (através do extinto INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas), e os Concursos de Dramaturgia em nível estadual e nacional, com premiação que garantia a publicação e/ou montagem do texto e, outras vezes, até a premiação em forma de dinheiro.

Ainda sobre a variação de números, no gráfico anteriormente apresentado, outro fator para o crescimento ou redução do número de espetáculos também pode ser creditado ao surgimento ou fechamento das casas de espetáculos. Basta ver, por exemplo, que, nos anos 1979-1980 e 1989-1990, o Teatro Santa Roza estava fechado para reformas: concomitantemente, temos uma queda na produção, embora, no ano de 1990, com a permanência do centenário teatro fechado, percebemos o movimento contrário – quando se registra a ocupação de outros espaços teatrais na cidade e o aumento no número de espetáculos.

Além de ser o mais antigo e conhecido teatro da cidade, até fins da década de 1970, juntamente com o teatrinho de bairro da JUTECA, o Santa Roza era o único teatro em funcionamento na cidade. Por outro lado, no período que corta a pesquisa, temos o crescimento significativo no número de edifícios teatrais, a saber: Teatro Lima Penante (1980), Teatro Paulo Pontes e Teatro de Arena (1983), Teatro Cilaio Ribeiro (1987), Teatro

[21] Espetáculos montados a partir do texto de Paulo Vieira ou da colagem de textos diversos pelo professor-encenador pernambucano Antônio Cadengue, em 1979 e 1980, respectivamente.

Ariano Suassuna (1992), Teatro Ednaldo do Egypto (1995). A essa mesma conta é preciso acrescer os diferentes espaços de apresentação que o Centro Cultural Piollin sempre mantém desde a sua fundação em 1977, além dos diferentes espaços cênicos construídos/destruídos e reconstruídos pelo Departamento de Artes da UFPB e o espaço cênico alternativo, sob a coordenação da Suspensórios Produções Artísticas, que teria funcionado em meados dos anos de 1980, na praia de Tambaú.

3.3. Da autoria

3.3.1. Espaço de pertencimento de dramaturgos e dramaturgas

Foi nesses espaços cênicos que circularam os duzentos e trinta e quatro espetáculos catalogados na pesquisa, que, do ponto de vista da autoria, apresenta números que abrem margem para importantes reflexões nesse campo da criação teatral. Primeiro, o espaço de pertencimento dos dramaturgos que escreveram essa história, a partir de seus textos, foram classificados em quatro categorias: dramaturgos paraibanos, dramaturgos nordestinos, dramaturgos nacionais e outros (incluindo os autores de outras nacionalidades). Utilizamos aqui a expressão/conceito local, lugar ou espaço de pertencimento, ao invés de local de nascimento, pela compreensão de que é a partir desse lugar que o autor constrói sua obra e não necessariamente do exato lugar onde nasceu. Diante dos fluxos migratórios vivenciados em nosso país e da vivência num mundo, supostamente, globalizado; ao adotar essa perspectiva de localização do dramaturgo e de sua obra circunscrita a um espaço de pertencimento cultural, associamos a noção de *lugar* menos a um dado recorte geográfico e, muito mais, ao espaço vivido, à sua construção de mundo e ao diálogo que se estabelece entre o artista e o seu meio como um espaço de convivência, de aprendizados, de trocas e construções simbólicas. Como exemplo, na classificação que segue abaixo, compreendemos que a dramaturga Lourdes Ramalho, mesmo tendo nascido no Rio Grande do Norte, aparece entre os números dos autores paraibanos, porque é a partir desse lugar de identificação que ela elabora seu universo dramatúrgico. No caminho inverso, teríamos Ariano Suassuna, paraibano de nascimento, mas incluído na cota de dramaturgos nordestinos seja por sua inclusão junto ao movimento teatral pernambucano e pela repercussão nacional de seu nome junto a essa produção. Nessa mesma lógica, o alagoano Altimar Pimentel e o paulista W. J. Solha são contabilizados como paraibanos e o pernambucano Nelson Rodrigues na cota dos autores brasileiros. A resultante da pesquisa é expressa no gráfico abaixo:

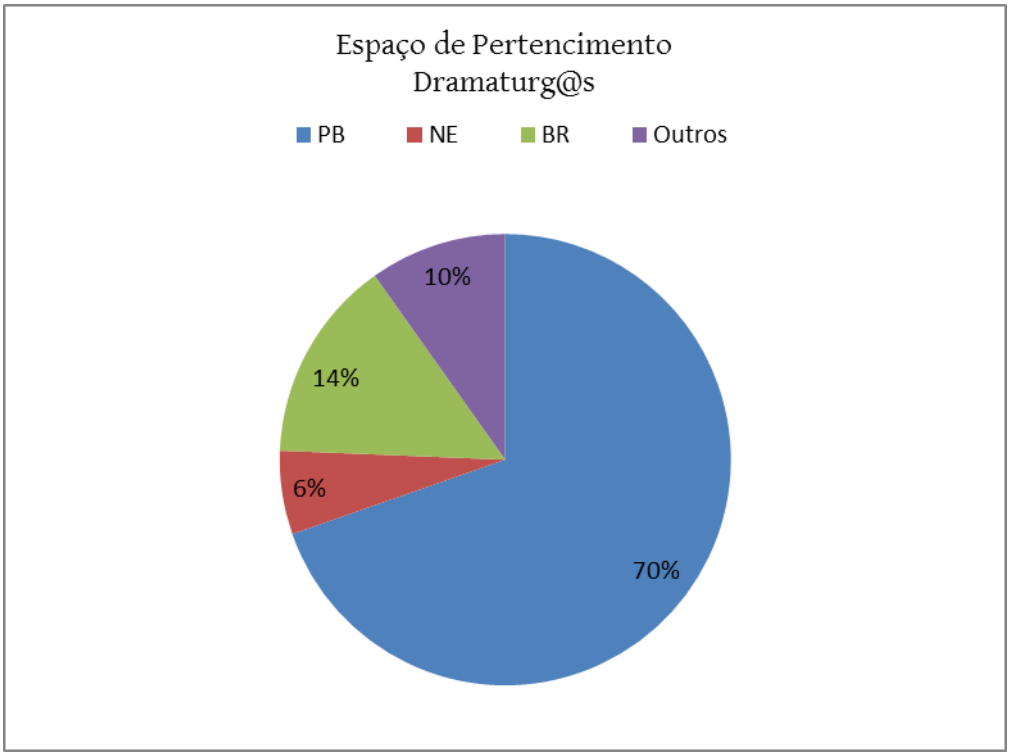

Gráfico 02 – Espaço e Dramaturgos

A leitura do gráfico é contundente quando aponta que a absoluta maioria dos textos encenados na cidade entre 1975 e 2000 é de autoria de dramaturgos que tem como local de pertencimento a Paraíba, o que resulta num total de 163 textos ou 70% em termos percentuais. Na sequência decrescente, teríamos os textos de dramaturgos nacionais (14% ou 34 textos), seguido pelos textos de dramaturgo estrangeiros ou outros (10% ou 23 textos) e, por fim, com menor percentual de montagens, os textos de dramaturgos nordestinos (6% ou 14 textos). Na pesquisa, foi detectado o número de 114 diferentes dramaturgos que escreveram/adaptaram seus textos individualmente ou em parceria com outros dramaturgos, sendo que a maior parte dos nomes possui apenas um ou dois textos encenados no período. E, desse total, 62 dramaturgos tem a Paraíba como seu lugar de pertencimento, o que representa mais da metade dos nomes (cerca de 54%).

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 ou adaptações de sua autoria) e Paulo Vieira (5 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).

Esse quadro é diametralmente oposto à realidade vivenciada em grande parte da década de 1960, quando a quase totalidade dos textos encenados nos palcos da capital paraibana era de dramaturgos de outras localidades. Como vimos rapidamente no capítulo anterior, não se podia falar na montagem de textos de autores paraibanos, tampouco de uma dramaturgia paraibana durante a primeira modernidade de nossos palcos (1946-1968), pois, mesmo quando se imaginava a representação da realidade local na cena, era preciso recorrer aos dramaturgos de outros estados do Nordeste que, no período levantado pela pesquisa de campo, aparecem exatamente como a menor parcela de textos montados. Nos anos anteriores a 1968, podemos lembrar das montagens pontuais dos textos de Vanildo Brito, Virgínius da Gama e Melo e de Altimar Pimentel, àquela altura escrevendo seus primeiros textos, numa fase preparatória para a afirmação de uma dramaturgia paraibana.

No entanto, é só com a repercussão obtida após a montagem de *Parai-be-a-bá*, do Teatro de Arena da Paraíba, que podemos falar do início de uma tradição do texto dramatúrgico de autor paraibano encenado nestes palcos, quando se percebe a efetiva continuidade da produção de dramaturgia local e do funcionamento de um sistema teatral que, como veremos adiante, propiciará também a formação de outra tradição, a da *encenação paraibana*. Sem esquecer que, desde a sua concepção, nessa proposta de montagem já estava claro o intuito de constituição de uma dramaturgia paraibana falando de/para "gente nossa", como reforça o depoimento de Alarico Correia Neto, integrante do Teatro de Arena da Paraíba e da equipe de produção do espetáculo, ao relembrar a proposta de,

> [...] realização de um espetáculo teatral que se constituísse num espetáculo dramático, síntese daquilo que melhor se escreveu, se falou e se cantou na Paraíba e sobre a Paraíba nos últimos anos. [...] Com apoio da Prefeitura de João Pessoa, o TAP lançou um concurso sobre a história da Paraíba, que lhe valeu uma contribuição valiosa no campo da pesquisa e da interpretação das fases mais obscuras da nossa história; fez um levantamento da nossa bibliografia; os romances das cidades; a nossa economia; os nossos poetas; as secas; a literatura popular; tomou depoimentos de quem conhecia a Paraíba e, o que foi da mais significativa importância, convidou o dramaturgo Paulo Pontes para coordenador-geral de "Paraí-bê-a-bá", que seria a primeira grande produção teatral que já se tinha realizado em nosso Estado. (CORREIA NETO, 2015, p. 7).

Por isso mesmo, a partir dessa experiência de valorização da cultura local dentro de um processo colaborativo com artistas de diferentes segmentos artísticos, não será precipitado afirmar que uma das características do que estamos denominando como segundo estágio do teatro moderno na Paraíba trata-se de um gradativo processo de formação e afirmação dessa dramaturgia que sai do quase zero para atingir o percentual de 70% de todas as montagens realizadas na cidade. Os dramaturgos paraibanos aprendem – com a vivência moderna anterior, com a produção teatral de outros Estados, com as experiências vivenciadas em processos formativos e estéticos em outros espaços e com as expressões populares locais – a construir uma feição própria, no sentido de representar, nos palcos, aspectos da realidade local e da gente paraibana/nordestina. Embora reconheçamos a formação dessa tradição dramatúrgica, os artistas que teceram essa história não se reconhecem como pertencentes a uma dada linhagem ou continuidade de pensamento e criação, pelo contrário, a maioria insiste na ideia de um ineditismo e originalidade dos seus trabalhos, como denuncia a crítica de Everaldo Vasconcelos:

> Há a necessidade de se abordar criticamente a atividade teatral na Paraíba. Todos os anos aparecem propostas que se assumem como inéditas, quando muitas vezes antes elas foram colocadas em prática. Essa insistência em negar a historicidade do processo da atividade teatral tem nos levado aos mais variados equívocos.
> Se desconhecemos o que foi feito antes de nós ou se até mesmo nos recusamos a estudar o passado com medo de perder a originalidade, não poderemos evoluir para ponto algum. Apenas estaremos repetindo erros, que somados aos poucos acertos farão com que fiquemos eternamente na estaca zero. (VASCONCELOS, 1981, n. p.)

Diante dessa postura dos artistas que poderia ser vista como um processo de descontinuidade, o que se observa é exatamente o oposto dessa dinâmica, tendo em vista que a sistemática produção de grupos e artistas pessoenses apontam, muito mais, para uma convergência de temas, ideias e formas dentro da cena local, e, mais que isso: como um produtivo diálogo com o cenário artes cênicas em âmbito regional e nacional.

Por fim, não custa lembrar que esse processo de formação e afirmação da dramaturgia paraibana se dá durante a vigência da ditadura militar brasileira (1964-1985), em que os artistas precisavam de uma prévia autorização da Censura Federal para difundir suas obras. Exigência válida mesmo no período anterior à decretação do AI-5 (dezembro/1968), quando, entre outras determinações, temos um maior acirramento das questões ligadas à liberdade de expressão. Basta lembrar do espetáculo *Parai-be-a-bá* que saiu da Paraíba para temporada no Rio de janeiro sem essa liberação e lá precisou providenciar, às pressas, a documentação para

que pudesse representar o nosso estado no IV Festival Nacional de Teatro do Estudante (janeiro/1968). E, mesmo quando se supunha viver num estágio de maior abertura política (maio/1983), constatamos, nas páginas dos jornais, um longo processo de negociação para a estreia do espetáculo *O que vai fazer, chamar a polícia?*,[22] com texto e direção de Fernando Teixeira, que, inicialmente, recebeu a proibição de montagem do texto para todo território nacional, depois a indicação para o corte de seis cenas fundamentais em sua estrutura e, finalmente, em agosto desse mesmo ano, a liberação para a estreia com texto na íntegra. Em 1981, por ordem do censor federal, já havia sido retirado o quadro com a fotografia de Lamarca que fazia parte do cenário do espetáculo *Tenente Benígnio*, texto de José Bezerra Filho e direção de João Costa.

3.3.2. Da autoria feminina

Na sistematização dos dados referentes à questão da autoria, chama atenção a disparidade de números quando focamos sob a presença da autoria feminina, que, a julgar pelos números sistematizados, pode ser considerada uma quase ausência. Se, no âmbito da interpretação, no teatro de João Pessoa, logo vamos lembrar a presença e o trabalho das atrizes, a partir de nomes como Zezita Matos, Anunciada Fernandes, Eleonora Montenegro, Lucy Camelo, Lindaura Pedrosa, Celsa Monteiro, Criselide Barros, Melânia Silveira, Ana Luiza Camino, Soia Lira, Ingrid Trigueiro, entre muitos outros nomes de destaque que, certamente, ocupariam toda essa página, o mesmo não pode ser dito quando pensamos a presença da mulher no âmbito da autoria, seja do texto ou da cena, conforme demonstra o gráfico abaixo:

[22] O motivo para a censura do texto deve-se à sua temática principal, o incesto familiar, como revelou Fernando Teixeira: “a ideia central do texto é problematizar o incesto sem, com isso, fazer nenhuma apologia, mas apenas questionar, através de um tabu. Foi dentro desse prisma que a Censura Federal proibiu, para todo território nacional, a montagem do referido texto [...]” (CENSURA, 1983, n. p.).

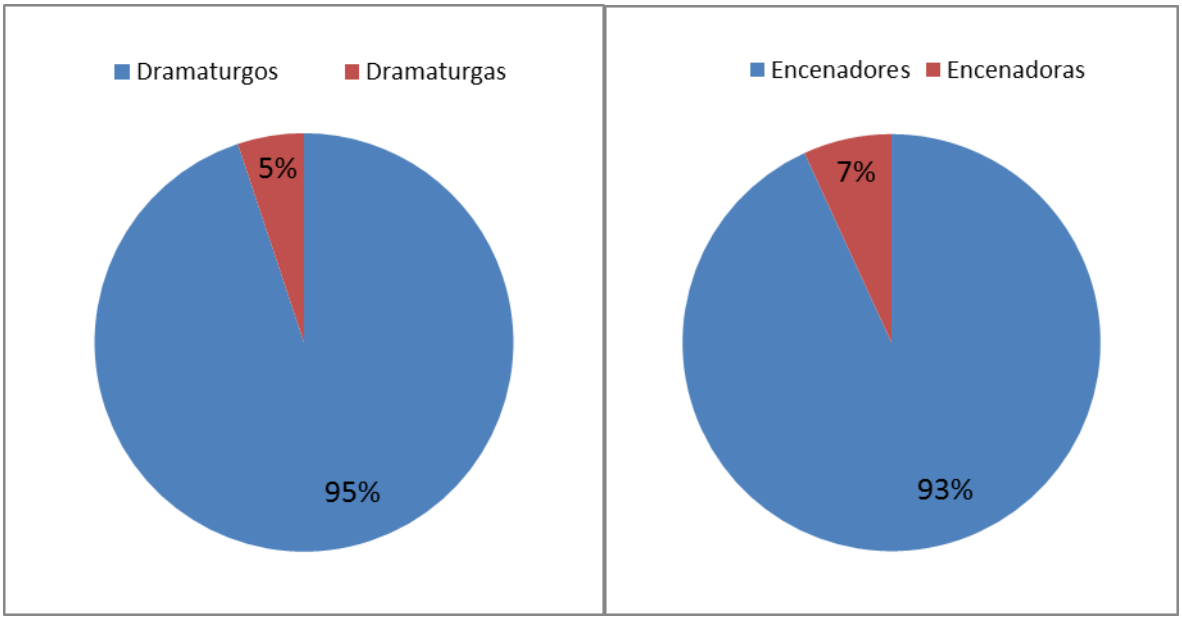

Gráfico 3 – Autoria e questão de gênero

O percentual de textos montados, que foram escritos por mulheres, chega a uma média de apenas 5% do total, ou 12 textos, em oposição à absoluta maioria do percentual de textos escritos por homens, o que chega a 95% da produção ou 222 textos montados no período. Em função do pequeno número de dramaturgas envolvidas nessa contagem cabe detalhar os nomes e os seus respectivos números de textos montados: Eleonora Montenegro (4 textos ou roteiros), Lourdes Ramalho (3 textos), Jandaciara Gíscia (1 texto), Rose Quirino (1 texto) e Valdélia Barros (1 texto); fora do contexto paraibano, temos a montagem de um texto de Hilda Hilst e outro de Selma Tuareg. Um percentual um pouco maior se verifica quando computamos os dados referentes à autoria da cena, ou seja, de um montante de 234 espetáculos, 218 (ou 93%) foram realizados por encenadores e apenas 16 (ou 7%) por encenadoras. Nesse campo, destaque-se os nomes de Eleonora Montenegro (3 espetáculos e outros 3 como parte de uma direção coletiva), Anunciada Fernandes (3 espetáculos) e, como responsáveis pela encenação de apenas um espetáculo, temos: Lindaura Pedrosa, Eliete Matias, Jandaciara Gíscia, Rose Quirino, a baiana Tânia França, Nautília Mendonça (encenação compartilhada com Luiz Carlos Vasconcelos) e Ingrid Trigueiro (encenação compartilhada com Ângelo Guimarães).

As razões ou hipóteses que explicariam essa reduzida presença da autoria feminina no teatro adulto de João Pessoa escapariam aos limites desta pesquisa, mas, mesmo assim, vale ressaltar que esses números sofreriam pequena diferenciação se aqui também estivessem

computados os espetáculos da produção de teatro infanto-juvenil. Nesse segmento há uma participação mais acentuada e significativa das mulheres.

Sinteticamente, cabe ainda pontuar que esse quadro da autoria feminina na Paraíba se assemelha muito ao que vamos encontrar em meados do século XIX, no Rio de Janeiro, quando em meio a uma cena predominantemente de feição masculina, voltada para uma renovação do teatro brasileiro, destaca-se o trabalho da dramaturga Maria Angélica Ribeiro que escreveu e teve uma série de seus textos encenados no período que vai de 1855 a 1880. Esse é, precisamente, o começo de uma tradição da dramaturgia de autoria feminina no Brasil. Diferente do que pode apontar uma leitura apressada da história, em que não se percebe uma presença ou contribuição feminina em nosso teatro, alguns estudos[23] apontam que outras mulheres teriam seguido os passos dessa pioneira de modo que, desde aquela época até a década de 1930, seria possível detectar nomes de outras escritoras que escreveram textos para cena (é o caso de Josefina Álvares de Azevedo, Maria Jacintha, Clô Prado, Rachel de Queiroz) ou, de modo ainda mais pontual, de mulheres que dirigiram espetáculos, a exemplo de Itália Fausta, como vimos, um nome imprescindível para se discutir uma formação teatro moderno brasileiro.

Porém, quando remetemos essa mesma questão para o século XX, essa "cena nacional" é bem diferente daquilo a que se assiste na capital paraibana, porque, em fins da década de 1960, acontece outra irrupção de um grupo de dramaturgas (ao lado de dramaturgos também estreantes) que passam a ter seus textos representados nos palcos do eixo Rio-São Paulo. Nessa movimentação cênica que, àquela altura, foi chamada de "Nova Dramaturgia" pela crítica especializada (notadamente, por Sábato Magaldi), destaca-se a produção de dramaturgas como: Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, entre outras. Nessa mesma época, no âmbito local, pode ser lembrado apenas o nome de Nautília Mendonça, dirigindo espetáculos e posta à frente do Grupo MOCA. Ainda nesse mesmo tempo de quase ausência das vozes femininas na Paraíba, não há como esquecer Lourdes Ramalho (mesmo não produzindo em João Pessoa) com a sua produção dramatúrgica saindo de um circuito doméstico ou escolar para ocupar, também, outros palcos. Mesmo assim, é preciso registrar o pequeno número de montagens dessa dramaturga na capital paraibana, com apenas três textos encenados no período da pesquisa de campo (e só a partir de 1980), bem diferente do que acontecia em Campina Grande, quando podemos facilmente encontrar três diferentes montagens de seus textos em um mesmo ano.

---

[23] Para um maior aprofundamento desse quadro da autoria feminina no Brasil dos séculos XIX e XX, ver ANDRADE [SOUTO-MAIOR], 2001 e VICENZO, 1992.

Por fim, também chama atenção que, em cinco desses onze textos encenados, a dramaturga é a própria encenadora do seu texto. Mesmo que essa característica sugira que cabe à mulher a própria iniciativa de ver seu texto em cena, não podemos esquecer que esse fato não se prende apenas à autoria feminina e, como veremos no próximo item, pode ser apontada como uma tendência da produção teatral tabajara nesse período.

3.3.3. Dramaturgo e (é) encenador

Uma significativa parte dos textos pesquisados já surgem atrelados à sua própria encenação, sendo recorrente a prática do dramaturgo que encena o seu próprio texto, menos por um desejo de expressão pessoal ou de realização profissional como encenador e mais pela ausência de estruturação de um mercado teatral que absorvesse a produção desses novos escritos e escritores para a cena, como deixa transparecer o depoimento do dramaturgo e encenador Tarcísio Pereira:

> Eu não tinha pretensão de ser diretor de teatro. Nunca tive. Desde cedo, meu projeto era apenas ser ator e dramaturgo. Mas atuava e, ao mesmo tempo, escrevia minhas peças. Como não encontrava diretor para meus textos, um dia arregacei as mangas e disse "Vou dirigir". E comecei, tomei gosto, ao longo desses anos já dirigi cerca de 25 espetáculos. Mas tinha tanto propósito em ser ator que, nas primeiras peças, também atuava, era ator nos próprios espetáculos que dirigia. Com o tempo, desisti de entrar em cena e fiquei somente dirigindo.[24]

Desse modo, mesmo considerando a crescente demanda por dramaturgos e textos locais e a realização regular de concursos de dramaturgia, a dinâmica de mercado da época não comportava mais a ideia do dramaturgo *de gabinete*, que teria seus textos no palco pela mão de outros artistas. Muitas vezes, querer ver seu texto encenado praticamente obrigava esse dramaturgo a travar um envolvimento direto com outras áreas da criação, na organização dos grupos teatrais e/ou no levantamento das condições de produção para tal realização. Também era comum o caso do dramaturgo que escrevia ou adaptava um determinado texto por encomenda de um grupo, de um produtor ou de um encenador. Caberia, também, registrar os processos de criação coletiva de texto e cena em que todos integrantes constroem juntos os diferentes elementos teatrais, uma prática muito comum a alguns grupos em fins da década de 1970 e início dos anos 1980, período em que se pode destacar o significativo número de

[24] Depoimento de Tarcísio Pereira em seu perfil no Facebook, postado no dia 21.10.2015.

espetáculos que saem das comunidades para ocupar outros palcos da cidade e as páginas dos cadernos de cultura dos jornais.

Nessa relação de fusão entre a escrita do texto e da cena (ou entre a atividade do dramaturgo e a do encenador), entre os trabalhos contabilizados na pesquisa, chegamos a um número em que, em 41% dessas obras (95 dos 234 espetáculos), o dramaturgo é o próprio encenador do seu texto, ou, pela via inversa, em que o encenador escreve o seu próprio texto, o que apontamos como uma tendência dentro do sistema teatral pessoense. A princípio, o número pode parecer pequeno para se constituir como uma tendência, mas, leve-se em conta que entre os dramaturgos com maior número de textos montados nesse período da pesquisa, estão exatamente esses que atuam na perspectiva de serem também os principais encenadores de suas obras. Entre os principais dramaturgos-encenadores ou encenadores-dramaturgos, além de Tarcísio Pereira, destacam-se os nomes de Eliézer Rolim (Filho), W. J. Sôlha, Leonardo Nóbrega, Fernando Teixeira e Eleonora Montenegro.

Diferente do que muitos podem imaginar, tendo em vista os embates registrados entre o dramaturgo e o encenador em grande parte da história do teatro no século XX, a associação dessas duas funções no mesmo artista não é justificada por uma defesa de fidelidade do texto na sua transposição para a cena, nem tampouco pode ser lembrada apenas como uma relação pacífica e simples. Assim, é significativo o depoimento de Eliézer Rolim (Filho) em entrevista ao jornalista Augusto Magalhães:

> Quando escrevo respeito intensamente o que estou fazendo. Quando monto esqueço o autor que fui e faço para o palco. Costumo cortar textos meus, sequências inteiras e até chego a perceber que escrevi besteiras ou até literalmente coisas lindas, mas nada funcionais para o teatro. Com o passar do tempo comecei a montar para o palco, durante os ensaios, é mais gratificante e sai tudo redondinho. Não me serve ter um texto sem ter nas mãos uma montagem. Está para mim agora tudo junto. (MAGALHÃES, 2005, p. 100).

Nesse caso particular, inicialmente, é possível perceber a dissociação entre uma função e outra, como se fossem executadas por duas pessoas diferentes, considerando que o dramaturgo lida, basicamente, com as palavras e as indicações cênicas e o encenador com outros elementos da linguagem teatral para além da fala dialogada (a saber, presença cênica do ator, visualidades, sonoridades, entre outros), o que significa uma ampliação das possibilidades de representação da obra e, em muitos casos, isso poderia até resultar numa redundância desses elementos na cena. Depois, no mesmo depoimento, percebemos que as etapas de escrever e encenar um texto não precisam, necessariamente, acontecer de forma

sequenciada, rompendo com a ideia de que o espetáculo é sempre a encenação de um texto previamente escrito, fazendo com que uma e outra atividades possam ser construídas em regime de colaboração mútua.

No âmbito geral, considerando que esse fenômeno passa a ser registrado com maior regularidade a partir de meados da década de 1980, não há como não relacionar essa marca de um dramaturgo-encenador ou de um encenador-dramaturgo com uma tendência do teatro nacional, dentro do que já citamos como década ou teatro do diretor, que seria caracterizada, antes de tudo, pelo retorno a uma expressão individual do artista, bem diferente das práticas da década anterior que eram, em sua maioria, de expressões coletivas de grupos, observação que já foi apontada por estudiosos como Sílvia Fernandes:

> A marca mais evidente da década de 80 foi o retorno à expressão individual do artista, em oposição à tendência de agrupamentos de criação que marcou os anos 70, a progressão desta década definia um refluxo na criação coletiva e uma orientação para o individualismo na concepção dos trabalhos. (FERNANDES, 2000, p. 7).

Essa dinâmica observada no contexto nacional também pode ser localizada na cena paraibana, tendo em vista que o encenador começa a centralizar a criação dos diversos elementos cênicos: para isso basta consultar boa parte das fichas técnicas dos espetáculos dessa época, quando a expressão “criação coletiva ou o grupo” vai sendo substituída pela repetição, seguidas vezes, do nome do dramaturgo-encenador nos itens que compõem o espetáculo. Mesmo que ainda se insista em usar o nome de um dado grupo, o que observamos na prática é a relação encenador-elenco, em que o primeiro elemento é uma espécie de detentor do nome/marca desse “grupo” e gerador do projeto teatral e o segundo apresenta sempre uma composição diferente a cada novo espetáculo do mesmo grupo. Na denominação do coletivo de artistas também se percebe uma gradativa substituição da palavra “grupo” por “companhia”, seja pelo desgaste do tipo de relação (muito comum nos anos 1970) que primava pela não hierarquia entre os seus componentes e não especialização das funções, o grupo como uma família em que todo mundo faz tudo junto, ou, ainda, por um desejo maior de profissionalização da atividade teatral que ultrapassasse os limites do mero amor à arte.

Por outro lado, essa prática da criação teatral centrada num artista não representou o desaparecimento dos projetos coletivos, seja pela permanência de alguns grupos e práticas que teriam resistido a essa personalização do teatro do encenador nos anos 1980 e/ou, no final dessa década, pela retomada de projetos de grupo que buscavam uma continuidade na esfera da pesquisa de linguagem cênica ao longo de suas montagens. Nesse novo contexto, por mais

que o encenador paraibano ainda tenha um papel fundamental no processo de criação, a atividade passa ser cada vez mais compartilhada com os outros membros nas suas diferentes funções. Os projetos cênicos pertencem a um coletivo, mas há uma definição/especialização em cada uma das funções exercidas pelos artistas que trabalham de modo colaborativo para a construção do espetáculo. Crescem as investigações e a importância do trabalho do ator na cena e a busca por uma pesquisa de linguagem cênica como possibilidade de diálogo com o seu público e o fortalecimento das marcas identitárias desses coletivos teatrais.

Essa caracterização na cena local pode ser compreendida como um reflexo de um gradativo movimento do teatro nacional, como observa André Carreira, em que:

> A linguagem teatral, sua refundação, a estruturação de um novo lugar do ator, passaram a ocupar o espaço predominante enquanto ponto de articulação nos projetos grupais. O teatro como elemento de vinculação social e produtor de identidades culturais representa uma nova tentativa de definir o espaço do trabalho do grupo como forma de resistência às dinâmicas macro globalizantes e a produção massiva de bens de consumo no campo das artes. (CARREIRA, 2004, p. 45).

De tal modo, o foco dos grupos na pesquisa de linguagem não representa um desaparecimento da figura do dramaturgo-encenador ou do encenador-dramaturgo, mas uma descentralização dos projetos artísticos pessoais que vai culminar numa relação compartilhada de criação, principalmente, entre atores/atrizes e o encenador, e numa aproximação maior entre texto e cena com a realização de uma dramaturgia do espetáculo, em que o texto dramatúrgico se (re)estrutura ou se ressignifica de modo concomitante com a composição das personagens e da cena, gerando um tipo de escrita cênico-dramatúrgica conjugada e indissociável do seu contexto de criação. Geralmente, esse procedimento ou constituição dramatúrgica, muito comum nas formas mais contemporâneas de teatro, provém de um processo de experimentação realizado pelos artistas em regime colaborativo ao longo de uma montagem, em que se fundem e se intercambiam as funções e os papeis do dramaturgo, do dramaturgista, dos atores/atrizes e/ou do encenador.

A produção de grupos pessoenses (como o Bigorna, o Piollin, o Contratempo, a Agitada Gang, entre outros) reflete muito bem esse momento em que se redimensiona o papel do encenador e as relações internas no processo particular de organização e criação, e, num âmbito mais geral, na relação com a produção teatral e o público de outros estados. Por isso, o investimento nessa pesquisa de linguagem muito peculiar a cada grupo também contribui para a afirmação das características extremamente vinculadas ao seu contexto de origem, o que

pode ser entendido como uma valorização das particularidades locais e uma retomada da questão das regionalidades no teatro, agora, sob o viés da linguagem teatral.

Por fim, essa tendência de fusão do encenador e do dramaturgo na mesma pessoa poderia ser explicada pela necessidade de construir um novo modelo de texto dramatúrgico e, consequentemente, de teatro. Um texto dramatúrgico que já surge da própria constituição da cena. Se, nos anos 1980, o país vivia um gradativo processo de reabertura política e redemocratização, não cabia mais nessa relação travada entre teatro e sociedade simplesmente encenar aqueles textos que foram censurados no período da ditatura militar: urgia a necessidade de pensar a abordagem de novos conteúdos e novas formas. E, por mais que não se tenha perdido a hegemonia da "peça bem-feita", havia um recuo da produção de textos previamente escritos e um avanço da encenação e de outros elementos cênicos, passando a ter tanta ou mais importância que o próprio texto.

Nessa mesma época, em âmbito nacional, surgiu a experimentação de novas escritas de cena e um ferrenho embate, entre os artistas e a crítica, do que ficou conhecido como um "teatro de texto" *versus* um "teatro visual". Daí não é de estranhar que essa tendência de primazia da cena tenha se levantado ao lado de outra que foi o gradativo aproveitamento de outros gêneros textuais (tais como: poemas, contos, romances, cordéis, causos populares) que passaram a ser adaptados para o palco, servindo de principal referência para a construção dos espetáculos em que o encenador, na maioria das vezes, é o adaptador.

3.3.4. Da adaptação

No cenário local também chama muita atenção a quantidade de montagens que se apresentam como uma adaptação ou que, em sua ficha técnica, apresentam a função de adaptador, o que também pode ser compreendido como mais uma tendência nessa produção. Aqui é evidente que estamos usando um sentido restrito do termo adaptação, visto que, segundo Linda Hutcheon (2013), o próprio processo de passagem do texto para o palco já pode ser compreendido com um processo adaptativo. Dentre todo material levantado pela pesquisa de campo foram computados 34 espetáculos (cerca de 14,5 %) que apresentam algum nível de adaptação no seu texto.[25] O que é tratado como adaptação refere-se comumente à adaptação do texto dramatúrgico e segue, basicamente, três orientações diferenciadas ou até a combinação de duas dessas possibilidades. A primeira se refere àquele

[25] Como adaptadores destacam-se W. J. Solha, Altimar Pimentel, Eliézer (Rolim) Filho e Roberto Cartaxo. Nessa contagem, levamos em conta apenas os espetáculos que se apresentavam como adaptação no seu release ou que continham o nome de adaptador(es) entre as funções constantes na ficha técnica.

texto dramatúrgico de um autor estrangeiro, geralmente de outro período histórico, que precisa ser adaptado à realidade local para uma melhor comunicação com o público alvo e/ou um texto muito longo que precisa sofrer cortes para ser ajustado a um tempo menor de duração, como as montagens de *Otelo* (1988), de *O corno imaginário* (1991) e de *O burguês fidalgo* (1995)[26]. Mesmo que em boa parte desses espetáculos essa atribuição tenha sido responsabilidade de um adaptador ou do próprio encenador, esse é um tipo de atividade que caberia a um dramaturgista, conforme perfil apresentado no primeiro capítulo, pois a função com essa nomenclatura só vai aparecer em fichas técnicas de espetáculos da cidade num período posterior ao ano 2000.

A segunda compreensão de adaptação trata-se de textos que são uma junção de dois ou mais textos dramatúrgicos para que, finalmente, possa constituir-se um novo texto (algumas vezes com novo título), como é o caso de espetáculos como *Pedidos de casamento* (1988), *Jogo das máscaras* (1991) e *O diário de Clessi* (1997)[27]. Nessa mesma categoria podemos encontrar a fusão de textos com formas ou gêneros diferenciados, de diferentes autores, que podem ser apresentados em quadros separadamente ou entremeados uns aos outros para construir uma nova narrativa cênica. Entre as diversas experiências realizadas pelos grupos/artistas pessoenses, destacamos: *Soy loco por ti Latrina* (1980), *Drama das Almas* (1996) e *O último verso* (2000)[28].

A terceira possibilidade de pensar a adaptação do texto dramatúrgico, nesse conjunto de espetáculos catalogados, trata-se, basicamente, do aproveitamento de textos pertencentes a outros gêneros literários (à Épica e à Lírica) que são adaptados para o gênero dramático, para o palco, ou, como apresenta Hutcheon (2013), operando-se uma passagem do modo "narrar" para o modo "mostrar". Essa é a categoria de maior recorrência, principalmente a partir dos anos finais da década de 1980, e nela torna-se impossível não lembrar o trabalho de adaptação

---

[26] Vejamos: *Otelo*, do Grupo Bigorna, com adaptação de W. J. Sôlha e direção de Fernando Teixeira*; O corno imaginário*, do Grupo de Teatro Anunciada Fernandes e do Piollin Dramas e Comédias, com tradução e adaptação do original de Moliére por Paulo Michelloto e direção de Everaldo Vasconcelos; *O burguês fidalgo*, do Grupo Comediantes do Rei, adaptação e direção de Rubens Teixeira.

[27] *Pedidos de casamento*, do Grupo de Teatro Apocalipse, com adaptação de Altimar Pimentel, reunindo *Pedido de casamento*, de Tchekhov, e outro texto homônimo do adaptador. Direção de Elpídio Navarro. *Jogo das* máscaras, da Cia. Oxente com adaptação e direção de Misael Batista, reúne textos do próprio Misael Batista, de Lourdes Ramalho, de João Cabral de Melo Neto e de Nery Gomide. *O diário de Clessi* montagem do Grupo MOCA com adaptação de Roberto Cartaxo a partir do *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e d*O balcão*, de Genet.

[28] *Soy loco por ti Latrina*, montado com alunos do Curso de Educação Artística/UFPB, texto final de Paulo Vieira e direção de Antonio Cadengue, reunia desde frases recolhidas nos banheiros públicos da UFPB a textos do próprio Paulo Vieira e de Jomard Muniz de Brito. *Drama das almas*, montagem do Grupo Contratempo com roteiro e direção de Ângelo Nunes, reunia fragmentos textuais de Fernando Pessoa e Emma Goldman. *O último verso*, montado com alunos do Curso de Educação Artística/UFPB, com roteiro e direção de Eleonora Montenegro, apresentava uma coletânea de textos de Cassandra Figueiredo, Lúcio Lins, Fernando Pessoa e Hidelberto Barbosa.

do texto feito por W. J. Solha para os espetáculos *Papa-rabo* (1982) e *A Bagaceira* (1996)[29], montados pelo Grupo Bigorna, sob a direção de Fernando Teixeira. Do mesmo adaptador e grupo, mas com encenação e dramaturgia do próprio Solha, temos, ainda, os espetáculos *A bátalha de Ól contra o Gígante Ferr* (1987) e *A verdadeira história de Jesus* (1988)[30].

Nesse conjunto, também chamam a atenção as adaptações dos poemas de Augusto dos Anjos, que geraram três espetáculos de diferentes adaptadores/encenadores, a saber: *Os anjos de Augusto* (1991), de Eliézer (Rolim) Filho; *Augusto – O anjo visionário* (1997), de Jerônimo Vieira; e *A trajetória de um anjo morto* (1999), de Vicente de Paula. Caberia, ainda, lembrar o espetáculo *Vau da Sarapalha* (1992), montagem do Grupo Piollin numa adaptação do conto "Sarapalha", de Guimarães Rosa, assinada pelo também encenador Luiz Carlos Vasconcelos, que, assumidamente, não partiu de uma adaptação previamente escrita, tendo sido realizada de modo concomitante com a realização dos treinamentos e ensaios do espetáculo.

O que compreendemos como mais uma tendência da Cena Tabajara é o reflexo de um movimento mais amplo, de âmbito nacional, como já foi sinalizado anteriormente. Na verdade, desde a estreia do espetáculo *Macunaíma* (1978), sob a direção de Antunes Filho, considerado um marco inicial na produção do teatro contemporâneo brasileiro, tornou-se recorrente a transposição de textos épicos, com narrativas mais longas e repletos de personagens e situações, para os limites do palco e das possibilidades da linguagem teatral. Se essa montagem foi muito bem recebida pela crítica e público, no seu tempo, tanto dentro quanto fora do país, inclusive quando foi apresentada em João Pessoa, o mesmo não pode ser dito de muitos espetáculos que sucederam essa experiência inicial e que foram mal compreendidos por parte da crítica mais tradicional e mesmo por alguns artistas que não aceitavam o fato de outros colegas encontrarem, na forma romanesca, uma possibilidade de diálogo com seu tempo e com novas construções teatrais. Anos depois, a famosa crítica teatral Bárbara Heliodora (apud COSTA, 2009, p. 121) teria chamado, pejorativamente, esse fenômeno de "síndrome da literatura", que estaria atacando o palco nos últimos tempos, sem compreender o porquê dessa insistente escolha dos artistas por textos que não foram escritos para o palco, o que, na sua opinião, representaria apenas mais um acréscimo aos muitos obstáculos já próprios ao fazer teatral.

---

[29] *Papa-rabo* é uma adaptação para o teatro do romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego. *A bagaceira*, por sua vez, é adaptação para o teatro do romance homônimo de José Américo de Almeida.

[30] *A Bátalha de Ól contra o Gígante Ferr* trata-se de uma adaptação do texto dramatúrgico *A Batalha de Oliveiros com o Gigante Ferrabrás*, também de W. J. Solha, que, por sua vez, trata-se de uma adaptação do cordel de Leandro Gomes de Barros intitulado de *A Batalha de Ferrabrás com Oliveiros*. *A verdadeira história de Jesus* é uma adaptação do romance homônimo escrito também por W. J. Solha.

Ainda muitas presas ao modelo de teatro que partia convencionalmente de um texto previamente escrito para o palco, visões (como a da crítica citada acima) não conseguiam entender que, ao priorizar tais adaptações, se dava margem para construir novas formas, discutir outros conteúdos e/ou visões sobre um mesmo assunto, tudo isso a partir de uma maior experimentação da linguagem cênica com dramaturgias, muitas vezes, construídas diretamente no palco, sob a coordenação dos próprios encenadores e/ou por dramaturgos/dramaturgistas integrados às companhias de teatro.

Esses novos arranjos dramatúrgicos cada vez mais subjetivos, heterogêneos e fragmentados em sua abordagem com a concatenação ou colagem de diferentes expressões artísticas, referências culturais e mídias, buscavam, cada vez menos, a apresentação de uma obra coesa com sentidos/significados já fechados na sua própria composição e muito mais a revelação de frestas que evidenciavam o seu próprio processo de construção com sentidos cada vez mais deixados à deriva, o que resultava num chamado para uma participação mais ativa da plateia na recepção desses espetáculos. Ao chamar atenção para o aproveitamento desses novos elementos nos espetáculos brasileiros, uma leitura diferente da crítica que entendia esse processo como um enfraquecimento do teatro é apontada pelo professor e crítico Jacó Guinsburg:

> O fato de o teatro dos anos 80 distinguir-se por ser em grande parte criação de diretores, e em muito menor escala de dramaturgos, suscitou na literatura especializada uma sucessão de especulações sobre a impotência teatral da escritura dramatúrgica como sinal de fenecimento da arte dramática. [...] As colagens, as citações, as montagens de fragmentos, as transposições do épico para o dramático, os enredos soltos, as estruturas abertas e a própria potencialização dos recursos e das intervenções cênico-diretoriais tornam-se outros tantos argumentos em favor da desvitalização da força do teatro, de seus componentes essenciais e constitutivos, e não são tidos como elementos de uma linguagem que faz da montagem de teatro um teatro de montagem. (GUINSBURG, 1992, p. 92-93).

Nesse outro posicionamento crítico, mais que o fim ou descaracterização da forma teatral, enxergavam-se, previamente, as possibilidades de readaptação, transição ou desvio da forma com os principais elementos daquilo que, depois, se convencionou chamar de teatro contemporâneo. Por outro lado, compreendemos que a motivação para a frequente montagem de adaptações no cenário local não se dava apenas por essa busca de novas temáticas e composição de linguagens cênicas, tendo em vista que muitos desses espetáculos assumidos como adaptação buscaram no bom e velho arsenal dos romances do regionalismo nordestino a

fonte para as suas transposições cênicas, como é o caso dos já citados *Fogo morto* e *A bagaceira*.

Mais que a discussão de um assunto novo, essa característica da cena local, que aponta para uma retomada dessas antigas narrativas, pode ser explicada pela provável garantia de um (novo) público pagante que viria ancorado pelo sucesso dessas obras, da constituição discursiva/artística de um Teatro do Nordeste que transcende as fronteiras da cidade e mesmo do estado da Paraíba e/ou como uma possibilidade de (re)apresentar e (re)discutir, pelo viés de uma diferente linguagem ou configuração midiática, as questões ligadas à nossa história e às nossas particularidades culturais.

3.3.5. Das coisas da gente, da gente nossa

A preocupação com a representação do lugar, da cor local ou da "gente nossa" não é casual, nem está ligada a um modismo passageiro ou à discussão/realização de um único espetáculo (como vimos, o *Parai-bê-a-bá),* até porque boa parte da produção catalogada nesta pesquisa mantém uma relação direta com o seu lugar de escrita ao fazer uma abordagem ou trazer como tema central assuntos e questões regionais, o que apontamos como a mais importante tendência dentro da Cena Tabajara. Como exemplo disso, basta lembrar espetáculos de grande repercussão de público e/ou de crítica, dentro e fora da Paraíba, tais como: *O auto da Compadecida* (1976), *A donzela Joana* (1978), *Papa-rabo* (1982), *Jogo das máscaras* (1991), *Macambira* (1991), *Vau da Sarapalha* (1992), *A bagaceira* (1996), *Como nasce um cabra da peste* (1997) e *As velhas* (2000).

Por isso mesmo, também não é por acaso que os dois romances adaptados já citados (*Fogo morto* e *A bagaceira*) pertençam ao ciclo literário que ficou conhecido como Regionalismo de 30 ou Regionalismo Nordestino, o que, provavelmente, reflete a necessidade de (re)aproximação com esse universo temático e com essas obras de destaque do movimento que, num dado momento de nossa história, buscava inventariar e representar, via literatura, os problemas sociais e as marcas identitárias da região Nordeste.

De modo rápido, tendo em vista a enorme bibliografia sobre o assunto, podemos afirmar que esse movimento, sob a coordenação de Gilberto Freyre, o Movimento Regionalista (surgido a partir do I Congresso Brasileiro de Regionalismo, em 1926), tinha suas proposições assentadas no tripé: Região, Tradição e Modernismo (a seu modo), em que cada um desses pilares pode ser resumidamente explicado, segundo o professor Anco Márcio Vieira, através de um projeto que ia desde:

> [...] a defesa e o resgate crítico das 'ricas' e 'sugestivas' experiências estéticas e culturais do passado brasileiro, implicando, inclusive, na valorização das raízes lusas, ibéricas, afros e ameríndias (Tradição), passando pelo que é proveitoso dessas mesmas experiências no âmbito de cada circunscrição federativa do País (Região) e, por sua vez, e só assim, pelo diálogo crítico com as ideias e sugestões modernas que vinham sendo praticadas e defendidas na Europa e nos Estados Unidos (Modernismo). (VIEIRA, 2004, p. 16-17).

A combinação desses três elementos apontava para uma permanente preocupação não apenas com os valores do presente, da modernidade, mas, principalmente, com uma dada tradição ou herança cultural, e, desse modo, o desafio era garantir um processo de modernização sem com isso sacrificar o que os seus mentores compreendiam como as principais características identitárias de nossa região ou, ainda, a ideia de que uma autêntica brasilidade estaria mais latente nesses recônditos. É claro que essa discussão sobre regionalismo, região, regionalização, regionalidades,[31] entre outras variantes cada vez mais presentes no debate da contemporaneidade, não começou e nem se encerrou nessa época, não se restringe ao Nordeste e nem é exclusivamente literária, pois ela perpassa outros campos do conhecimento, como a Geografia, a Antropologia, a História, a Economia, a Ciência Política, e versa sobre os aspectos políticos, econômicos e culturais em abordagens que podem tratar da definição e da quebra das fronteiras, a paisagem natural, os hábitos e costumes da população, a relação entre regional e universal, a regionalização frente aos processos de globalização, entre outras questões.

Na literatura, de modo particular, segundo a visão de Antonio Candido, a produção marcada pelo regionalismo pode ser revelada a partir da dialética entre o universal e o particular, demonstrando o gosto do leitor pela expressão local e pelo sentimento do exótico, ou, por outro viés, num entrecruzamento entre a literatura e o subdesenvolvimento, em que pesam não apenas questões como produzir/difundir literatura em países com maioria da população analfabeta e de difícil acesso dos autores aos meios editoriais, mas, principalmente, como essas situações de dominação cultural e extrema pobreza de uma nação/região subdesenvolvida [ou em processo de desenvolvimento] terminam por influir diretamente na produção literária desses autores. Nesse quadro, o crítico enxerga duas possibilidades de

[31] Além da definição de Regionalismo apresentada pelo viés freyreano, compreendemos esses outros conceitos se colocam em consonância com o pensamento de Haesbaert (2010, p. 2), que define "a região, enquanto entidade geográfica concreta, a regionalização, enquanto processo de diferenciação e/ou de recorte do espaço em parcelas coesas ou articuladas, e a regionalidade, enquanto propriedade do 'ser' regional (especialmente em sua dimensão simbólica e vivida)".

posicionamento para funcionar como uma atividade compensatória dentro do sistema literário, a produção regionalista apresentando-se ora como consciência de um país novo e como louvação da paisagem nacional [período do Romantismo], ora como produção crítica fruto da consciência do subdesenvolvimento [período do Modernismo] (CANDIDO, 2006a). Por mais que, contemporaneamente, essa associação entre Regionalismo e subdesenvolvimento ainda seja válida, é preciso lembrar que, conforme Lígia Chiappini (2014), com o avanço dos processos de globalização, constata-se a retomada ou o crescimento de obras e estudos dessa vertente não só em nosso país, bem como em países europeus que passam por um avançado processo de desenvolvimento.

De todo modo, pela sua recorrência ao longo do tempo, compreendemos que o regionalismo pode ser caracterizado como tendência dentro da tradição formada no nosso sistema literário, muitas vezes, constituindo-se ora como movimento separatista ou reação frente à produção de outras regiões, ora como uma tentativa de construir uma ideia de Nação partir dos vários regionalismos, como é o caso da vertente defendida/difundida por Gilberto Freyre e que influenciou na produção de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, entre outros. No campo específico do teatro não tivemos a produção de uma dramaturgia regionalista vinculada diretamente a esse movimento, enquanto programa político, mas muito forte enquanto tendência nessa produção, por isso mesmo é inegável a influência dessas ideias nas proposições de teatro defendidas por Hermilo Borba Filho, nome que normalmente está associado à criação e defesa de um “Teatro do Nordeste”, desde a época do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em 1946, como indica Luís Augusto Reis,

> quem sabe influenciado pelo espírito do Regionalismo que, desde a primeira metade da década de 1920, Gilberto Freyre disseminava entre os intelectuais recifenses, pode-se perceber, nas ações e no pensamento de Hermilo, um claro interesse pelas particularidades da cultura local, em especial pela tradição da cultura popular nordestina, vendo-a, não como um impedimento, ou como sinal de atraso, mas sim, pelo contrário, como uma promissora aliada em seu empenho pela modernização do teatro pernambucano. (REIS, 2010, p. 16).

Desse modo, bem antes que se arquitetasse um teatro moderno brasileiro com a valorização dos temas e do autor nacional no eixo sudeste, Hermilo, na distante Recife, já defendia a ideia de que era preciso modernizar o teatro numa perspectiva crítica, capaz de olhar para fora, de conhecer o novo e de se tornar “tão bom quanto”. Nesse processo, era preciso também se reconhecer nesse novo ao construir uma identidade própria para o teatro

nacional. E, semelhante ao que já indicava Alcântara Machado, essa renovação aconteceria, antes de tudo, pela defesa do teatro como uma arte do povo que seria o destinatário almejado e a principal matéria para que se construísse uma dramaturgia moderna e brasileira, a partir do seu lugar, de sua região.

Nesse sentido, potencialmente, se enxergava o Nordeste como um grande arsenal de dramas e personagens que já eram contados pelo povo e precisavam ser representados no palco, sem com isso dever aos dramas encenados em qualquer parte do mundo. No texto *Teatro do Povo*, que se tornou o manifesto de fundação do TEP, Hermilo já explicitava:

> Garcia Lorca escreveu *Bodas de Sangue*, poema dramático especificamente espanhol e fez obra universal. E a linha dramática de *Bodas de Sangue* não tem a potencialidade da história de Maria Bonita, degolada às margens do São Francisco, dando a sua vida pelo amor de uma das figuras mais curiosas do Nordeste. Os Antônios Conselheiros até hoje esperam pelo seu dramaturgo, que faria obra de grande alcance, não somente artístico, mas social também. Todo Nordeste é um drama de primeira grandeza, como a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. (BORBA FILHO, 2005, p. 27-28).

Essa busca por uma expressão de alcance universal, com o aproveitamento de temas e formas regionais, permanece como um desafio ao longo da carreira de Hermilo, tanto que seus primeiros textos dramatúrgicos buscavam uma clara articulação dessa temática regional com a recriação de elementos da tragédia e dos grandes mitos universais, numa clara inspiração na obra de dramaturgos como Garcia Lorca e Eugene O'Neill. Essa articulação entre o local e o global já estava prevista no manifesto regionalista, e não é por acaso que Gilberto Freyre foi escolhido para presidir a comissão julgadora do "Concurso de Peças do Teatro do Estudante", realizado em âmbito nacional entre os anos de 1946/47, que trazia no seu regulamento[32] a seguinte recomendação: "os autores deverão pensar alto e livremente, apresentando, de preferência, os problemas brasileiros, através de personagens e situações, sem medo ou vergonha deles, e aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil".

A escrita de textos dramatúrgicos, por autores nacionais, que valorizassem o assunto nacional, vinculando elementos da terra/da região à dimensão do humano, era uma novidade naquele cenário teatral em que boa parte dos textos encenados no país eram de autores estrangeiros. Por isso mesmo, o incentivo à elaboração de novos textos e a revelação de novos dramaturgos como Ariano Suassuna, vencedor do concurso com a sua peça *Uma mulher*

[32] Regulamento publicado no Jornal *Folha da Manhã* de 24.10.1946, citado por REIS (2009, p. 29)

vestida de sol, representava um passo importante para o fortalecimento do teatro moderno brasileiro que, na concepção inicial de Hermilo e dos integrantes do TEP, se realizaria principalmente com a produção de uma dramaturgia (no sentido do texto dramatúrgico) genuinamente nacional (como um somatório das diferentes regiões/regionalizações).

É claro que, nos primeiros anos da década de 1960, à época da fundação do Teatro Popular do Nordeste (TPN), depois de uma temporada em São Paulo convivendo com a principal produção teatral moderna brasileira, Hermilo expande essa compreensão e defende que a mudança deveria acontecer para além do texto dramatúrgico e do meramente temático. Inspirada nas formas dos espetáculos populares da região (bumba-meu-boi, cavalo marinho, mamulengo, pastoril, entre outros), surgia a defesa de uma nova concepção de dramaturgia, que contemplasse os diversos elementos da cena, tocada pelas coisas do Nordeste, não somente no conteúdo, mas, também, na sua forma.

Para o mentor do TPN, não se tratava de fazer teatro popular (esse só caberia ao próprio povo), mas de "beber" nessa fonte para recriar poeticamente e artisticamente expressões culturais a partir dessas formas de representação do povo, notadamente pelo fato de serem baseadas no anti-ilusionismo da representação, na economia de elementos cênicos e na liberdade de criação dos seus brincantes. E não é só a dramaturgia, mas a própria compreensão de Nordeste, como região e como lócus de sua produção teatral, que é ampliada em conformidade com o texto manifesto de fundação do Teatro Popular do Nordeste, cuja redação é atribuída a Ariano Suassuna:

> Nosso teatro é do Nordeste. Isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diferentes regiões. [...] Temos preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestinos em particular: é natural que o povo nordestino queira se reconhecer no seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurados pela arte. (MANIFESTO..., 1980 [1961], p. 65).

Nesse sentido, diferentemente dos autores dos romances regionalistas, tanto os integrantes do TEP quanto do TPN não defendiam ou se afinavam com uma representação naturalista das "coisas" da região, pois não acreditavam que o teatro se tratasse de uma fatia ou extensão da vida real, mas, antes de tudo, afirmavam que deveria ser compreendido como uma forma artística com uma linguagem própria, resultante de um processo de representação,

de recriação dessa realidade. Sendo assim, além da priorização dos assuntos regionais/nacionais, esse posicionamento sobre a recusa de um teatro de caráter naturalista vai influenciar outros artistas, como é o caso de Altimar Pimentel, importante dramaturgo radicado na Paraíba que reconhece em Hermilo Borba uma espécie de mentor e que ao defender/escrever sobre "A busca de um sentido nacional" para o teatro (PIMENTEL, 1969), tratou de diferenciar o "teatro sobre o Nordeste", marcado apenas pelo aproveitamento de uma temática regional, mas ainda utilizando uma estruturação dramática naturalista/estrangeira; de um "teatro nordestino" em que, além do aspecto temático, a feição regional também influenciaria na constituição de uma dramaturgia com formas próprias, inspiradas nas expressões da cultura popular da região.

É evidente que, apesar da recorrente defesa dessa ideia e da "recomendação" nos concursos de dramaturgia, editais de montagem teatral e festivais de teatro para que os artistas priorizassem os assuntos da terra (principalmente entre as décadas de 1970-1980), nem todo teatro do Nordeste, ou mesmo da cidade de João Pessoa, reflete essa tendência regional/regionalista. Por isso mesmo, na contramão dessa cena denominada de "folk" ou representante da "escola capim & rural", como escreveu o crítico Paulo Francis ao se referir à obra de Ariano Suassuna, vamos ter a experimentação de uma cena que aborda outras temáticas e formas, mostrando que nem tudo no Nordeste é rural, é folclórico, é arcaico, é passado, é habitado por cangaceiros, beatos e retirantes da seca ou que só podemos encenar as coisas da própria região.

Como exemplos dessa vertente temos: *O aborto* (1976) e os espetáculos dirigidos por Antonio Cadengue: *Cartaz de cinema* (1979) e *Soy loco por ti Latrina* (1980), trabalhos influenciados pelo pensamento de Jomard Muniz de Brito (declarado opositor às ideias hermilianas no Recife) e pela prática do também pernambucano Grupo Vivencial Diversiones, que, segundo Paulo Vieira (1999), sua forma de representar "tangenciava qualquer discurso que fosse 'engajado', construindo, com a sua prática e a seu modo, um diálogo com a urbanidade, ponto de convergência para onde flui, afinal, aquilo que é chamado de contemporaneidade".

Num âmbito mais geral, ao tratar da região Nordeste e das suas representações nas artes, anos mais tarde, essa discussão encontrará eco no estudo do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), que, aqui apresentado resumidamente, defende a ideia do Nordeste como uma *invenção*, não apenas de ordem territorial (quando, de modo gradativo, foi deixando de ser denominada de Norte, a partir do fim do século XIX), mas, principalmente, como uma reiterada construção de discursos que tratam de inventar ou fixar

uma dada identidade para o Nordeste e sua gente desde as primeiras décadas do século XX. Essa "invenção discursiva", construída pelas elites políticas e econômicas (em decadência) da região, seria uma compensação para atrair ajuda financeira e investimentos do Governo, que seriam de interesse desse grupo para compensar as perdas diante da quebra na produção canavieira, da consequente perda de prestígio dessa classe no cenário nacional e da mudança de rota do desenvolvimento do país para a Região Sul/Sudeste. Assim, expressões artísticas como as obras literárias do Regionalismo de 30, a música de Luiz Gonzaga e os filmes do Cinema Novo, foram traçando e reiterando essa unidade da "nova" região como um lugar de predomínio do rural, da seca, da fome, do fanatismo religioso, do cangaço, do "cabra" forte e valente, entre outras recorrências imagéticas/discursivas. Segundo esse mesmo autor, muitas dessas obras foram fundamentais para fixar, ainda hoje, um imaginário de Nordeste como um território da tradição, do passado, da saudade e de um Brasil autêntico/puro, ainda não maculado pela modernidade.

Mesmo que neste trabalho não haja uma menção direta ao "Teatro do Nordeste" ou à outra nomenclatura equivalente, é inegável que essa leitura crítica também pode contribuir como um dos elementos de análise da produção teatral aqui estudada, tendo em vista a recorrência significativa da tendência regional na cena pessoense, o que aponta para uma necessidade de refletir sobre os possíveis discursos e imagens da região apresentadas nessas encenações teatrais. De todo modo, sem desconsiderar a relevância do estudo e das observações empreendidas por Albuquerque Júnior, é preciso pensar além dessa perspectiva, porque não podemos perder de vista que o seu autor não propõe uma redefinição ou ampliação da noção de Região, mas o que podemos chamar de uma des-regionalização ou mesmo de uma compreensão do(s) regionalismo(s) sempre como algo anacrônico e superado, sem a possibilidade de criação do novo e nunca como um debate que também é contemporâneo, em concordância com os seguintes apontamentos de Rogério Haesbaert:

> O autor desconsidera outras formas possíveis de ver/dizer o regional e a regionalização, tanto como parte da recriação regional na prática cotidiana de grupos subalternos [...] quanto, num sentido mais amplo, enquanto processos, permanentes e imprevisíveis, de diferenciação geo-histórica. A própria "região", enquanto lócus da produção da diferença, e não simplesmente no sentido do "regionalismo reacionário", também pode, dependendo do emaranhado de poder em que estiver enredada, estimular a constante re-produção do novo. (HAESBAERT, 2010, p. 12).

Na apresentação e discussão do problema, Durval Muniz, além de não se referir ao Nordeste "real", apenas às construções discursivas em torno da região, não reconhece um

processo de resistência de grupos subalternos em torno do “ser” e do “se reconhecer” como região, tampouco o processo de (re)criação simbólica e/ou artística como uma possibilidade de construção do novo que, a priori, não pode ser taxado de “superado” e “reacionário” apenas por se vincular à categoria de regional. Logo, no âmbito da análise e da criação artística em torno dessa noção de região, é oportuno lembrar como contemporaneamente vem se discutindo o conceito de *regionalidade* que envolveria a criação concomitante e indissociável da “realidade” e das representações regionais, de modo que temos “o imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e produção concreta da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas (HAESBAERT, 2010, p. 8).

Seguindo essa mesma linha da crítica que não entende os diferentes regionalismos como uma discussão superada ou uma espécie de natimorto de nosso tempo, Lígia Chiappini, pesquisadora com relevantes contribuições aos estudos do regionalismo, também chama atenção para a importância da discussão atual em torno da categoria das regionalidades no campo literário, tendo em vista que:

> O que a categoria da regionalidade supõe é muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia fictícia. Embora fictício, o espaço regional criado na literariamente remete, enquanto portador de símbolos, a um mundo histórico-social e uma região geográfica existente. A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo, vivido e subjetivo. (CHIAPPINNI, 2014, p. 52).

Desse modo, uma primeira análise da representação dessas regionalidades na Cena Tabajara já demonstra uma diversidade de formas e uma clara diferença, por exemplo, entre a produção na década de 1970, muito presa à uma visão etnográfica da realidade e da cena, e a do final dos anos 1980, que vai enveredar muito mais pela busca de uma linguagem cênica nos seus diferentes elementos de composição, com o diálogo entre tradição e contemporaneidade, capaz de se comunicar com as plateias do lugar e além das fronteiras do Nordeste. Por isso mesmo, ao analisar uma obra teatral vinculada à produção tida como regional, como faremos no capítulo seguinte ao relacionar modos de representação do texto e da cena, é preciso exercitar o olhar do pesquisador para observar, nas regionalidades, além do que pode ser tido, previamente, como uma abordagem superada ou, por outro lado, como uma leitura simplista e “folclórica”, muito comum nessa tendência. Tudo isso aponta para uma percepção de como essas obras, partindo de um certo local, alcançam uma qualidade de ordem ética e estética nos modos de representação, na busca por uma (nova) linguagem

dramatúrgica na sua tessitura interna, num processo de mediação, rompendo as barreiras geográficas e culturais, para tratar do particular sem ser estreito e falar de um mundo para todo o mundo. Para se ter uma ideia em termos numéricos, dos 234 trabalhos cênicos catalogados, 115 espetáculos, o que representa um percentual 49% de tudo que foi produzido, foram associados a essa temática ou abordagem regional/local.

3.4. Do popular, da popularidade e outras curiosidades

Atrelada quase que de modo indissociável a essa discussão sobre o regionalismo e, em particular, sobre o "Teatro do Nordeste", temos a questão do *popular* ou de um *teatro popular* como um caminho para pensar e construir uma cena nordestina, o que nem precisa ser compreendido como mais uma tendência dentro da produção em estudo, sendo destacada apenas para o aprofundamento de algumas questões específicas do termo. Basta lembrar que desde a proposição do TEP, ponto de partida do que se convencionou chamar de "Teatro do Nordeste, temos a defesa do teatro associada ao popular ou, em outros termos, na defesa de que "o teatro é feito para o povo, vive em função do povo, é uma arte popular" (BORBA FILHO, 2005, p. 24).

Sem a pretensão de resolver as imprecisões e os diversos posicionamentos sobre o que seria "popular" ou um "teatro popular", passemos apenas à discussão de alguns pontos que são relevantes para a reflexão que se constrói neste trabalho. De um modo geral, a primeira lembrança que temos do que é *popular* vem da oposição àquilo que é considerado como *erudito* e, imediatamente, já descartamos essa acepção em nossa discussão na medida em que enxergamos muito mais um diálogo produtivo entre essas partes, sem esquecer que, ao longo da história do teatro, essa diferenciação é bastante imprecisa e cambiante, pois um dramaturgo como Shakespeare, hoje tido como erudito, era popular no seu tempo. E, de modo mais específico, toda reflexão em torno de uma cena nordestina, a partir do pensamento de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, propõe uma ampliação da concepção de *popular* e uma clara aproximação entre essas partes supostamente opostas, como já evidenciava o texto Manifesto de fundação do TPN:

> Nosso teatro é popular. Mas, popular, para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil, nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o Século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José da Silva, Martins Pena e

> todos aqueles que no Brasil, principalmente no Nordeste, vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva. (MANIFESTO..., 1980 [1961], p. 65).

Nessa retomada de um teatro popular a partir da experiência do TEP, além do diálogo com essa tradição teatral tida como erudita/canônica que eles já reconheciam absorvida em alguns elementos dos espetáculos populares do Nordeste (sua principal fonte de inspiração), o grupo pernambucano defendia a ideia de um teatro que não fosse uma arte gratuita, descomprometida com a realidade do povo, nem apenas uma representação formalística ou acadêmica, portanto, reflexo apenas da concepção de "uma arte pela arte"; tampouco uma acepção de popular como meramente político, entendida como uma arte engajada e comprometida com a propaganda ou a imposição de uma visão predeterminada de um grupo ou partido, pois, para os seguidores de Hermilo, a arte deveria "manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo de nosso povo" e não agregar "ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado" (MANIFESTO..., 1980 [1961], p. 65). Nesses termos, Carvalheira (2011, p. 67) acredita que, nessa última defesa, haja uma referência indireta à atuação do Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP)[33], mais precisamente ao seu Teatro de Cultura Popular, que, entre outras ações, defendia uma valorização e aproximação do teatro com a cultura popular, mas, diferentemente do TPN, se propunha a trabalhar com declarada finalidade de educação e conscientização política da população mais carente.

Essa ligação de um teatro popular quase como sinônimo de um teatro político remete à uma classificação traçada por Augusto Boal (1979, p. 21-49), em sintonia com a sua proposição de um Teatro do Oprimido, a partir de três categorias aqui resumidas em: 1. Teatro do povo e para o povo (de propaganda, didático, cultural)[34]; 2. Teatro de perspectiva popular, mas para outro destinatário (de conteúdo implícito ou explícito); 3. Teatro de perspectiva antipopular, cujo destinatário é o povo (de caráter antipopular explícito ou implícito). Curiosamente, nessa classificação que opõe o popular ao antipopular, com ênfase mais no

[33] O MCP era uma sociedade civil mantida com o apoio da Prefeitura do Recife e do Governo de Pernambuco, que contava com a adesão de importantes artistas e intelectuais pernambucanos, entre eles Hermilo e Ariano, que chegaram a participar da fundação desse movimento, mas logo se afastaram por conta de diferenças ideológicas. Sua ação cultural foi encerrada com a decretação do Golpe Militar de 1964.

[34] "Enquadram-se na primeira categoria os espetáculos produzidos pelo povo e apresentado nas feiras, ruas, praças públicas, sindicatos etc., através de uma cena que se desenvolve numa estrutura simples e num estilo direto (propaganda), ou abordar temas mais genéricos, mas de forma crítica, valendo-se de variadas técnicas de encenação (didático), ou ainda levar à comunidade um teatro mais sugestivo que direto, utilizando, para tanto, uma cena apoiada em ampla temática, universal ou nacional, disposta cenicamente de forma a contemplar a fruição estética por parte do público (cultural)". (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, p. 248).

componente ideológico que estético do teatro, Boal não inclui ou explicita, na primeira categoria, as manifestações dramáticas populares feitas pelo próprio povo (bumba-meu-boi, pastoril, nau catarineta, mamulengo etc.) e que serviram/servem de importante referência para (re)criação teatral de artistas e intelectuais, o que já nos remeteria para a segunda categoria, a do teatro de perspectiva popular. Esta sim, no diálogo principalmente com elementos da cultura popular, interessa-nos mais de perto, tendo em vista que uma parte significativa da produção estudada nasce da aproximação entre esses mundos, mas é preciso não perder de vista, como destaca Maria Ignez Ayala, que:

> Perspectiva popular não significa ponto de vista *do* povo e menos ainda *criação popular*. Há uma perspectiva popular à medida que se utilizam elementos éticos ou estéticos populares. Deste modo, a cultura popular é filtrada pela visão de mundo dos intelectuais que embora não sejam "povo" – na acepção gramsciana – fazem o possível para diminuir a enorme distância existente entre essas duas classes. [...] Da imitação pura e simples de um modelo passam à recriação. (AYALA, 2005, p. 37-38).

Mesmo inspirado na visão de mundo das classes populares, esse processo de recriação reflete também o pensamento que os artistas têm sobre o povo e sua cultura. Daí a necessidade de não confundir essa categoria com aquilo que Ayala vai chamar de teatro "popularesco", de interesse apenas comercial, revelado na apresentação de "peças que possuem um 'verniz' popular para ocultar toda uma série de valores que não os do povo. Aqui a cultura popular é pitoresca, exótica. Os personagens são ridículos ou ridicularizados [...], tratando-se da vulgarização da cultura popular" (AYALA, 2005, p. 39).

Devemos lembrar que o teatro de perspectiva popular costuma ser apresentado apenas para o público que frequenta as grandes casas de espetáculo e, por isso mesmo, não retorna ao povo que lhe serviu de inspiração por razões que não se limitam apenas à questão financeira para compra do ingresso, mas porque, historicamente, o hábito de ir ao teatro não fez ou foi negado fazer parte da cultura dessa gente. Tanto que as recorrentes campanhas de popularização do teatro ou projetos de teatro destinados a um segmento da classe trabalhadora, centradas no barateamento do valor dos ingressos ou mesmo na gratuidade, não atraem uma grande parcela da população. Falando ainda em público e recepção, o termo "popular" possui outra acepção e também pode ser entendido como aquilo que tem popularidade, o que desperta interesse e tem reconhecimento/aprovação do público, ou seja, o critério de popular está baseado na quantidade de pessoas que assistem aos espetáculos e até

mesmo na abordagem da encenação que pode usar de estratégias para atrair um maior número de espectadores.

Como vimos, apesar das diversas acepções e imprecisões em torno do termo "popular", que, a grosso modo, pode significar o que é próprio do povo, algo que é inspirado no povo ou aquilo que tem grande popularidade, essas duas últimas significações para o termo talvez resumam 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),[35] 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.[36] 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 dramatúrgico, 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.

Nessa mesma trilha, não mais inspirado nos folguedos populares, mas unindo a forma cômica numa linguagem popular/escrachada e adquirindo muita popularidade, seguem os espetáculos do mesmo grupo de artistas, com direção de Edilson Alves, a saber, *Como*

---

[35] Diversas versões do mesmo espetáculo continuam sendo apresentadas até os nossos dias, sendo que, a partir de sua terceira versão, o espetáculo ganha um complemento em seu título que diz do tema daquele ano, o roteiro é coletivo, a direção passa a ser do também ator Edilson Alves (que desde 1993 interpreta o Palhaço Dengoso) e a nomenclatura do conjunto cênico que assumiu a produção do(s) espetáculo (s) mudou para Companhia Paraibana de Fuleragem, depois Companhia Paraibana de Comédia.

[36] Em linhas gerais, o Pastoril Profano pode ser compreendido como uma paródia ao Pastoril Religioso, no qual meninas ou moças (virgens) representam a disputa entre as Pastoras dos cordões Azul e Encarnado, que, enquanto seguem sua jornada rumo a Belém, realizam uma série de cantos e danças que tratam do embate entre as personagens, ao tempo em que saúdam o nascimento do Menino Jesus.

enlouquecer um homem (1998), baseado no texto de Bráulio Tavares, e *Branca de Calvão e as 7 Nevinhas* (1999), com texto de Cristovam Tadeu. Como exemplo, ao longo da década de 1990, temos outros espetáculos que seguiram a fórmula de sucesso iniciada com o pessoal do *Pastoril*, nem sempre alcançando o mesmo êxito de público: *Um dia serei Suzana, a história de um cabaré* (1996), texto e direção de Tarcísio Pereira, *Tambaba pra que te quero* (1997), com texto de Tarcísio Pereira e direção de Roberto Cartaxo, e *Deboche* (1999), com o Grupo Tenda, com texto e direção de Geraldo Jorge, o criador do espetáculo que alavancou toda essa movimentação de público ao teatro, que não é exclusiva dos anos 1990 e nem da forma cômica. Ainda na década de 1970, a combinação entre popularidade e inspiração, nas formas populares, pode ser representativa para resumir os espetáculos escritos e dirigidos por José Bezerra Filho, que permaneciam em cartaz por longas e/ou sucessivas temporadas com sucesso de público, apresentações nas cidades do interior da Paraíba e/ou junto à escolas, projetos educacionais e grupos populares, a exemplo das montagens de *Zebra do 1º ao 5º ou As noites de Eterna Esperança* (1975) e *Lampiaço, o rei do cangão ou As quixotescas aventuras de Lampiaço e Beija-flor (1978).*

No ano de 1976, como um dos mais significativos representantes da categoria de teatro de perspectiva popular realizados na Cena Tabajara, temos a montagem do espetáculo *O Auto da compadecida*, pelo Grupo de Teatro Universitário da UFPB, não apenas pela escrita do reconhecido texto de Ariano Suassuna, que no seu processo de recriação artística se inspirava na literatura de cordel e nos autos vicentinos, mas, principalmente, pela novidade no seu projeto de encenação, sob a coordenação de Fernando Teixeira, que se baseava nas formas de espetáculos populares da Paraíba. Apontado com inovador (no seu tempo), diante de tantas montagens premiadas desse texto, desde a sua estreia, em meados da década de 1950, o espetáculo juntava outras camadas dramatúrgicas ao texto já "clássico" de Suassuna quando aproximou as personagens e situações da peça à estrutura formal do "brinquedo" do Cavalo Marinho e da dança do Xaxado, seja no aproveitamento das canções que anunciavam a entrada de uma nova personagem no cenário, dos diferentes passos coreográficos, da caracterização das personagens, do uso dos adereços próprios da brincadeira popular e no despojamento do terreiro como espaço cênico que não precisava mais representar figurativamente a cidadezinha do interior onde se passa a ação dramática da peça. Seguindo essa mesma orientação, o mesmo encenador, em 1978, realiza a primeira montagem do texto *A donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho: a diferença é que a proposta desse texto já aponta para o aproveitamento das formas dos espetáculos populares.

No início de 1990, voltado para uma reflexão social na representação dos dramas e vivências dos moradores da periferia da cidade e do submundo da prostituição, a representação do popular ganha um contorno diferente nesses espetáculos de grande popularidade, escritos e dirigidos por Leonardo Nóbrega com o seu Grupo Vivência. É a continuidade de um projeto que começou na comunidade, ainda na década de 1980, e depois gerou espetáculos como *Beijo Roubado* (1990, 1994) e *Prostitutos, homens da noite* (1991) que, em meio a um clima de teatro de revista, reunia procedimentos do melodrama e da comédia dentro um universo caótico misturando sonho e a mais dura realidade. Antes disso, essa vertente, que se aproxima das formas do teatro musicado, vai se revelar numa série de espetáculos, todos produzidos no ano de 1985, estruturados dramaturgicamente a partir de quadros autônomos que costumavam reunir elementos como música executada ao vivo, canto, números coreografados de dança, esquetes cômicos e linguagem burlesca. Nessa lista, temos os espetáculos: *A carne é fraca* (da Suspensórios Produções Artísticas, com texto de Marcos Dias Novo e Carlos Cartaxo, também responsável pela direção), *Paraibanadas* (do Grupo JUTECA, com texto de Ednaldo do Egypto e direção de Buda Lira) e *Burgueses ou Meliantes?* (do Grupo Bigorna, com texto de W. J. Solha e direção de Ubiratan de Assis). Seguindo a mesma linha, mas produzido em 1992, temos o espetáculo *No tempo da Chrestomatia* (do Grupo Ponto de Luz, com texto de Ednaldo do Egypto e direção de Eliézer Filho), que foi sucesso de público em diversas temporadas da cidade.

Considerando que nem só de comédia vive o teatro e o gosto do público de João Pessoa, basta lembrar a montagem do espetáculo *Parai-bê-a-bá*, quando se recorreu às fontes históricas para construir um espetáculo que pudesse tratar do povo paraibano. Em 1992, uma estratégia semelhante de recuperar episódios da história da Paraíba como pano de fundo, mais precisamente daqueles relativos à Revolução de 30, para se falar da história de amor de Anayde Beiriz e de João Dantas, talvez seja um dos fatores que explique a razão do sucesso de público que se tornou o espetáculo *Anayde*, como escreveu, em sua crítica, a professora Maria das Vitórias de Lima Rocha:

> Fenômeno inusitado na história do teatro paraibano. Pelo menos na sua história recente. Aqui, salvo pela noite de estréia, com ampla distribuição de convites entre parentes, amigos e pessoas da classe teatral, a casa não lota. Santo de casa não obra milagre. Com **Anayde** tem sido diferente. É verdade que tem cenas de nu, o que sempre atrai curiosos. Mas outros trabalhos lançaram mão do mesmo expediente sem atingirem o mesmo sucesso. [...] Havia um outro público, [...] um público pouco experimental, diria, se é que se pode chamar um público assim. Mas também tinha estudante, professor, jovens profissionais [...]. Na minha opinião, o que tem fascinado a plateia é

> se defrontar com sua própria história, seu passado, transformados em ficção. Uma olhada para trás cheia de paixão. (ROCHA, 1992, n.p.).

Outras matérias de jornal deram conta desse fenômeno de público (ou da volta do público ao teatro), na medida em que a procura por um espetáculo terminou alavancando a ida desse (novo) público para outros espetáculos, no início dos anos 1990. Isso sem esquecer a necessidade dos grupos de teatro em manter o nível dos espetáculos e o investimento nas estratégias de divulgação. De todo modo, além do viés histórico e da eficiente campanha de divulgação, para essa boa repercussão também contribuíram a competente carpintaria dramatúrgica do texto de Paulo Vieira (que mesclava personagens/situações reais com elementos fictícios), a sutileza da encenação realista de Fernando Teixeira, o afinado elenco do Grupo Bigorna (com destaque para Ana Luísa Camino, interpretando a personagem-título) e a bela cenografia de Tarcísio Burity Filho (utilizando apenas dois painéis e alguns objetos de cena), para recontar no palco uma importante página da história da Paraíba. Não podemos esquecer que *Vau da Sarapalha* também foi um espetáculo de grande público, mas isso só teria acontecido após o reconhecimento da crítica do Sudeste e de fora do Brasil, antes disso havia cumprido uma longa temporada, na Escola Piollin, contando sempre com um modesto fluxo de público.

Por fim, no campo da curiosidade, chama atenção como, em 1982, numa única vez na história do teatro de João Pessoa, um texto dramatúrgico como *As fãs de Frank Sinatra*, de José Maria Rodrigues, teve duas montagens sendo apresentadas de modo concomitante em teatros diferentes da cidade. A primeira sob a direção de Anunciada Fernandes, que anteriormente teria feito parte do elenco da segunda montagem a entrar em cartaz, essa sob a direção de Ednaldo do Egypto. O outro fato curioso é que um dos textos que recebeu maior número de montagens nesse período trata-se de *B... em cadeira de rodas*, do dramaturgo gaúcho Ronald Radde, que foi montado três vezes com concepções e elencos diferentes (1981, 1993 e 1995), mesmo num cenário dominado pelas montagens de textos paraibanos. O outro texto a receber o mesmo número de três montagens foi *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1976, 1997 e 1998). Outros textos que tiveram mais de uma montagem foram *A Prima Donna*, de José Maria Monteiro (1984 e 1989), *Alamoa*, de Altimar Pimentel (1985 e 1998), *Pai do Mangue* (1983 e 1997) e *Um dia serei Suzana*, de Tarcísio Pereira (1985 e 1996).

3.5. Panorama da Encenação Tabajara

Como vimos discutindo, a noção de dramaturgia e de autoria em nosso trabalho não se restringe apenas à produção textual-verbal, por isso, propomos, no capítulo seguinte, uma discussão sobre processos de encenação focando na relação entre o texto dramatúrgico e a cena, a partir da análise de alguns espetáculos que ajudam a situar e compreender melhor algumas das tendências previamente apontadas, para, a partir desse referencial, refletir sobre o conjunto da Encenação ou Cena Tabajara realizada entre os anos de 1975 e 2000. Todavia, antes dessa abordagem mais específica, esboçamos a construção de um rápido panorama sobre a encenação teatral na cidade de João Pessoa, desde suas origens, no período de constituição de um teatro moderno com a contribuição de encenadores de outros estados, passando pelo aparecimento de encenadores na cena local em suas primeiras experiências, até o momento de afirmação e consolidação de uma encenação pessoense e da diversificada produção de diferentes encenadores.

É sob a regência do que já chamamos de segunda modernidade teatral paraibana que temos, em âmbito local, o processo de formação e fortalecimento de uma dramaturgia, bem como de uma encenação como arte autônoma. Durante a primeira modernidade teatral, à época de atuação do Teatro do Estudante da Paraíba/TEPb (1946-1964), constatamos que não só a produção de textos era de dramaturgos de outras localidades, mas o registro de que a maior parte dos espetáculos era dirigida por artistas pernambucanos. Vai ser ao longo da década de 1960 que assistiremos o surgimento do que poderemos chamar de *encenador paraibano*, a partir de nomes como Elzo França e Elpídio Navarro (responsável pela encenação do espetáculo *Paraibê-a-bá*, em 1968), artistas que aprenderam com a vivência do TEPb, ou como Fernando Teixeira que, com o Golpe Militar, em 1964, volta à Paraíba, após um período de aprendizado com importantes experiências teatrais modernas na Região Sudeste.

Além do trabalho desse encenador, assistimos, a partir do fim da década de 1970, ao surgimento de outros importantes encenadores nesse contexto de produção, dentre eles Luiz Carlos Vasconcelos, que se destaca inicialmente junto ao Grupo MOCA (Movimento de Cultura Artística), atuando ao lado do também encenador Roberto Cartaxo na montagem do texto de Gilberto Bastos, *O aborto*, em 1976. Na sequência, temos sua trajetória junto à Escola e ao Grupo de Teatro Piollin, a partir de 1977, montando o espetáculo *Os pirralhos* (1979), resultado de uma oficina de teatro a partir de um roteiro de ações em que o texto final era improvisado pelos atores/atrizes adolescentes a cada apresentação.

É da lavra desse mesmo encenador *Vau da Saparalha* (1992), o espetáculo paraibano que se tornou maior referência dentro de certa maneira de contar a história do teatro brasileiro, tendo obtido sucesso de público dentro e fora do país, e o qual acreditamos iniciar um diálogo mais efetivo com elementos da cena contemporânea. Como vimos, nessa esfera de criação, o texto cênico ou os diversos níveis de construção dramatúrgica (a dramaturgia do ator, a dramaturgia do corpo, a escrita do encenador com a estruturação das cenas que remete à técnica de montagem cinematográfica, a dimensão visual e a exímia construção/execução de uma dramaturgia sonora realizada ao vivo) se sobrepõem ao texto dramatúrgico como principal ou único elemento gerador de ações no espetáculo. Nesse caso, não podemos mais falar de uma montagem, interpretação ou teatralização do texto de Guimarães Rosa feitas pelo encenador, mas da constituição de um novo texto resultante do trabalho colaborativo realizado, principalmente, entre o elenco e o encenador a partir daquela matriz literária fonte.

Evidente que essa virada do *Vau...* não é fruto do acaso, mas a culminância de uma série de experiências cênicas de grupos e artistas paraibanos que desde a montagem de *Papa-rabo*, em 1982, por Fernando Teixeira, e com maior ênfase a partir de 1987, começam a repensar o papel do encenador, o lugar do texto dramatúrgico, o trabalho do ator ou atriz, a dimensão sonora e visual do espetáculo. Esse período entre 1987 e 1992 pode ser lembrado como o momento de retorno de diversos artistas que, ao se afastarem da cidade e ao aprenderem com a experiência teatral de outros centros artísticos, como uma espécie de "filho pródigo" que retorna ao seu lugar de origem, desencadeiam um movimento de efervescência na produção teatral nos anos 1990, como escreve Paulo Vieira:

> O teatro na Paraíba conheceu um momento de significativo crescimento estético logo no início dos anos noventa, não apenas na qualidade dos espetáculos produzidos por quase todos os diretores atuantes no Estado, mas ainda quanto ao crescimento significativo do público que lotou as casas de espetáculos. [...] A aventura dos anos noventa [...] é a aventura da minha geração, daqueles que sentiram a necessidade de sair e estudar fora do Estado, mas que igualmente, sentiram a necessidade de voltar, de construir aqui os espetáculos que sonharam lá fora. (VIEIRA, 2006, p. 75-76).

Na lista dos que retornam destaca-se, além de Luiz Carlos Vasconcelos, o encenador Eliézer (Rolim) Filho, responsável pela autoria do texto e da cena das montagens *Homens de Lua* (1989) e *Anjos de Augusto* (1991), espetáculos de forte caráter expressionista resultantes de uma sistemática pesquisa sobre o trabalho do ator e sobre a linguagem cênica a partir do universo dos autores Guimarães Rosa e Augusto dos Anjos. Por fim, seguindo o mesmo movimento, também temos o veterano Fernando Teixeira que retorna de São Paulo após um

curso de especialização e, junto ao Grupo Bigorna, realiza os espetáculos *Curicaca* (1991), com texto final do próprio Fernando Teixeira a partir dos "causos" de José Cavalcanti, e *Anayde* (1992), com texto de Paulo Vieira, que promovem uma revirada nos processos de montagem e na construção poética desse encenador.

É de uma dada formação do Grupo Bigorna, com elenco reunindo, em sua maioria, atores/atrizes advindos do Coral Universitário da UFPB, dessa vez sob a regência de W. J. Solha, que surge uma sequência de espetáculos de feição pouco paraibana (se considerarmos algumas construções teatrais vinculadas às formas regionais e/ou populares às quais se convencionou chamar de teatro na/da Paraíba) que também contribuem para essa guinada do teatro pessoense, em fins dos anos 1980. Com construções dramatúrgicas que passeiam entre o universo dramático e a dimensão épica própria do canto/da música, e partindo da reconstrução de mitos bíblicos ou da tradição da literatura de cordel, os espetáculos *A batalha de Ol contra o Gígante Ferr* (1987) e *A verdadeira história de Jesus* (1988), com a composição e direção musical do maestro Eli-Eri Moura, chamam atenção nesse conjunto de espetáculos, por vários aspectos: a abordagem futurista e/ou polêmica dos temas, a atuação coesa do elenco, a constituição dramatúrgica variando entre a dimensão da palavra e do canto, a simplicidade das brilhantes soluções cênicas do seu dramaturgo/encenador, W. J. Solha, quando, baseado em convenções do teatro "shakespereano", chamou a atenção das plateias ao fazer descer, mediante artifícios de convenção e ilusionismo, uma nave espacial no palco, utilizando apenas o movimento de varas e refletores do teatro, ou quando posicionou os atores presos a um eixo vertical, e, com o simples abrir das cortinas rubras do teatro, representou a famosa abertura do Mar Vermelho descrita na Bíblia. O que pode ser considerada uma página extra/estranha na composição dessa história recente do teatro em João Pessoa deve-se, em parte, à experiência do mesmo grupo que anteriormente já havia montado o espetáculo *Burgueses ou meliantes?* (1985), com texto de Solha e direção de Ubiratan de Assis, e ao caráter multimídia do seu mentor com incursões de sucesso pela literatura, cinema, música, adaptação para o teatro e artes visuais.

De outra parte, a partir do fim da década de 1970, como já apontado anteriormente, o que podemos chamar de uma cena não-regionalista na cidade tem seus antecedentes nas experimentações realizadas por Luiz Carlos Vasconcelos, na Escola Piollin, e, principalmente, nas encenações de cunho anárquico e provocador realizadas por Antonio Cadengue, nas dependências da UFPB, a exemplo de *Soy loco por ti Latrina* (1980). Nesse espetáculo, o texto base nasceu do levantamento das frases escritas nos banheiros públicos da própria universidade e de fragmentos textuais de diversos autores, para tratar de temas tidos como

polêmicos para a época e impróprios para o ambiente universitário. Basta lembrar que a cena do beijo na boca entre duas personagens masculinas (interpretadas pelos atores Everaldo Vasconcelos e Francisco Marto – Perequeté) causou celeuma entre os mais conservadores, arrastando uma acalorada discussão nas páginas dos jornais.

De volta aos anos finais da década de 1980, também é necessário registrar a repercussão de público e a consequente premiação em festivais dos espetáculos *Quem tem medo de Alzira Power* (1988), texto de Antonio Bivar, com direção de Everaldo Vasconcelos, em que prevalece o caráter despojado da cena com a atuação de Edilson Alves e Dadá Venceslau, atores-palhaços que viriam mais tarde a compor o grupo Agitada Gang; e, nesse mesmo ano, a montagem do texto de Nelson Rodrigues, *A Serpente*, com direção coletiva, na qual se destacam as interpretações das atrizes Eleonora Montenegro e Flávia Maia representando os papeis das irmãs-rivais rodrigueanas. Nos início da década de 1990, oriunda da cidade de Alagoa Grande, no interior da Paraíba, a Cia. Oxente fixa sua sede na capital e revela um novo encenador-dramaturgo na cidade, o também ator Misael Batista, que se uniu aos atores e atrizes da companhia e serão lembrados pela busca de uma linguagem cênica com ênfase em elementos regionais e na forte atuação dos seus intérpretes, revelada em espetáculos, sob a direção do próprio Misael e de Edilson Alves, tais como: o premiado *Jogo das máscaras* (1991, 1994), montado mediante uma coletânea de textos; *Os mal amados* (1994), com texto de Lourdes Ramalho, e *Redemunho* (2000), com texto de Genário Dunas, ator da própria companhia.

A partir de 1992, no rastro da experiência de sucesso do espetáculo *Vau da Sarapalha*, do Grupo de Teatro Piollin, percebe-se um crescente domínio das experimentações com base na Dramaturgia do Ator e nas perspectivas de um Teatro Antropológico. As salas de ensaios e os processos de pesquisa e montagem começaram a ser comandados por conceitos/técnicas/palavras de ação, tais como: treinamento físico e energético, pré-expressividade, dilatação/modelação das energias do corpo, base, equilíbrio precário, *sats*, partituras corporais e vocais, descoberta e aprimoramento de uma técnica pessoal para o ator e outras referências muito particulares e estranhas aos não-iniciados, mas que, na prática, funcionavam como o alicerce para a representação das personagens e/ou constituição do texto e das cenas do espetáculo. Seguem nessa perspectiva de trabalho, além do Grupo Piollin, os espetáculos montados pelo Grupo Contratempo, sob a encenação de Ângelo Nunes (*Drama das Almas* (1996), com texto construído a partir de diversos fragmentos poéticos e *Não se incomode pelo carnaval* (1997), com texto de Paulo Vieira) e de Duílio Cunha (*As Velhas* (2000), com texto de Lourdes Ramalho). Aqui também se incluem algumas experimentações

de Fernando Teixeira, numa fase desse encenador em que temos os espetáculos *Rogério* (1994), com texto de Orris Soares, e *A Bagaceira* (1996), baseado no romance homônimo de José Américo de Almeida.

Ainda numa linha experimental ou de um teatro de pesquisa, podemos situar a autoria dos textos e encenações realizadas por Eliézer (Rolim) Filho, junto à Companhia Sírius, para os espetáculos *Sinhá Flor* (1995), *Mamanita* (1998) e *A Deus Mamanita* (2000), bem como sua encenação premiada para o texto *Como nasce um cabra da peste* (1997), adaptado por Altimar Pimentel especialmente para os atores-palhaços da Agitada Gang. Numa perspectiva de utilização de espaço não-convencional ou de uma dramaturgia do espaço, quando o próprio lugar colabora na constituição da trama de ações, temos a montagem do espetáculo *Noite Escura* (1998), que recuperava passagens da vida e obra de Santa Tereza d'Ávila, com texto e encenação de Paulo Vieira, pela Companhia Galharufas, cumprindo uma longa temporada na Capela de Santa Tereza, no Centro Histórico da capital.

Em outra frente de atuação, sem necessariamente "rezar" na cartilha do "barbismo", como pejorativamente ficou conhecida a proposição da Antropologia Teatral difundida pelo italiano Eugênio Barba, impossível esquecer a produção da Anarrieh Companhia de Teatro, com forte inspiração no teatro "beckettiano", que, em 1993, resultou na montagem dos espetáculos *VaiVem*, (texto de Samuel Beckett, encenação de Vinícius Rodrigues) e *A estupidez do quarto* (texto de Vinícius Rodrigues, encenação de Makários Maia). Já sob a inspiração do alemão Heiner Müller, temos a montagem de seu texto *Medeamaterial*, com a encenação de Éverton Correia, também responsável pela cena de *Valsa nº 6*, monólogo de Nelson Rodrigues, com atuação do ator e encenador Jerônimo Vieira, que, por sua vez, junto à Parangolé Cia. de Teatro e Dança e ao Grupo Skena, foi o responsável pelas encenações dos espetáculos *Auto da Compadecida* (1995) e *A pena e a lei* (1996), a partir dos textos de Ariano Suassuna, e *Augusto – o Anjo Visionário* (1997), baseado nas poesias de Augusto dos Anjos.

E como nem só de encenador paraibano se fez o teatro pessoense, nesse período em tela, isso para não citar importantes encenações de outras localidades que se apresentaram na cidade, é importante lembrar encenadores e seus respectivos espetáculos que foram importantes para constituição dessa cena local, não apenas pelo resultado final que o público presenciou nos palcos daqui e de outras praças, mas, também, pelo processo de aprendizado e intercâmbio gerado ao longo das montagens a partir do encontro de artistas. Atuando em solo tabajara, geralmente em projetos financiados pelo poder público, temos a presença dos seguintes encenadores: Fernando Peixoto com a montagem de *Coiteiros* (1977), adaptação do

romance homônimo de José Américo de Almeida; *A casa de Bernarda Alba* (1983), texto de Federico Garcia Lorca, com direção de José Francisco Filho; Roberto Vignati com a adaptação/montagem de *Macambira* (1991), a partir do romance *Vento do amanhecer em Macambira*, do pernambucano José Condé; e os encenadores ibéricos Moncho Rodriguez e Agustin Iglesias, em encenação compartilhada com os paraibanos Luiz Carlos Vasconcelos e Tarcísio Pereira para o espetáculo *O reino desejado* (1996), com texto de Ronaldo Correia de Brito. Nessa lista não podemos esquecer os já citados espetáculos do encenador pernambucano Antonio Cadengue, à altura de sua atuação como professor no curso de Educação Artística, na Universidade Federal da Paraíba.

Diante desse quadro, afirmamos que, diferente do que teria acontecido com a criação e gradativa afirmação de uma dramaturgia paraibana (restrita ao texto), a partir de 1968, a existência de espetáculos dirigidos por pessoas da cidade não é suficiente para afirmarmos a existência de uma Encenação Tabajara, aqui entendida como uma escrita autônoma da cena (conforme discussão empreendida no primeiro capítulo). Esta só aconteceu anos mais tarde, em 1976, com a encenação do texto "clássico" da dramaturgia nordestina, *O Auto da Compadecida*, sob a batuta de Fernando Teixeira, quando se pode afirmar que se consolida, de fato, uma escrita do espetáculo que rompe com a mera representação do texto na cena. As décadas de 1970, 1980 e 1990 servirão como momento de afirmação da função do encenador e dessa cena, e, desse modo, Fernando Teixeira, que vem produzindo sistematicamente e com bastante representatividade nesse cenário, desde meados da década de 1960[37], é apontado como o principal representante dessa categoria, naquilo que enxergamos (neste trabalho) como um encenador-síntese do teatro em João Pessoa.

Essa compreensão da importância do seu trabalho como encenador, mediante a realização de, ao menos, uma obra que serviu de referência, a cada década, para outros artistas da cidade, é ressaltada por Tarcísio Pereira:

> Em 50 anos de produção nos palcos, fez uma média de oito espetáculos a cada dez anos. E, podemos arriscar, aqui, uma observação um tanto curiosa: para cada década, é fácil identificar um trabalho que assume um papel de carro-chefe no respectivo período, e isto por razões as mais diversas: sejam de ordem estética, por elementos de natureza política ou tão somente pelo surto de um público. (PEREIRA, 2013, p. 32).

[37] Antes de *O Auto da Compadecida* (1976), Fernando Teixeira já teria dirigido alguns espetáculos, entre eles: *O capitão e o Cabra* (1966, com texto de Luís Maranhão Filho), *Navalha na carne* (1968, com texto de Plínio Marcos), *Guerra mais ou menos santa* (1969, de Mário Brasini), *A prostituta respeitosa* (1974, com texto de Jean-Paul Sartre), *O massacre* (1975, com texto de Emmanuel Roblès).

Corroborando essa opinião, a designação de *encenador-síntese* leva em consideração o tempo e a continuidade na sua produção teatral, bem como a relevância e o caráter de inovação de boa parte dos seus trabalhos, pois, como veremos adiante, se com o auto de Suassuna ambientado no "terreiro" capitaneado por Teixeira, temos o começo de uma Encenação Tabajara propriamente dita, mediante a criação de um novo texto que se escreve na cena a partir de uma (re)interpretação do texto dramatúrgico, não seria muito diferente com os outros quase trinta espetáculos que compõem a trajetória de sucesso desse encenador. Por isso mesmo, além do *Auto da Compadecida*, vamos recorrer à análise dos espetáculos *A donzela Joana* (1978), *Papa-rabo* (1982), *Anayde* (1992) e *A bagaceira* (1996), para, de modo específico e na inter-relação com outras obras produzidas na época, traçar alguns rastros possíveis para delimitar o que vem a ser essa Cena Tabajara em suas peculiaridades e no diálogo que transcende os limites geográficos e culturais para além da ponte do Rio Sanhauá, em João Pessoa.

A escolha desses cinco espetáculos deve-se não apenas à boa aceitação de público e repercussão na imprensa dessas montagens, mas à presença significativa das tendências aludidas, sem deixar de privilegiar a distância temporal entre esses espetáculos, para refletir, também, sobre as transformações na Cena Tabajara no período de 1975 a 2000. Evidente que nem toda sua produção está vinculada à tendência regional e/ou popular, como pode ser percebido, por exemplo, em *Otelo* (1988) e na montagem de textos de sua autoria, como: *O que vai fazer, chamar a polícia?* (1983) e *Um tomate esmagado por um carro* (1986).

4. A RELAÇÃO TEXTO-CENA NO TEATRO TABAJARA MODERNO/CONTEMPORÂNEO: FERNANDO TEIXEIRA COMO ENCENADOR-SÍNTESE

4.1. Sob os desígnios da Compadecida

Como já mencionado, é a partir da montagem de *O Auto da Compadecida*, com a encenação de Fernando Teixeira para o Grupo de Teatro Universitário/UFPB, que podemos, seguramente, tratar da constituição de uma Cena Tabajara, naquilo que, a princípio, não deveria ser entendido apenas como um milagre ou como obra da aparição ou intersecção de uma entidade "santa" entre nós. Primeiro porque nosso entendimento não é redutor à arbitrariedade de simplesmente apontar uma montagem realizada em 1976, de uma hora para a outra, como um marco da história de nosso teatro. Ela precisaria ser compreendida, antes, como um lugar de chegada na busca por uma cena moderna local, com marcas próprias, que já tinha dado seus primeiros "arrancos" desde 1946 rumo à constituição de uma modernidade em nossos palcos, inicialmente, via formulação de uma dramaturgia paraibana (no âmbito do texto escrito) a partir do *Parai-bê-a-bá*, em 1968, para, enfim, chegar a esse ponto, aqui entendido também como o início de uma tradição em que a cena não é mais mera reprodução do texto escrito e nem a reprodução de cenas de outros lugares. E depois porque a aparição da "Compadecida", de Ariano Suassuna, estava longe de ser novidade, pois, desde a década de 1950, ela fazia "milagres" pelos palcos do Brasil afora, inclusive em João Pessoa, na realização cênica do Grupo Oficial do Teatro Santa Roza, em 1964, sob a regência de Clênio Wanderley, o mesmo encenador pernambucano que esteve à frente da montagem de 1956, com o Teatro do Adolescente de Recife, consagrando nacionalmente o texto e o nome de Ariano Suassuna.

Dito isso, qual seria então a novidade ou o "milagre" dessa Compadecida, que faria da montagem de 1976 um ponto de virada dentro daquilo que entendemos como Cena Tabajara? Por que só a partir desse espetáculo podemos falar (ou ouvimos falar), de fato, no trabalho de um encenador ou de encenação da cidade? As "pistas" para uma resposta podem ser encontradas na crítica feita ao espetáculo por Yan Michalski:

> Tendo assistido a um número incontável de encenações do *Auto da Compadecida* [...] confesso que achava pouco provável que se pudesse ainda inovar validamente alguma coisa em matéria de montagem desta obra-prima do nosso teatro popular. Como acontece com muitas peças autenticamente clássicas, *A Compadecida* parecia ter forjado uma convenção própria de realização cênica, que admitia variações apenas em questões de detalhe, mas dificilmente na concepção geral.
> A produção do Teatro Universitário da Universidade Federal da Paraíba constituiu-se, portanto, numa agradável surpresa. A idéia central da direção de Fernando Teixeira – a de fundir a ação dramática propriamente dita com manifestações tomadas por empréstimos dos tradicionais folguedos populares nordestinos – é um verdadeiro ovo de Colombo, e é espantoso que nenhum outro diretor tivesse até hoje experimentado essa idéia. (MICHALSKI, 1977, n. p.).

O crítico destaca que, apesar de parecer óbvia essa aproximação ou reencontro do texto de Suassuna com os folguedos populares, na medida em que esses elementos já estavam na base de inspiração do dramaturgo, a descoberta de uma gama de novos recursos na *mis-en-scène* em análise revela-se importante não apenas para o grupo paraibano reescrever no palco aquelas situações já tão conhecidas, mas injeta nova vida cênica às convenções do texto, que, nas suas (re)montagens, corria sempre o risco de não mais apresentar novidades. Por outro lado, Michalski ressalta que, também, a novidade da proposta empreendida em 1976 trazia o risco premente de transformar o espetáculo numa "superprodução folclórica" ou da cena se resvalar para apenas um "folclorismo comercializado", o que entraria em choque com a singeleza farsesca proposta pelo texto escrito. Porém, ao contrário, grande parte das opções da encenação (inspiradas nas formas do teatro popular, como o Cavalo Marinho) não só afugentou esse perigo, como acentuou e valorizou ainda mais a simplicidade esboçada pela dramaturgia, de modo que "as contribuições dos folguedos se casam perfeitamente com as situações determinadas pelo texto e enriquecem decisivamente a linguagem cênica" (MICHALSKI, 1977, n. p.).

Ou seja, o texto desse importante crítico, no cenário nacional, não apenas ressalta a importância da utilização de elementos do teatro popular para a constituição de uma leitura cênica inovadora para um texto tão conhecido, como, diante dos vários riscos, destaca o diálogo produtivo que se estabelece na relação entre um texto dramatúrgico e a cena para essa montagem específica. Se, na década de 1950, *O auto da Compadecida* (inspirado nas formas do teatro popular medieval e nas narrativas da literatura de cordel nordestina) vai ser apontado como um dos textos fundadores de uma dramaturgia moderna brasileira, no ano de 1976, em João Pessoa, vai ser através dessa mesma trilha, acrescida de uma revisitação a outras formas populares de arte aproveitadas no âmbito da cena, que se afirma, finalmente, uma nova

concepção de cena na capital paraibana, uma moderna cena pessoense com características próprias.

Como apontado pelo próprio Michalski, nessa mesma crítica, o tal "ovo de Colombo" já havia sido vislumbrado pelo dramaturgo Ariano Suassuna, desde o início dos anos 1960, quando, numa entrevista, sugeriu uma nova leitura cênica para as suas peças e, em particular, para o seu tão conhecido auto, através da propositura de uma encenação baseada numa espécie de fusão do Cavalo Marinho, ou Bumba-meu-boi, com o Reisado e o Pastoril, entre outros. Esses seriam os princípios para o seu tão sonhado Teatro Armorial, conforme sua própria descrição que é recuperada, cerca de 13 anos depois, numa matéria do *Diário de Pernambuco*, por ocasião da apresentação do espetáculo paraibano em Recife:

> Baseados em meus textos, deveriam partir deles para um espetáculo mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios. [...] O espetáculo com que sonho, o teatro com que sempre sonhei é este. Se eu fosse montar no teatro o *Auto da Compadecida* fá-lo-ia assim: com músicas e danças; João Grilo seria o Mateus; Chicó, o Bastião; Cristo, o Rei; o Demônio – Encourado – o Vaqueiro; Nossa Senhora, a Rainha; o padeiro, o Doutor; a mulher do Padeiro, a Catarina; e com estes personagens ao lado de outros que já seriam tipos – o padre, o bispo, o fazendeiro, os cangaceiros - faria um espetáculo brasileiro de um texto brasileiro. (ENCENAÇÃO, 1976, n. p.).

Ainda em 1963, essa concepção que funcionaria como uma ampliação do diálogo com as fontes populares ou, ainda, um retorno daquelas personagens e situações ao terreiro de onde provavelmente teriam saído para construção do que ele chamou de espetáculo brasileiro, foi experimentada sem grande sucesso pelo encenador pernambucano Luiz Mendonça, numa montagem em Recife que, segundo depoimento do próprio Ariano (1976, n. p.), fracassou porque não conseguiu fundir texto e espetáculo, servindo, apenas, para introduzir o Bumba-meu-boi numa encenação convencional. Em 1976, o mesmo desafio seria entregue ao jovem (e quase desconhecido) encenador paraibano, Fernando Teixeira, que, aproveitando as indicações do dramaturgo e o aprendizado com o Grupo de Cavalo Marinho do Mestre Rozendo, de Bayeux, tratou de reunir dança, teatro, músicas e uma infinidade de elementos visuais para traduzir/fundir todos esses elementos em cena. Contando, para isso, com um elenco formado por 47 pessoas, sendo 30 músicos, dançarinos e demais componentes do Grupo Folclórico, sob a coordenação e coreografia de Dalvanira Gadelha, que participavam ativamente do espetáculo. Desse modo, acatando outra indicação de Ariano Suassuna, que ao presenciar uma apresentação de Xaxado desse grupo, imaginou o que poderia ser a cena de invasão dos cangaceiros presente em sua peça.

O resultado final dessa montagem comemorativa aos 20 anos de escrita do texto, que também marcou a reativação do Grupo de Teatro Universitário da UFPB (para Ariano Suassuna, seria, também, uma homenagem aos primeiros encenadores desse texto, em 1956: os pernambucanos Clênio Wanderley e Hermilo Borba Filho), agradou em cheio ao autor do texto e ele não poupou palavras de elogio em seu depoimento:

> Não tenho palavras para agradecer o que Fernando Teixeira fez com a minha peça. [...] Assim, como expressão dos meus sentimentos, devo apenas dizer que foi este o espetáculo mais belo já feito com o *Auto da Compadecida*. Daqui por diante, não sentirei mais necessidade de teorizar a esse respeito, porque, com esse espetáculo, posso dizer que o Teatro Armorial nasceu. (apud PEREIRA, 2013, p. 17).

Muito vinculado à tradição inaugurada com os projetos teatrais dos grupos TEP e TPN, não por acaso, funda-se, com esse espetáculo, o que Ariano vislumbrava como um Teatro Armorial, bem como aí começa, para Fernando Teixeira, que nos seus espetáculos anteriores não fazia referência às formas populares para a construção da cena, um profícuo diálogo com esse universo popular e de aproximação/encenação de obras de dramaturgos paraibanos,[38] o que já foi apontado por Diógenes Maciel e Danielle Ribeiro (2012, p. 84) como um "projeto estético autoconsciente", assumido pelo próprio encenador, quando explica que essa relação acontece "[...] não só pelo fato da maioria dos [seus] signos culturais estarem mais próximos, mas também porque esta iniciativa funciona como um projeto estético que [vinha] desenvolvendo na busca de um teatro com características regionais aprimoradas" (apud MAGALHÃES, 2005, p. 78).

O sucesso da *Compadecida* no estado e em outros palcos do país não só aponta um novo rumo ou busca na trajetória artística de nosso encenador-síntese, como fortalece uma tendência que vinha se constituindo na produção teatral da cidade com a montagem de textos paraibanos e o aproveitamento "das coisas" do Nordeste, "das coisas" da gente nossa, agora, também no âmbito da encenação, mostrando que o caminho iniciado – com espetáculos como: *Parai-bê-a-bá* (1968), *Enquanto não arrebenta a derradeira explosão* (1973), *O mundo louco do poeta Zé Limeira* (1974), *Zebra do 1º ao 5º* (1975) e *Cordel* (1975) – apontava para o rumo certo e, ainda, era o principal caminho que se precisava percorrer ou investigar.

Sobre o espetáculo *O Auto da Compadecida*, seguindo uma descrição do projeto cênico detalhado numa matéria de jornal, publicada anteriormente à estreia e assinada pelo

[38] Mesmo que nessa pesquisa o dramaturgo Ariano Suassuna seja apontado como um dramaturgo nordestino, para Fernando Teixeira, vale o seu local de nascimento (PB) e a proximidade com o autor e o seu imaginário.

próprio encenador,[39] analisamos as relações entre o texto escrito e o texto cênico nessa montagem, começando pelo cenário que, ao invés de representar um vilarejo de uma cidade do interior com a igreja situada à direita, a saída da cidade à esquerda e o centro do palco sendo ocupado pelo pátio da igreja, como sugere o autor, é substituído pelo desnudamento do espaço, como se todo o palco se transformasse em pátio, recuperando o ambiente do terreiro onde "brincam" os grupos populares que inspiram a sua cena, de modo que os diferentes lugares cênicos da peça vão sendo construídos com a ajuda de adereços e, principalmente, pelos movimentos coreográficos dos dançarinos e do restante do elenco.

Essa convenção já aparece na abertura do espetáculo, conforme a memória fixada pelo próprio encenador, realizada ao som de um aboio, com a cena ainda no escuro e com todo elenco no palco, como se saísse de debaixo de uma lona de circo. Depois, o Quinteto Itacoatiara, responsável pela trilha sonora executada ao vivo, tocava a música do "Boi da Paraíba", em que se pede licença ao "dono da casa" para que a brincadeira comece no terreiro. Gradativamente iluminados, todos (galantes, damas, pastores, atores e coro) dançam essa "loa de entrada", que é intercalada pela narrativa inicial do Palhaço, uma espécie de narrador dentro da estrutura dramática, muito comum no Teatro Medieval e presente no texto de Suassuna, que fala diretamente ao público: apresentando a temática geral, algumas personagens e opções cênicas do texto, como a escolha de um Palhaço como personagem que melhor representaria a figura do dramaturgo em cena. Essa primeira intervenção com fala é seguida por uma típica apresentação circense, na qual todo elenco saúda o público com gestos característicos de um espetáculo de picadeiro.

Nessa cena inicial, sutilmente, o encenador já promovia uma junção de dois distintos universos: aquele proposto no início do texto dramatúrgico (o do circo) e o outro construído pela realização cênica (o do terreiro), para apresentar as convenções básicas que permeavam todo o espetáculo, com a fusão de música, dança, narração e representação. A utilização das canções e dos passos próprios dos folguedos do Cavalo Marinho e do Boi da Paraíba, por exemplo, não serviam apenas para construir o ritmo e a movimentação cênica, mas, também, para criar diálogos entre esses dois universos da cultura popular, além de acentuar uma função narrativa já presente no texto, como já apresentado na aparição inicial da personagem Palhaço. Essa interferência narrativa acontecia na ação dramática tendo em vista que, ao longo das cenas e atos seguintes, a entrada dos galantes e damas do Grupo Folclórico, acompanhados de música e dança, servia como um comentário na cena, suspendendo o

[39] Conforme se lê em TEIXEIRA, Fernando. Auto da Compadecida e o Teatro vivo. Cultura. *Jornal O Norte*, João Pessoa, 26 set. 1976. Cultura. n. p.

encaminhamento dos diálogos e pontuando, sempre, a entrada de uma nova personagem na estrutura. De um modo geral, cada personagem da peça, apresentada no terreiro, era associada às características principais de uma personagem do Cavalo Marinho ou de outro folguedo, em conformidade com a loa de apresentação, além da caracterização física e visual dessa personagem da cultura popular. Nesse sentido, vale a pena recuperar a lógica de associação entre as personagens da peça e as dos folguedos proposta por Fernando Teixeira:

> Em uma montagem convencional o Coronel Antônio Morais, seria uma figura que conhecemos de Branco, fumando charuto e chapéu Chile e na minha eu o transformo em um Mestre do Folguedo, que entra majestosamente em seu cavalo e acompanhado pelos Galantes e Damas e cantam música com referência à avareza do Coronel – Continuando – O Padre representa o próprio, porém com a batina mais curta e exagerando na atitude. O Sacristão é representado pelo homem da cobra, conduzindo sempre uma malinha e vez ou outra escutando o chão sem nada informar. (EXCERTOS, 1976, n. p.).

É importante perceber como o encenador se aproveita de um dado apresentado na canção de entrada do Mestre do Folguedo (no caso, a avareza) para reforçar a caracterização do fazendeiro da peça de Suassuna, já no momento de sua aparição. Isso para não citar outros elementos só na entrada do Major Antônio Morais, como o aproveitamento da imponência da personagem vinda do terreiro, o fato dele estar montado num cavalo, as suas vestes elegantes, a reverência a essa personagem na dança dos galantes e damas etc. Ainda nessa fala do encenador, aparece uma combinação (menos provável) da personagem do Sacristão associada à figura do Homem da Cobra, uma personagem do Boi da Paraíba caracterizada como exímio negociante, um camelô que carrega uma mala nas costas (nunca aberta em cena), que tem uma lábia capaz de vender qualquer coisa, sempre querendo levar vantagem nas suas negociações. Outra vez, temos um tipo já estabelecido no brinquedo popular corroborando a construção de uma personagem, o Sacristão. Ele que ocupa o mais baixo escalão da hierarquia do núcleo das personagens religiosas da peça (ainda composto pelo Padre, pelo Frade e pelo Bispo) e que, por isso mesmo, precisava reforçar suas estratégias de esperteza aprendendo com aquele "parente" não muito distante que, até aquela ocasião, não costumava aparecer nos palcos das casas de espetáculos da cidade. No espetáculo, a alta hierarquia religiosa foi apresentada de modo ridículo com o encurtamento da batina do Padre João, e, para a solene entrada do Bispo e do Frade, com um tom de sátira e rebaixamento, foi executada a música do Urso, personagem do Bumba, muito mais conhecido nas troças de Carnaval, que vai ameaçando e pedindo dinheiro às pessoas por onde passa o seu cortejo.

Essa novidade na montagem d*'O auto da Compadecida*, com a costura de diferentes referências populares, nas diferentes camadas dramatúrgicas do espetáculo, não acontece por acaso, na medida em que ela, provavelmente, está apoiada num lastro advindo da antiga Comédia Latina, em cuja estrutura já era recorrente a presença da figura tipificada do patrão avarento em franco embate com a dupla de criados espertos em suas muitas peripécias e luta para garantir a sobrevivência. Essa tradição vai inspirar tanto os espetáculos populares do Nordeste quanto as práticas dos cômicos *dell'arte* e a produção de dramaturgos, como Molière e Ariano Suassuna. Seguindo ainda essa lógica, tomemos como referência a entrada das personagens centrais da peça: João Grilo e Chicó (reconstrução dos criados ladinos latinos), que são apresentados, respectivamente, como os populares Mateus e Birico, do Boi da Paraíba, através da música de entrada dessas personagens no terreiro, do uso das vestimentas características desses pobres vaqueiros (macacões de chita encarnado e azul, peitoril e chapéu de couro, portando chocalhos e chibatas de bexiga de boi), bem como pela apropriação da cena presente no folguedo, em que essas duas personagens aparecem remando dentro de uma canoa cenográfica, tal qual o rio representado, no espetáculo de palco, com a utilização de luz e a movimentação de tecidos (Imagem 1). [40]

Na encenação, ainda temos a Mulher do Padeiro, na pele da Catirina, e os seus bichos de estimação, o cachorro e o gato que "descome dinheiro", que substituem a figura do bicho central da brincadeira, o Boi. Como bem descreve o encenador: "como não havia um boi para o Mateus (João Grilo) executar, tratei de substituir a figura usando o cachorro em situação idêntica, quanto ao gato a situação criou-se pela circunstância" (EXCERTOS, 1976, n. p.). Desse modo, os dois bichos de estimação foram representados por um dançarino, aproveitando um semelhante tipo de composição e bailado que marcam a presença daquele bicho alegórico (o Boi) que morre e ressuscita ao longo do espetáculo popular (Imagem 2). Falando em morte e ressurreição, a personagem do Índio, que lá no terreiro ajudaria na ressurreição do Boi, também é aproveitado para, inicialmente, matar o cachorro (sem que seja percebida sua presença pelas outras personagens) e, adiante, realizar o que o encenador denomina de "dança da ressuscitação", provavelmente inspirada no entrecho de mesmo nome, presente na dança dramática dos Caboclinhos, os brincantes das tribos indígenas carnavalescas presentes em vários bairros da cidade. É essa dança, no *Auto...*, que marca a passagem do segundo para o terceiro ato e a transição entre os planos espaciais da vida terrena e o do julgamento pós-morte de boa parte das personagens.

---

[40] Todas as imagens indicadas ao longo do texto podem ser conferidas no Anexo 03, referente às fotos de cena e demais imagens.

Claro que antes desse ponto de virada na peça, a morte de quase todas as personagens acontece em decorrência da invasão da cidade pelo bando de cangaceiros chefiado por Severino de Aracaju. Essa cena, em particular, com a dança dos cangaceiros marcada pelos passos típicos do Xaxado, realizada pelo Grupo Folclórico, foi alvo de atenção e de diferentes comentários (quase todos anônimos), nas publicações de jornal levantadas pela pesquisa de campo. Para alguns, principalmente na recepção fora do Estado, essa dança foi classificada como admirável (palavras de Michalski), majestosa ou ponto alto do espetáculo; para outros, como o jornalista Paulo Queiroz, a utilização do Xaxado nessa cena teria sido realizada de maneira apendicitária e muito independente em relação ao todo. Houve quem (anonimamente) acusasse os criadores de um certo "Broadwaysmo" desnecessário ao contexto de montagem ou quem afirmasse que o sucesso/valor do espetáculo se resumia, unicamente, à participação virtuosa do Grupo Folclórico de Dona Dadá (Dalvanira Gadelha).

Desse modo, havia a manifestação dos partidários que defendiam a presença do Grupo Folclórico e dos elementos oriundos da cultura popular como algo que dava um sentido mais lógico e uma maior movimentação cênica ao espetáculo, diferente de outros que enxergavam na coreografia, na movimentação dos figurantes, no colorido de suas roupas, um motivo para roubar a atenção das personagens e do texto em si, na sua simplicidade, condenando os realizadores por essa escolha ou cobrando um maior equilíbrio/harmonia entre as partes faladas e os apartes/intervenções com música e dança. Acreditamos que boa parte desses ruídos na recepção tinha origem na novidade evidenciada pela proposta do espetáculo em apropriar-se das formas espetaculares do povo, valorizando outros elementos cênicos em detrimento de uma visão apenas textocêntrica, principalmente considerando que esse texto base era o "clássico" *Auto da Compadecida*. Nesse sentido, a encenação não almejava recuperar um universo de expectativas em torno de interpretações ou leituras já conhecidas desse texto dramatúrgico, mas, semelhante ao que Patrice Pavis defende na sua teoria intercultural do espetáculo, construir uma relação ou reaproximação entre uma cultura fonte (representada pelos folguedos populares) e uma cultura alvo (caracterizada pelo texto e pelo espetáculo).

Retornando à cena do julgamento, para muitos atores e encenadores, o temido terceiro ato do *Auto*, sempre acusado de longo e enfadonho, ou seja, a parte da peça em que se perde o ritmo das falas, da narrativa e da comicidade das situações, enfim, toda essa descrição porque teria sido exatamente essa uma das principais justificativas do encenador para a controversa participação do Grupo Folclórico, na medida em que essa presença daria maior movimentação e possibilitaria a construção de outras imagens além do julgamento das personagens terrenas e

da entrada solene das personagens divinas (Manuel – Nosso Senhor Jesus Cristo - e A Compadecida – Nossa Senhora -, apresentados como Rei e Rainha). Diante do desafio de não cair numa forma cansativa, Fernando Teixeira assume que era preciso recorrer ao que se encontrava ao seu alcance e, por isso mesmo, além de cortes no texto, assegurou a permanência dos dançarinos em cena, mantendo o clima de apresentação do folguedo até a entrada da Compadecida, depois partiu para a realização de uma ceia em que todos são convidados a participar e na qual acontece uma série de efeitos (como mágica, desaparecimento de comida, explosões etc.), pois, para o encenador, todo terceiro ato acontece como uma visão de João Grilo, a partir de um *flashback*, o que também permitiu a construção de um jogo de alternância entre os dois planos espaciais da peça, com a personagem ora participando do seu julgamento, ora presente no seu enterro.

Toda a concepção de cena apontada na análise descrita acima e, num sentido mais amplo, a compreensão desse fazer teatral nascido das provocações de Ariano Suassuna e das buscas realizadas pelo grupo capitaneado por Fernando Teixeira, vai ser chamada de "Teatro Total". Essa adjetivação de "Total", sugerida pelo próprio Ariano, para o teatro que se realiza a partir de uma série de "costuras" e fusões, guarda relações com aquela noção wagneriana de uma "arte total" ou "arte comum", no sentido de que os mais diferentes elementos (música, dança, teatro, literatura, pintura, entre outros) se juntam e se relacionam para a construção do espetáculo. Hermilo Borba Filho (2005, p. 148), em seu *Diálogo do Encenador*, escrito em 1964, ao tratar do bumba-meu-boi e da criação de uma nova arte do espetáculo a partir desse folguedo, já teria usado a expressão "espetáculo total" para se referir a essa "brincadeira" realizada na arena e à relação direta que se estabelece da cena com o seu público. Em 1969, Altimar Pimentel classifica suas peças inspiradas no que ele denomina de "dramática popular" como "uma espécie de teatro-total em que o canto e a dança constituem elementos essenciais de comunicação [...] e, por sua funcionalidade, representam uma ruptura com o palco italiano, dispensando cenários e podendo ser apresentadas em praça pública" (PIMENTEL, 1969, p. 71).

Nesse sentido, a proposição dos realizadores da *Compadecida* para um "Teatro Total" não acontece apenas com a combinação de expressões artísticas que se unificam na cena em concordância com o texto dramatúrgico, mas, antes de tudo, na valorização da cultura popular, no aprendizado com a experiência dos artistas populares e no aproveitamento desses elementos para construção do espetáculo, como bem define o seu encenador:

> O Teatro Total não se propõe a uma maneira ou novas técnicas das artes em geral, e sim, uma busca no que me refiro. Nova forma de espetáculo, o ressurgimento da simplicidade, o retorno da magia ao teatro e a procura dos personagens dispersados. A visão total da arte popular desde o mais simples dos circos, o mais modesto palhaço, os esquecidos populares e seus elementos já quase extintos pela massificação. (DEPOIMENTO..., 1977, p. 1).

Já havia, na época, a clareza, por parte dos seus criadores, de que o "Teatro Total" não se tratava de algo novo, de nenhuma nova técnica, mas de um retorno ao mais simples para a constituição dessa nova forma de espetáculo, que se pretendia enquanto um pretenso espetáculo brasileiro. Nesse sentido, semelhante a Hermilo Borba Filho que se definiu como um "parasita do folclore", pois este universo só lhe interessava na medida em que pudesse ser recriado nas suas obras, Fernando Teixeira, quando se refere ao espetáculo que montou, esclarece: "não fiz um Cavalo Marinho em toda a sua amplitude, apenas usei dos recursos que coerentemente se encaixaram com a temática do texto, teatralizando-o" (TEIXEIRA, 1976, n. p.). O seu propósito não era fazer ou reproduzir um teatro popular, nos moldes daquele produzido pelo grupo do Mestre Rozendo, por exemplo, mas construir uma nova concepção de cena que surge do aprendizado e da (re)apropriação de antigas e vigentes práticas de cena, como uma espécie de retorno às fontes, através dos espetáculos populares do Nordeste. Importante frisar que não seria aproveitada toda e qualquer forma, apenas aquelas que contribuíssem para o enriquecimento do texto que se propunha montar, pois "o Teatro Total é verdadeiramente uma busca a todas as manifestações cabíveis dentro do texto em pauta" (SANTOS, 1976, n. p.). Esse suposto destaque para o texto e para aquilo que é "cabível" não significa estar de acordo as ideias do dramaturgo, mas sim com a leitura/interpretação cênica que se realiza para aquele texto em pauta. Por isso mesmo, os princípios do "Teatro Total" não servem como orientação apenas para uma montagem, tanto que essa proposta vai ser retomada e/ou reelaborada na montagem seguinte do mesmo grupo, *A donzela Joana*, a partir do texto de Hermilo Borba Filho.

Antes disso, é importante compreender que tanto o espetáculo quanto essa defesa do folclore ou da cultura popular não são frutos do acaso, pois essa montagem, com ares de megaprodução teatral, só se tornou possível por conta de uma contextualização social propícia e do apoio institucional da Universidade Federal da Paraíba, na gestão do reitor Lynaldo Cavalcanti. A montagem e a reorganização do Grupo de Teatro Universitário fazem parte de um projeto mais amplo dessa gestão, que reconhece tanto a produção em artes quanto a valorização da cultura popular como elementos fundamentais para o desenvolvimento da

Universidade em si e da região como um todo. Essas ações, implementadas na segunda metade da década de 1970, estão integradas a outras realizações, tais como: a reestruturação do Departamento de Teatro Universitário (1976), mais tarde transformado em Núcleo de Teatro Universitário - NTU, a implantação do Curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música (1977), a criação do NUPPO – Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (1978) - e a contratação de novos professores pesquisadores das mais diferentes áreas, vindos de importantes centros de pesquisas e de diferentes estados do Brasil, que se aglutinaram, nesse momento de expansão e inovação da universidade, trazendo novas perspectivas e encaminhamentos no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão.

Fora dos muros da universidade, também localizamos um ambiente favorável à produção e à recepção das ideias propostas pelo espetáculo, com o financiamento e a difusão de produções que registram a memória de grupos populares e/ou fazem o aproveitamento desse material para outras realizações artísticas. Em 1976, a Secretaria Estadual de Educação promove o I Concurso Paraibano de Peças Teatrais da Paraíba, voltado exclusivamente para obras inéditas que deviam versar sobre qualquer tema relacionado com a realidade nordestina, garantindo uma premiação em dinheiro, além da publicação e da montagem dos textos vencedores nas duas primeiras colocações[41]. Em João Pessoa, destaca-se a montagem de outro "clássico" da dramaturgia nordestina: *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com o Grupo TENDA. No ano anterior, três espetáculos paraibanos (*As velhas*, de Campina Grande; *O mundo louco do poeta Zé Limeira* e *Cordel*, de João Pessoa), versando sobre o Nordeste e/ou a cultura popular, vencem o I Festival Estadual de Teatro Amador e Universitário/PB, em João Pessoa, e são destaque no III Festival Nacional de Teatro Amador de Ponta Grossa/PR, com a montagem campinense recebendo o prêmio de melhor espetáculo. O crítico Aramis Millarchis, no texto intitulado "Paraíba, teatro machô, sim senhor!"[42], comenta a tripla participação paraibana a partir de frases, tais como: "três espetáculos de muita brasilidade", "honestidade de propósitos e amor às coisas do povo", "pesquisa

[41] Como resultado desse concurso, em 1977, teremos o apoio do Governo Estadual para as montagens dos espetáculos *BR-230* (texto de Alarico Correia Neto, Carmélio Reinaldo e Fernando Teixeira) e *Os mal amados* (texto de Lourdes Ramalho), que dividiram o primeiro lugar do concurso lançado em 1976. E, só em 1980, acontecerá o lançamento do livro *Teatro Paraibano, hoje*, que, além da publicação dos dois textos citados acima, conta com a divulgação dos primeiros colocados nas edições seguintes, a saber: *O dia em que deu elefante* (Marcos Tavares - 1º lugar em 1977), *O que seria do encarnado se todos gostassem do azul* (Fernando Teixeira – 1º lugar em 1978), *Triunvirato rural* (Gilvan de Brito - 2º lugar em 1977) e *Rafaméia* (Gilvan de Brito - 2º lugar em 1978). Além dos textos, o volume ainda apresenta algumas partituras musicais de canções que fazem parte (de alguns) dos textos.

[42] Texto publicado originalmente no dia 28/10/1975, na coluna Tablóide, do Jornal *Estado do Paraná*, p. 4.

linguística", "regionalismo da linguagem", "forma regional de comunicação" e "pureza da comunicação dos sertanejos". A percepção do crítico paranaense resume um dado modo de enxergar a produção teatral dessa época, tanto dentro quanto fora do Estado, em que se atenta muito mais para os aspectos etnológicos do que propriamente para as qualidades artísticas das obras, desembocando, quase sempre, em discursos e avaliações sobre a busca de uma genuína expressão regional/popular, uma autenticidade de nossa gente, a pureza na/da linguagem "verdadeiramente nordestina", o resgate e a preservação dos nossos costumes, a construção de um quadro vivo, dentre outros.

Vindo de outros centros, com patrocínio do Serviço Nacional do Teatro (SNT), apresentam-se, nos palcos da capital, as montagens de textos também com temática regional e referências da cultura popular nordestina, a saber: *Viva o cordão encarnado*, texto de Luiz Marinho (Prêmio Molière de melhor autor, em 1974), sob a direção de Lúcio Lombardi; e *Cancão de fogo*, escrita por Jairo Lima e com direção de Luiz Mendonça (o mesmo encenador da premiada montagem de *Viva o cordão*...); no elenco, constavam os nomes de Elba Ramalho, José Dumont e Tânia Alves, artistas identificados com uma produção regional/nordestina que começavam a se destacar no eixo Rio/São Paulo. Além da premiação e da presença dos paraibanos, destaca-se a construção linguística nos modos de falar das personagens e o fato da peça ser uma construção "genuinamente popular".

Nesse mesmo ano de 1976, toda uma rede nacional de valorização do folclore e da cultura popular é articulada com a criação do Instituto Nacional do Folclore (1976), órgão vinculado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), a mesma que promoveu a publicação e a difusão de livros e discos sobre o assunto, tais como: a coleção *Folclore brasileiro*, com um volume específico para cada estado brasileiro; os *Cadernos de Folclore*, com edições que trouxeram estudos de pesquisadores paraibanos sobre alguns dos nossos espetáculos populares; e, seguindo a mesma orientação, a série de discos de vinil intitulada de *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*[43]. Em âmbito estadual, além dessas publicações e da crescente multiplicação dos grupos (para)folclóricos se propondo a resgatar as mais diferentes danças populares nordestinas e brasileiras, as questões do folclore e os rumos para uma dramaturgia nordestina, em conformidade com o pensamento de Altimar Pimentel, costumavam aparecer como temática de palestras e mesas-redondas, na programação de

[43] Em 1977, a edição de nº 18 dos *Cadernos do Folclore* publica um estudo de Roberto Benjamim sobre os Congos da Paraíba. No mesmo ano, o registro sonoro dessa manifestação é apresentando num disco da coleção *Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro*. Em 1978, a edição de nº 25 dessa mesma publicação apresenta um estudo de Altimar Pimentel sobre a Barca da Paraíba, enquanto a edição seguinte, de nº 26, traz um material escrito por Osvaldo Meira Trigueiro e Roberto Benjamim sobre as Cambindas da Paraíba. Ainda nesse ano, as Cambindas também aparecem como título de um disco da coleção *Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro*.

eventos como o Festival de Artes de Areia/PB e o Festival de Inverno de Campina Grande/PB. Não por acaso, a coordenadora deste último evento, a professora Eneida Agra Maracajá, até hoje, é lembrada como a "cangaceira da cultura".

Desse modo, por trás do sucesso de um espetáculo como *O auto da Compadecida*, em que pesam o seu reconhecimento de público e as inegáveis qualidades artísticas apontadas pela crítica especializada, há toda uma estrutura organizada para fazer funcionar ou para querer ver a produção local a partir desse eixo de construção, o da representação regional e popular, sob as mais diferentes abordagens e vieses. Não apenas uma estruturação técnica, formal ou temática, tampouco apenas um apoio institucional/estatal, mas uma "estrutura de sentimento", nos termos de Raymond Williams (1983), na medida em que, nessa obra, se reflete ou se condensa uma espécie de experiência ou sentimento de uma época que transcende os limites do próprio espetáculo, tendo em vista que é uma estrutura básica que reaparece em outras produções artísticas e que, de um modo geral, pode ser enxergada na dinâmica social de um determinado tempo e grupo social. Além disso, diante da recorrência e de um aprendizado sistemático dessa tradição dentro do nosso sistema teatral, compreendemos que essa tendência ou força de construção simbólica das regionalidades nos palcos deva ser vista, em conformidade com o pensamento de Guinsburg e Patriota (2012), como uma das ideias-força que regem e impulsionam a Cena Tabajara na década de 1970.

Claro que nem toda produção artística e, particularmente a teatral dos anos 1970, está marcada por essa visão popular da cena que já foi chamada (muitas vezes, com um uso pejorativo) de "folk" ou de "folclo-regional". Em 1976, antes da estreia d'*O auto da Compadecida*, outro espetáculo ocupava as páginas dos cadernos de cultura dos noticiários da cidade: tratava-se de *O aborto*, com texto de Gilberto Bastos e direção de Luiz Carlos Vasconcelos. Essa foi a única realização do Um Grupo de Teatro (uma dissidência do Grupo MOCA), que reunia no elenco, além do próprio encenador, os atores Roberto Cartaxo e Buda Lira, entre outros jovens atores e atrizes que começavam a se destacar na cena local. Houve um único espetáculo, porque é com parte dos integrantes desse grupo que se cria, em 1977, a Escola e o Grupo Piollin a partir de uma premiação em dinheiro recebida pelo grupo num festival de teatro amador[44] e da ocupação de salas abandonadas no Convento de Santo Antonio, no Centro Histórico da cidade[45].

---

[44] *O aborto* foi escolhido como o melhor espetáculo na II Mostra de Teatro Amador e Universitário, em João Pessoa, assegurando a sua participação no Festival Regional da Federação Nacional de Teatro Amador, em Salvador, que lhe garantiu, novamente, o primeiro lugar e uma premiação em dinheiro de 300 mil cruzeiros.

[45] Sob constante ameaça de despejo, a Escola Piollin (hoje, Centro Cultural Piollin) funcionou nesse espaço até 1981, quando, depois de muita luta, é transferida para o Horto Simão Lopes, junto ao Parque Zoobotânico

Sobre *O aborto*, o que chama atenção é que, mesmo com nomes reconhecidos e sendo premiado em festivais de teatro amador, pouco se sabe pelos jornais sobre um espetáculo que cumpre uma série de apresentações consecutivas na cidade e tem sua divulgação na imprensa restrita a algumas fotos, aos principais nomes dos artistas envolvidos, além dos dias, horários e locais de apresentação. A única exceção encontrada na pesquisa deve-se à sua participação na mostra paraibana de teatro, ocasião em que o jornalista Paulo Queiroz, ao fazer uma avaliação geral do evento, tece um breve comentário com destaque para o seguinte trecho:

> O trabalho foi realizado em cima de um texto curto (percebe-se o esforço da direção para esticar o espetáculo) e difícil. Difícil porque o autor, o paranaense Gilberto Bastos, escolheu um tema político para realizar o seu trabalho, usou muitas metáforas, resultando daí um texto pouco digestivo, sufocado e autocensurado. Excelente trabalho de direção realizado por Luiz Carlos Vasconcelos que deu um toque Grotwovskiano ao espetáculo. Cenário simples, discreto, altamente funcional e sem nada de supérfluo. Os atores utilizam todo o teatro com muita propriedade. (QUEIROZ, 1976, n. p.)

Nos adjetivos utilizados para qualificar o cenário, extensíveis aos outros elementos cênicos, é possível reconhecer esse diálogo da encenação com as buscas por um "Teatro Pobre", defendidas pelo encenador polonês Jerzi Grotowski, que começa a ter suas ideias difundidas no Brasil na década de 1970, propondo um teatro experimental que desnuda o palco de grandes recursos cênicos para centrar o seu foco no trabalho do ator. As fotos e as esparsas informações sobre o espetáculo revelam alguns elementos mais específicos na estruturação da cena, como: a presença de um coro formado por 13 integrantes (vestido com roupa em tons sóbrios, com ações mais vigorosas e ocupando todo espaço cênico), em contraste com as duas personagens centrais da trama (vestidas de branco, com corrente no pescoço e pequenas ações concentradas num mesmo espaço), uma configuração cênica que lembra muito as imagens do "clássico" grotowskiano, *o Príncipe Constante*. Ainda sobre o espetáculo pessoense, nos jornais publica-se apenas uma frase como sinopse: "duas personagens em busca da liberdade". Provavelmente, é nessa busca (revelada também na forma do espetáculo) que esteja uma razão para a omissão de mais informações básicas sobre a premiada obra, pois aquele ainda é um período de vigência do regime ditatorial militar no país e de uma permanente vigília dos órgãos de censura.

Arruda Câmara, mais conhecido como "a Bica", onde funciona até os dias atuais. A Escola Piollin, nascida do impulso ou sonho utópico de um grupo de "cabeludos", mesmo com toda precariedade estrutural, logo vai se tornar um importante espaço de experimentação, formação e difusão das diferentes expressões artísticas (teatro, circo, artes plásticas, música e cinema). Um ponto de convergência de diferentes artistas e do que se chamou, naquela época, de palco da produção cultural alternativa na cidade.

Ao lado daquela representação cênica das regionalidades, essa busca ou o desejo de liberdade vai ser um tema que se repete com frequência na produção teatral da segunda metade da década de 1970. Para se ter uma ideia desse quadro, basta observar os títulos de alguns espetáculos encenados na cidade, tais como *O asilo* (1975, Grupo MOCA), *Os cegos* (1975), *Nero* (1976, Grupo Feto), *Os doentes* (1977, Grupo Feto), para enxergar uma recorrência do tema nessas obras, nas quais se representam universos e personagens em desajuste com uma dada ordem social. De um modo geral, sem adentrar nas especificidades de cada espetáculo, a cena vai sendo ocupada por personagens que, sob o signo da loucura, da cegueira ou da doença, vão tratar de situações de opressão e das mazelas sociais de uma gente. Naqueles anos de chumbo, marcado por um quase silenciamento imposto aos artistas, o grito que ecoava no ar costumava vir daqueles seres tidos como insanos e desajustados, pois, de onde e de quem menos se espera, ou de quem menos se considera a opinião, é que pode ser revelado um outro olhar para o mundo em que se vive.

Outra estratégia importante viria dos espetáculos sem um texto previamente escrito, como os diferentes "Experimentos dramáticos", realizados a cada semana na Escola Piollin, que, inspirados no modelo dos *happenings*, ocupavam a sua sede ou as ruas da cidade sempre com uma intervenção de conotação crítica/política, como quando foram cobertas com um tecido preto as estátuas da Praça João Pessoa[46], ou quando, em frente a um *outdoor*, num ponto de grande movimentação da cidade, diferentes atores/atrizes se revezaram representando uma senhora idosa fazendo tricô enquanto movimentava um calendário com datas que começavam em 1800 e iam sendo passadas a cada dez anos até chegar na atualidade.

Foi, também, na Escola Piollin, em 1978, com a improvisação de um grupo de crianças e adolescentes, sob a orientação cênica de Luiz Carlos Vasconcelos, que nasceu o espetáculo *Os Pirralhos*. Um espetáculo de improviso, apresentado até 1980, que gerava quase um novo texto a cada apresentação e sua fábula girava em torno de um grupo de crianças, do terreiro de uma fábrica, que tinha o sonho de construir um avião de papel para chegar ao Sol, um lugar onde não existia a figura do juiz de menores e se acreditava haver fartura de alimentos. Porém, por trás desse desejo de um pequeno grupo de voar para fugir da fome imediata e da injustiça, havia, da parte dos "pirralhos" (até mesmo do ameaçador grupo rival), o desejo maior de escapar de um regime de opressão que se impunha naquele momento

[46] Praça localizada no centro da cidade onde se concentram, até hoje, as sedes estudais do Poder Executivo, Legislativo e Judiciário.

na cidade pelos proprietários da fábrica, conforme a descrição do espetáculo realizada por Paulo Vieira:

> Voar para o Sol é o que eles mais querem. Lula, Zezinho, Pedrinho e Maria tentarão realizar este sonho: pousar o pequeno avião de papel sobre o sol poente, descer com ele para o centro da terra e lá ficarem entre enormes árvores cheias de fruto. Mas os meninos do Beréu (zona de meretrício) souberam do plano e também querem voar. Só que eles são mais de cem que, como os outros, querem fugir da opressão do regime que os proprietários da fábrica implantaram na cidade. (VIEIRA, 1979, n. p.).

Dessa vez, saem de cena as personagens loucas ou doentes, para que o palco seja ocupado pelas crianças; não aquelas apontadas como o futuro da Nação, mas "os pirralhos" sem-futuro ou de futuro incerto que sonham com o bálsamo de um sol poente, espécie de destino utópico, em meio à crueza de um cenário construído de restos. Ali, as crianças do terreiro da fábrica, lembram, em muitos aspectos, os terrivelmente humanos "capitães de areia", de Jorge Amado, ou, para não precisar viajar tão longe no tempo e no espaço, as crianças e adolescentes da parte periférica da cidade que frequentam, até hoje, as atividades de arte-educação propostas pela Piollin. Representava-se, na peça, um microcosmo social de disputas internas e uma opressão que atingia a todos: poético reflexo de uma sociedade estratificada, injusta e opressora, como uma espécie de redução estrutural, na obra, de uma dinâmica que está na sociedade, em que criar asas de papel e lutar pelos seus sonhos, também, é resistir/sobreviver. Nessa lista dos espetáculos que ousaram ser livres para criar e falar das diversas formas de liberdade, mesmo que por outras vias (a da sátira, da irreverência, da contracultura), impossível não lembrar os espetáculos *Cartaz de cinema* e *Soy loco por ti Latrina*, montados por Antônio Cadengue, com atores/atrizes e estudantes do curso de Educação Artística/UFPB, conforme já relatado.

Nesse sentido, em sintonia com o cenário teatral brasileiro, podemos afirmar que, nesse desejo de liberdade, seja como temática ou como busca dos artistas, reconhecemos outra ideia-força da década de 1970, no teatro de João Pessoa. Esse não era apenas um tema, mas uma resposta clara e, às vezes, bem-humorada aos anos de chumbo sob o comando das forças militares no país, na cidade. Representava, também, um desejo de liberdade para experimentar novas formas, novas possibilidades do fazer teatral, como quis o pessoal do Grupo Piollin, do MOCA, do Grupo Feto e, mesmo pelo viés institucionalizado, do Grupo de Teatro Universitário com o seu "Teatro Total", que nos remete direto à outra ideia-força do teatro da época, com a valorização e a ressignificação da cultura popular no palco. Essas duas ideias-

força, que num primeiro momento pareciam inconciliáveis, se juntam muito bem na montagem de *A donzela Joana* (1978), espetáculo com o qual passamos a construir (mais) alguns apontamentos sobre a Cena Tabajara.

4.2. Nos passos da Donzela Joana

Numa primeira visada, o processo de montagem de *A donzela Joana* lembra muito aquele vivenciado (dois anos antes) pelo Grupo de Teatro Universitário, à época da encenação de *O auto da Compadecida*, com o emprego e a fusão de elementos dos folguedos populares dispostos à montagem do texto "clássico" de Ariano Suassuna. Mesmo assim, considerando o aprendizado com a experiência da montagem anterior, uma significativa diferença, nessa nova empreitada cênica, começa na constituição do texto dramatúrgico, escrito entre 1962 e 1964, pois o dramaturgo Hermilo Borba Filho, ao transpor a figura da mártir francesa Joana D'Arc do século XV para o contexto das invasões holandesas no Pernambuco do século XVII, já realiza o aproveitamento de músicas, personagens e entrechos dramáticos de espetáculos populares do Nordeste, tais como o pastoril, os caboclinhos e o mamulengo, para apresentar o trajeto da sua protagonista. Nessa relação de épocas, vale ressaltar que essa montagem de 1978 (a única que se tem notícia até hoje), além de servir como homenagem póstuma ao dramaturgo (falecido em 1976) e ser o resultado prático de uma especialização em Direção Teatral, entra em sintonia com a produção teatral da cidade, dialogando com o seu tempo, seja na abordagem e no uso dos elementos populares para a constituição de um "teatro de raízes brasileiras nordestinas", como definiu o próprio encenador, seja na valorização das narrativas em torno de uma líder que se levanta do meio do povo contra a opressão e na luta pela liberdade de sua gente, como indica uma entrevista, realizada na época da estreia, com o encenador Fernando Teixeira:

> Esta peça tem uma fusão maravilhosa desde o pastoril, reisado, bumba, espontões, mamulengos, e tudo vai aparecendo e sumindo numa ordem crescente e criando um clima próprio de acordo com a indicação histórica proposta pelo autor. A colocação de Joana dentro de uma realidade brasileira não tem intencionalmente um tempo apesar de ser colocada diante do processo Holandês; a Joana se lança no espaço e tempo e se coloca diante de nós atualíssima; ela está enfocada como um elemento resistente, transcendental, é uma indicação do que poderá ser feito quando se está de braços cruzados. (TEIXEIRA, 1978, p. 1).

Mesmo sendo escrita num período anterior ao golpe militar de 1964, mesmo que o seu encenador fale de uma espécie de atemporalidade da resistência popular presente no texto, a transposição para o palco da luta da frágil Joana, mulher e donzela, liderando sua gente frente aos poderosos exércitos que são derrotados pela força popular, naquele momento histórico específico, torna-se, de fato, atualíssima e soma-se às discussões e produções de artistas, intelectuais e líderes populares que começam a se movimentar no processo de abertura política que vai sendo vivenciado no país. Nesse sentido, a jornada da heroína-mártir proposta pelo texto é muito significativa e pode ser dividida em três momentos: 1. a aparição de Joana (indignada com os desmandos dos mais poderosos e com o silêncio/a acomodação do seu povo, a tomada de consciência a partir da aparição do Arcanjo Miguel e de Santa Catarina, a reunião de personagens e armas que podem lhe ajudar a libertar a cidade); 2. A luta (as batalhas, a vitória e a devolução da coroa ao rei Vieirinha, o incômodo causado nos poderosos); e 3. O julgamento (a prisão, as acusações de heresia, blasfêmia e feitiçaria junto ao Tribunal da Santa Inquisição, a condenação para ser queimada na fogueira). Toda essa narrativa teatral que se passa em Olinda/PE tinha um caráter popular e anti-ilusionista, ou seja, já no texto dramatúrgico tudo acontecia como uma série de jornadas de diferentes folguedos populares que não tinha uma preocupação de representação realista dos acontecimentos, contando, para isso, com recursos como o uso de músicas que não tinham a função de criar atmosferas dramáticas, mas de situar e/ou comentar as cenas que ocorriam com a interferência de cerca de 50 personagens, entre integrantes do povo, membros da corte e do alto clero, figuras dos folguedos, autoridades da justiça, todos em meio a esse conflito entre holandeses e pernambucanos.

Depois que o encenador realizou diversas leituras desse texto de Hermilo Borba Filho, vislumbrando uma possível encenação daquele material dramatúrgico, ficava o desafio de transpor para o palco uma estrutura com tantas personagens, músicas, citações e situações, daí a necessidade de alguns atores representarem mais de uma personagem e de cortar algumas aparições e entrechos. Entre outras supressões, não constam, no programa do espetáculo, as personagens de Santa Catarina e do Arcanjo São Miguel – apresentado com esse nome no texto, aparece denominado apenas como “Homem”, embora as fotos de cena (Imagens 3, 4 e 5) mostrem o ator (João Costa) com asas transparentes e trajes de um homem do povo. Mesmo com esses e outros ajustes, no que chamamos de uma adaptação para o palco ou para a tessitura da escrita de cena, não há a intenção de perder de vista a proposição geral do texto do dramaturgo, conforme a declaração que consta no conjunto de textos intitulado de “Memorial de uma encenação: *A donzela Joana*”, como parte do “Dossiê: Hermilo Borba

Filho – constelação de saberes", publicado na Revista *Moringa*[47], e no qual o encenador Fernando Teixeira, ao retomar as matérias de jornais da época da montagem, relembra:

> Para se tornar possível a produção, devido ao grande número de atores, tive que adaptar o texto [...]. Fiz algumas transformações nas sequências dos atos sem alterar o seu contexto e valor, mas, sim, seu andamento. A trama urdida por Hermilo continuou indelével, apenas algumas situações foram trocadas na procura de um melhor ritmo. (TEIXEIRA, 2007, p. 114).

Nesse sentido, tal qual na *Compadecida*, a cena do julgamento, na última parte do texto, gera uma preocupação com o andamento ou a queda do ritmo do espetáculo, devido à constituição natural desse tipo de cena, com mais narração e menos ação, o que parece ser um problema para as convenções do teatro da cidade naquela época que, apesar de experiências anteriores de cunho mais épico e anti-ilusionista (como a realizada no espetáculo *Parai-bê-a-bá*), ainda permaneciam muito focadas na representação de algumas formas canônicas do drama, como os diálogos intersubjetivos, dentro uma ação dramática progressiva que avança com a constituição de um conflito dramático entre as personagens, no tempo presente. Por isso, na adaptação para o palco, o encenador vai promover uma fusão das duas primeiras partes na terceira, de modo que a ação, no tempo presente do espetáculo, se passe toda no local do julgamento, e as outras partes selecionadas do texto apareçam fragmentadas como uma espécie de *flashback* ou reminiscência. As imagens do passado são acionadas pela lembrança da protagonista e ocupam a frente da cena, enquanto, momentaneamente, suspende-se a ação no tempo presente, aquela relativa ao julgamento, que fica encoberta na parte de trás do palco. Assim, esse recurso contribui na seleção e no corte de algumas cenas, ao mesmo tempo em que colabora com aquela preocupação do encenador em relação ao ritmo na parte final, pois o que seria no texto um depoimento num tribunal, de cunho mais narrativo, é mostrado como ação, em cena.

Chama muita atenção o fato de como essa cena do julgamento ganha novas formas na sua passagem para o palco, pois aquelas personagens responsáveis pelo julgamento da protagonista, que, no texto, vão ser constituídas apenas de acordo com a sua função no tribunal, os ilustres magistrados e demais autoridades, no palco, vão ser transfiguradas na forma de animais. Assim, o Inquisidor-mor é apresentado como um Jaraguá, o Inquisidor como Bode, o Promotor como uma Ave e o célebre membro do clero, D. Barrão, na figura do Porco. Na configuração do espetáculo, aos papeis comumente desempenhados por essas

[47] Nessa publicação de 2007, apresenta-se um importante conjunto de estudos, entrevistas e documentos sobre o pensador Hermilo Borba Filho e, em particular, sobre a montagem do espetáculo *A donzela Joana* (1978).

categorias ou profissionais no universo jurídico da sociedade também são associadas outras características, próprias de um dado animal, dentre aqueles que costumam aparecer nos entrechos dos folguedos populares. Diferente da *Compadecida*, os tais animais não são apresentados seguindo uma forma geral de caracterização das apresentações do terreiro, como um Boi ou uma Burrinha, com um dançarino embaixo ou dentro de uma estrutura armada com madeira, arame, papel e tecido, mas esses bichos se transformam em máscaras ou esculturas de "cabeças" sobrepostas às cabeças dos atores (Imagens 6 e 7), num exímio trabalho de confecção de adereços realizado pelo artista visual/cenógrafo Breno Matos.

Dessa vez, também não existe a participação de um grupo folclórico com dançarinos conduzindo as cenas, mas nem por isso são suprimidas as sequências coreográficas de dança, sob a responsabilidade da pesquisadora Elvira D'Amorim, que reforçam a ação dramática e vão ser realizadas pelos 18 integrantes do elenco, sob o acompanhamento de um grupo de 8 músicos que, no fundo de cena, executa a trilha sonora ao vivo. A música nesse espetáculo é um importante elemento estruturante, tanto que grande parte de sua concepção inicial começa pela definição musical, prevalecendo a seguinte proposição:

> A primeira (ideia) era fazer uma ópera – e como a peça é composta de folguedos populares, eu e o músico Pedro Osmar achávamos que o caminho seria fácil. Mas, só depois de várias tentativas, foi que consolidamos sua forma e resolvemos fazer um musical, ou uma semi-ópera. Mesmo assim, as músicas da trilha seguiam um certo princípio das óperas, tendo três temas como leitmotiv: o *Hino da Liberdade*, que era cantado em diversas partes do espetáculo; *a Canção de Joana*, que era usada no palácio de Vieira e nas festas, com forma das cantigas do pastoril e o *Senhor é meu Pastor*, que servia de identificação dos Inquisidores e todo o movimento referente à traição de Joana. (TEIXEIRA, 2007, p. 114).

Assim, a trilha sonora, composta especialmente para a encenação, se constituía num importante eixo de criação e sustentação do espetáculo e do processo de adaptação do texto para a cena, tendo em vista que, além do aproveitamento de canções dos folguedos populares, o texto de Hermilo já é, em si, estruturado sob a forma de versos ora livres, ora rimados, criando uma associação quase direta com a parte musical e com as referências populares que também permeavam a concepção de cena. No campo da criação dramatúrgica, além dos citados folguedos, o dramaturgo Hermilo Borba Filho vai aproveitar um tema muito caro à tradição oral do romanceiro popular nordestino, o da Donzela-Guerreira, um mito que também vai estar vinculado à personagem histórica da mártir francesa Joana D'Arc. Desse modo, transitando entre os universos do masculino e do feminino, entre os estatutos do real e do imaginário, entre os campos da história e da literatura e das artes, a presença da Donzela-

Guerreira vai se manifestar em outras personagens de diferentes época e tradições culturais, tais como: a deusa grega Palas Atena, a personagem bíblica Débora, a rainha Elizabeth I e a conhecida criação rosiana, Diadorim. Mulheres que, muitas vezes, precisaram cortar os seus cabelos "de arvoredo", para abrirem mão de sua condição feminina e fazerem-se como homem, para poderem guerrear sem medo e defender o seu país. Não por acaso, entre as mais ferrenhas acusações feitas à Donzela Joana no tribunal da Santa Inquisição, está a afronta moral por sua parte em querer vestir-se e continuar se comportando como alguém do sexo masculino, o que a levará ao fatal destino da morte, tal qual grande parte de todas as Donzelas-Guerreiras.

Na transposição cênica da saga dessa heroína, um elemento de criação que chamava a atenção era a cenografia, pois, mesmo permanecendo o despojamento visual do palco com poucos elementos cênicos, como na peça anterior, agora não tínhamos apenas a suposição de um terreiro preenchido com estandartes, adereços e com os movimentos do elenco, mas tudo girava a partir de uma de tábua de cortar carne gigante (Imagem 5), com diferentes telões que se transformavam em diferentes lugares, de acordo com a ação da peça: o palácio, o tribunal, a prisão e, no desfecho do espetáculo, o corpo esquartejado de Joana fixado na tábua, como já sugeria a imagem da personagem no cartaz de divulgação (Imagem 08). Esse quadro final trata-se de uma mudança que o encenador fez na trama da peça, que, ao invés de mostrar a donzela queimada numa fogueira em praça pública, ela é dada como suicida, provavelmente, para criar um final surpreendente, passível de diferentes leituras e que, dialogando com episódios muito comuns na época da encenação, transformar a personagem num símbolo maior de resistência.

Ainda tratando da cenografia, a opção por uma tábua de carne remetia a discussões no âmbito da semiologia teatral, vistas por Fernando Teixeira e por alguns integrantes da equipe de criação do espetáculo, que foram alunos daquele Curso de Especialização em Direção Teatral, de modo que esse aprendizado veio assegurar uma concepção geral do espetáculo baseado na constituição e na mobilidade do signo teatral. Aliada à iluminação que evitava os cortes de luz para a mudança de cenas (convenção muito comum no teatro da época), esse princípio da mutação do signo teatral era compreendido como uma busca que, na realização do espetáculo, implicava na metamorfose dos elementos cênicos feita pelos próprios atores em cena. Para o encenador, essa era uma parte constitutiva primordial da sua concepção não só nesse espetáculo, mas de todos os seus trabalhos teatrais.

Tendo estreado na Penitenciária Modelo de João Pessoa e depois cumprido temporada num auditório da universidade, no centro da cidade, fazendo jus ao propósito de seu

dramaturgo que desejava ter sua peça assistida pelo povo, nos mais diferentes espaços, o espetáculo permaneceu sendo apresentado com boa repercussão de público em João Pessoa, Campina Grande, Rio de Janeiro e São Paulo. Participou do Projeto Mambembão, apresentando no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, o que lhe rendeu comentários da crítica especializada na capital carioca, recuperados no texto escrito especialmente para a revista *Moringa*, por Fernando Teixeira:

> Como disse a crítica do jornal *O Globo*, Tânia Pacheco: "Todo o tempo se tem a impressão de que Fernando Teixeira e o seu elenco debruçaram-se sobre microscópios cadernos e canetas ao lado, e, após pacientes exames e anotações, tentaram emprestar à peça de Hermilo Borba Filho os ingredientes das feiras do interior paraibano. Há um bom texto? A resposta é sim. Há uma boa música? Sim, novamente, Há um 'desenho nordestino' nas roupas, nas danças. Há, até, bonitos bonecos, um bom diretor e alguns bons atores. Mas falta emoção ao trabalho".
> A mesma linha de observação crítica é feita por Macksen Luiz, crítico do *Jornal do Brasil*: "O grupo da Universidade Federal da Paraíba embarcou na proposta do texto de maneira integral. Ainda que confesse adaptações, o fato é que, na essência, Donzela Joana, parece ter sido a aspiração do grupo, tanto que mergulhou no projeto com a visível identidade daqueles que acreditam no que fazem. Essa posição, até certo ponto crítica, redundou num espetáculo caótico, no qual se mistura indecisão estilística do autor com o folclore do espetáculo. O espetáculo cresce de ritmo, atingindo até uma comunicação que induz o espectador a se deixar embalar pela música e se encantar com as belas figuras dos bonecos (de Breno Matos). Mas são elementos residuais, já que o autor e o diretor pretendiam associar a frágil Joana à luta pela emancipação de Pernambuco". (TEIXEIRA, 2007, p. 118-119).

De um modo geral, os críticos reconhecem o processo de investigação desenvolvido durante a concepção e a montagem do espetáculo, o que teria gerado, do ponto de vista técnico, a criação de bons elementos cênicos (pontuais), como na música, nos bonecos e até em algumas construções do encenador. Porém, considerando os apontamentos acima, parece-nos que o problema maior estava no conjunto da encenação ou na fusão das diferentes universos e/ou camadas dramatúrgicas constituintes do espetáculo, que, diferente do que teria acontecido com a montagem do *Auto da Compadecida*, não conseguiam se articular adequadamente para dar conta da passagem do texto para o palco e para atualizar o mito da donzela Joana naquele contexto de sua montagem. Numa entrevista a Diógenes Maciel e Danielle Ribeiro, cerca de trinta anos depois, quando compara essa com a montagem do seu espetáculo anterior, do mesmo modo baseada nas fontes populares, Fernando Teixeira declara:

> Hoje percebo que na segunda tentativa a receita não funcionou como eu esperava, porque na *Compadecida* existia um diretor rústico e, na *Donzela*, um recém-saído acadêmico de um curso em Especialização Teatral. [...] Mergulhamos numa nova busca estética, foi naquele momento que começamos a descobrir a importância do corpo do ator e da atriz em cena. (TEIXEIRA, 2012, p. 266).

Mesmo que se reconheça essa ênfase nos fatores técnicos e que não se tenha chegado ao lugar almejado com o espetáculo, tal qual o exemplo de resistência e determinação deixado pela *Donzela*, esse processo representou um momento importante na continuidade de uma atividade que deve sempre ser vista em processo de construção, um passo adiante na pesquisa empreendida pelo nosso encenador síntese, como o início de um trabalho com o corpo do ator e da atriz, que vai ser retomada/ampliada nas suas montagens posteriores e que, provavelmente, servirá de modelo para outras construções na cena da cidade.

4.3. De Fogo morto a Papa-Rabo

Em 1982 tivemos a estreia do espetáculo *Papa-Rabo*, uma adaptação do romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego, realizada por W. J. Solha, também sob a direção de Fernando Teixeira. O propósito inicial dessa montagem do Grupo Bigorna era inaugurar o Teatro Paulo Pontes, dentro das dependências do Espaço Cultural José Lins do Rego, com a apresentação de uma obra inspirada na obra do romancista homenageado com o nome do novo complexo cultural, realizada por um grupo teatral da terra. E logo foi realizada a escolha do romance, a reunião do elenco, os estudos, a adaptação para os palcos, os ensaios... Porém, de última hora, os organizadores do evento, ligados à Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, recuaram na proposição e nos investimentos negociados com o grupo, optando por abrir as portas daquele novo teatro na cidade com a apresentação do espetáculo *Bibi canta Piaf*, tendo à frente a atriz Bibi Ferreira, viúva do dramaturgo paraibano Paulo Pontes. E não estamos exagerando quando usamos a expressão “de última hora”, porque, no livreto com a publicação da adaptação realizada por W. J. Solha (1982a), permaneceu a informação da inauguração do espaço e do apoio institucional do Governo do Estado da Paraíba, o que nunca teria ocorrido.

Esse entrave na produção, em meio a um processo iniciado na sala de ensaio, que podia ter terminado numa grande frustração para os envolvidos, trouxe mais motivação para a continuidade do trabalho e terminou redefinindo a concepção geral do espetáculo. Já que não havia mais a garantia de recursos para a compra dos trajes de cena e do cenário, só restando a

ação de reaproveitar os figurinos de outros espetáculos e construir uma cena com o total desnudamento do palco – o que, na verdade, só radicaliza aquela que já era a proposta inicial de passagem do romance para a cena, conforme o depoimento do seu adaptador:

> [...] discutimos longamente a maneira de se colocar o mundo de Zé Lins no palco. O problema estava em como transportar o campo, a igreja, a casa-grande, a tenda do seleiro e tantos outros lugares para o teatro. Resolvemos adotar o despojamento total: voltar ao teatro elisabetano, em que não se usava cenário nenhum – daí a facilidade que se vê em Shakespeare, na movimentação de suas peças. Mas tínhamos uma vantagem sobre o bardo inglês: a luz. (SOLHA, 1982b, p. 3).

Essa proposta, descrita por Solha como suscitada pelas convenções do teatro elisabetano e que teriam contribuído inicialmente na adaptação do romance, já vinha sendo experimentada desde a montagem da *Compadecida*, quando Fernando Teixeira pensou o espaço cênico como um grande terreiro. Agora, tratava-se apenas de um passo adiante, porque, se com o apoio governamental estava projetado, como cenário, o uso de um fundo e piso brancos para causar a sensação de infinito no espaço, com os cortes no orçamento, o que seria um problema virou uma grande solução estética, pois a radicalização de construir as cenas sob palco nu (revestido apenas com a "roupa" preta do teatro), abria a "janela" para diversas possibilidades de representação dos diferentes espaços e universos do romance "reguiano".

Para isso, foram utilizados, basicamente, os focos de iluminação, a capacidade expressiva do corpo dos atores e atrizes e um pequeno "praticável" de madeira que, além de transportar adereços durante as viagens, transformava-se, no palco, na "casa" do coronel Lula de Holanda, no andor da santa e na cama da filha do Mestre Amaro. Além disso, se com a *Donzela* já era apontado um novo modo de pensar e utilizar o corpo do ator e atriz em cena, na montagem do *Papa-Rabo,* registra-se um grande avanço na preparação corporal e vocal para alicerçar uma composição minuciosa das diversas personagens e, ao mesmo tempo, sem disfarces ou com poucos adereços, construir a representação de um animal (Imagem 09), da escultura da Santa padroeira (Imagem 10) e de outros objetos, como o piano, configurado apenas com um grupo de atores ladeados, usando um par de luvas brancas nas mãos, que eram tocadas como se fossem as teclas daquele imponente instrumento (Imagem 11). Sobre essa utilização do corpo dos atores como elemento de base na construção das cenas do espetáculo, o crítico Macksen Luiz, comenta:

> O diretor Fernando Teixeira mostra ter informações sobre a linguagem contemporânea do teatro, especialmente aquela sedimentada nos anos 70. Tanto que **Papa Rabo** se inicia com exercícios de respiração, corpo e voz, típicos da preparação técnica das montagens desse período. A própria utilização do corpo dos atores como instrumento no espetáculo (figuram animais, charretes, piano) é uma demonstração clara desse conhecimento. (LUIZ, 1983, p. 6).

Chama atenção como esse crítico destaca o trabalho empreendido pelo encenador ao alinhar a realização do espetáculo paraibano com outras proposições vigentes no cenário teatral nacional do final dos anos 1970, identificadas, àquela altura, como contemporâneas, pois, embora o crítico não mencione essas obras, é provável que ele esteja se referindo a obras como *Macunaíma* (1978), do encenador paulista Antunes Filho, e o bem menos divulgado espetáculo maranhense *Tempo de espera* (1975-1977), do dramaturgo-encenador Aldo Leite, que não utilizava palavras, mas apenas o corpo dos atores para abordar a vida de uma família miserável e sem esperanças do interior do Maranhão. Esse espetáculo, que também se apresentou em João Pessoa, foi um grande destaque de público e de crítica ao permanecer seis meses em cartaz em São Paulo; ao representar o Brasil no Festival Internacional de Teatro em Nancy, em 1976, na França; e ao receber os mais importantes prêmios de teatro do país, como o Molière, o Mambembe e o da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). Era sobre essa vertente que se associava a encenação de Papa-Rabo, não só por se tratar da adaptação de um romance para o palco (traço muito comum nas obras ditas contemporâneas), mas por propor um novo modelo de inscrição cênica em que a corporeidade dos atores também se faz cena, sendo compreendida como mais um material dramatúrgico juntamente com o texto e os demais elementos cênicos.

Essa não é a primeira vez na cidade que um romance chegava aos palcos, basta lembrar que, em 1977, foi levada à cena uma versão de outra obra regionalista: *Coiteiros*, de José Américo de Almeida, sob a direção de Fernando Peixoto e com a adaptação do texto feita por Altimar Pimentel, Elpídio Navarro e Pedro Santos. No ano seguinte, esse espetáculo participou do Projeto Mambembão e sobre a adaptação tida como “tímida”, o crítico teatral Armindo Blanco (apud SANTOS, 1978, p. 1) comentou que ela não correspondia aos propósitos do encenador de transformar a novela, teatralizando e ampliando o seu conflito, ao colocar no palco o problema de 1935 para que fosse visto com a lucidez do tempo atual. Fernando Teixeira, que nesta montagem foi assistente de direção, acompanhou todos os entraves daquele processo adaptativo e conhecia bem os desafios de realizar aquela que era uma crescente tendência do teatro nacional (a encenação de textos que, em sua origem, não

foram escritos para esse fim). Como era a prática da época, tanto em *Coiteiros* quanto em *Papa-Rabo*, a adaptação do romance até chegar ao espetáculo foi feita em duas diferentes etapas: do texto narrativo para o dramatúrgico e, em seguida, do texto dramatúrgico para o palco. Mesmo assim, na adaptação do texto de Zé Lins, é preciso considerar as relações colaborativas entre as partes envolvidas, tendo em vista que, entre uma e outra etapa, foram realizados acertos entre o adaptador e o encenador, bem como a participação desses dois agentes e do elenco em algumas leituras e estudos sobre o romance, enquanto se tecia a estrutura do novo texto.

Sobre o primeiro momento do processo adaptativo, quando ainda se contava com o apoio institucional, Solha comenta:

> Reli o livro já com esferográfica na mão, demarcando nele as cenas essenciais ou mais dramatizáveis. Respeitei tanto o texto do autor que, sinceramente, não considero a peça minha. Foi um trabalho técnico transformar dois ou três diálogos do romance em um – pois são conhecidas as repetições ou reiterações do Zé Lins, exaltar a contemporaneidade da sua obra, já que ela continua no "Usina", em que fui buscar o futuro do "Santa Fé" e o final de minha composição; escolher – ou sugerir – o cenário, que acabei optando por nenhum, já que o "Papa-Rabo" acabou resultando meio shakespeariano, pois compreendi que deveria ser composto de cenas curtas, relâmpagos – strum und drang – bem ao contrário da narração bem lenta da sua fonte. (SOLHA, 1982a, p. 5-6).

Percebe-se, nesse trecho, que o adaptador não perdeu de vista as condições e a convenções teatrais vigentes na época ou possíveis de serem experimentadas, tais como: a tentativa de transformação da narrativa em diálogo, os cortes, a fragmentação e aceleração dos episódios e a simultaneidade das cenas. Muito calcada à narrativa do romance-fonte, com a representação da paisagem canavieira e da crise dos engenhos produtores de cana-de-açúcar, no Nordeste brasileiro, a adaptação do texto vai sofrer algumas reduções, próprias ao processo adaptativo e, também, à passagem do modo *narrar* ao modo *mostrar*, circunscritas [respectivamente] às formas do romance e do drama. Nessa passagem de um modo ao outro, teríamos os liames do drama enquanto forma, com vistas a favorecer a primazia do diálogo como meio, mesmo que problemático, atuando sobre a construção das personagens, ação, tempo e espaço. A fábula do romance está presente na peça, ou melhor, salvo a omissão de curtas passagens ou personagens secundárias, arriscamos afirmar que a trama do texto dramatúrgico, constituída dessas cenas curtas e, muitas vezes, simultâneas, confunde-se com a própria maneira de tramar a narrativa do romance. Ao mesmo tempo, como ocorre com todo texto resultante de um processo adaptativo, reafirmamos o caráter autônomo dessa nova obra

que não é estruturada em cenas ou quadros, mas, pela indicação das rubricas, percebe-se uma delimitação entre trevas e luz [os tais relâmpagos, citados pelo adaptador] que marca a passagem de uma situação para outra na peça, o que já indica um dado uso da iluminação cênica no espetáculo e uma constituição de cenas simultâneas, rápidas e/ou em mutação sobre o palco nu.

A ação da peça se desenrola no decadente Engenho Santa Fé, um espaço de trabalho que já foi sinônimo de progresso e riqueza no período de apogeu da produção açucareira e que, no tempo presente, está prestes a encerrar sua produção, a ficar de fogo morto. No texto adaptado, o espaço dramático apresenta, de um lado, a casa do morador do engenho, o Mestre José Amaro, que fica na beira da estrada e num entrecruzamento dos caminhos feitos pelos personagens da peça, e, do outro, a casa-grande do senhor de engenho, o coronel Lula de Holanda. Entre esses dois espaços, das casas e da vida privada, temos a rua, a cadeia, a Igreja Matriz, o rio e a estação de trem, espaços de e em trânsito onde se constroem as cenas da vida pública que dizem respeito ao embate entre as muitas esferas de poder (cangaceiros, volantes, senhores de engenhos, trabalhadores livres, populares, representantes da usina), para, a partir desses encontros, darem margem a uma série de comentários, xingamentos e especulações, num cenário em que a personagem de ligação entre os vários planos é o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, também apelidado como “Papa-Rabo”.

Não é por acaso que o título do espetáculo não é o mesmo do romance, pois a paisagem do engenho de fogo morto serve apenas como pano de fundo para a história, prevalecendo a figura quixotesca do Papa-Rabo, como uma espécie de rapsodo que liga os diferentes planos e histórias ou como um herói do povo, que avulta em meio aos dramas humanos vistos no palco, como defende Fernando Teixeira:

> Tudo estava andando, faltava-nos agora um sentido filosófico, político para fecharmos a montagem e foi voltando a uma pesquisa dos personagens que nos deparamos na figura de Vitorino Carneiro da Cunha e concluímos que o velho Papa-Rabo não seria mais um louco da Paraíba, daqueles que exasperam-se com o apelido e impropriamente decompõem seus algozes; seria sim uma espécie de louco, mas só aos olhos dos que detém o poder, tendo em vista, de ser o único homem capaz de enfrentar os senhores latifundiários cara-a-cara e dizer-lhes o que pensa. (TEIXEIRA, 1982, p. 8).

Ao encontrar um elemento de unidade na trama, a partir da focalização no Papa-Rabo, a equipe de criação do espetáculo se afinava com o seu discurso e encontrava nessa utópica e destemida personagem, tida como louca pela classe dominante e pelos poderes constituídos, um sentido maior para a encenação daquela história, naquele momento marcado por uma

espécie de trânsito entre um regime de ditadura militar, ainda vigente, e um lento processo de abertura que se anunciava no cenário político do país. Do mesmo modo, num Nordeste que permanecia dominado pelo regime da monocultura da cana-de-açúcar e pelo poderio econômico das grandes usinas, ao tratar, novamente, das injustiças sociais da época em que se passa o romance, o espetáculo lembrava que o latifúndio e os desmandos de uma oligarquia canavieira não eram coisas de um passado remoto. Esses propósitos são uma permanência daquela temática da luta e do desejo de liberdade, tão cara ao teatro dos anos 1970, de novo, pela boca e pelas ações de uma personagem a quem não se dá muita importância. A escolha de Papa-Rabo como título do espetáculo diz menos de uma expressão risível e curiosa, que poderia se reverter num atrativo de público, e fala mais dessa necessidade de enaltecer as atitudes dessa personagem que, de motivo de zombaria generalizada, passa a ser reconhecido pelos seus atos heroicos e como um defensor dos mais pobres e injustiçados.

Não por acaso, na leitura de Everaldo Vasconcelos (1983, n. p.), o espetáculo *Papa-Rabo* "é uma espécie de *Fogo Morto* ao contrário. É como se Solha, autor da adaptação, tivesse entrado no romance e assistido a toda a sua trama, não do alpendre da casa grande, mas da bagaceira, da sala da casa do mestre José Amaro." Por sua vez, o jornalista João Costa (1982, n.p.) defende que essa leitura assumida pela encenação do espetáculo torna, por exemplo, "a expulsão do Mestre Amaro pelo usineiro Coronel Lula de Holanda numa ação de classe. E o espetáculo vai mais além, colocando como pano de fundo, dessa tragédia "Varzeana", as eleições." Desse modo, vale ressaltar que a menção ao processo eleitoral no romance, presente apenas nas falas do Capitão Vitorino, ganha maior destaque na sua transposição dramatúrgica e, assim, cria uma ligação direta com a realidade fora dos palcos, tendo em vista que, depois de quase 20 anos, desde a implantação da ditadura militar, era retomado o direito ao voto popular com eleições diretas para os cargos de governador, senador e deputados federal e estadual. Não se tratava de um mero detalhe que saltava do romance para o palco ou a livre interpretação de uma pessoa, já que basta lembrar que o material de divulgação do espetáculo trazia uma ilustração, de José Crisólogo, com uma urna (onde se lia a palavra "VOTO") amarrada ou quase "enforcada" por uma cana-de-açúcar, escorrendo gotas (vermelhas) de sangue na altura do nó (Imagem 12). Nos jornais da cidade, também circulou uma espécie de "santinho", desses que se distribuem em dia de eleição, com a foto da personagem lavadeira com os seios de fora e, na parte superior, a palavra "VOTE" (Imagem 13): a princípio nos pareceu uma ilustração estranha para divulgar a adaptação de uma obra, que não tem a eleição como centro da trama, mas, na verdade, se tratava de um

discurso do texto cênico, extraliterário, que dialogava com um momento na conjuntura política do país.

Outro eixo de estruturação da proposta, semelhante ao que aconteceu nos dois espetáculos anteriores do mesmo encenador, estaria na música de cena. Em parte, porque o próprio romance é marcado por um universo repleto de "som e fúria", em que se misturam os sons do martelar do seleiro, do latido dos cachorros, do trem, do cabriolé, do piano, do carro-de-boi, entre outros; de outra parte, desde o início, já se previa o uso de canções com a função de texto que seriam cantadas pelas próprias personagens, como comenta o adaptador:

> Minha ideia para o "Papa-Rabo", que prevaleceu até a montagem final, foi a de que se construísse uma espécie de poema sinfônico do espetáculo. Daí o peso que teve a participação do maestro Carlos Galvão no conjunto da obra. Foi indispensável a colaboração de alguém que conhecesse a fundo – como ele – tanto a nossa música folclórica – pois há um cantador cego, além de putas e de uma lavadeira cantando em cena – quando a música concreta – pois há trens, cabriolés e carros-de-boi na peça. (SOLHA, 1982b, p. 3).

Inspirado em estratégias de escrita do próprio romancista, que mescla ao discurso do seu narrador as vozes do romanceiro tradicional popular do Nordeste, o adaptador encontra, no canto das lavadeiras e das putas ou na presença do cego Torquato, a possibilidade de incluir cantorias que, acompanhadas pelo som da rabeca, rememoram e comentam passagens de um tempo remoto, um tempo de ascensão e apogeu do engenho, que, no tempo presente da ação, está em decadência. Nessa estruturação, quebra-se o fluxo normal do diálogo e, na intromissão dos versos rimados da canção (épica por natureza), abre-se o espaço para rememorar o passado. Ao longo de todo texto, outras intromissões musicadas cumprem essa função que normalmente estariam destinadas ao narrador na estrutura do romance, e, mesmo que ainda recorra à utilização dessas tentativas de salvamento da forma do drama, com tentativas de construção de diálogo, essa experiência de transposição da literatura para o palco abre caminhos para saltos mais amplos, rumo a uma gradativa epicização da cena teatral na contemporaneidade.

Curiosamente, os primeiros comentários sobre o espetáculo fazem comparações com o marco do teatro contemporâneo brasileiro, *Macunaíma*, de Antunes Filho, que fora à cena em São Paulo em 1978, adaptação também de um texto narrativo, apresentado dois anos antes da estreia dessa peça paraibana na cidade. Com o *Papa-Rabo*, de Zé Lins-Solha-Teixeira, diferentemente do que teria acontecido com a encenação do herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade e Antunes, não compreendemos, ainda, tratar-se de um marco da

contemporaneidade na Cena Tabajara. Ele será um passo importante no aprendizado ou um ponto de virada nessa passagem que vai do teatro moderno ao contemporâneo na cidade, porque, mesmo com todos os avanços registrados na montagem, ainda há uma dependência muito grande da cena em relação ao texto dramatúrgico, pois ele ainda é o principal eixo de construção e a cena se configura como uma interpretação desse texto. Como veremos adiante, a noção de uma cena contemporânea se consolida com outra adaptação de um texto narrativo, no espetáculo *Vau da Sarapalha* (1992), do Grupo Piollin. Ainda que essa obra possa ser apontada também como uma leitura ou interpretação do texto de Guimarães Rosa, o espetáculo já não se limita mais apenas ao universo narrado pelo autor. Embora, inicialmente, não haja essa intenção por parte do grupo e, mesmo que não se descaracterize o texto fonte, a encenação termina escrevendo outro texto no palco.

Do ponto de vista da trajetória de Fernando Teixeira como encenador, *Papa-Rabo* é visto menos como um espetáculo de ruptura e fruto do seu gênio pessoal, representando, muito mais, um diálogo com outros criadores e um significativo avanço na experimentação de elementos já presentes nos espetáculos anteriores. Retoma-se a questão do regional e do popular, mas sem aquela conotação ligada aos folguedos, tendo em vista que tal discussão aparece na perspectiva pela qual se adapta a trama e se constrói uma tessitura interna da cena, cada vez menos vinculada a uma representação etnográfica das regionalidades para se transformar em artesanato da linguagem teatral na reconstrução do universo "reguiano". Esse mesmo desenvolvimento se observa no trabalho dos atores/atrizes e na utilização do espaço cênico, pois sobre as tábuas do palco nu e cru sobressai a construção dos intérpretes, seja nos movimentos coletivos ou nas elogiadas composições individuais de personagens do romance, como frisa o crítico Macksen Luiz:

> Os atores têm desempenhos corretos, com destaque especial para Ronald Lira, um Zé Amaro introspectivo, resmungão, frustrado. [...] Eleonora Montenegro, como Dona Sinhá, vence o seu tipo físico muito citadino e compõe com riqueza de detalhes a sua sertaneja sofrida, além de possuir bela voz que demonstra ao cantar música assinada por Carlos Galvão. [...] A registrar ainda as presenças de Ubiratan Assis, como Lula de Holanda, Margarida Santos, como Marta, e Risoneide Maria, como a louca. (LUIZ, 1983, p. 6).

Esse mesmo crítico destaca, ainda, a simplicidade na reconstituição dos gestos das personagens que saltam da obra de José Lins do Rego, como a figura do quixotesco herói Papa-Rabo, que, na sua defesa contra as injustiças sociais, bem representa o espírito do teatro da cidade na época. Nesse sentido, outros espetáculos podem ser lembrados por apresentarem

essa busca por um herói que, surgido do meio do povo, lutasse contra os mecanismos de opressão e em defesa dos mais pobres e injustiçados. Não um herói baseado no modelo trágico grego, mas, semelhante ao velho Papo-Rabo, uma espécie de anti-herói na pele de um ser humano destemido que acredita na utopia de melhores dias e que luta com todas as suas armas pela causa popular. Nesse rol podem ser lembradas as personagens-título das peças escritas por José Bezerra Filho: o *Tenente Benígnio* (1981), com sua imagem associada a pessoas (reais) como o guerrilheiro Lamarca e Lampião, o cangaceiro, que em outro texto do mesmo dramaturgo foi transformado em *Lampiaço, o rei do cangão* (1979). Lampião salta das narrativas de literatura de cordel, como em *A peleja de Lampião com o Capeta* (1979), deixando ambientes como o purgatório ou o inferno, para conviver em espaços sociais daquele tempo, sendo representado como um misto de Quixote e de herói justiceiro. Dom Quixote reaparecia no palco desse tempo, com a adaptação do romance de Cervantes na montagem de *Vai começar tudo de novo* (1983). Fugindo desse universo quixotesco e da focalização regional, mas tratando de regimes de opressão e tirania, podemos lembrar os espetáculos: *O verdugo* (1981), *B... em cadeira de rodas* (1981) e *A casa de Bernarda Alba* (1983), com tramas que se passam em outro tempo histórico ou lugar, para dialogar com o momento atual pelo qual passava o país.

Ainda nessa mesma temática, com duas personagens silenciadas e isoladas de uma maior convivência social, destaca-se o denso e polêmico *O que vai fazer, chamar a polícia?* (1983), com texto e encenação de Fernando Teixeira, que enfrentou uma série de dificuldades para chegar à cena, seja pela negativa de várias atrizes para compor o elenco ou seja pelos empecilhos por parte da Censura Federal, que, como vimos, chegou a proibir a representação do texto em todo território nacional, por tratar de temas tabus para aquela sociedade, tais como: o incesto, a traição, a doença, a pobreza, os dogmas religiosos. Dito isso, a discussão de temas indesejáveis vai aparecer, também, em espetáculos da época, como: *Cartaz de cinema* (1979) e *Soy Loco por ti Latrina* (1980), em que a irreverência na linguagem vai satirizar instituições, costumes e personagens (reais e fictícias) da sociedade brasileira. Com esse último espetáculo, temos o primeiro beijo gay da cena pessoense, e, nos anos seguintes, espetáculos de outras praças que se apresentam em nossos palcos e abordam a temática gay. Em âmbito nacional, Antunes Filho traz uma nova leitura para os textos de Nelson Rodrigues e, não por acaso, os textos desse dramaturgo ou os espetáculos inspirados em suas obras passam a ser encenados por artistas da cidade pela primeira vez, como vemos em *A mulher sem pecado* (1984), *Intimidades* (1984) e *No amor somos todos reacionários* (1984).

Mesmo assim, essas temáticas ou abordagens consideradas polêmicas não constituem, necessariamente, uma ideia-força do teatro da cidade, nessa fase em que o país vive um gradativo processo de abertura política e de redemocratização. Semelhante ao teatro nacional, que não retoma o fluxo da produção dramatúrgica interrompido com a decretação do golpe militar, a Cena Tabajara da primeira metade dos anos 1980, ainda na busca de uma marca particular, vai ser caracterizada, muito mais, por uma pluralidade de formas em que se representam, além dos assuntos tabus, as questões da regionalidade e da cultura popular, a busca por um herói do povo, a esperança de dias melhores, a abordagem/denúncia de regimes de opressão, o desejo de liberdade e a tacanhice de uma classe média citadina nas comédias de costume, como em *As fãs de Frank Sinatra* (1982) e de *Os novos rico*s (1983).

As produções oriundas de espaços educativos e das comunidades começam a ocupar o circuito semiprofissional, com espetáculos, como: *Migra-cão* (1981), *O massacre* (1982), *Pai do mangue* (1983) e *Pra te comer melhor* (1985). Alguns desses espetáculos são inspirados em narrativas populares como as que também vão aparecer em *Alamoa* (1985), do já conhecido Grupo TENDA, servindo de esteio para que se abordem os "dramas e vivências" de uma gente à margem da sociedade, como vemos no trabalho educativo de Leonardo Nóbrega, em comunidades pobres do Grande Mandacaru, e que, mais tarde, servirá como referência para a sua produção como dramaturgo-encenador, na criação de uma cena marginal(izada) na/da cidade.

A cidade passa a contar com novas casas de espetáculo e, por isso, o recém-inaugurado Teatro Lima Penante e as ações do Projeto "Vamos comer teatro", bem como a estrutura do Núcleo de Teatro Universitário da UFPB, com o teatro, as salas de ensaio e a pousada para acolher artistas de outras localidades, tornam-se importantes pontos de convergência de artistas e público, com o intercâmbio de conhecimentos e a criação/difusão de obras teatrais. Diferente do que se imaginava, a extinção dos órgãos de censura não representou uma guinada na produção teatral, que manteve a média de cinco espetáculo anuais para o público adulto, por mais que se registre o aparecimento de novos dramaturgos, encenadores e dramaturgos-encenadores como Tarcísio Pereira, W. J. Solha, Everaldo Vasconcelos, Eleonora Montenegro e João Costa. Daí aquela sensação de um esfriamento na produção, como escreve Paulo Vieira:

> Quando chegou a década de oitenta, houve um vazio imenso de espetáculos e de criação, e isto não apenas aconteceu entre nós, em João Pessoa, mas no teatro brasileiro como um todo, tanto que a crítica da época frequentemente se refere a "um vazio de criação". A década quase perdida, se é que em arte

> algum momento é perdido. Mas o que houve da nossa parte, em nossa cidade, foi que alguns de nós que já tínhamos feito universidade e partimos em busca de outros horizontes, de viver a vida, de estudar teatro num centro desenvolvido que pudesse suprir a escola que não tivemos em nossa formação. (VIEIRA, 2013, p. 228).

Essa ideia de uma década morta para o teatro pode parecer um exagero, diante de tudo que foi descrito aqui sobre essa produção, mas torna-se compreensível essa linha de raciocínio na medida em que, depois da criação do NTU e do sucesso de *Papa-Rabo*, não ocorreu a continuidade de ações importantes ou o surgimento de outro espetáculo com tanta repercussão dentro e fora da cidade. Não se percebe mais aquela efervescência dos jovens artistas e estudantes de arte da década de 1970, e, com a redução do apoio institucional na realização de festivais, concursos de dramaturgia e projetos de circulação teatral, fica, de fato, a impressão de um ostracismo no cenário teatral da cidade que é agravado com a saída de alguns artistas que foram estudar em importantes centros de formação do país.

Mesmo assim, não compreendemos esse momento do teatro como uma ausência, mas como uma série de propostas cênicas à procura de um sentido e de uma feição própria, na qual o espetáculo *Papa-Rabo* representou um importante passo. Essa necessidade de afirmação de uma Cena Tabajara, a manutenção de algumas ações pelos artistas que ficaram e o retorno dos "filhos pródigos" que saíram em busca de novos horizontes preparam uma grande virada na cena teatral cidade. Uma fênix ressurgida na cinza das horas para construir a aventura do teatro paraibano nos anos 1990, como bem definiu Paulo Vieira. É essa espécie de fôlego de gato, caracterizado por uma nova perspectiva na produção de espetáculos e na volta do público ao teatro, que orienta as narrativas em torno da próxima obra a ser analisada, *Anayde*.

4.4. *Anayde*: dos bastidores da história para fazer história nos palcos da cidade

Seguindo a nossa viagem no tempo, rumo ao teatro dos anos 1990, o espetáculo *Anayde* (1992) deve ser contextualizado como uma das primeiras tentativas de reformulação do fazer artístico de Fernando Teixeira após a montagem de *Otelo*, de 1988. Um período em que o nosso encenador-síntese sentiu aquela mesma sensação de esgotamento pela qual passava o teatro da cidade nos anos 1980, e, semelhante ao que aconteceu com outros artistas, suspendeu a sua incessante criação teatral e saiu em busca de novos conhecimentos fora da sua "aldeia". Fernando Teixeira comenta: "eu estava respirando o meu próprio ar, que eu não tinha mais condição nenhuma de continuar fazendo nada porque eu não tinha me reciclado.

[...] Quando foi em 90 eu tive que ir pra São Paulo buscar essa reformulação, essa renovação na minha cabeça" (TEIXEIRA, 2009, n. p.).

Na capital paulista, participou de cursos e acompanhou a vasta programação daquela metrópole num momento de efervescência, vendo espetáculos produzidos por nomes de referência nas artes cênicas, tais como: Pina Bausch, Antunes Filho e Gerald Thomas, principal representante do teatro da imagem que dominava os palcos brasileiros naquele instante, tendo acompanhado parte da montagem do seu espetáculo M.O.R.T.E. A experiência vivenciada nesse ano é tão significativa que o próprio Fernando Teixeira (2013, p. 264) divide a sua obra em duas fases, antes e depois de 1991, pois ele compreende que os seus trabalhos anteriores a essa data, na maioria das vezes, eram fruto de intuição pura ou de uma "intuição criadora", diferente dos trabalhos seguintes que passaram a ser resultados de pesquisa e de experimentação, principalmente, do gesto significativo do ator/atriz como o motor da cena, uma espécie de "ator total", tomando por base os escritos de Grotowski, Eugenio Barba, Gerda Alexander, Rudolf Laban e do pessoal do LUME.

Nesse segundo estágio de sua trajetória, antes do estrondoso sucesso de público alcançado por Anayde, ele monta o espetáculo *Curicaca* (1991), mais uma parceria sua com W. J. Solha na adaptação de alguns "causos" contados por José Cavalcanti, em sua coluna "Potocas, piadas e pilhérias", do Jornal *Correio da Paraíba*. Não por acaso, esse novo projeto cênico, que leva o nome de um pássaro do sertão, promove a fusão das duas fases de sua carreira, com a retomada da temática regional/local (recorrente nos seus espetáculos anteriores), dessa vez, transposta para o palco através da pesquisa de uma gestualidade não cotidiana do corpo do ator/atriz e de uma linguagem cênica, de grande apelo visual, fundindo elementos da música, da dança e do teatro (fruto da experiência vivenciada em processos fora da Paraíba).

Semelhante ao incompreendido e profético espetáculo que manipulava diferentes temporalidades, vivências e anunciava novos horizontes para a comunidade teatral Tabajara, Curicaca também é a cigana tida como louca que, na trama, anuncia destinos, prevê desgraças e a sorte dos mal-amados numa pequena comunidade; e, diferente do que se podia imaginar, ao aproveitar um universo de "potocas, piadas e pilhérias" como material dramatúrgico, o espetáculo resultante de um processo de sete meses de investigação não é um quadro pitoresco da gente nordestina ou um show de humor com nossas "matutices", mas uma construção artística que transcende o mero "causo" para armar um jogo de conflitos, tendo como causa a difícil realidade social e o desencontro das paixões, como aponta a sinopse divulgada nos jornais:

> *Curicaca*, que tem um contínuo bailado cênico imposto por uma coreografia sistemática e literal, resgata uma lenda de antigamente em que, de acordo com uma tradição, os índios ficavam dançando ao ar livre enquanto esperavam a chuva. Esse bailado no espetáculo representa uma esperança dos sertanejos em sua carência de chuvas. Mas não é apenas um espetáculo a mais sobre a seca. É, antes de tudo, um jogo de conflitos humanos, onde pesam certos valores que estão a resistir acima de qualquer mudança na sociedade. (CURICACA, 1991, n. p.).

Essa compreensão do espetáculo como um bailado coletivo e contínuo se apoiava em tradições populares locais e dialogava com outras referências culturais, como os ritos orientais, para revelar um olhar diferenciado sobre o Nordeste, que, cada vez mais, se afastava da reprodução de um quadro de costumes e se reinventava como linguagem sobre o palco. Desse modo, aproximando-se, com essa espécie de dança nostálgica realizada pelos atores-personagens, de uma dimensão mais humana e, por isso mesmo, mais universal da região. Nessa "artesania" foram imprescindíveis as colaborações de Guilherme Schulze, responsável pela preparação corporal e pela coreografia, e do compositor e cantor Chico César, ainda desconhecido do grande público, que, com a sua música "Béradêro", dava o tom e o ritmo da cena. Em sintonia com a contemporaneidade teatral da época, essas contribuições vindas do bailado, da sonoridade e do corpo dos atores/atrizes, mais do que uma intepretação daquela inusitada construção textual dos "causos" nordestinos, construíam novas camadas dramatúrgicas que se somavam ao texto fonte para constituição do espetáculo, o que foi chamado de metatexto pela pesquisadora Luciana Dias:

> Em *Curicaca* (o encenador) trabalhou o gestual mais solto e contínuo, montando o espetáculo todo com coreografia: os atores pareciam deslizar sobre o palco. A partitura que conduzia o espetáculo era o bailado dos atores. Era uma espécie de metatexto, como se, paralelamente ou concomitantemente ao texto dramático fosse, a todo instante, juntado outro texto, a partir da movimentação cênica. (DIAS, 2002, p. 131).

Ao fugir do tradicional modelo de texto dramatúrgico, Fernando Teixeira usava os "causos" de José Cavalcanti com um pré-texto e um pretexto para assimilar outras possibilidades de dramaturgia, ou seja, a composição de ações e/ou conflitos estava além do texto escrito, especialmente, na construção que os atores realizavam na sala de ensaio. Da parte do encenador, não havia "nenhuma preocupação do grande texto. Os conflitos dramáticos, naquele momento, existiam na representação imagística que cada ator/atriz teria

que expressar e tendo como base suas próprias informações culturais" (TEIXEIRA, 1991, n. p). E era da junção dessas diferentes contribuições ou partes que resultava o espetáculo, não mais concebido como uma unidade ou homogeneidade de elementos cênicos.

Com essa vivência, estava aberto o campo para um novo desafio para o encenador Fernando Teixeira: dar continuidade e conciliar essa pesquisa sobre o trabalho do ator com um texto dramatúrgico previamente escrito e mais próximo da forma tradicional do drama. Também se constituía outro desafio: trazer à cena o drama do amor de Anayde Beiriz, a personagem da história paraibana de quem pouco se falava na cidade até aquele momento e que, anos depois do sucesso do espetáculo, vai receber a seguinte apresentação pelo próprio autor da peça, Paulo Vieira:

> Anayde Beiriz, a pessoa de quem se fala, fora amante de João Dantas, o homem que assassinara o presidente João Pessoa, no Recife; crime este cuja conseqüência fora a revolta popular que principiara a revolução que derrubou a República Velha. Fernando Teixeira teve a coragem de pôr em cena os mitos intocáveis da historiografia paraibana, com uma encenação ousada e instigante, dando prosseguimento a uma pesquisa de linguagem para o ator que ele havia iniciado no espetáculo anterior. (VIEIRA, 1999, n. p.).

Essa personagem e a abordagem histórica, quase que proibidas, foram transformadas em texto dramatúrgico por Paulo Vieira ainda no comecinho dos anos 1980, numa data anterior ao lançamento do filme *Parahyba mulher macho*, de Tizuka Yamazaki, que também abordava o tema dos bastidores que antecederam a Revolução de 30, a partir da vida daquela professora e poetisa paraibana. Era a mesma personagem histórica que, em 1983, gerara uma série de queixas da sua família quando foi representada nas telas de cinema, por conta do apelo sexual do filme, e que, em 1992, era, finalmente, recriada pela visão de Paulo-Fernando-Ana Luísa Camino, esta última a atriz que será a protagonista do espetáculo, depois de três tentativas de montagem sem sucesso. Mas as semelhanças entre o filme e a peça ficam apenas no nome de algumas personagens e no tema que serve de pano de fundo para se (re)contar aquelas histórias, pois o dramaturgo Paulo Vieira comenta que o foco das duas obras é bem diferente: enquanto o filme tem uma preocupação maior com a reconstituição histórica e uma abordagem do romance entre Anayde Beiriz e João Dantas mais próxima do drama, seu texto dramatúrgico, até pelas questões específicas da linguagem teatral, enfatiza, antes de tudo, uma história de amor dentro da história da Paraíba, mais afinada com os elementos da tragédia, mediante a noção de uma situação-limite entre amor e morte numa trama com final irreversível (Cf. VIEIRA; TEIXEIRA, 1992).

Nesse sentido, *Anayde* não é um texto/espetáculo de caráter histórico ou didático sobre a Revolução de 30, até porque esses episódios não participam diretamente da ação dramática, sendo apenas relatados numa progressão de fatos que culminam com o sufocamento e a ruína das personagens centrais da trama, ao tempo em que estoura a revolução nas ruas da cidade. Prevalece o sentido ficcional em que a história é meramente um argumento para se falar de uma paixão entre duas pessoas reais, Anayde e João, e, sobretudo, de outra paixão, aquela resultante do encontro poético entre um dramaturgo e uma personagem que se transformava em ficção pelo seu viés mais humano, como indica o texto no programa do espetáculo, escrito por Paulo Vieira:

> Escrevi *Anayde* com uma paixão poética radical. Anayde era eu. A mulher que infringe as hipocrisias morais conservadoras era eu. A angústia dela era minha. A busca de liberdade dela era minha. Eu, um novo Flaubert, provinciano e apaixonado, desesperado e esperançoso, espelhando minha rebeldia em um drama de amor e morte cuja realidade confundia-se com a ficção. [...] O que você vai ver não é a história da Paraíba em 1930. Mas é, como diria o poeta mineiro, a confissão exalando-se de um homem. Anayde vive. Sou eu. Pode ser você. (VIEIRA, 1992, p. 6).

Essa mesma paixão que moveu o dramaturgo talvez explique, entre outros fatores, a paixão e o interesse de um novo público que se aglomerava em frente ao Teatro Santa Roza, durante uma longa temporada teatral, para assistir e se identificar com a representação de uma mulher à frente do seu tempo, que defendeu a emancipação feminina, o direito à liberdade e o seu direito à liberdade de amar. A Anayde-ficção-paixão, ao mesmo tempo em que se aproximava das pessoas da plateia pela sua coragem, determinação e fragilidades como mulher e ser humano, também promovia um reencontro da cidade com a sua própria história, seus mitos e seus fantasmas, fazendo jus àquele pensamento de Paulo Pontes que afirmava que o público da cidade não comparecia ao teatro porque não se reconhecia naqueles espetáculos.

Na estruturação dessa trama que caiu no gosto popular, além da história de amor entre Anayde e João Dantas, cruzam-se outras duas abordagens ou núcleos de personagens: o da revolução que se precipita ao longo da peça (com o revolucionário Rafael, apaixonado por Anayde, e o seu companheiro de luta, João José) e, quase em oposição, o de uma decadente companhia teatral carioca em temporada na cidade, dando um tom de metalinguagem e, algumas vezes, cômico à peça (com o casal formado pelo ator Alves e pela atriz Lia, amigos das personagens centrais). Também podemos classificar essas personagens em duas tipologias: a do casal principal, inspirado nos fatos da própria história, e a das personagens

coadjuvantes, puramente ficcionais, que alicerçam a ação central do espetáculo que transita no tênue limite entre o amor e a morte, entre a história e a pura ficção, entre a tragédia e o drama histórico/melodrama.

Por mais que concordemos com o dramaturgo ao defender uma abordagem mais próxima da tragédia para a seu texto, bem como com a leitura do professor e encenador Everaldo Vasconcelos que reconhece, nos revolucionários, uma função semelhante ao do coro grego, ao testemunhar, relatar e anunciar os fatos que levam ao desfecho trágico com a morte do casal, é inegável que a estrutura básica da peça lembra, em muitos aspectos, a forma do drama histórico do Romantismo, que, em resumo, consiste no gosto de associar história real com o entrecho amoroso de natureza ficcional. Mesmo que se reconheça uma fidelidade dos fatos abordados, para Huppes (2000, p. 44), o drama histórico tem um compromisso maior com a imaginação e com a técnica de criação do que o campo da realidade.

Como vemos em *Anayde*, o foco se volta para as relações amorosas e para a vida íntima das personagens, mas, também, se abordam os feitos (heróicos) de algumas personagens que seriam relevantes para uma coletividade e não apenas para o indivíduo. O público vai encontrar, no drama histórico, dois elementos básicos para a sua satisfação: ele "observa os vultos históricos pelo ângulo inusitado das motivações particulares – então se sente muito próxima deles; e, por outro lado, sacia a curiosidade de espionar-lhe a vida íntima" (HUPPES, 2000, p. 46). Daí as afinidades dessa forma com o modo de composição melodramático, que consegue se ajustar aos mais diferentes componentes e possibilidades de criação para garantir a adesão da plateia. Esse sentido, já indicado no texto de Paulo Vieira, ganha um reforço fundamental no espetáculo com a adição de um elemento extratextual no desfecho da trama, sobreposto na cena à revelia do dramaturgo, como comenta Fernando Teixeira:

> A personagem (Anayde) encerra a estória com uma bandeira na mão, desolada, balançando-a, perdida no meio do fogaréu da revolução. Então, na busca, mexendo no baú histórico daquela mulher, encontrei uma carta de uma freira para a mãe de Anayde, contando a sua morte trágica, e a coloquei em BG, enquanto a cena transcorria. A carta, como era de uma religiosa, tinha todo aquele caráter de *coitadizar*. A plateia urrava com a cena daquela mulher patética, balançando a bandeira... Mas, o Vieira não gostou. (TEIXEIRA, 2012, p. 265. Grifo do autor).

Nessa cena final, a Revolução de 30 era representada com a personagem Anayde, totalmente iluminada, parada no centro do palco, realizando o citado movimento com a bandeira, que perdia forças à medida que era lida, em *off*, a carta da religiosa, além da

incidência da luz que ia caindo em resistência sobre a personagem, criando, assim, uma oposição com outra cena, mostrada na parte de trás do palco, com a luz em penumbra mostrando apenas as silhuetas dos corpos dos atores, atrizes e contrarregras correndo de uma coxia para a outra, com bandeiras grandes nas mãos, ou seja, o tal "fogaréu" metafórico mencionado pelo encenador. Assim, ao inserir a leitura da carta da Madre Superiora em *off*, enquanto acontecia a revolução e a personagem Anayde sucumbia no meio daquela movimentação, o encenador reconectava a trama ficcional com uma fatia da vida real, contrapondo a força da revolução com o tom piedoso da carta, e, ao invés de um desfecho trágico e impactante, como pretendia o dramaturgo, a cena final causava uma grande comoção nas pessoas, reconectando-as com as esferas do melodrama. Por essa e por outras intervenções, no âmbito da escrita cênica, é que reconhecemos o espetáculo encenado por Fernando Teixeira como um processo de reescrita do texto dramatúrgico, incluindo-se, aí, um desacerto entre o encenador e o dramaturgo, que não concorda com a abordagem que, por fim, a encenação acaba por imprimir a esta maneira de interpretar o final da personagem.

Desse modo, outro elemento significativo de composição dramatúrgica da encenação vem do espaço cênico, que quebrava com o que se tinha visto na sequência de espetáculos anteriores do nosso encenador-síntese, com o palco quase "nu", mas que, também, não recorre ao modelo do cenário de gabinete, como supostamente se imaginaria os espaços onde se passa boa parte da peça. Transitando entre esses dois extremos, a cenografia interfere diretamente na leitura do espetáculo e é orientada pela seguinte proposta:

> Quanto ao cenário ele é tão claro quanto os personagens que nele transitam. Nada se esconde. Cada elemento escolhido tem sua função e caracteriza uma cena. [...] o cenário deveria ser composto por poucos elementos onde nesse "vazio" proposital figurassem as peças que tem mais um caráter simbólico do que fidelidade histórica, onde se traduzem sutilmente os climas e aspectos da época na qual se desenvolve o texto. [...] Os elementos criados e desenhados que caracterizam cada cena, finalmente se fundem aos painéis executados pelo artista plástico e ator Carlos Djalma, painéis cuja finalidade é de simbolizar permanentemente o contexto político no qual se desenvolve a história. (BURITY, 1992, p. 19).

Em meio às poucas peças do mobiliário que parecem ter saído de algum antiquário e que ajudam na caracterização de cada espaço onde se desenvolve a ação, destacam-se os dois painéis com a figura do presidente João Pessoa, sendo o primeiro posicionado na vertical, com a figura do político de corpo inteiro, quase em tamanho real (Imagem 14); o segundo, na horizontal, com a reprodução da fotografia do presidente morto, de onde saía um enorme tecido vermelho que cortava todo palco (Imagem 15). Curiosamente, o presidente João Pessoa

não é uma personagem da peça e nem é interpretado por um ator em cena, mas sua figura é onipresente em boa parte dos diálogos das personagens. Mas, com esses painéis gigantes que se sucedem em cena, a cenografia torna, literalmente, presente a figura do líder político, como se vigiasse as ações e discursos na primeira parte do espetáculo, e, na segunda parte, como se, à sombra da sua morte e através do sangue que escorre e divide o palco em dois, consolidasse o estouro da revolução e determinasse o destino das personagens. Claro que a utilização desses elementos no palco, em meio à mobília característica da época, iria causar estranheza e dividir opiniões, como se observa nos diferentes posicionamentos de Ubiratan de Assis e de Maria das Vitórias, respectivamente:

> Dos pecados "originais" – a peça não tem nenhum pecado mortal – registra-se o fato daquele telão (estandarte) com a fotografia do presidente João Pessoa, que na verdade não compõe perfeitamente com o cenário (lembrando os panfletos teatrais dos anos 60) que em determinada hora cansa e fica naquele "não tem nada a ver com a cena". O então desnecessário telão nos convence depois da morte de João Pessoa, cai, de forma inteligente, um segundo telão com a fotografia do presidente assassinado. Sem dúvida, arrisco, afirmar que o "menos bom" em Anayde é o cenário. (ASSIS, 1992, n. p.).

> A substituição das fotos do presidente João Pessoa também resulta numa excelente solução cênica que marca o clímax do espetáculo, dividindo-o ao meio e apontando para a catástrofe inevitável. O desenrolar da faixa vermelha que corre feito sangue pelo palco remete-nos ao fato de que aquela morte foi o estopim para uma revolução que ensanguentou não só a Paraíba como o Brasil. Muito bem achado. (ROCHA, 1992, n. p.).

No comentário de Ubiratan de Assis, percebe-se um universo de expectativas ou uma leitura mais realista/naturalista da cena e do cenário, no qual a permanência dos painéis como elemento fixo não consegue ser justificada dentro dessa perspectiva de representação em que, supostamente, o teatro imita a vida; diferente da posição de Maria das Vitórias, que enxerga nos mesmos elementos do cenário uma excelente solução cênica, em que se apresenta mais uma possibilidade de abordar o assunto que serve de pano de fundo para o espetáculo e para dividir o espetáculo ao meio, apontando para a catástrofe inevitável. Claro que essas divergências de opinião não acontecem por acaso, na medida em que a própria concepção do espetáculo comporta tanto a expectativa de uma cena mais próxima da vida real quanto a possibilidade de combinação desses elementos cênicos de modo mais autônomo.

Numa primeira análise, observando fotos e vídeos, o espetáculo *Anayde* pode parecer apenas mais um espetáculo de feição realista/naturalista, mas essa aparente impressão logo vai revelando notas dissonantes para uma construção desse tipo. O próprio encenador definiu o

seu espetáculo como “um teatrão com cara de contemporâneo”. Além da escrita cênica pela cenografia, chama atenção como a pesquisa sobre o gesto significativo, iniciada em *Curicaca*, vai apontar novos resultados ao passo em que o foco não é mais um bailado, mas uma gestualidade estudada de personagens reais e fictícias, que pode, num primeiro momento, até parecer cotidiana, porém rompe com esse imediatismo e, sutilmente, revela a intencionalidade de uma escrita do ator/atriz na construção das personagens e da cena. Sobre esse novo passo na investigação do trabalho do ator compreendido com um compositor, Luciana Dias reitera:

> *Anayde* foi uma mistura do processo que já se conhecia, com a busca pelo gestual [...] A parte nova da pesquisa foi expressa na interpretação da atriz Ana Luíza Camino, e às vezes dissolvido, momentaneamente, nos demais personagens que complementavam o quadro [...]. Percebem-se nitidamente as intenções dos atores na tentativa de utilizar a desconstrução do gesto cotidiano. A encenação parece ter dois fios narrativos distintos e incompletos, que não se complementam. (DIAS, 2002, p. 131).

Na cena, destaca-se a movimentação extracotidiana da atriz-personagem central da trama, utilizando gestos mais marcados com uma maior dilatação e expressividade do corpo, criando, assim, um estado de presença diferenciado e uma maior focalização em torno da sua personagem. O espetáculo não é mais uma mera interpretação ou leitura do texto de Paulo Vieira, mas uma somatória de outras camadas dramatúrgicas paralelas que não se unificam ou se completam previamente na cena, mas, apenas, na recepção e na atribuição de sentidos feitas pelo espectador.

Essa compreensão da relação produtiva e cada vez mais autônoma entre o texto e os demais elementos cênicos não era exclusiva desse processo, ela repercutia em outros espetáculos desde fins dos anos 1980, em que a cena da cidade, em sintonia com uma ideia motivadora do teatro nacional, vai se voltando para diferentes tendências que se agregam em torno de um projeto de teatro de grupo, tais como: um teatro da imagem, num franco diálogo com a linguagem cinematográfica e a obra de encenadores como Bob Wilson e Gerald Thomas; um teatro de montagem, em que a linguagem teatral se constitui no principal tema e o processo de criação aparece como resultado em cena; um teatro de pesquisa e experimentação, conforme observado no Grupo Bigorna; um texto que também se escreve ou se modifica na cena, com espetáculos estruturados numa noção conjugada de escrita cênico-dramatúrgica; e, por fim, um teatro que não é mais só a assinatura ou a poética do encenador, mas o resultado de um processo de colaboração de diferentes áreas e artistas.

4.5. Os que vieram antes de *Anayde*

Vários artistas e seus respectivos espetáculos, produzidos em fins dos anos 1980, poderiam ser lembrados como estágios preparatórios para a construção que se observa na Cena Tabajara dos anos 1990, na qual o espetáculo *Anayde* é uma grande referência. Todavia, aqui, vamos nos restringir a encenadores ou grupos que desenvolveram experiências sistemáticas e capazes de repercutir sobre outras propostas e grupos da cidade. Primeiro, vamos recordar de uma fase do Grupo Bigorna, tendo W. J. Solha como dramaturgo-adaptador-encenador, com um grupo atores e atrizes vindos do Coral Universitário da UFPB, que resultou na montagem dos espetáculos: *A bátalha de Ól contra o gigante Ferr* (1987) e *A verdadeira história de Jesus* (1988). De um modo geral, como já vimos, os textos dramatúrgicos tratam-se de adaptações de outros textos que, naquele momento, chegavam ao palco. No processo desse encenador, chamam atenção: primeiro, a ênfase sobre um "teatro de imagem" e em seus efeitos cênicos, o que se relaciona com suas experiências como artista multimídia (escritor, pintor, diretor de cinema, entre outros); segundo, um forte referencial nas convenções do teatro elisabetano, que já norteava sua adaptação de *Fogo Morto*, e agora, chegava ao âmbito da criação da cena sobre o palco "nu". Foi a combinação desses dois componentes que resultou, por exemplo, na aparição de uma nave espacial na ficção futurista da *Bátalha...*, através da descida das varas de luz do teatro com alguns refletores acesos e o texto em que umas personagens dizia "A nave do inímigo esta dêscendo!!!". Tal qual o título e todo texto do espetáculo, nessa frase, com o uso de proparoxítonas nas palavras nas quais era possível essa acentuação, temos uma composição sonora do grupo, ao imaginarmos como seria a fala humana no futuro, cinco séculos adiante, tempo em que se passa a ação do espetáculo.

A transposição do texto para o palco era, antes de tudo, a possibilidade de traduzir as palavras em algo visual que encurtava o caminho de algumas narrativas textuais e tornava a comunicação com o público mais imediata. A música também tinha uma grande importância, pois tanto servia como possibilidade de enunciação dos textos, dando uma feição mais épica à cena, quanto reforçava a construção e o ritmo das imagens e palavras. Sobre esse trabalho, o ator Tião Braga (1992, n. p.) diz: "Solha é um diretor obcecado, de detalhes, da perfeição. Concebe tudo com muita antecedência. As suas cenas são montadas antes no papel. Tudo ele desenha: o figurino, o cenário, a luz. A música ele acompanha quando da sua elaboração". Essa característica de planejar previamente a cena, diferente da maioria dos encenadores, que viam, na experimentação conjunta, a principal possibilidade de concepção e construção da

cena, não impediu que ele realizasse um trabalho em cooperação artística, revelando o músico Eli-Eri Moura como compositor de trilhas sonoras para teatro, e contribuindo na formação de um grupo que vai permanecer no Bigorna, mesmo com a sua desistência de seguir como encenador. Esses novos atores e atrizes serão a base do elenco dos espetáculos *Curicaca* e *Anayde*, no retorno de Fernando Teixeira à cidade, ao grupo e aos palcos.

O segundo nome a ser lembrado é o do encenador-dramaturgo Eliézer (Rolim) Filho e dos seus espetáculos: *Homens de lua* (1989) e *Os anjos de Augusto* (1991), montados com o Grupo Eclipse Explícito. Ele, um dos atores adolescentes de *Os Pirralhos* que também atuou como dramaturgo e encenador em espetáculos do Grupo Terra, da cidade de Cajazeiras, sertão paraibano, tais como: *Beiço de estrada* (1979) *Drops do Halley* (1985) e *Até amanhã* (1985), retornava à cidade depois de uma estada de dois anos e meio na capital paulista. De acordo com a matéria de divulgação da estreia do espetáculo *Homens de Lua* (Cf. GRUPO, 1989, n. p.), o intuito inicial do encenador, ao se reunir com dois atores, não era o de montar um espetáculo, mas estudar as teorias da Antropologia Teatral, com foco no corpo do ator. Depois de experimentações que geraram a escrita de fragmentos textuais e a criação de partituras corporais-vocais pelos atores, o grupo optou pela realização do espetáculo, *Homens de lua*, que foi agregando novos artistas e outros materiais dramatúrgicos, de acordo com as demandas apontadas ao longo do processo. De autoria do próprio encenador-dramaturgo e realizado "paralelo ao trabalho de montagem, o texto foi escrito como resultante de um estudo feito entre a linguagem de Guimarães Rosa e o linguajar sertanejo da Paraíba, do qual o autor detém como berço" (GRUPO, 1989, n. p.). Desse modo, a autoria do texto absorvia as contribuições dos outros profissionais e as condições de produção disponíveis. Basta lembrar que a ideia do espetáculo, o nome do grupo e a definição do espaço cênico surgiram das descobertas de um ensaio realizado a céu aberto, numa noite de eclipse, nas ruínas abandonadas do que seria o Teatro Piollin. Como sugere uma dramaturgia do espaço, aquele lugar esquecido era o ambiente propício (por si só) para falar do sertão, pois não se tratava de uma tradicional abordagem geográfica, mas do sertão que há dentro de nós, nas entranhas, de uma estranha solidão do homem, dos homens de lua, do reencontro de um pai e de um filho. Depois da estreia e de temporadas no Piollin, o espetáculo foi adaptado para apresentações no palco italiano.

Com a boa repercussão desse primeiro espetáculo, que recebeu o prêmio de melhor direção no Festival de Inverno de Campina Grande/PB, no ano de 1989, tem continuação o grupo e as suas investigações, dessa vez, com o foco sobre poemas de Augusto dos Anjos que orientam a construção do espetáculo *Os anjos de Augusto*. Não se trata de espetáculo sobre a

vida do poeta paraibano, já que o dramaturgo-encenador se utiliza de alguns dados biográficos para construir sua própria ficção, a partir dos poemas, com a apresentação de um homem solitário voltando para casa, durante uma tempestade. E, numa casa cheia de goteiras, em alusão à decadência da família, ele viverá sua última noite com lembranças e visões alucinantes de sua vida. De modo que, em cena, a personagem angustiada de Augusto vai assumir três diferentes facetas: a do jovem, a do endiabrado e a do poeta em seu último dia de vida, numa relação direta com três personagens femininas: a mãe, a irmã e a morte.

Embora esse novo processo de montagem tenha seguido os mesmos princípios éticos e estéticos da obra anterior, com a busca por um teatro contemporâneo centrado na presença do ator/atriz, no resultado final desse premiado espetáculo, também chama atenção o avanço na proposta de um "teatro da imagem", com um aproveitamento da caixa cênica do palco italiano e um expressivo uso dos elementos visuais, corroborando a representação da densidade do universo de Augusto. Sobre o resultado final do espetáculo, Paulo Vieira comenta:

> Havia neste espetáculo uma atmosfera lúgubre, um tanto romântica em sua angústia existencial e, ao mesmo tempo, sintonizado com a imagem dark de determinada vanguarda contemporânea que tem em Gerald Thomas o seu modelo. Anjos de Augusto foi um espetáculo que, a despeito de sua qualidade, teve curta temporada, mas deixou frutos no teatro paraibano, indicando um caminho por onde seria possível apreender o universo do poeta de cosmogônica agonia. (VIEIRA, 1999, n. p.).

Além disso, destaque-se, nas duas e únicas produções desse grupo, o aproveitamento de outros textos literários, o fortalecimento de uma experiência coletiva de pesquisa, a escrita do texto dramatúrgico que ocorre ou se revisa ao longo da montagem, o uso de temática que mantém uma ligação com realidade local, mas sem recorrer a uma abordagem regional ou folclórica, focando nas questões íntimas do ser humano.

Algumas dessas características são recorrentes na produção da época se pensarmos em obras de outros encenadores/grupos apresentadas em João Pessoa, com forte impacto na produção da cidade, nesse mesmo período entre 1987 e 1992. É o caso de *As velhas* (1988), com texto de Lourdes Ramalho, sob a visão do encenador espanhol Moncho Rodrigues, montado com um elenco de Campina Grande/PB. Muito já se falou sobre esse espetáculo, seja sobre o forte impacto visual e sonoro, no uso do corpo, na organicidade das interpretações, no inovador uso de uma tela de tule separando espetáculo e plateia, mas, aqui, destacamos como o encenador, mesmo seguindo a trama básica, reescreve na cena, o texto. Criando um diálogo intercultural entre o Nordeste e a Península Ibérica e propondo uma leitura arquetípica na qual

o conflito do espetáculo é estabelecido entre o amor (Eros) e a Morte (Tânatos), ao ponto desta última se corporificar numa personagem que, em cena, ronda os caminhos das personagens ramalhianas. Ao propor essa leitura, rompendo o costume de abordar esse texto por um viés etnológico, naturalista, tipificado e /ou de um regionalismo estreito, Moncho Rodrigues traz um novo sentido não apenas para esse texto dramatúrgico, mas para o conjunto da obra dessa dramaturga e, até mesmo, para a representação das regionalidades em cena, servindo de referência ou parâmetro para suas outras obras e para a produção de outros artistas.

Ainda nessa mesma temática e numa abordagem diferenciada, destaca-se a montagem pessoense de *Macambira* (1991), com adaptação e encenação do paulista Roberto Vignatti para a novela do caruaruense José Condé. O espetáculo, montado com o patrocínio do Governo da Paraíba e contando com 20 pessoas no elenco para representar cerca de 80 personagens, em resumo, é apontado nas matérias de jornais da época como "superprodução", "teatro artesanal", "parece cinema", "tão bonito que nem parece ser daqui", ou, como intitulou o crítico carioca Macksen Luiz (1991, n. p.), "uma história do Nordeste sem o apelo folclórico". Mais um espetáculo nascido da adaptação de outro texto literário que se destaca pela beleza plástica da cena escrita sobre o palco nu, apenas com alguns objetos de cena e, principalmente, pela movimentação coletiva do elenco com um coro de retirantes que acompanha toda trama da personagem central, um retirante que retorna à sua terra natal e se reencontra com seus fantasmas. Ao tratar de um Nordeste imaginário, num trânsito entre a cidade e o sertão e/ou entre o passado e o presente, três visões ou construções dramatúrgicas se fundem num mesmo espetáculo: a de José Condé, autor da novela, a de Roberto Vignatti, compositor da cena que transforma o texto narrativo em imagens e ação cênica, e a dos atores/atrizes, que dão vida às histórias e às personagens a partir dos seus corpos e do seu universo cultural.

Por fim, encerrando esse percurso que compreende uma virada do teatro produzido nos anos 1990, se faz necessário construir alguns apontamentos sobre o espetáculo *Vau da Sarapalha*, adaptação-encenação de Luiz Carlos Vasconcelos para o conto "Sarapalha", de Guimarães Rosa, montado com o Grupo Piollin. Considerado a maior referência de uma Cena Tabajara contemporânea, a montagem e a repercussão desse espetáculo representa um passo adiante na produção teatral da cidade, ao aproveitar a experiência dos artistas em trabalhos anteriores (principalmente no que tange à dramaturgia do ator e ao processo de adaptação entre textos), ao destacar João Pessoa no mapa da produção teatral do país e ao dialogar com o que havia de mais nosso enquanto identidade cultural e de mais contemporâneo no teatro

que se fazia em todo mundo. Não podemos esquecer que, nessa época, além do retorno dos artistas que foram em busca de formação e da qualidade dos espetáculos produzidos, a cidade contava com a realização de festivais e mostras nacionais de teatro que propiciavam a apresentação e o debate de espetáculos, o intercâmbio entre artistas e a realização de oficinas, cursos e seminários; fundamentais para a formação dos profissionais de teatro, num momento em que ainda não se contava com um curso superior de formação de artistas na área de artes cênicas.

Sobre o (*Vau da*) *Sarapalha*, chama atenção o seu processo adaptativo que nasce da paixão do encenador pela curta narrativa de Guimarães Rosa, ao tratar do cotidiano de dois primos, Ribeiro e Argemiro, acometidos pela malária, sentados num tronco, enquanto esperam a morte. Entre os dois, o silêncio, a espera, um perdigueiro, uma velha que não escuta os seus chamados e, acima de tudo, a lembrança de uma mulher, uma paixão em comum: Luiza, a esposa do primo proprietário das terras, que fugiu numa canoa com um boiadeiro pelo leito do rio Sarapalha. Como num enredo de tragédia, o desfecho com a separação dos primos acontece com a revelação dessa paixão silenciosa que um primo nutriu pela esposa do outro, desde que chegou para trabalhar naquele lugar.

Conforme matéria do jornalista Chico Noronha (1992, n. p.), Luiz Carlos alimentou, por mais de dez anos, o desejo de contar essa história pela ótica do cachorro que não sabia com quem ficar depois dessa separação, fazendo com que outras pessoas sentissem a mesma emoção que ele tinha ao (re)ler o conto. Sua primeira ideia era fazer uma adaptação para o cinema, pois, inicialmente, ele acreditava que as convenções do teatro não permitiam uma representação realista do cachorro por um ator e da natureza em torno dos primos com artifícios de cenografia, sem esquecer da sua preocupação com a imobilidade daqueles homens, aparentemente sem ação, que não daria um bom enredo dramatúrgico e faria o público cochilar nos primeiros minutos de espetáculo. Mas toda essa configuração ganha um novo contorno quando, em fins dos anos 1980, ele participa de um estágio de treinamento do ator no Odin Teatret, na Dinamarca, com Eugênio Barba. Sobre essa experiência, o encenador comenta: “Barba me armou tecnicamente para eu fazer minha própria pesquisa, não o teatro que ele faz” (VASCONCELOS, 2001, p. 6). Essa concretização ocorre em 1992, quando, de férias em João Pessoa, Luiz Carlos Vasconcelos resolve encenar aquele conto de cabeceira para inaugurar o Teatro Piollin que, finalmente, deixava a condição de ruínas (aquelas mesmas onde foi montado os *Homens de Lua*) para se tornar mais uma casa de espetáculos na cidade.

Foi o material produzido pelos atores em sala e a insistente leitura do conto que foi revelando detalhes e construindo a adaptação diretamente na cena, mediante a constituição e a organização de ações físicas, sonoridades, objetos de cena, sem a escrita prévia de um texto dramatúrgico. Sobre o seu processo de trabalho, o encenador de *Vau da Sarapalha*, explica: "Não consigo elaborar uma encenação e ir lá e fazer. Eu preciso ver o ator. A questão é: por onde eu sou capaz de levar o ator para que ele me dê o que ele não sabe que tem nele? Quando ele me dá isso, aí eu consigo uma cena" (VASCONCELOS, 2001, p. 6). Assim, as situações foram ganhando espaço e as personagens tomando forma nos corpos, de modo que as preocupações iniciais, como a imobilidade dos protagonistas e a ausência de uma ação dramática que sustentasse o interesse do público, iam ficando para trás na medida em que se buscavam respostas para perguntas feitas na leitura do conto, como por exemplo: onde está a negra Ceição que não escuta o chamado dos primos? Particularmente, a construção dessa personagem no espetáculo, apenas mencionada duas vezes no conto, amplia a representação espacial, construindo outros espaços de ação simultâneos e em oposição àquele do tronco onde os primos permanecem imóveis. Ao mesmo tempo em que também estabelece uma dinâmica de movimentos circulares, como os dos ponteiros de um relógio, estabelecendo um ritmo progressivo que avança junto com o espetáculo. Ao realizar as tarefas da casa e manipular as forças mágicas da natureza, é a personagem da negra que constrói uma progressão dramática em torno das suas ações e dos diversos sinais que preveem os acontecimentos e estabelecem a sua incansável luta para conter o inevitável desfecho trágico com a separação dos primos. O cachorro, representado pelo ator Servílio Gomes utilizando apenas um surrado *short*, num elogiado trabalho de construção corporal-vocal, complementa essa dinâmica estabelecida pela única personagem feminina em cena, entremeando os diferentes espaços, seres e situações dramatúrgicas.

No processo de passagem do texto narrativo para o palco também chama atenção a construção de uma partitura ou paisagem sonora, realizada pelos próprios atores-personagens com palmas, assovios, cantigas e pela própria melodia da voz que reflete a música interior de cada personagem. Essa ambiência é concretizada com o apoio do músico Escurinho, que, em meio às panelas, às velas e ao fogo sempre aceso do cenário da casa, assume a pele do Capeta, como indica o material de divulgação do espetáculo, personagem esta que não existe no conto e surgiu da necessidade (inicial) de justificar a presença do músico na área do palco, para que, de dentro da cena, ele pudesse pontuar o ritmo e reforçar as atmosferas cênicas ao som de tambor e de um marimbau. Essa trilha também presentifica a paisagem natural com a sonoridade de pássaros, mosquitos, grilos, galinhas, entre outros seres, construindo uma

sinfonia múltipla como se a natureza, ainda integrada ao ser humano, falasse através desses sons, dos aromas e da constante manipulação dos quatro elementos fundamentais (água, terra, fogo e ar) que emanam do espetáculo para participar daquela tragédia dos homens. Sobre a adaptação do texto e essas forças da natureza que colaboram para recriar e valorizar o conto em cena, o jornalista Alexandre Figueirôa destaca:

> O Piollin não atropela Rosa, mas, a partir dele, faz uma leitura com o que há de melhor no seu texto. As forças da natureza são acionadas e sem apelar para nenhum engenho mirabolante, o palco é invadido pela certeza que Sarapalha é um pedaço de terra rasgado pela dor. (FIGUEIRÔA, 1994, p. 1).

Desse modo, dispensando grandes recursos tecnológicos, apelos visuais e mutações em cena, tudo na encenação é aparentemente muito simples e rústico, fazendo jus àquela realidade representada, a de um Brasil do interior e tão interior ao ser humano que é capaz de, universalmente, se comunicar com plateias de outras regiões brasileiras e de diferentes lugares do mundo. Ainda que os objetos sejam os mesmos de uma configuração realista de uma casa e das coisas do sertão, é a complexa organização e manipulação desses elementos, às vezes tão arcaicos, que se constituem numa linguagem teatral tão artesanal e tão particular, refletida no trabalho dos atores e na rusticidade do cenário, que carrega uma memória da história do grupo e do espetáculo, como nos cacos das panelas de barro quebradas nas apresentações anteriores (que se acumulam num canto da casa/cenário) ou nos pedaços de madeira das ruínas do altar do Convento de Santo Antonio, primeira sede do grupo, que no palco formam a cerca que delimita o espaço da casa. Não há dissociação entre imagem e som, eles se fundem para (re)inventar o universo "rosiano" em cena, como observa Ana Bernstein:

> O resultado não é meramente uma adaptação. É, antes, uma verdadeira síntese da linguagem de João Guimarães Rosa e da cena teatral. [...] Em *Vau da Sarapalha* reencontramos Guimarães Rosa por inteiro: a secura, a lírica cortante, a extrema visualidade e sonoridade de sua escrita sobressaem na simplicidade do espetáculo. Simplicidade apenas aparente: no tempo lento, quase suspenso da cena, na produção e reprodução de ações físicas assim como de ações sonoras, revela-se um processo de investigação, uma proposta de construção da encenação que toma por base o trabalho do ator, o aproveitamento máximo de seus recursos vocais e corporais, que se utiliza do som como elemento constitutivo, estrutural. (BERNSTEIN, 1992, p. 6).

Apoiado nessas construções cênicas, *Vau da Sarapalha* não foi, para a crítica especializada, apenas mais uma adaptação de texto narrativo para o palco, mais um espetáculo sobre o sertão vindo do Nordeste, mais um experimento com a aplicação do pensamento de

Eugênio Barba, mas “um espanto”, “uma grata surpresa da temporada”, “todo impacto de uma fábula universal”, ou seja, uma importante referência para o teatro brasileiro contemporâneo, no início dos anos 1990, ao propor novos caminhos e discussões sobre diferentes construções dramatúrgicas, para produção do teatro de grupo e para as relações entre narrativas e teatralidade. Tanto que a tradicional crítica teatral, Bárbara Heliodora, que não via com muita simpatia a “moda” de espetáculos nascido de textos não dramáticos, vai louvar as qualidades dessa montagem que, em sua opinião, conseguia a raridade de recriação, em outro veículo, de uma obra bem-sucedida em sua forma original:

> [...] assim como o conto é uma fábula e não uma descrição, os atores apresentam “a imagem” de tudo o que fazem, detalhando cada ação a tal ponto que ela supera e abandona o realismo para adquirir um nível muito amplo e profundo de comunicação. [...] se o espetáculo tem um extraordinário impacto como um retrato de um Brasil no qual devemos pensar mais, é porque a arte que merece tal nome não é alienadora: muito pelo contrário, os vários níveis nos quais nos atinge leva-nos a uma enriquecedora reflexão. *Vau da Sarapalha* pode e deve ser visto. (HELIODORA, 1992, n. p.).

Mais que tematizar a penúria de um Brasil dos grotões e dos lugares mais recônditos, o Piollin também expunha uma outra noção de país desconhecido, a de uma produção teatral de qualidade feita em regiões fora do eixo Rio-São Paulo. O *Vau...* se juntava, portanto, a outras produções tidas como “regionais” que recuperavam/ampliavam um sentido de popular, de brasilidade e de um teatro brasileiro, na sua temática e abordagem, ainda a partir da relação região-nação, expressas em obras dessa época, tais como: *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, de Minas Gerais, *O figural*, de Antônio Nóbrega, vindo de Pernambuco, na diversificada produção do Bando de Teatro Olodum, de Salvador/BA, entre outros. Muitos desses projetos que rompiam com a ideia vigente, nos anos 1980, de um teatro de diretor, davam os primeiros passos para a retomada de um teatro que nascia das relações colaborativas entre os seus integrantes, com o seu lugar e com autores/referências de outras localidades num diálogo intercultural, resultando em espetáculos nascidos mediante uma pesquisa de ordem estética e artística de uma linguagem teatral específica e de caráter universal.

Guinsburg e Patriota (2012, p. 231) enxergam nessas propostas as ideias norteadoras de um teatro brasileiro contemporâneo, caracterizado por um “acentuado processo de antropologização aliado a um trabalho altamente criativo do ponto de vista estético”. O que só reforça o caráter inovador e a importância do espetáculo pessoense, tido como um divisor de águas na recente história do teatro, que se não gerou outros espetáculos do mesmo grupo e/ou

encenador até o ano de 2000, vai se tornar a principal referência para os artistas da cidade, inclusive para Fernando Teixeira, que reconhece em Luiz Carlos Vasconcelos uma espécie de mentor nos seus espetáculos seguintes, como *A Bagaceira*.

4.6. *A Bagaceira*: a Cena Tabajara segue seu curso

Esta foi mais uma parceria do trio Fernando Teixeira - W. J. Solha - Eli-Eri Moura, que construiu, em regime de colaboração artística, respectivamente, a encenação, a adaptação do texto e trilha sonora original do espetáculo que evoca as narrativas e as imagens de *A Bagaceira*, tomado como o romance inaugural do Regionalismo de 30, escrito por José Américo de Almeida. Sobre a escolha desse texto-fonte e o sentido para uma inédita montagem nos palcos depois de 68 anos de sua publicação, nosso encenador-síntese Teixeira justifica:

> Meu ser sertanejo impulsiona essa empreitada. Deliro sobrevoando *A Bagaceira* com os olhos de quem percebe que o ciclo da seca gira, como se estivesse cumprindo o mesmo giro que a natureza impõe à terra e ao homens. [...] Meu delírio age dentro da minha impotência, leio, no romance, os fatos de ontem e resolvo conta-los hoje, como se eu fosse o autor naquele tempo. Quase nada mudou, ínfimas e pálidas alterações se impuseram no decorrer de todos esses anos. (TEIXEIRA, 1996, p. 2).

Mesmo considerando a sua experiência bem sucedida de transpor o romance de José Lins do Rego para o teatro, cerca de 14 anos antes, Fernando Teixeira sabia, desde o início, dos muitos desafios que cercavam esse novo projeto/processo de montagem: o primeiro deles diz respeito ao que ele chamou de "ousadia de cutucar o mito", ou seja, a responsabilidade de levar para o palco a obra "clássica" de José Américo de Almeida com toda a sua forte conotação sociológica; depois, havia o desafio de abordar, mais uma vez, depois de *Papa-Rabo*, a temática da seca e dos retirantes num encontro com o universo do coronelismo, em que se embatem as forças e as referências culturais entre sertanejos e brejeiros, senhores de terra e trabalhadores, o morador e o proprietário, para, ao fim de tudo, tratar da disputa entre pai e filho, Dagoberto e Lúcio, pelo amor de uma mesma mulher, a retirante sertaneja Soledade, em cujo rosto se refletem as imagens da esposa amada pelo primeiro e a mãe que morreu no parto do segundo, como numa relação edipiana. Um drama cíclico em que se repetem e se renovam as marcas devastadoras das secas, os ciclos de retirância do sertão para as terras férteis do brejo, a desumana organização do trabalho, com a exploração e os desmandos do homem pelo homem, e o encontro entre os modos de ser e de viver da gente de

duas microrregiões da Paraíba, o sertanejo (o de lá, o retirante) em oposição ao brejeiro (o da terra).

Na adaptação do texto realizada por Solha, num período bem anterior à construção do espetáculo, ao ponto de ele ter esquecido da existência desse texto, retomam-se as imagens como *flashes* e com elipses narrativas, como na estrutura de *Papa-Rabo*, com o decurso da ação ou da memória das personagens cruzando diferentes espaços (as plantações de cana-de-açúcar, a casa-grande, o mocambo dos trabalhadores, a cachoeira e o terreiro dos folguedos) e duas diferentes temporalidades superpostas com a personagem Lúcio, como um jovem bacharel em Direito, disputando a mulher amada com seu pai, o senhor das terras, e, anos depois, já adulto, rememorando as lembranças daqueles episódios dos tempo de juventude. Os diálogos das personagens, montado com frases curtas, em meio ao silêncio de palavras não pronunciadas, são entremeadas com elementos assumidamente narrativos dentro da estrutura do texto dramatúrgico, tais como: o ato de contar histórias já vividas e a caracterização de Lúcio, adulto, como um narrador (segundo Solha [1996, p. 7], um "alter-ego de Zé Américo") que escreve e (re)vive suas memórias em cena com o apoio de um coro que situa, comenta e faz avançar a ação da peça.

A passagem da adaptação de Solha para o palco é a resultante de um curso sobre a preparação, a criação e a representação do ator, seguido de uma investigação permanente do elenco e do encenador Fernando Teixeira, num processo de montagem que começa em agosto de 1994 e se estende até a sua estreia, em março de 1996. O espetáculo recupera imagens, convenções e princípios já trabalhados pelo encenador, bem como mescla, no seu elenco, novos nomes revelados pelo curso e o de veteranos atores/atrizes que vinham de um grande arco de pesquisa estética empreendido desde os espetáculos: *Curicaca*, *Anayde* e *Rogério*. Nesse sentido, o que se vê em cena é, antes de tudo, a assinatura de um encenador experiente e o resultado de horas a fio dedicadas ao estudo de ações físicas, impulsos, natureza dos sentimentos e de reconhecimento de forças opostas, tanto no corpo do ator quanto nas relações entre as personagens. Das influências do *Vau*... e do encenador Luiz Carlos Vasconcelos, que Fernando Teixeira passa a reconhecer como o seu mentor, vem o aprimoramento e uma melhor compreensão desse trabalho com o elenco na criação de células dramatúrgicas, sob a forma de partitura – corporais-vocais, que, ao mesmo tempo em que constituem o corpo e a natureza das personagens, já constroem as imagens e a sonoridade/ ritmo das cenas do espetáculo. Desse conjunto de cenas de inegável beleza plástica e precisão sonora, sobressaem, no espetáculo, as ações de trabalho no corte da cana realizado pelos trabalhadores do engenho, que funcionam, em parte, como o coro indicado na adaptação do

texto, ao instituir a paisagem do lugar e pontuar todo ritmo do espetáculo com uma marcada coreografia coletiva.

Numa visão comparativa entre algumas obras do encenador por Fernando Teixeira, a representação dos animais que antes já tinham sido tomados por empréstimo da configuração alegórica de um Boi-de-Reis, na *Compadecida*, e a expressividade do corpo dos atores e atrizes numa forma mais realista, em *Papa-Rabo*, na *Bagaceira*, foi feita mediante uma fusão dessas duas formas de representação, já que do movimento realista do corpo dos atores/atrizes simulando uma cavalgada surgiam apenas as cabeças alegóricas dos cavalos e de um boi confeccionados em espuma (Imagem 16). Na cavalgada dos protagonistas por suas terras, enxergam-se também os movimentos de um Mestre do Cavalo Marinho, bem como, na cabeça de Boi e no tecido que cobre um dos braços do ator, reconhecem-se, através da precisa movimentação, a ação do vaqueiro tocando a boiada da fazenda e as evoluções típicas de um boi de brinquedo, do Bumba-meu-boi, o folguedo popular que tematiza os ciclos de vida e de morte, e que, já na adaptação do texto, sustenta uma das cenas de sedução entre Soledade e os seus pretendentes.

A justaposição de um universo mais realista com outro mais alegórico também aparece na cenografia no espetáculo, pois o encenador retoma aquela sua marca do palco desnudo de cenários fixos, que vai sendo preenchido pela entrada e saída de elementos cenográficos, também de cunho alegórico, dentro da representação de uma cena de predominância realista. É como se as imagens realistas do romance fossem vistas pelo filtro de um universo de delírio, de fantasia ou de brinquedo, próprio da escrita do encenador. Como na cena do banho de cachoeira, em que a personagem Soledade, nua, “banha-se” com o vai-e-vem de um gigante arco de fitas de cetim azul (um adereço do folguedo do Cavalo Marinho), ou na cena de refeição da casa-grande, na qual a mesa era apenas um tecido esticado com dois atores embaixo segurando as bases dessa mobília de “faz-de-conta” (Imagem 17). Afixado no cenário, apenas o quadro de Mulher-Mãe-Esposa-Amante permanece no espaço negro do teatro, e, semelhante aos painéis do presidente João Pessoa, de *Anayde*, assiste a toda ação que se desenrola em cena (Imagem 16 e 17). A diferença é que o quadro da mãe, que se confunde com a imagem da jovem retirante sertaneja, é citado nas falas das personagens e tem uma função evocativa desde a escrita do romance.

Para a pesquisadora Luciana Dias (2002, p. 131), que acompanhou de perto essa fase do processo de criação do nosso encenador-síntese, “A *Bagaceira* representou um avanço na sua pesquisa. O encenador parece ter conseguido o que almejava, mas continua em busca, na definição de um sistema de trabalho que possa conduzir o ator a uma intuição criativa”. Para o

adaptador do texto, que não acompanhou o processo de montagem de dentro da sala de ensaio, há momentos arrepiantes no resultado final do espetáculo de um grupo com "Fernando, na direção, os atores em seus papéis – e a trilha sonora, a luz – tudo perfeito... sem sair de uma sobriedade seca em que o único veludo vermelho fica por conta do contexto luxuoso criado pelo romancista" (SOLHA, 1996, p. 7). Já o professor Paulo Vieira, ao traçar um panorama do teatro nos anos 1990, classifica *A Bagaceira* no conjunto das últimas produções de Fernando Teixeira, como "o seu melhor espetáculo no que diz respeito ao trabalho técnico do ator e à construção poética da cena" (VIEIRA, 2006, p. 80). Tudo isso para dizer que *A Bagaceira* representa um importante estágio na trajetória do encenador Fernando Teixeira e, por extensão, no teatro pessoense, na medida em que denota um profícuo diálogo com sua obra anterior, como pode ser observado nos seguintes aspectos:

1. a recorrência aos temas regionais com o aproveitamento de alguns aspectos formais da cultura popular (como se observa no arco de fitas-cachoeira), mas sem apelos folclóricos ou pitorescos e sem tratar as personagens nordestinas como "pobres coitadas";
2. a preferência pela montagem de dramaturgo/autores paraibanos;
3. o uso do palco desprovido de grandes elementos cenográficos tradicionais;
4. a adaptação de textos narrativos a partir de uma leitura cênica que retoma temáticas, como as do ciclo da seca e da decadência da produção canavieira, abordadas em alguns romances do Regionalismo de 30, mas (re)construída de modo que se atualiza, no contexto de montagem, essa discussão de outrora;
5. a pesquisa sobre o trabalho do ator como principal norte para a realização do espetáculo.

Nesse último item, diferente do que teria acontecido com o seu espetáculo anterior, *Rogério*, que cumpriu apenas a temporada de estreia, percebe-se um maior equilíbrio entre a pesquisa empreendida na sala de ensaio e o resultado final, na forma de espetáculo. Ao mesmo tempo, essa adaptação teatral para o romance de José Américo está sintonizada com a produção teatral mais ampla, na qual se percebe um cresceste movimento de antropologização da cena e o início de um regime colaborativo de criação entre o encenador e o elenco, mediados pela retomada de um teatro de grupo que realiza uma pesquisa estética comum ou, pela via contrária, de um teatro de pesquisa realizado em grupo, no qual se busca, a partir de

referências culturais ou interculturais, uma linguagem teatral própria para aquele grupo ou espetáculo.

Mais que tematizar ou discutir assuntos gerais, o teatro, gradativamente, volta o seu foco para si próprio, para os artifícios da linguagem teatral, para a poética de um artista ou grupo, daí a questão da pesquisa ser uma constante no teatro paraibano dos anos 1990, como analisa Paulo Vieira:

> Pesquisa, esta me parece que seja a palavra que melhor define o teatro paraibano dos anos noventa. Pesquisa que se realiza no palco e fora dele, [...] o que indica que o teatro paraibano tomou um caminho que somente centros urbanos mais adiantados possuem: uma prática e um pensamento conjunto sobre a cena. (VIEIRA, 1999, n. p.).

Seja no âmbito da universidade com a pesquisa acadêmica ou nos grupos com uma pesquisa de cunho estético-artístico, principalmente após o sucesso do Grupo Piollin e do espetáculo *Vau da Saparalha*, essa vai ser a palavra de ordem que vai estar no centro das discussões, tornando-se o norte de montagens de sucesso nesses últimos anos do século XX, tais como se vê nos espetáculos: *Sinhá Flôr* (1995) *Como nasce um cabra da peste* (1997) e *As velhas* (2000). *Sinhá Flôr* (1995), escrito e encenado por Eliézer (Rolim) Filho, com o Grupo Sírius de teatro, se debruça sobre a história de duas velhas senhoras, Sinhá e Flôr, que se encontram num asilo onde foram abandonadas pelas suas famílias e, nesse novo lar, recordam o passado e esperam visitas que nunca chegam. O texto dramatúrgico, escrito em meados dos anos 1980, aborda a questão do esquecimento e da solidão na velhice, num patético e sensível relato de imediata identificação e comoção da plateia. Esse drama humano é apresentado como um outono da vida, através de signos, como uma intermitente chuva de folhas secas que cai sobre o palco, onde se serve um chá para a plateia e constam alguns móveis, objetos pessoais e o pouco que restou de uma vida inteira. Chama atenção como, mesmo sendo encenado pelo seu próprio dramaturgo, o texto precisou ser reescrito com o corte de algumas cenas e o acréscimo de entrechos e de mais três personagens, à altura de sua passagem para o palco, quase dez anos depois.

Sendo assim, o espetáculo que resulta de uma pesquisa sobre a vivência do corpo do ator e de uma investigação sobre a solidão e a velhice, é realizado em cena a partir de duplas vias dramatúrgicas, paralelas e complementares, reconhecíveis: na configuração do tempo da ação dramática (presente e passado), na composição corporal das personagens pelos atores/atrizes (os personagens-atores mais jovens com maior dilatação corporal e vigor físico, diferente das duas velhas personagens-atrizes numa interpretação física mais sutil e cotidiana)

e a relação entre as duas personagens centrais (que, na juventude, são rivais e, na velhice, vão se reconhecendo como companheiras). Por fim, para esse espetáculo que foi apresentado durante seguidos anos, destaca-se a ideia bem comum ao teatro contemporâneo, a de que a obra nunca vai estar pronta, mas em contínuo processo de pesquisa e construção.

Do mesmo encenador, mas com outro grupo, a Agitada Gang, uma trupe de atores-palhaços, surge o espetáculo *Como nasce um cabra da peste* (1997), adaptação de Altimar Pimentel para a homônima obra etnográfica de Mário Souto Maior. O texto/espetáculo mostra os estágios progressivos que marcam o nascimento de uma criança pobre no sertão nordestino, desde os primeiros enjoos da mulher grávida, passando pelos preparativos do enxoval, as adivinhações do sexo da criança, a saída de casa do filho mais velho, até a chegada da parteira para realizar o difícil parto, com a atrapalhada ajuda do pai da criança, nas condições mais adversas e cômicas – recheadas de todos os dados pitorescos e de cor local com que se reveste a obra: todavia, o texto fonte e a sua adaptação que, à primeira vista, podem impressionar apenas como uma coleção de crendices, causos, simpatias, caricaturas e estereotipias sobre os costumes dos nordestinos, para a surpresa de todos, o texto, quase um pretexto, se revela promissor nas mãos do encenador e nos corpos dos três atores-palhaços que vinham de uma reconhecida experiência com espetáculos circenses e/ou comédias, como a premiada: *Quem tem medo de Alzira Power*.

Nessa encenação, os elementos de cena pareciam repetir uma série de fórmulas e formas já bem desgastadas quando pensamos num teatro regional ou sobre o sertão do Nordeste, com o uso de música do Quinteto Armorial, roupas de chita e algodão cru, alpercata e chapéu de couro, galhos secos de árvore, iluminação com cores quentes, pote de barro, mala típica de retirante, entre outras; mas que na organização e no uso de cena também se revelavam surpreendentes. Contavam, para isso, a experiência como encenador e a vivência como sertanejo e íntimo conhecedor daquele universo, como faz questão de esclarecer, numa entrevista ao jornalista Elinaldo Rodrigues, o próprio encenador Eliézer (Rolim) Filho:

> Tudo que eu comecei a fazer foi fruto de visões que eu tinha da minha herança cultural, da minha terra. Esse talvez seja o maior mérito do sucesso do meu teatro lá fora. Se você for ver o Cabra da Peste, percebe que é a coisa mais simples do mundo, ao mesmo tempo com elementos multiplicidade extrema; Sinha Flor da mesma forma. A minha realidade é muito rica, a cultura nordestina já nos dá um celeiro fabuloso, só temos que saber organizar isso para fazer uma obra. (ROLIM FILHO, 2001, p. 289).

É a capacidade de organizar ou de mimetizar essa sua vivência cultural que transforma em poesia as belas imagens e situações construídas pelos atores em cena, bem diferente do que em outra proposta seria mera disposição de estereótipos. O espetáculo que tem um tom assumidamente de comédia, com atores-palhaços em cena representando uma família nordestina, dessa vez, sem pintura e nariz vermelho no rosto, conseguia traduzir, a partir do lado mais engraçado daquelas personagens, a dimensão humana daqueles nordestinos, com momentos de grandes sutilezas e sensibilidade em que a comédia cede espaços para o drama, e vice-versa. Os atores aproveitam-se da sua experiência com o cômico e o patético, tão presentes no palhaço e somam a isso uma elaborada pesquisa de construção das personagens que habitam aquele universo em que o nascimento de uma criança, mesmo diante das adversidades da vida, ainda é motivo de riso e de graças. Também chama atenção o tempo de vida do espetáculo que permanece sendo apresentado, desde 1997, com o mesmo elenco.

Por último, o espetáculo *As Velhas* (2000) da dramaturga Lourdes Ramalho, sob a minha direção, com o Grupo Contratempo. O mesmo texto encenado por Moncho Rodrigues numa montagem tida como definitiva diante da sua leitura e das brilhantes resoluções cênicas, que volta à cena numa interpretação humanizada para o drama das velhas que, nessa montagem, ganha um acentuado tom de tragédia, ao mostrar a história da sertaneja Mariana e da cigana Ludovina, as inimigas que veem seus destinos cruzados a partir de si e de suas famílias, numa trajetória marcada por embates e (re)encontros. O espetáculo revela uma experiência do grupo com a realização dos espetáculos encenados por Ângelo Nunes, *Drama das almas* (1996) e *Não se incomode pelo carnaval* (1997), em que já se buscava uma linguagem poética própria, ao problematizar a relação entre as diversas contribuições dramatúrgicas nessas obras, como destaca o professor Elias de Lima Lopes:

> Reconhecemos no encontro entre uma geração de atores e técnicos teatrais com uma escritura revisitada na cena efêmera, a coragem e maturidade de resgatar valores herdados e gravados nas histórias e estórias muitas vezes repetidas no sol-a-sol de nossa gente. É festejar ao mesmo tempo a gestação de um projeto que levou dois anos de laborioso trabalho de investigação sobre a arte de ator e a superação das diferenças e limites, bem como reconhecer saudoso a força e maestria do jovem guerreiro Ângelo Nunes, que soube semear no Grupo Contratempo as questões certas no fazer teatral, ao se indagarem: "como contar essa história, a história de dona Lourdes?" (LOPES, 2000, p. 18).

Na montagem de *As velhas* retoma-se um processo específico de experimentação focado na dramaturgia do ator em diálogo com o texto da dramaturga e com propostas de uma escrita da cena, constituindo-se o espetáculo final a partir do diálogo entre essas três camadas

de escritas específicas e complementares na cena. Motivados por essa pergunta: “como contar a história de Dona Lourdes?”, o grupo traça, no palco, uma leitura muito peculiar com o acréscimo e transformação de cenas, a partir de um concatenado conjunto de ações físicas, realizados pelos atores/atrizes de modo contínuo e simultâneo, como um dia que passa de forma ininterrupta na vida daquelas personagens, nos diferentes lugares cênicos que recortam o palco. Ao afirmar que nessa montagem do Contratempo nada resvala para o simplório ou pitoresco, o professor Diógenes Maciel analisa a forma escolhida para a representação, destacando:

> [...] os recuos no tempo (o belíssimo flashback que se dá no corredor do fundo do palco, quando ficamos sabendo que na realidade Ludovina é a mulher que Mariana procura); a iluminação muito bem construída e que nos seduz, criando a ilusão cênica de um ciclo de sol (amanhecer, tarde, noite fechada, manhã, crepúsculo); a movimentação dos atores que preenchem todo o palco o tempo inteiro, fazendo com que o público tenha num plano o diálogo, enquanto no outro alguma ação silenciosa que se desenrola [...]: tudo isso à disposição do fio narrativo que se desenrola diante dos nossos olhos. (MACIEL, 2003, p. 4).

Assim, sem uma preocupação realista-naturalista na representação de um Nordeste da seca, com suas personagens em diáspora lutando pela sobrevivência e por melhores dias, como indica o texto fonte, a concepção estética da cenografia, dos figurinos, da trilha sonora original e da cena como um todo é traçada com referências da cultura nordestina, a partir do Nordeste que reside e resiste em cada participante, em diálogo com referências contemporâneas, como as do próprio teatro que o grupo se propõe a pesquisar.

Além de se constituir como um teatro de grupo, um teatro de pesquisa, um teatro experimental e/ou não-comercial, um teatro com regime colaborativo de criação entre os artistas, o espetáculo *As velhas*, do Grupo Contratempo, que ficou sendo apresentado por seis anos em diferentes cidades do país, guarda outra semelhança com muitas obras desse período pós-*Sarapalha*, que é o longo tempo que esses trabalhos cênicos ficam sendo apresentados, bem diferente da realidade dos grupos nos anos 1970/1980, com uma nova produção a cada ano, muitas vezes, sobrevivendo, apenas, à temporada de estreia. Esse fato, provavelmente, é explicado pelo fortalecimento da experiência de grupo com uma pesquisa cênica compreendida como sistemática e em permanente processo que reflete, também, um favorável contexto de produção, no cenário teatral nacional, com mostras, projetos e editais de incentivo que valorizam e destacam esse tipo de produção.

Afinado com as dinâmicas da produção no seu tempo, os espetáculos aqui citados, entre outras tantas produções importantes produzidas ao longo da década de 1990, tornaram-se referências para escrever uma história da Cena Tabajara nesses últimos anos do século XX, pelo fato de travar um diálogo com a tradição de um teatro moderno/contemporâneo produzido na cidade e, ao mesmo tempo, apontar novos caminhos e perspectivas de cena que se pretendia trilhar no novo século. Nesse conjunto, compreendemos que a obra de Fernando Teixeira é o grande destaque pelo volume de espetáculos, pela sua produção incessante e sistemática, pela renovação e afirmação de uma cena pessoense/paraibana a partir dos seus espetáculos, pela influência e colaboração na formação de novos artistas da cena e, principalmente, pela sua sintonia com o que havia de mais novo e desafiador no contexto da produção teatral local/nacional. Ora apontando caminhos novos ou recuando alguns passos, ora seguindo trilhas iniciadas por seus pares ou mentores, ele pode ser considerado, de fato, a síntese da cena da cidade que não cessa e resiste, apesar de tudo, no século XXI. Um novo tempo que se mostrará tão (ou mais) desafiador para o teatro que se produziu na capital das acácias, nessa aventura do teatro, nos últimos vinte e cinco anos do século XX. Mas esse novo percurso, já é assunto para (outras) futuras pesquisas e escritas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dizer que esta não é uma conclusão não é, meramente, um jogo retórico com as palavras. Nesse ponto do percurso, depois de algumas idas e vindas, de pisar em terra firme e de, por vezes, permanecer à deriva, reconhecendo um terreno movediço, o mais coerente é dizer que as últimas linhas deste trabalho são apenas considerações, obviamente finais, na medida em que se fecha um primeiro ciclo de investigação. Como numa espécie de *work in progress*, semelhante aos processos teatrais vivenciados na cidade, na década de 1990, quando os espetáculos, mesmo após a estreia, ainda estavam em processo de construção (estando "prontos" apenas na medida em que eram apresentados ao público), esse texto, longe de ter a pretensão de estar pronto e acabado, configura-se, apenas, como uma primeira cartografia esboçada sobre a produção teatral tabajara, no último quartel do século XX.

Muitos são os pontos que precisam ser retomados adiante, a partir de investigações mais verticais, como é caso da autoria feminina, do teatro para a infância e a juventude, dos estudos de caso com espetáculos específicos, entre outros. O que se tem é matéria para uma pesquisa que não cessa e não se finaliza nesse ponto, mas que segue como um desafio para outros estágios e para outros pesquisadores com disposição para encarar essa aventura, pois, mesmo acreditando no avanço dessa visada panorâmica, essas narrativas em torno do teatro em João Pessoa ainda apresentam uma série de elipses e lacunas ou, ainda, não dispensam a necessidade de outras leituras e interpretações sobre o assunto.

O exercício de coleta/sistematização de dados e de escrita realizado ao longo deste trabalho foi sendo comparado com o de quem escreve uma história, mesmo que essa não tenha sido a intenção inicial. Isso acorreu pelo fato de termos que lidar com as próprias memórias, com as memórias de outros artistas e, principalmente, com o material jornalístico coletado e que também pode ser alocado na categoria de memória, registro de um tempo que se configura em documentação importante para ser analisada. Essa compreensão de um fazer história, mesmo sem a pretensão de ser historiador, logo foi mostrando a diferença em lidar com as memórias na vida cotidiana e o fato de tomar essas lembranças como um fazer acadêmico, percebendo que memória e história são coisas diferentes e que as relações entre essas duas palavras não são lineares, a partir do que explicita Pierre Nora:

> Memória e história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...]. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado. (NORA, 1993, p. 9).

Para esse autor, tudo o que na contemporaneidade costumamos chamar de memória já é história, pois a memória não é mais espontânea e nem vivenciada coletivamente, ela se transformou num receio de apagamento das experiências e numa necessidade de arquivamento de documentos ou de controle dos acontecimentos passados, ou seja, a memória estaria muito mais compreendida como um dever de história. E longe de ser espontânea, a história ou o discurso historiográfico é uma construção intelectual crítica, muitas vezes preocupada em estabelecer interpretações, ordenamentos, relações de causa e efeito através de narrativas que pretendem se afirmar como uma reconstituição verdadeira do passado, diante das incertezas com o futuro.

Mas, como nos lembra Nora (1993, p. 18), "para a história-memória de antigamente, a verdadeira percepção do passado consistia em considerar que ele não era verdadeiramente passado", diferente da história que, segundo o mesmo autor, é a tentativa de reconstituição e compreensão de um tempo específico, numa época marcada pelo declínio da tradição oral e pela crescente afirmação da racionalidade escrita. Corroborando o pensamento de que memória e história são coisas distintas, Fernando Catroga (2001) nos lembra que, apesar das diferenças, existem elementos convergentes entre esses campos, tais como: a seleção, as verossimilhanças e a representação. Sem esquecer que a historiografia, apesar de não se confundir com a memória, produz memórias. Outro aspecto nessa discussão é que quanto menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que possam fixar essas memórias em história, conforme o pensamento de Nora:

> A passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um historiador de si mesmo. O imperativo da história ultrapassou muito, assim, o círculo dos historiadores profissionais. [...] O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história. (NORA, 1993, p. 17).

Para esse mesmo autor, o risco dessa operação é o de se transformar apenas em memória da memória, aprisionada em si mesmo. Por isso, o desafio do historiador, ou dos que

lidam com essa matéria, é impedir a história de ser, somente, história. Por outro lado, foi essa preocupação com as histórias particulares que fez surgir campos de investigação "miscigenados" considerando certas especificidades, não abarcadas por uma história geral, como se vê na afirmação de estudos específicos de uma história da educação, uma história do teatro e assim por diante.

É provável que tenha sido desse dever incutido de se fazer memória-história e da necessidade de registrar histórias específicas que tenha surgido a motivação deste trabalho, na medida em que se queria compreender a origem de certos acontecimentos com a revitalização de uma história recente do teatro da Paraíba. Assumida essa tarefa, o que não se pode perder de vista é com qual concepção de História se pretende trabalhar, pois essa passagem da memória em história precisa também ser encarada como histórica, ou seja, não pode ser tratada como uma ação ingênua e desconectada dos dilemas do nosso tempo ou como se esses acontecimentos fossem frutos do acaso e não produtos ou reflexos de certos influenciadores históricos.

Desde o primeiro momento, apoiado em estudos de autores como Michel de Certeau (1982) e Paul Veyne (1982), seguidores da corrente denominada de Nova História, o nosso exercício, mais do que a tarefa de levantar e sequenciar uma série de nomes, números e fatos, tem sido o de constituir uma narrativa histórica mais ampla e a partir de diferentes tramas, numa empreitada muito semelhante à do dramaturgo ou à do romancista. Portanto, buscamos tecer uma história que não tem a pretensão de ser um espelho totalizante e verdadeiro do passado, tampouco se constituir como "a" história da Encenação Tabajara, mas, antes, como apenas mais "uma" história dessa cena, uma versão dos fatos dentro de uma tessitura peculiar, a partir do lugar em que se constrói esta pesquisa. Nesse sentido, ao refletir sobre novas perspectivas para uma escrita da história, Certeau afirma:

> Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. [...] É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhe serão propostas, se organizam (CERTEAU, 1982, p. 66-67).

É em conformidade com este pensamento que entendemos que essa tarefa de escrita da história não é isenta, imparcial ou distanciada, como se defendeu durante muito tempo. Cada passo, escolha, recorte, descarte ou ênfase num dado aspecto é revelador da interferência e do ponto de vista de quem narrou essa história, a partir do lugar que essa pessoa ocupa. Assim, o lugar de escrita desta pesquisa é o do doutorando e do professor de teatro, mas é também o do

artista (ator e encenador) que fez parte dessa história na década de 1990 e que, das coxias dos teatros, viu e ouviu muitas dessas histórias que foram sistematizadas nesta narrativa. Por isso mesmo, não é casual a focalização dessa história que se conta por meio de um percurso da encenação da cidade e tomando por referência maior a relação entre o texto dramatúrgico e a encenação, por exemplo. Nem por isso, mesmo pesando as lembranças pessoais e as escolhas particulares na delimitação das diferentes etapas, este não pretende ser mais um relato biográfico ou um registro saudoso de um tempo passado do teatro paraibano. Trata-se de uma pesquisa de caráter documental – sedimentada, principalmente, em matérias jornalísticas sobre teatro em João Pessoa, no período de 1975 a 2000. Tal qual a compreensão da história, a notícia de jornal, nos seus mais diferentes formatos, também é abordada como uma narrativa isenta de uma verdade absoluta, comprometida com o seu contexto/lugar de produção.

E, por mais que se apresente um fio narrativo sequencial nessa trama contada com a interpretação dos dados coletados em jornais, ela não pretende respeitar uma cronologia fixa e crescente com começo, meio e fim (tanto que, algumas vezes, um mesmo assunto foi apresentado por diferentes focalizações e pontos de vista) e, muito menos, de história factual (em que a descrição dos acontecimentos basta por si mesma). No arranjo desta trama, foram detectadas várias lacunas, conflitos de informações e reconfigurações dos elementos previamente estabelecidos, o que exigiu uma postura flexível, investigadora, crítica e interpretativa por parte do pesquisador, como trata a reflexão abaixo, inspirada também nos princípios da Nova História, traçada pelos pesquisadores Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota:

> O elemento ficcional, para além das urdiduras do texto, revela-se pela busca de identidade entre o acontecido e o narrado e, sob esse prisma, enfrentar a descontinuidade, as lacunas e as informações parciais é tarefa do historiador que, mesmo reconhecendo tais limitações, não pode e não deve se furtar a narrar e a interpretar. (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p. 17).

Como quem junta peças perdidas de um quebra-cabeças, o ato de historiar implica, obrigatoriamente, em ações das quais o pesquisador não se pode furtar, como escolha, eleição, contextualização e julgamento. E, para que não se caia na cilada de grande parte dos escritos sobre o teatro brasileiro que, segundo Tânia Brandão (2001), revelam uma compreensão não problematizada da história, tendo em vista que muitos desses textos aparecem como uma visão desarticulada do seu tempo histórico, de outros contextos de produção e do arsenal teórico que lhe serve de sustentação, tornou-se imprescindível estabelecer o “chão” no qual se assenta a reflexão aqui arquitetada.

Não se podia considerar, como previamente estabelecida, uma série de noções próprias do teatro e das suas transformações vivenciadas ao longo do século XX, tais como uma compreensão ampliada do conceito de dramaturgia, na qual esse conceito não diz apenas do texto dramatúrgico, mas também de outras formas de compor ações que se entrelaçam no espetáculo moderno/contemporâneo, a exemplo de uma dramaturgia do ator, da cena, do corpo etc. Sem esquecer as muitas definições e relações que se estabeleceram entre o texto e a cena, fundamentais para uma compreensão das obras sistematizadas e analisadas neste trabalho. Essa retomada, ao longo do primeiro capítulo, pode parecer redundante e desnecessária para um leitor especializado no campo teatral, mas torna-se indispensável para situar os rumos da discussão posterior. Nesse sentido, ao propor caminhos para uma tessitura da história do teatro brasileiro na atualidade, Tânia Brandão comenta:

> Parece urgente hoje atuar em história do teatro com atenção para a definição do gesto do historiador da especialidade. Em tais condições, é justo afirmar que o ato de optar por escrever *história do teatro brasileiro* impõe um outro ato, o de reconhecer práticas instauradas em determinado território, percebendo-se a extensão da realidade histórica destas práticas, mais exatamente a sua situação no teatro ocidental. O teatro brasileiro não possui densidade diferenciada o bastante frente ao palco europeu. [...] Faz-se necessário um certo desvio – é preciso delimitar o lugar de que se fala, é preciso indicar, ainda que resumidamente, o que seria o "século XX teatral". (BRANDÃO, 2001, p. 200).

No âmbito do que a autora chamou de especialidade, ao tratar do teatro no Brasil do século XX, é indispensável abordar o conceito de teatro moderno como um eixo fundamental para esta reflexão. Não basta apenas classificar essa produção como moderna, é preciso explicitar o que há por trás dessa conceituação e como esta se relaciona com o teatro ocidental, de um modo geral, para, depois, se traduzir num colorido específico em terras brasileiras. Partindo do mesmo princípio, ao tratar da encenação pessoense nos últimos vinte e cinco anos do século XX, também se faz necessário apresentar e discutir uma dada concepção de teatro moderno e contemporâneo para que se possa situar e problematizar as diferentes relações entre texto e cena no contexto abordado. Recuperar essa vertente de uma história do teatro brasileiro, mediante um recorte regional, para além do eixo Rio-São Paulo, é acreditar que essa produção tem características peculiares que precisam ser estudadas de modo específico, mas, ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que ela não acontece desconectada de acontecimentos externos, bastando lembrar a necessidade de alguns artistas em sair para esses grandes centros em busca de formação.

Do mesmo modo, essa história acontece no aprendizado com outras realidades teatrais, especialmente com a experiência desenvolvida em Pernambuco, como se percebe: em 1946, com a criação do TEPb (a partir do modelo do TEP); nos anos 1950, com a presença dos encenadores pernambucanos à frente dos espetáculos do TEPb, e, entre os anos 1970-1980, com a rápida passagem pela cidade do professor e encenador Antonio Cadengue, desencadeando um movimento de teatro a partir do recém-criado Curso de Educação Artística da UFPB, bem como na criação da Escola Piollin no espaço do Convento de Santo Antonio, pelo grupo liderado por Luiz Carlos Vasconcelos, inspirada na iniciativa do ator e encenador Marcos Siqueira que fundou o Teatro (Escola) Hermilo Borba Filho, em Olinda, com o apoio do Arcebispo Dom Helder Câmara.

Depois, diferente de autores como Walfredo Rodriguez, é importante lembrar que a produção que aqui denominamos de "teatro tabajara" não é sinônimo e nem engloba todas as realizações de um "teatro paraibano", mas aquelas realizadas nos palcos de João Pessoa. Não se aborda a história do teatro de um estado focalizando apenas nas vivências de uma cidade, pois seria incutir num problema semelhante ao de se pensar um teatro dito brasileiro tratando apenas da produção do eixo Rio-São Paulo. Por mais que se enxerguem algumas semelhanças e uma forte influência do teatro produzido na capital, o fazer teatral de outras cidades paraibanas se mostra diferenciado em algumas particularidades e dinâmicas de organização. Nosso exercício foi evitar essa generalização, principalmente considerando que as primeiras rotas teatrais no estado, interligando as cidades de Recife-Mamanguape-Areia, no século XIX, não incluíam a capital. Por isso mesmo, o edifício teatral paraibano mais antigo, o Teatro Minerva, ainda em funcionamento, está localizado na cidade de Areia e não na capital.

Diante de todas compreensões em torno da constituição de uma narrativa histórica, ficava o desafio de como proceder perante o grande volume de dados e informações levantados pela pesquisa de campo. Mesmo com os recortes iniciais da pesquisa, permanecia a questão de como construir uma radiografia que pudesse demonstrar uma visão panorâmica da produção teatral da cidade, e, mais do que isso, como estabelecer uma reflexão a partir da sistematização do material, observando continuidades e rupturas nos processos de criação, bem como detectar que espetáculos possuíam maior repercussão e que características se repetiam dentro desse conjunto a ponto de formarem uma dada tradição dentro desse sistema teatral. Este trabalho resulta nos números e gráficos (apresentados no terceiro capítulo) e na confirmação de três tendências que, na relação texto–cena, cortam essa produção, a saber: a realização de um teatro de cunho regional com fortes referências da cultura popular nordestina, em textos escritos por dramaturgos que, em sua absoluta maioria, tem a Paraíba

como lugar de pertencimento; a montagem de espetáculos nos quais os dramaturgos encenam seus próprios textos (ou vice-versa); e a recorrência de textos/espetáculos que são adaptações para textos de outros gêneros (poema, romance, conto etc.).

Mesmo assim, ainda era preciso encontrar um elemento central que possibilitasse a escolha e análise de algumas obras pertencentes ao corpus da pesquisa, capazes de produzir uma leitura mais afunilada e específica do que foi uma encenação tabajara no período estudado, baseado em orientações como as apontadas por Edélcio Mostaço:

> O historiador, portanto, antes de qualquer coisa, deve partir de um conceito operativo sobre o campo a ser investigado, mapeando suas constâncias e rupturas, suas ocorrências e vazios, seus vínculos ou cesuras em relação às demais manifestações correlatas. Isso o habilitará a compreender –e posteriormente narrar – o que de relevante e singular existe sobre o processo cultural que investiga. Este é um procedimento geral, pensado como história de longos períodos. Sem que dele se excluam as particularidades, as segmentações ou especificidades eleitas, visando fechar o foco sobre este ou aquele aspecto, esta ou aquela faceta. A história de uma atriz, por exemplo, pode render mais para o entendimento de todo o teatro praticado num certo período do que as complexas inter-relações gerais nele existentes. (MOSTAÇO, 2012, p. 3).

Considerando essa indicação de que a partir da história de um artista é possível recontar uma história do teatro de um dado lugar e sem perder de vista que as noções de moderno e de contemporâneo implicam numa história da cena, principalmente, quando o conceito central desta pesquisa é a *encenação tabajara*, foi que chegamos ao nome de um encenador representativo na pessoa e obra de Fernando Teixeira, a quem denominamos de *encenador-síntese*. Através de sua trajetória artística, tomada como um eixo central das realizações teatrais da cidade, foi possível traçar um amplo painel em que se analisam, a partir de cinco dos seus mais representativos espetáculos (vistos na mediação com outras propostas/discursos no mesmo período), as relações entre texto e cena, bem como as principais tendências dentro desse mesmo sistema teatral.

Desse modo, os estudos realizados apontam para uma gradativa constituição de uma encenação tabajara com características próprias, a partir do espetáculo *O Auto da Compadecida* (1976), dando seguimento ao processo de valorização e afirmação do dramaturgo, do texto dramatúrgico e das temáticas locais já iniciados em 1968 com a montagem do texto/espetáculo *Parai-bê-a-bá*. Até a década de 1960, ainda numa vigência da primeira modernidade teatral, marcada pelo aprendizado com a experiência externa, a quase totalidade da produção teatral da cidade era composta por textos de dramaturgos de outras

localidades, já dentro de uma concepção moderna de teatro, geralmente, montados sob a batuta de encenadores de Recife/PE.

A novidade da *Compadecida*, de Fernando Teixeira, estava na surpresa instaurada pela possibilidade de se encenar uma nova leitura para aquela conhecida trama, praticamente escrevendo um novo texto *na cena* ao lado do texto do dramaturgo, a partir da reaproximação entre o universo de Ariano Suassuna e uma concepção de cena baseada em elementos dos espetáculos populares do Nordeste. Nesse estágio de uma segunda modernidade tabajara, com a valorização da produção local/regional, a noção de dramaturgia não se restringe ao texto ou à sua mera transposição para o palco, pois a interpretação do texto extrapola as palavras do dramaturgo e apresenta outros componentes que atualizam e redimensionam a trama original, contrariando, assim, alguns estudos mais antigos que acreditavam no estabelecimento de um teatro moderno, antes de tudo, a partir de uma tradição da dramaturgia, compreendida apenas como composição de textos. Além desse avanço estético-artístico, o espetáculo dialogava muito bem com o contexto da sociedade da época, em que se buscava resgatar ou valorizar as expressões do folclore/cultura popular e as "coisas do Nordeste", nas diferentes criações artísticas, desembocando, muitas vezes, em produções nas quais se ressaltava mais uma leitura ou caráter etnológico da obra do que propriamente o seu valor artístico. De acordo com o material crítico, o espetáculo do Grupo de Teatro Universitário da UFPB não só transcendia esses limites, como não se confundia com o fazer de grupos populares ou caía no risco da criação de uma "superprodução folclórica".

Essa mesma concepção de cena se repetiu na montagem seguinte, *A donzela Joana* (1978), com o texto de Hermilo Borba Filho sendo associado ao universo da cultura popular e a uma busca pelo signo teatral como síntese da cena, não alcançando, todavia, o mesmo sucesso da montagem anterior. Apesar das semelhanças, a relação entre texto e cena, nessa segunda experiência, é diferenciada, pois o texto dramatúrgico, de cunho ainda mais épico e anti-ilusionista já na sua feitura, seja no uso da música como comentário ou na própria matéria da peça que acompanha a longa saga de Joana, já aproveita uma série de referências dos folguedos populares que, segundo os textos críticos da época, entravam em choque com outros elementos vindos da mesma fonte proposta pela encenação. Com belos e elogiados elementos cênicos funcionando bem isoladamente, texto dramatúrgico e texto cênico, embora inspirados na mesma fonte, não construíam um conjunto harmônico em sua transposição para o palco.

De todo modo, é importante ressaltar que essas duas experiências encenadas por Fernando Teixeira são muito representativas do teatro realizado na década de 1970, na cidade.

De um lado, pelo aproveitamento de elementos da cultura popular na recriação da dramaturgia em cena (o que foi se tratando em alguns textos como uma cena *folk*); de outro, pela recorrência ao tema do desejo da liberdade pela boca dos loucos, dos doentes, dos natimortos, dos pirralhos marginalizados ou de uma heroína que surge do meio do povo para lutar contra as injustiças e a exploração da gente nossa, num contexto ainda marcado pela vigência da ditadura militar brasileira.

Com *Papa-Rabo* (1982), sai de cena a referência direta aos folguedos populares e ganha espaço um uso mais expressivo do corpo dos atores, seja na construção individual das personagens, nas figurações dos animais e de objetos do cenário (como o piano) ou, ainda, nos movimentos de um coro/corpo coletivo que colabora na transposição do romance de José Lins do Rego para a cena. Esse espetáculo estava afinado com uma produção contemporânea brasileira, realizada a partir dos anos finais da década de 1970, lembrada pela adaptação de textos narrativos para o palco, por ser um teatro mais da imagem do que da palavra, por uma maior participação do ator no processo de criação, e, especialmente, pela marcante assinatura ou escrita de um encenador naquilo que a crítica batizou de "teatro do diretor". Ao longo de 1980, perdeu forças aquela compreensão de que o texto dramatúrgico era a principal fonte para criação do espetáculo e, assim, a cena ganhou uma maior autonomia em relação ao texto, pois não se trata apenas de uma interpretação ou leitura de uma dada fábula, mas, em muitos casos, da escrita de um novo texto *em cena*, na medida em que o texto-fonte passa a funcionar como mero pretexto ou ponto de partida para as mais inimagináveis criações. É bem verdade que esse espetáculo, mesmo dando um passo adiante ao incorporar referências do teatro contemporâneo, não rompia totalmente com uma estética teatral moderna, pois a encenação ainda estava muito vinculada a uma valorização e/ou interpretação do elemento textual. Na relação entre texto e cena, apontamos esse espetáculo como uma obra que marca a passagem de um teatro moderno para um teatro contemporâneo em terras tabajaras.

Os anos 1980, uma década perdida para alguns críticos, teriam funcionado como estágio de preparação para que o teatro da cidade desse um grande salto na quantidade e na qualidade dos seus espetáculos, bem como no expressivo aumento de público. Mesmo diante de uma diversidade de produções, que iam da comédia de costumes, passando pelo musical de cabaré, até chegar aos espetáculos que dialogavam com temas futuristas, foram se firmando, entre nós, as práticas de um teatro com a assinatura/marca de um encenador, um teatro da imagem e no qual crescia uma participação mais significativa do trabalho do ator na composição dos espetáculos. O papel do encenador podia ser o de coordenador de grupo, construtor de pirotecnias visuais em cena, preparador corporal e de atores, crescendo a

atividade de dramaturgos que também encenavam os seus espetáculos, entre outros. Há, assim, um significativo crescimento no número de novos atores e encenadores, e um número bem menos expressivo de novos dramaturgos e de novos textos escritos sem vínculo direto a um processo de montagem.

As principais características do teatro dos anos 1990, em João Pessoa, já demonstram seus sinais nos últimos anos da década anterior, a partir de uma série de espetáculos, quando se percebe uma maior problematização na relação texto e cena, com montagens em que o texto dramatúrgico é escrito ou reescrito ao longo do seu processo de construção da cena, considerando, principalmente, as contribuições dramatúrgicas resultantes das ações físicas e partituras corpóreo-vocais elaboradas pelos atores/atrizes em consonância com a proposta do espetáculo. Percebe-se, também, uma gradativa antropologização da cena, com o aproveitamento de construções que versam sobre a subjetividade e a memória cultural dos atores, naquilo que Eugênio Barba vai tratar como uma dramaturgia do ator. Em algumas dessas proposições, fica até difícil demarcar em que ponto começa e termina a escrita do dramaturgo, do encenador e do elenco. Mesmo que alguns encenadores ainda busquem uma interpretação da fábula, essas diferentes composições cênico-dramatúrgicas que se articulam no espetáculo apontam para um modelo de dramaturgia em que não é possível mais separar texto e cena, muito coerente com os princípios de uma cena dita contemporânea.

Indiscutivelmente, o ponto alto desta produção é o espetáculo *Vau da Sarapalha* (1992), pois ele consolida uma série de propósitos que vinham sendo experimentados na cena da cidade, no âmbito da visualidade e de uma sonoridade que brota da própria cena, ao passo em que recupera as dimensões de uma regionalidade traduzida, antes de tudo, em linguagem teatral e não apenas numa visão etnológica. Assim, se aproveita a experiência de atores/atrizes que já vinham atuando em espetáculos nos quais o ator não era um mero intérprete de personagens, mas um criador/compositor de seu trabalho e da cena, que, consequentemente, dialoga com um contexto nacional/internacional de produção teatral contemporânea marcado pela criação de laboratórios de investigação do ator e por uma articulação de configurações dramatúrgicas em que o texto costuma ser produzido ao mesmo tempo que a encenação.

Esse espetáculo, que permanece no repertório do Grupo Piollin, é o maior marco de produção teatral da cidade e do estado da Paraíba pela novidade e importância da obra em si, pois, além da vasta trajetória de apresentações em diversas cidades brasileiras e nos mais importantes festivais de teatro do mundo inteiro, é presença quase obrigatória em qualquer livro do teatro brasileiro que aborde os anos 1990, mesmo naqueles em que a narrativa está centralizada no eixo Rio-São Paulo. Além disso, ele fortalece e incentiva as noções de um

teatro de pesquisa, de cena experimental, de teatro de grupo, tornando-se uma referência como processo de criação e de realização estético-artística para quase todos os artistas, como uma espécie de "diapasão" que dava o tom para a cena local/regional e, ao seu modo, botava a cidade em sintonia com o que havia de mais novo e atual na cena contemporânea do mundo.

É em meio a tal contexto que estreia *Anayde* (1992), o espetáculo de Fernando Teixeira que foi apontado, por ele mesmo, como um teatro contemporâneo disfarçado de "teatrão", cabendo também uma leitura inversa de "teatrão" disfarçado de teatro contemporâneo. Isso porque o espetáculo era uma perfeita fusão de elementos dramatúrgicos associados a um teatro mais antigo (na verdade, uma peça nos limites entre as convenções do melodrama e do drama histórico, com uma grande história de amor, envolvendo personagens reais dentro de um dos mais importantes episódios históricos da cidade), mas com uma sutil leitura/compreensão desse universo do texto dentro dessa visão teatral mais contemporânea (já mencionada) que, como uma "peste", invadia o fazer cênico da cidade. Mesmo sem fazer concessões para um riso fácil, foi o grande fenômeno de público do início da década, comparável apenas ao que se conseguiu anos depois com o irreverente espetáculo *Pastoril Profano*, que recuperava outras dimensões do teatro já produzido na cidade, tais como: um teatro *folk* regional, os quadros da comédia de costumes, uma cena marginal(izada), o teatro musicado em tom de picardia, o que, desse modo, acaba tornando-o outro grande demarcador da diversificada produção teatral tabajara dessa década.

Por fim, juntando as pontas da produção de nosso encenador-síntese e muito representativo do teatro da cidade pós-Sarapalha, temos o espetáculo *A Bagaceira* (1996), que é produzido depois de um longo laboratório de experimentação do trabalho do ator (não por acaso, na época, Fernando Teixeira toma Luiz Carlos Vasconcelos como seu principal mentor), bem fiel à compreensão de contemporaneidade teatral que era a tônica da cidade. E, dentro desse eixo propulsor da dramaturgia do ator e de uma construção poética da encenação, retornavam alguns velhos conhecidos da cena "teixeireana", tais como: a adaptação de uma obra pertencente ao ciclo do romance regionalista de 30, a encenação de uma obra de autores paraibanos e identificada com a história da Paraíba, o aproveitamento de elementos dos folguedos populares, o uso do palco "desnudo" como espaço cênico que vai sempre sendo preenchido pelas ações físicas do elenco e por elementos cenográficos pontuais, a valorização do ator como principal referência da cena. Acreditamos que é nesse processo que ocorre uma sistematização mais clara de uma espécie de "método de trabalho" no qual Fernando Teixeira, como encenador-pedagogo, associa a experiência de uma intuição criativa, que marca toda sua (con)vivência como ator e com outros atores, com um processo mais técnico de

compreensão e maturação do fazer particular desse ator em cena e, também, desse segmento como um importante componente dramatúrgico da encenação.

Desse modo, não é por acaso que a obra de Fernando Teixeira é a síntese da produção desses vinte e cinco anos de teatro tabajara pesquisado, tendo em vista que, se, por um lado, *Vau da Sarapalha* é, sem dúvida, o grande marco da produção local/regional de todos os tempos, por outro, é a produção incessante e sistemática de quem priorizou montar textos de dramaturgos paraibanos (mesmo sem um projeto prévio) que melhor traduz os números e tendências apresentados nesta pesquisa, como a constatação de que 70% de tudo que foi montado nesse período estudado foi escrito por alguém que identifica a Paraíba como local de pertencimento. Esse encenador que também atuou/atua como ator, dramaturgo, professor (pedagogo da cena) e empreendedor cultural (esteve à frente da estruturação do NTU, da construção do Lima Penante e da coordenação do "Vamos Comer Teatro"), que melhor diz de uma labuta cotidiana que é produzir dentro de sistema teatral semiprofissional da cidade, em que, diferente do que Tânia Brandão (2001) destaca do cenário nacional, a figura mais forte não é a de um ator empreendedor, mas, a de um encenador. Uma trajetória que não é feita só de sucesso e obras-primas, mas também de erros e aprendizados, sem nunca desistir do fazer teatral na capital da pequenina (e, por vezes, invisível) Paraíba, e nisso, talvez, esteja a melhor tradução do que é ser/construir/historiar uma Cena Tabajara.

Assim, diante dessas considerações e de todo esse trajeto, ao retomarmos àquela pergunta inicial da pesquisa para saber se, de fato, existiu/existe uma encenação pessoense com marcas próprias, defendemos, portanto, o argumento de que existe, sim, uma encenação pessoense (tabajara), já que, diferente do que deixam transparecer as historiografias do teatro brasileiro (centradas no eixo Rio-São Paulo) e do teatro paraibano (uma quase ausência), ela não é mera repetição de cenas existentes em outros estados, tampouco inexistente. Seu gradativo processo de formação acontece de modo concomitante à constituição/afirmação de um teatro moderno/contemporâneo na Paraíba.

É assim que, mais que a mera representação de um texto dramatúrgico, já podemos falar de uma encenação propriamente pessoense a partir de 1976, com a montagem do *Auto da Compadecida* por Fernando Teixeira, do mesmo modo que enxergamos uma maturidade dessa cena local, em 1992, com o espetáculo *Vau da Sarapalha*, do encenador Luiz Carlos Vasconcelos. Essa tradição se forma, ao lado de outra, a de um teatro regional/regionalista de feição popular, que também pode ser lida como uma tendência predominante na produção que vai de 1975 a 2000.

6. REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., D. *A invenção do Nordeste e outras artes.* Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

[ANDRADE] SOUTO-MAIOR, Valéria. *Entre/linhas e máscaras*: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX. 2001. Tese. (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB. 401 p.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). *Penso Teatro*: dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedos: Editora Horizonte, 2012, p. 220-239.

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

ARISTÓTELES. Poética. In: ____. *Os pensadores.* Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 443-471.

ASSIS, Ubiratan de. Anayde e a volta do público ao teatro. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 13 set. 1992. Variedades. n. p.

AYALA, Maria Ignez Novais. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). *Por uma militância teatral*: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX. João Pessoa; Campina Grande: Ideia; Bagagem, 2005, p. 35-53.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator:* um dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

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

BERSTEIN, Ana. Som para as imagens. E vice-versa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1992. Caderno B/Crítica. p. 6

BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: 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. p. 175-193.

BORBA FILHO, Hermilo. *Diálogo do encenador, Teatro do Povo, Mise-em-scène e A donzela Joana.* Recife: Ed. Massangana, Edições Bagaço, 2005. p. 23-36.

BRAGA, Tião. Tião Braga: o sucesso do "Alves" de "Anayde". *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 19 set. 1992. Cultura e Lazer. n. p. Entrevista concedida a Chico Noronha.

BRANDÃO, Tânia. As modernas companhias de atores. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. *O teatro através da história* 2 (O Teatro Brasileiro). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, 1994. p. 211-233.

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. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do Teatro Brasileiro. *Sala Preta* (Revista de Artes Cênicas), Universidade de São Paulo. São Paulo, ano 1, n. 1, p. 199-217, 2001.

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

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

BOAL, Augusto. Categorias do teatro popular. In: ___. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979. p. 21-49.

BURITY, Tarcísio Navarro. A grande magia do espaço idealizado. In: *Anayde*. Programa do espetáculo. João Pessoa, 1992. p. 19.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: ___. *A educação pela noite.* 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a. p. 169-196.

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.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra*: Hermilo Borba Filho e o Teatro de Estudante de Pernambuco. 2. ed. Recife: Cepe, 2011.

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

CENSURA proíbe peça de paraibano para todo o território brasileiro. *Jornal A União*, João Pessoa, 28 mai. 1983. n. p.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

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

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

COSTA, Iná Camargo. Alaide Moreira no purgatório. *Praga* - Revista de Estudos Marxistas, p. 69-85, 1997.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama.* Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima:* teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, Nankim Editorial, 2012.

COSTA, João. Teatro. *O Norte*, João Pessoa, 29 ago. 1982. n. p.

COSTA, José da. Teatro contemporâneo: o sentido em debate. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs.) *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 117-132.

CURICACA faz suas últimas apresentações. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 15 nov. 1991. n. p.

DEPOIMENTO do diretor. *O Norte*, João Pessoa, 08 jun. 1977. Caderno 2. p. 1.

DIAS, Luciana. Trampolins para a teatralidade: processo plástico de interpretação do “Ator Global”. *Conceitos*, v. 5, n. 5, p. 125-131, jan./jun. 2002.

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

DORT, Bernard. A representação emancipada. *Revista Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.

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

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

ENCENAÇÃO do "Auto" entusiasma Ariano. *Diário de Pernambuco*, Recife, 13 nov. 1976. Local. n. p.

EXCERTOS sobre o "Auto da Compadecida". *O Norte*, João Pessoa, 10 nov. 1976. n. p.

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.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro, volume 2*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC/SP, 2013.

FERNANDES, Sílvia. A encenação. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro, volume 2*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC/SP, 2013. p. 332-370.

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.

FIGUEIRÔA, Alexandre. O encanto que vem da Paraíba. *Jornal do Comércio*, Recife, 24 out. 1994. Caderno C. p.1.

GUINSBURG, J. O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa. *Revista da USP*, n. 14, jun./ago. 1992. p. 92-96.

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

GRUPO Eclipe Explícito encena os "Homens de Lua", de Eliézer Filho. *O Norte*, João Pessoa, 14 nov. 1989. n. p.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares* - Letras e Humanidades. n. 3, p. 2-24, jan. jun. 2010.

HELIODORA, Bárbara. Todo impacto de uma fábula universal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1992. Teatro/Crítica. n. p.

HUPPES, Ivete. *Melodrama*: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação.* Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Elias de Lima. No caminho das Velhas. *A União*, João Pessoa, 06 out. 2000. Caderno Dois. p. 18.

LUIZ, Macksen. Uma história do Nordeste sem o apelo folclórico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1991. Caderno B. n. p.

LUIZ, Macksen. Da Paraíba José Lins desvenda os seus heróis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1983. Caderno B. p. 6.

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

MACHADO, Lúcia (org.) *Hermilo:* lembrança viva de um mestre. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

MACIEL, Diógenes. As Velhas: o teatro paraibano resiste. *A União*, João Pessoa, 4 e 5 out. 2003. Correio das Artes. p. 4.

MACIEL, Diógenes. Primeiro Panorama Visto da Ponte: a cena teatral contemporânea em João Pessoa, PB (questões iniciais). *Moringa – teatro e dança.* Ano 2, n. 2, p. 27-40, jun. 2007.

MACIEL, Diógenes. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. *Cerrados*, v. 28, p. 329-347, 2009.

MACIEL, Diógenes. Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos. *SCRIPTA UNIANDRADE*, Curitiba, v. 10, n. 1, p. 92-108, jan./jun. 2012. Disponível em <http://www.uniandrade.br/pdf/Scripta%2010_1_final.pdf>. Acesso em 20 ago. 2013.

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.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados.* v. 10, n. 28, p. 277-289, 2006.

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

MANIFESTO do Teatro Popular do Nordeste [1961]. *Arte em Revista* – Questão: O popular, ano 2, n. 3, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/ Kairós, São Paulo, mar. 1980, p. 64-65.

MICHALSKI, Yan. Compadecida revista pelo folclore. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977. n.p.

MORAES, Felipe de. Apresentação. In: ____. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 9-20.

MOSTAÇO. Edélcio. Teatro e história cultural. *Baleia na rede* – estudos em arte e sociedade, Marília/SP, v. 9, n. 1, p. 1-14, 2012.

MOSTAÇO, Edélcio. A questão experimental: a cena dos anos de 1950-1970. In: 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. p. 215-238.

NORONHA, Chico. Vau da Sarapalha: o universo de Guimarães Rosa transportado para o Piollin. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 29 abr. 1992c. Cultura e Lazer. n. p.

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

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

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia.* 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, J. (Orgs.). *J. Guinsburg, a cena em aula:* itinerários de um professor em devir. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

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

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

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea:* origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

PEREIRA, Tarcísio. Teatro: muitos resíduos do outro ano. *Jornal Correio da Paraíba*, João Pessoa, 04 jan. 1994. n. p.

PIMENTEL, Altimar. A busca de um sentido nacional. *Dionysos*. Ano XV, n. 17, p. 66-71, jul. 1969.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco.* 2. ed. Recife: FUNDARPE, 1990.

PRADO. Décio de Almeida. *Peças, pessoas e personagens:* o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

QUEIROZ, Paulo. II Mostra Estadual de Teatro Amador. *O Norte*, João Pessoa, 20 out. 1976. Cultura. n. p.

RABETTI, Beti. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, André, CABRAL, Biange, RAMOS, Luiz Fernando, FARIAS, Sérgio Coelho (org.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 32-62.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 1: Teatro em Cordel. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011.

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

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena.* Trad. Rogério Betoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 7-16.

RAMOS, Luís Fernando. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: *mimesis* e desempenho. *Revista Urdimento.* v. 1, nº 13, p. 71-84, set. 2009.

REIS, Luís Augusto. O teatro popular como aspiração identitárias nas duas margens do Atlântico pós-colonial: um diálogo entre o pernambucano Hermilo Borba Filho e o guineense Carlos Vaz. *Moringa* - teatro e dança. Ano 2, n. 2, jun. 2007. p. 76-91.

REIS, Luís Augusto da V. Pessoa. *Fora da cena, no palco da modernidade:* um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Editora da UFPE, 2009.

REIS, Luís Augusto. Hermilo Borba Filho e a dramaturgia moderna em Pernambuco. In: MACHADO, Lúcia (0rg.). Hermilo Borba Filho e a dramaturgia: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010. p. 15-26.

ROCHA, Maria das Vitórias de Lima. O sucesso de Anayde. *Jornal Correio da Paraíba*, João Pessoa, 03 set. 1992. n.p.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. *Modernidade e tragédia:* de Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos. São Paulo, 2009. 131 p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

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

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

ROLIM FILHO, Eliézer. Sem preconceitos, festivais, profissionais e S.O.S. *Jornal Correio da Paraíba*, João Pessoa, 11 jan. 1994. n. p.

ROLIM FILHO, Eliézer. O teatro visceral de Eliézer Filho. In: RODRIGUES, Elinaldo. *A arte e os artistas da Paraíba*: perfis jornalísticos. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2001, p. 288-290. Entrevista concedida a Elinaldo Rodrigues.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Alex. De início... apenas conflitos. *O Norte*, João Pessoa, 02 abr. 1978a. Segundo caderno. p. 1.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama:* escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Gilberto Giancristofaro. Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, março 2010. Disponível em: http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/#more-1550

SARRAZAC, Jean-Pierre. Introdução Crise do drama. In: ____. (Org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 21-34.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, Pequeno Gesto, 2013.

SCHUARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SOLHA, W. José. *A Bagaceira* (Adaptado do romance homônimo de José Américo de Almeida). João Pessoa: Fundação Cultural de João Pessoa; Secretaria de Educação e Cultura/Fundação Casa José Américo, [c. 1996].

SOLHA, W. José. De Fogo Morto a Papa-Rabo: a passagem de um romance para o palco. *A União*, João Pessoa, 25 ago. 1982b. Jornal de Domingo. p. 3.

SOLHA, W. José. *Papa-Rabo* (Extraído do romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego). João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB/FUNAPE, 1982a.

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

TEIXEIRA, Fernando. Auto da Compadecida e o Teatro vivo. Cultura. *Jornal O Norte*, João Pessoa, 26 set. 1976. Cultura. n. p.

TEIXEIRA, Fernando. Depoimento. *Jornal A União*, João Pessoa, 27 mar. 1983. n.p.

TEIXEIRA, Fernando. ... Como relatório. In: SOLHA, W. José. *Papa-Rabo* (Extraído do romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego). João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB/FUNAPE, 1982. p. 7-8.

TEIXEIRA, Fernando. Algumas palavras. In: SOLHA, W. José. *A Bagaceira* (Adaptado do romance homônimo de José Américo de Almeida). João Pessoa: Fundação Cultural de João Pessoa; Secretaria de Educação e Cultura/Fundação Casa José Américo, [c. 1996]. P. 3-4.

TEIXEIRA, Fernando. Nem só de imaginação vive o criador. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 17 dez. 1991. Caderno 2. n. p.

TEIXEIRA, Fernando. Testemunho de uma encenação: uma visão com o olho na nuca. *Moringa*: teatro e dança, João Pessoa, ano 2, n. 2, p. 112-119, 2007.

TEIXEIRA, Fernando. O meu deus é Dioniso. *A União*, João Pessoa, 22 ago. 2009. Correio das Artes. n. p. Entrevista concedida a Antonio Mariano.

TEIXEIRA, Fernando. Um novo espaço para "A donzela Joana". *O Norte*, João Pessoa, 23 jul. 1978. Segundo caderno. p. 1. Entrevista concedida a Alex Santos.

TEIXEIRA, Fernando. O Auto da Compadecida. *O Norte*, João Pessoa, 03 nov. 1976. n.p. Entrevista concedida a Alex Santos.

TEIXEIRA, Fernando. Fernando Teixeira: como se pensa e se faz a cena. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). *Penso Teatro*: dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedos: Editora Horizonte, 2012, p. 260-268. Entrevista concedida a Danielle Lima Ribeiro e Diógenes Maciel.

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

TORRES NETO, Walter Lima. O que é direção teatral? *Revista Urdimento.* v. 1, n. 9, p. 111-122, dez. 2007.

TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-30. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. *O teatro através da história* 2 (O Teatro Brasileiro). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, 1994. p. 111-137.

VASCONCELOS, Everaldo. Ela, a rua e eu. *Jornal O Combate*, João Pessoa, 14 a 20 jun. 1992. Coluna Vamos comer teatro. n. p.

VASCONCELOS, Everaldo. Retrospectiva. *Jornal O Norte*, João Pessoa, 15 out. 1981. Coluna Vamos comer teatro. n. p.

VASCONCELOS, Everaldo. O teatro vivo. *A União*, João Pessoa, 11 jan. 1983. Artes. n. p.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. Sempre fui um contador de histórias. *Camarim*, São Paulo, ano 3, n. 17, p. 4-6, jan./fev. 2001. Entrevista concedida a André Corrêa.

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

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Cadernos da UnB. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

VICENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Luiz Marinho*: o sábado que não entardece. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

VIEIRA, Paulo. A aventura dos anos noventa. *Moringa* - teatro e dança. Ano 1, n. 1, dez. 2006. p. 75-82.

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

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

VIEIRA, Paulo. O teatro da geração de noventa no Nordeste. In: Projeto Nordeste: ensaios. São Paulo: SESC/SP; Fundação Joaquim Nabuco, 1999. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/nordestes/fra_ensaios.htm>

VIEIRA, Paulo. Popeye chega aos 50 anos com muita posição para briga. *O Norte*, João Pessoa, 24 jan. 1979. Segundo caderno. n. p.

VIEIRA, Paulo. Um texto, uma paixão: uma história. In: *Anayde*. Programa do espetáculo. João Pessoa, 1992. p. 6.

VIEIRA, Paulo; TEIXEIRA, Fernando. Chega ao teatro o romance de João Dantas e Anayde Beiriz. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 13 ago. 1992. n.p. Entrevista concedida a Chico Noronha.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena.* Trad. Rogério Betoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANEXOS

Anexos 1

Catálogo das fichas-técnicas do Teatro Tabajara

Quadro síntese do Teatro Tabajara (1975-2000)

CATÁLOGO DAS FICHAS TÉCNICAS

1975

ZEBRA DO 1º AO 5º OU AS NOITES DA ETERNA ESPERANÇA. TEXTO: José Bezerra Filho. DIREÇÃO: José Bezerra Filho. ELENCO: Ednaldo do Egypto, Lucy Camelo, Marcos Ramalho, Paulo Queiroz, Manoel Damasceno, Altemir Garcia, Afrânio Ramalho. PRODUÇÃO: Cactus Produções Cinematográficas e Teatrais Ltda. ESTREIA: 14 de maio de 1975. LOCAL: Teatro Santa Roza.

CORDEL. COMPILAÇÃO E ADAPTAÇÃO: Orlando Senna. DIREÇÃO: Rubens Teixeira. ELENCO: Altemir Garcia, Cláudio Córdula, Ednaldo do Egypto, Lucy Camelo, Marcos Ramalho, Pereira do Nascimento, Vanda Lúcia, Zezita Matos. FIGURINOS: Guilherme Caldas. MÚSICA: Pedro Santos. CENÁRIOS, ADEREÇOS E PROGRAMA: Breno Matos. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Paulo Melo. DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Elpídio Navarro. PRODUÇÃO: Grupo Oficial do Teatro Santa Roza. ESTREIA: 06 de agosto de 1975. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A NOITE DAS MAL DORMIDAS. TEXTO: Niels Petersen. DIREÇÃO: Niels Petersen. ELENCO: Francisca Fernandes, Adalice Oliveira, Lúcia Batista. ASSISTENCIA DE DIREÇÃO: Curt Zdunek. ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: Antonio Pinto Sobrinho. ESTREIA: 05 de setembro de 1975. LOCAL: Teatro Santa Roza.

OS CEGOS. TEXTO: Michel Ghederode. PRODUÇÃO: Grupo Formação.

CHICO REI. TEXTO: Valmir Ayala. PRODUÇÃO: Grupo TABE.

O ASILO. TEXTO: Niels Petersen. DIREÇÃO: O grupo. COORDENAÇÃO DE DIREÇÃO: Nautília Mendonça e Luiz Carlos. ELENCO: Cláudio Correia, Élide Guedes, Henrique Bernardo, José Ruy, Lúcia Batista, Lucy Camelo, Luiz Carlos, Marcos Rogério, Marcos Vinícius, Marluce Vasconcelos, Nautília Mendonça, Neide Mendonça, Roberto Cartaxo, Ronaldo Lira, Socorro Cassiano, Walter Venâncio. PRODUÇÃO: Grupo MOCA.

HOJE A BANDA NÃO SAI. TEXTO: Severino Marcus Tavares. DIREÇÃO: Marcus Siqueira. ELENCO: Cilaio Ribeiro, Fernando Carvalho, Frederico Oliveira, Geraldo Jorge, José Freire, José Rui, Neide Mendonça, Nison Condé, Pereira Nascimento, Walter Venâncio entre outros. PRODUÇÃO: Grupo Oficial do Teatro Santa Roza. ESTREIA: 29 de novembro de 1975. LOCAL: Teatro Santa Roza.

1976

O ABORTO. TEXTO: Gilberto Bastos. DIREÇÃO: Luiz Carlos Vasconcelos. ELENCO: Adalice Costa, Alberto Juarez, Élide Guedes, José Ruy, Luiz Carlos Vasconcelos, Marcos Vinícius, Nautília Mendonça, Roberto Lira, Ronald Lira, Ruth Magalhães, Socorro Cassiano. MÚSICAS: Pedro Santos e Cal Aranha. PRODUÇÃO: Um Grupo. ESTREIA: 24 de abril de 1976. LOCAL: Teatro Santa Roza.

O MASSACRE. TEXTO: Emanuel Roubles. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Dario Farias, Edilson Dias, Emanuel Damasceno, Everaldo Pontes, Fernando Carvalho, João Raposo, Lúcia Guerra, Martha Limeira, Roberto Farias, Zacarias Virginius. PRODUÇÃO: Grupo Mambembe. ESTREIA: 10 de junho de 1976. LOCAL: Teatro Santa Roza.

MORTE E VIDA SEVERINA. TEXTO: João Cabral de Melo Neto. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega e Geraldo Jorge. ELENCO: Álvaro Neves, Angélica Maria, Antônio Costa, Carlos Henrique, Cleonice Sousa, Dilmar Paulino, Eunice Cordeiro, Fátima Cardoso, Fátima Nascimento, Francisco Carlos, Francisco Galdino, Fred Pimentel, Geraldo Jorge, Gláucio Arnaud, Henrique Magalhães, Leonardo Nóbrega, Marcos Rogério, Nancy Martinelli, Paulo Vieira, Roberto Nascimento, Sebastião Santos, Suely Alves, Walter Venâncio. MÚSICA: Chico Buarque. ILUMINAÇÃO: Eumano José. MAQUIAGEM: Marcos Rogério. PRODUÇÃO: Grupo TENDA – Teatro Nordestino Divulgado. ESTREIA: 13 de junho de 1976. LOCAL: Teatro Santa Roza.

O AUTO DA COMPADECIDA. TEXTO: Ariano Suassuna. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Altemir Garcia (Padre), Cristiano Amorim (Palhaço, Gato), Ednaldo do Egypto (Chicó), Gilmar Albuquerque (Major Antonio Morais, Bispo, Cristo), João Santana (Encourado), Karlovy Neves (Sacristão), Nildo Araújo (Padeiro), Otávio Soares (Índio), Rombergue Gondim (Severino de Aracaju), Saint Clair Fernandes (João Grilo), Vera Pessoa (Mulher do Padeiro), Zezita Matos (Compadecida), Walter Venâncio (Frade). COREOGRAFIA: Dalvanira Gadelha. MÚSICA: Carlos Mahon. FIGURINOS: José Crisólogo. PARTICIPAÇÕES: Grupo Folclórico da Paraíba e Quinteto Itacoatiara. PRODUÇÃO: Grupo de Teatro Universitário. ESTREIA: 13 de outubro de 1976. LOCAL: Teatro Santa Roza.

NERO. TEXTO: Hilton Lima. DIREÇÃO: Hilton Lima. ELENCO: Aglae Correia, Antônio Geraldo Lacerda, Cícero Gouveia, Eugênio Dias, Francis Pereira Lopes, Francisco Galdino, Gilvanise Santos, Gilvanete Santos, Luis Bezerra Dias, Luis Carlos Mendonça, Maria das Graças, Onélia Lins, Osvaldo Travassos, Pedro Nunes, Raimundo Leão, Reginaldo Ferreira. ILUMINAÇÃO: Pierre Vilarim. MÚSICAS: Pedro Osmar. CENÁRIO E SONOPLASTIA: João Bosco Mello. PRODUÇÃO: Grupo Feto.

1977

OS DOENTES. TEXTO: Hilton Lima. DIREÇÃO: Hilton Lima. ELENCO: Aglae Correia, Antônio Ferreira, Auristélio, Célia Meireles, Cícero Gouveia, Eugênio Dias, Gilvanete Santos, Luis Carlos, Madalena Freire, Marta Rejane. CENÁRIO E SONOPLASTIA: João Bosco Mello. ILUMINAÇÃO: Edilson Dias. PRODUÇÃO: Grupo Feto. ESTREIA: 19 de março de 1977. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A AFILHADA DE N. S. DA CONCEIÇÃO. TEXTO: Luiz Marinho. DIREÇÃO: Geraldo Jorge. ASSISTENCIA DE DIREÇÃO: Fred Pimentel. INDUMENTÁRIA: Leonardo Nóbrega. ILUMINAÇÃO: Agamenon Vieira. CARACTERIZAÇÃO: Marcos Rogério. CONTRA-REGRA: Francisco Marcos. ELENCO: Adeildo Máximo, Angélica Maria, Antonio Roberto, Carlos Henrique, Edilson Costa, Élide Guedes, Fátima Silva, Fred Pimentel, Gláucio Figueiredo, Glaudenice Nascimento, Henrique Magalhães, Isabel Costa, José Freire, Maria Soares, Vera Lúcia Soares, William Gouveia. PRODUÇÃO: Grupo TENDA. ESTREIA: 12 de março de 1977. LOCAL: Círculo Operário de Jaguaribe.

A CARA DO POVO DO JEITO QUE ELA É. TEXTO: Alarico Correia. DIREÇÃO: Alarico Correia. ELENCO: Alarico Correia, Augusto Toscano, Bento da Gama, Livardo Alves. PRODUÇÃO: Grupo Cênico O Bando. ESTREIA: 27 de março de 1977. LOCAL: Teatro Santa Roza.

BR-230. TEXTO: Alarico Correia Neto, Carmélio Reynaldo e Fernando Teixeira. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Alarico Correia Neto. ELENCO: Alarico Correia Neto (Capitão Roque), Augusto Toscano de Britto Neto (Padre Cosme), Célia Aguiar (Rosário), Lucy Camelo (Esmeraldina), Luís Carlos Cândido (Dr. Celso), Nautília Mendonça (Corina), Pereira Nascimento (Agenor), Ronaldo Lira de Sousa (Joca). TRILHA SONORA: Moacir Barbosa. PRODUÇÃO: Grupo Oficial do Teatro Santa Roza. ESTREIA: 15 de julho de 1977. LOCAL: Teatro Minerva – Areia/PB

A NOITE DOS HOMENS NUS. TEXTO: Hilton Lima. DIREÇÃO: Hilton Lima. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Altemir Garcia. ELENCO: Adriana Lúcia Sobral, Antônio Vicente, Célia Maria, Cícero Gouveia, Elaine de Castro, Fernando Britto, Noêmia França, Raimundo Neto, Walteiria Coutinho. CENÁRIOS: Regina Papini. SONOPLASTIA E PRODUÇÃO EXECUTIVA: João Bosco Mello. PRODUÇÃO: Grupo Feto.

COITEIROS. TEXTO: José Américo de Almeida. ADAPTAÇÃO: Altimar Pimentel, Pedro Santos e Elpídio Navarro. DIREÇÃO: Fernando Peixoto. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Afrânio Ramalho (Narrador), Ednaldo do Egypto (Vilarim), Eleonora Montenegro (Dorita), Fernando Teixeira (Setecouros), Lucy Camelo (Zigue), Mirócene Amorim (Sexta-feira), Osvaldo Travassos (Roberto), Zezita Matos (Mãe). MÚSICA: Pedro Santos. CENÁRIOS, FIGURINOS E CARTAZ: Flávio Tavares. ILUMINAÇÃO E PRODUÇÃO EXECUTIVA: Elpídio Navarro.

CONTRA-REGRA: Nargel Domingos. ELETRICISTA: José dos Santos. CENOTÉCNICA E MAQUINISTAS: Waldemar Dornelas e José Xavier (Bolinho). PRODUÇÃO: Grupo Oficial do Teatro Santa Roza. ESTREIA: 03 de novembro de 1977. LOCAL: Teatro Santa Roza.

1978

CALEIDOSCÓPIO. TEXTO: Bento da Gama. DIREÇÃO: Bento da Gama. ELENCO: Edmar Barbosa, Janete Marinho, Teresa Cristina, Augusto Toscano, Bento da Gama, Janilpa Fernandes. PERCUSSÃO: Jairo Mozart. ILUMINAÇÃO: Francisco Palitot. CENÁRIOS: Bento da Gama. ESCULTURAS: Breno Matos. PRODUÇÃO: Grupo Montagem.

A DONZELA JOANA. TEXTO: Hermilo Borba Filho. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Clizenit Assis, Geralda Diniz (Joana), Gilvanete dos Santos, Henrique Magalhães, Hércules Pereira, João de Souza, João Silva Filho, José Jerônimo (Dom Barrão), Klenilson Pereira, Luiz Carlos Cândido, Marcos Vinícius, Maria Augusta, Osvaldo Travassos, Valter Venâncio (Dão Choppe). FIGURINOS: Fernando Cavalcanti. PRODUÇÃO: Grupo de Teatro Universitário da Paraíba. ESTREIA: 23 agosto de 1978. LOCAL: Auditório do Centro de Cultura da UFPB.

A EXCEÇÃO E A REGRA. TEXTO: Bertholt Brecht. DIREÇÃO: Alarico Correia Neto. ELENCO: João Costa, Marilene Costa, Margot Santos, Glória Rabay, Hércules Félix, Maurício, Everaldo Vasconcelos. PRODUÇÃO: Departamento de Artes e Comunicação.

1979

OS PIRRALHOS. TEXTO: Coletivo. DIREÇÃO: Luiz Carlos Vasconcelos. ELENCO: Eliézer Fillho, Fábio, Gorety, Lincoln Rolim, Luciene, Mandinho, Marcélia, Naldinho, Nanego Lira, Orieta, Paula Lira, Pitoco, Roberta, Roberto, Sônia Lira, Teinha, Waldir. MÚSICA: Pedro Osmar. PRODUÇÃO: Escola Piollin. LOCAL: Teatro da Escola Piollin. ESTREIA: Janeiro de 1979.

A PELEJA DE LAMPIÃO COM O CAPETA. DIREÇÃO: Marcus Veloso. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO, MAQUILAGEM E TRABALHO DE VOZ: Luiz Carlos Cândido. ELENCO: Antônio Torres, César Augusto, Daniel Dias, Fátima Farias, Genival da Silva, Humberto Hébano, Lourdes de Fátima, Luiz Carlos Cândido, Marcos Veloso, Pedro Alves, Verônica Barros. MÚSICAS: Pedro Santos, Daniel Dias, João Ricardo, Paulo Fernandes. CENOGRAFIA: Marcelino Belafonte. FIGURINO: Coletivo. PRODUÇÃO: Grupo Oficial da Federação Paraibana de Teatro Amador. ESTREIA: 21de julho de 1979. LOCAL: Itabaiana.

É COM VOCÊ MESMO. TEXTO: Eleonora Montenegro. DIREÇÃO: Eleonora Montenegro. ELENCO: Eduardo Nóbrega, Eleonora Montenegro, Fátima França, João Falcão, José Jerônimo, Nilson Fernandes. MÚSICA: Antonio Carlos Coelho (Tom K) e Eleonora Montenegro MÚSICOS: Tom K, Carlos Anísio, Luiz Carlos Otávio, Samuel Araújo, João de Deus e Elisa Leão (voz). PRODUÇÃO: Grupo Teatro Madrigal. ESTREIA: Setembro de 1979??? LOCAL:

LAMPIAÇO, O REI DO CANGÃO OU AS QUIXOTESCAS AVENTURAS DE LAMPIAÇO E BEIJA-FLOR. TEXTO: José Bezerra Filho. DIREÇÃO: José Bezerra Filho. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Buda Lira e João Costa. ELENCO: Afrânio Ramalho (Cego), Buda Lira (Beija-Flor), Daniel Chalaça (Figurante), Eleonora Montenegro (Enfermeira), João Costa (Lampiaço), Lucy Camelo (Mãe de Lampiaço), Osvaldo Travassos (Padre e Locutor). MÚSICA: Pedro Santos e Afrânio Ramalho. SONOPLASTIA: Zé dos Santos. ILUMINAÇÃO: José Bezerra Filho. OBJETOS DE CENA: Breno Matos. CARTAZ: Tônio. CONTRA-REGRA: Daniel Chalaça PRODUÇÃO: Grupo Oficial do Teatro Santa Roza.

CARTAZ DE CINEMA. TEXTO: Paulo Vieira. DIREÇÃO: Antonio Cadengue. ELENCO: Adalice, Buda Lira, Everaldo Vasconcelos, Fred Pimentel, Geyse, Inês, João Costa, Paulo Vieira, Teresa Cristina, Tutu. CENÁRIOS E FIGURINOS: Aníbal Santiago.

MÚSICAS: Carlos Galvão. CARTAZ E PROGRAMA: Henrique Magalhães. PRODUÇÃO: Grupo Artesanal. ESTREIA: 07 de dezembro de 1979. LOCAL: Teatro Piollin.

A FAMÍLIA. TEXTO: João Costa. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Everaldo Vasconcelos, Glória Rabay, Margot Santos. MONTAGEM: Grupo Ideodrama.

1980

A NOITE DE MATIAS FLORES. TEXTO: Marcos Tavares. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Carlos Assis, Clizenit Assis, Ednaldo do Egypto, Nautília Mendonça, Osvaldo Travassos, Ubiratan Assis. CENOGRAFIA: José Crisólogo. CENOTÉCNICA: Waldemar Dornelas. ILUMINAÇÃO: Jorge. FIGURINOS: Aníbal Santiago. MÚSICA: Tom K. SONOPLASTIA: Carlos Assis. PRODUÇÃO: Divisão de Teatro Universitário da Paraíba. ESTREIA: 08 de fevereiro de 1980. LOCAL: Teatro Lima Penante.

RAFAMÉIA. TEXTO: Gilvan de Brito. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ELENCO: Marcos Montenegro (Boi), Jonas Russo (Pé-de-Capim), Pedrinho Gonçalves (Mateus), Luiz Carlos Cândido (Pai Exu), Fátima Farias (Salóia), Célia Aguiar (Mateira), Fátima Vasconcelos (Libertina). DIREÇÃO MUSICAL: Ysa y Plá. MÚSICOS: Ysa y Plá, Carlos Aguiar, Marcos Aguiar e Meira. COREOGRAFIA: Luiz Carlos Cândido. CENOGRAFIA: João França, Leonardo Nóbrega e Grupo. ADEREÇOS: Breno Matos e João França. CRIAÇÃO DE FIGURINOS: Djalma. MAQUIAGEM E CONFECÇÃO DOS FIGURINOS: Francis, Sônia e Célia Aguiar. CONRA-REGRA: João França. PRODUÇÃO: Grupo Hoficina/Hoficina D'artes.

SOY LOCO POR TI LATRINA. TEXTO: Coletânea de textos de Paulo Vieira, Jomard Muniz de Brito. DIREÇÃO: Antonio Cadengue. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Florismar Melo. ELENCO: Everaldo Vasconcelos, Francisco Marto (Perequeté), Inês Lyra, Jussara Almeida, Geyse Helena. PRODUÇÃO: Curso Encenação do DAC/UFPB. ESTREIA: 17 de junho de 1980. LOCAL: Departamento de Artes e Comunicação – UFPB.

O DIA EM QUE DEU ELEFANTE. TEXTO: Marcos Tavares. DIREÇÃO: Tânia França. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Nanau Farias. ELENCO: Alarico Correia (Tenente), Ednaldo do Egypto (avô), Laurindo Pereira (Ambrósio), Pereira Nascimento (Severino), Lucy Camelo (Rita), Risoneide Maria (Belinha), Osvaldo Sarinho (Sargento), Torquato Filho (Cabo), Luiz Carlos Cândido (Soldado). CENÁRIO: Cristovam Tadeu. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Domingos Sérgio. PRODUÇÃO: Grupo de Arte Dramática Santa Roza. ESTREIA: 10 de novembro de 1980. LOCAL: Teatro Santa Roza.

CIFRADO 110. TEXTO: Carmita Coelho. DIREÇÃO: Elzo Franca.

QUEM É PALHAÇO AQUI? TEXTO: Pedro Osmar. ADAPTAÇÃO, DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ATUAÇÃO: Edilson Dias.

1981

MIGRA-CÃO. TEXTO: Eleonora Montenegro. DIREÇÃO: Coletiva. ELENCO: Antônio Vicente Filho, Buda Lira, Hércules Félix, Eleonora Montenegro, João Costa, Marcos. PRODUÇÃO: Projeto Bolsa/Trabalho/Arte da UFPB. ESTREIA: 08 de janeiro de 1981. LOCAL: Teatro Lima Penante.

O VERDUGO. TEXTO: Hilda Hilst. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Fernando Abath. ELENCO: Oswaldo Travassos, Isa y Plá, Francisco Marto, Angélica Maria, Iverson Carneiro, Klemerson Cantalice, Carlos Cartaxo, Rosoneide Maria, Hélio Viana, François Viana, Janda Carneiro, Sandro Ricardo, Pedro Alves, Suamir, Yolanda. MÚSICA: Mozart. MAQUILAGEM: Anunciada Fernandes. COLABORAÇÃO DE MONTAGEM: Margarida Cardoso e Ednaldo do Egypto. DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Geraldo Jorge. PRODUÇÃO: Grupo Tenda. ESTREIA: 15 de agosto de 1981. LOCAL: Teatro Lima Penante.

ARCANJO VARONIL. TEXTO: Eduardo Borsato. DIREÇÃO: Francisco Medeiros. ELENCO: Carminha Araújo, Cida Almeida, Cristovam Tadeu, Edilson Alves, Jonas Marinho, Marcos Velozo, Marcus Vinícius, Mônica Macedo, Nanal Farias, Paulo di Tarso, Rogéria Gomes, Sandoval Nóbrega, Sayonara Hermínio, Zênus Filho. PRODUÇÃO: Movimento de Unificação e Extensão e Integração de Comunidades - MUIEC. ESTREIA: 02 de agosto de 1981. LOCAL: Cajazeiras.

TENENTE BENÍGNIO. TEXTO: José Bezerra Filho. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Hércules Félix, João Costa, Marilene, Maria das Graças Rodrigues, Marcos, Lena, Carlos Valério, Estela Félix. PRODUÇÃO: Grupo Ideodrama. ESTREIA: 06 de novembro de 1981. LOCAL: Teatro Lima Penante.

A EMPRESA PERDOA UM MOMENTO DE LOUCURA. TEXTO: Rodolfo Santana. TRADUÇÃO: Alarico Correia Neto. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Carlos Rolim, Vera Lúcia. PRODUÇÃO: Teatro do Estudante do IPÊ.

B... EM CADEIRA DE RODAS. TEXTO: Ronald Radde. DIREÇÃO: Osvaldo Travassos. ELENCO: Divison Delgado (A), Marcus Vinícius (B) PRODUÇÃO: Grupo Movimento Cultura Artística - MOCA. ESTREIA: 27 de novembro de 1981. LOCAL: Teatro Lima Penante.

1982

AS FÃS DE FRANK SINATRA. TEXTO: José Maria Rodrigues. DIREÇÃO: Anunciada Fernandes. ELENCO: Anunciada Fernandes, Edilson Belo, Eloá Ciraulo, Glaura Maria, Raimundo Neto. CENÁRIO: Breno Matos. FIGURINO: Anunciada Fernandes. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. MAQUILAGEM: Lindaura Pedrosa. ESTREIA: 17 de setembro de 1982. LOCAL: Teatro Santa Roza.

AS FÃS DE FRANK SINATRA. TEXTO: José Maria Rodrigues. DIREÇÃO: Elpídio Navarro. ELENCO: Clemerson Cantalice, Ednaldo do Egypto, Jane Borges, Lucy Camelo, Zezita Matos. PRODUÇÃO: Grupo Juteca. ESTREIA: 24 de setembro de 1982. LOCAL: Teatro Lima Penante.

O MASSACRE. TEXTO: Criação coletiva. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ELENCO: Cleber Ferreira, Lourenço Mola, Luis Gonzaga, Luzetti, Marconi Costa, Marconi Ribeiro, Maria da Guia, Maria das Graças, Oberdan de Souza, Rosicleide Quirino, Sandro Ricardo, Socorro Souza, Vital Alves, Wellington José, Yolanda Machado. CENÁRIOS: Cristovam Tadeu. ADEREÇOS: Waldemar Dornelas. PRODUÇÃO: Secretaria de Educação e Cultura/PB. ESTREIA: 21 de agosto de 1982. LOCAL: Teatro Lima Penante.

O TESTAMENTO. TEXTO: Pereira Nascimento. DIREÇÃO: Pereira Nascimento. ELENCO: Cristovam Tadeu, Lucy Camelo, Nanal Farias, Leila Gibson, Geysa Borges, Regina Lúcia. ILUMINAÇÃO E SONOPLASTIA: Luiz Carlos Cândido. PRODUÇÃO: Juventude Teatral de Cruz da Armas – JUTECA. ESTREIA: 13 de agosto de 1982. LOCAL: Teatro Lima Penante.

PAPA-RABO. TEXTO: José Lins do Rego. ADAPTAÇÃO: W. J. Solha. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Aparecida Costa, Buda Lira, Carlos Valério, Divson Delgado, Ednaldo do Egypto, Eleonora Montenegro, Fred Pimentel, Lúcio Vilar, Marcus Vinícius, Margot dos Santos, Maria Adalice, Mônica Macedo, Narcel Domingos, Risoneide Maria. ILUMINAÇÃO: Oswaldo Travassos. MÚSICA: Carlos Galvão. SONOPLASTIA: João Galvíncio. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Carlos Alberto Montenegro. PRODUÇÃO: Grupo Bigorna. ESTREIA: 28 de agosto de 1982. LOCAL: Teatro Santa Roza.

PARÁGRAFO ÚNICO. TEXTO E DIREÇÃO: Francisco Medeiros. ELENCO: Ingrid Vasconcelos, Luiz Rafael, Martinho Patrício, Janice Chacon, Kátia Costa, Evanildo Barbosa e Sormane Gomes. COREOGRAFIA: Cláudia Cristina. TRILHA SONORA: Daniel Rodrigues. MONTAGEM: Grupo MUEIC.

1983

A PAIXÃO DE CRISTO. TEXTO: Aldo Garrido. ADAPTAÇÃO: Leonardo Nóbrega e

Ednaldo do Egypto. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ELENCO: Claudemilson Caruaru, Contran Gonçalves, Edilson Motta, Everaldo Vasconcelos, Fabiano Vasconcelos, Flávio Lima, Getúlio Vasconcelos, Isa y Plá, Jaime Freire, Jangalon Freire, Josuel Santos, Leda Cristina, Leocádio, Lucy Camelo, Luiz Carlos Cândido, Mônica Macêdo, Pedro França, Rodolfo Maia, Romualdo Lins, Ricardo Farias, Tereza Vasconcelos, Valério Rodrigues. SONOPLASTIA E ILUMINAÇÃO: Osvaldo Travassos. ADEREÇOS: Breno Matos. PRODUÇÃO: JUTECA e Grupo TENDA. ESTREIA: Março de 1983. LOCAL: Teatro Lima Penante.

O QUE VAI FAZER, CHAMAR A POLÍCIA? TEXTO: Fernando Teixeira. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Eleonora Montenegro (Linaura), Zezita Matos (Armênia). SONOPLASTIA; Edmar Barbosa. ILUMINAÇÃO: Osvaldo Travassos. PRODUÇÃO: Grupo Bigorna. ESTREIA: 08 de agosto de 1983. LOCAL: Teatro Lima Penante.

OS NOVOS RICOS. TEXTO: Ednaldo do Egypto. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Bernadete Oliveira, Carlos Valério, Célia Dantas, Ednaldo do Egypto, Geraldo Jorge, Klemerson Cantalice, Pedro Alves, Pereira Nascimento, Rosinete Mendes, Suamir Guedes. ILUMINAÇÃO: Nanal Farias. FIGURINOS: Lucineide Diniz. CONTRA-REGRA: Vânia Diniz. PRODUÇÃO: Grupo JUTECA. ESTREIA: Setembro de 1983. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A CASA DE BERNARDA ALBA. TEXTO: Federico Garcia Lorca. DIREÇÃO: José Francisco Filho. ELENCO: Anunciada Fernandes, Aparecida Almeida, Celsa Monteiro, Cicênia Lacerda, Criselide Barros, Élide Guedes, Elô Santos, Lena Targino, Lindaura Pedrosa, Lita Guedes, Lourdinha Burity, Maria Aparecida, Nazaré Xavier, Neide Polari, Viomar de Sá Leitão. CENOGRAFIA: José Crisólogo. CENOTÉCNICA: Waldemar Dornelas. FIGURINOS: Zette Farias. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. MÚSICA: Pedro Santos. PRODUÇÃO: Grupo Oficial do Teatro Santa Roza. ESTREIA: 02 de setembro de 1983. LOCAL: Teatro Santa Roza.

PAI DO MANGUE. TEXTO: Leonardo Nóbrega. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Pedro Alexandre. ELENCO: Francisco da Silva, Jorge Eduardo, Jorússio da Silva, Leila de Lourdes, Lourenço Mola, Luiz Gonzaga, Margareth Aguiar, Maria das Graças, Maria da Guia, Mônica Oliveira, Pedro Alexandre, Ricardo Galdino, Roberto Chagas, Rosicleide Quirino, Rossana Galdino, Sandro Ricardo, Sidney Marques, Vicente de Paula, Vital Alves, Yolanda Machado, Walquíria Dumont. TÉCNICA: Luiz Carlos Cândido, Waldemar Dornelas, Josefa Ferreira, Marconi Costa Lima, Francisco Milton e Carlitos. PRODUÇÃO: Projeto Vivência. ESTREIA: 06 de outubro de 1983. LOCAL: Teatro Santa Roza.

VAI COMEÇAR TUDO DE NOVO. TEXTO: Valdélia Barros. DIREÇÃO: Hermano José. FIGURINOS: Zett Farias. COREOGRAFIA: Francisco Marto. CENÁRIO: Grupo Travessia. DIREÇÃO MUSICAL: Robério Soares. MONTAGEM: Grupo Travessia.

1984

A MULHER SEM PECADO. TEXTO: Nelson Rodrigues. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Lu Diniz (Lídia), Antonio Martim (Olegário), Anunciada Fernandes, Fátima Andrade, Margot dos Santos, Rodrigo Alves, Sávio Santos, ILUMINAÇÃO: João Batista. FIGURINOS: Arruda. COREOGRAFIA: Oldimar Leite. SLIDES: Josué Ribeiro. SONOPLASTIA E CONTRA-REGRA: Nina Medeiros. FOTOGRAFIAS: João Fernandes. PRODUÇÃO: Grupo Ideodrama. ESTREIA: 06 de abril de 1984. LOCAL: Teatro Santa Roza.

NO AMOR SOMOS TODOS REACIONÁRIOS. TEXTO: Coletânea de textos de Nelson Rodrigues, Roberto Freire, Rosete Sá Leitão, Clarice Lispector, Plínio Marcos. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Magda Suely, Nina Medeiros, Rosete Sá. PRODUÇÃO: Curso Prático de Teatro do NTU. ESTREIA: 14 de julho de 1984. LOCAL: Teatro Lima Penante.

PRIMA DONNA. TEXTO: José Maria Monteiro. DIREÇÃO: Alarico Correia Neto.

ASSITÊNCIA DE DIREÇÃO: Max Lobo. ELENCO: Arthur Silva (Empresário e 2º candidato), Cristovam Tadeu (Diretor), Diracy Vieira (1ª candidata), Edilane Araújo (Prima Dona), Nido Lobo (Pedro, o ponto), Nina Medeiros (2ª candidata), Sávio Santos (Felisberto, o autor), Sílvio Calaço (Sérgio, o ator). ILUMINAÇÃO: João Batista. MAQUILAGEM: Manoel Gomes. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Lorena Spygolon e Hannah Medeiros. PRODUÇÃO: Grupo Andarilhos Macambira. ESTREIA: 24 de agosto de 1984. LOCAL: Teatro Lima Penante.

A ÚLTIMA LINGADA. TEXTO: Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Lindaura Pedrosa. ELENCO: Nanal Farias, Nodge Filgueiras (Erasmo), Otávio Pinho (Jorge). ILUMINAÇÃO: João Batista. PRODUÇÃO: Grupo MOCA. ESTREIA: 14 de setembro de 2014. LOCAL: Teatro Santa Roza.

INTIMIDADES. TEXTO: Coletânea de textos de Celso Luiz Paulini. DIREÇÃO: Elpídio Navarro. ELENCO: Alexandre Barros, Altemir Garcia, Anunciada Fernandes, Celsa Monteiro, Criselide Barros, Eloá Ciraulo, Haroldo Ribeiro, Léo Rodrigues, Maria Neide, Nazareth Xavier. CARACTERIZAÇÃO: Anunciada Fernandes. SONOPLASTIA E ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. COREOGRAFIA: Yara Rosas. PRODUÇÃO: Grupo Grita. ESTREIA: 27 de outubro de 1984. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A CABEÇA DA SANTA. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Bento Júnior, Cássia Cristina, Edilson Alves, Edneide Arruda, Jacinto Moreno, Otávio Cornélio, Ricardo Oliveira, Ruth Santos, Sílvio Colaço, Tarcísio Pereira. PRODUÇÃO: Grupo Pé na Estrada. ESTREIA: 17 de novembro de 1984. LOCAL; Teatro Lima Penante.

AS AVENTURAS DE CUTELO E CATUVIRA. TEXTO: Raimundo Nonato Batista. DIREÇÃO: Osvaldo Travassos. ELENCO: Edilane Araújo, Ednaldo do Egypto, Flávio Melo, Gabriel Filho, Geraldo Jorge, Pedro Alves, Ronaldo Ponciano, Suami Guedes. PRODUÇÃO: Grupo JUTECA.

1985

BURGUESES OU MELIANTES? TEXTO: José Alberto Kaplan e W. J. Solha. DIREÇÃO: Ubiratan de Assis. ESTREIA: Adelmar Barbosa, Elton Veloso, Fabíola Lanuza, Jorge Araújo, Laerte Pereira, Mônica Chagas, Melânia Silveira, Samara, Sebastião Sarmento, Tereza Santos, Toca Santos, Vânia. PARTICIPAÇÃO: Coral da Universidade Federal da Paraíba. REGÊNCIA DO CORAL: J. A. Kaplan. PRODUÇÃO: Grupo Bigorna. ESTREIA: Janeiro de 1985. LOCAL: Teatro Íracles Pires – Cajazeiras/PB.

BAILEI NA CURVA. TEXTO: Criação Coletiva do Grupo "Do jeito que dá" DIREÇÃO: Cristovam Tadeu. ELENCO: Ana Maria J.G., Cristovam Tadeu, Ruth Avelino, Teka Miranda, Expedito Mangueira, Nadjair Marques. ILUMINAÇÃO: Fred Pimentel e Carlos Valério. SONOPLASTIA: J. B. Filho. MONTAGEM: Grupo JUTECA. ESTREIA: maio de 1985. LOCAL: Teatro Santa Roza.

PRA TE COMER MELHOR. TEXTO: Eduardo Gudino Kieffer. DIREÇÃO: Coletiva. ELENCO: Ana Valéria, Damar David, Eliete Matias, Chico Viola, Luciana Menezes, Vânia e Célia Aguiar. COREOGRAFIA: Maurício. MONTAGEM: Grupo Os Brincos da Sra. Estapafúrdia Bamboleando em Pindamonhagaba. ESTREIA: 13 de junho de 1985. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

DOMINGO, ZEPPELIN. TEXTO: Marcus Vinícius. DIREÇÃO: Elpídio Navarro. ELENCO: Antonio Martim, Eloá Ciraulo, Fernando Mercês, Luiz Carlos Cândido, Rosete Sá Leitão, DIREÇÃO MUSICAL: Pedro Santos. PRODUÇÃO: Grupo Grita. ESTREIA: 27 de junho de 1985. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A CARNE É FRACA. TEXTO: Carlos Cartaxo e Marcos Dias Novo. DIREÇÃO: Carlos Cartaxo. ELENCO: Carlos Cartaxo, Joãozinho Santos, Marcos Dias Novo, Margot dos Santos, Palmira Palhano. SONOPLASTIA: Antonio Martim. ILUMINAÇÃO: Romualdo Palhano. CONFECÇÃO FIGURINO: Fan Sousa. PROJETO, PESQUISA E MONTAGEM DE SOM: João Lobo Maia. MÚSICOS: João Linhares, Odilon Lobo Maia, Metalúrgica Filipéia. PRODUÇÃO: Suspensórios Produções Artísticas. ESTREIA:

Agosto de 1985. LOCAL: Teatro da Praia/Bar "O Cabaré".

TUTTI-FRUTTI E HORTELÃ. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Bethe Balanço, E. A. Ribeiro, Expedito Soares, Jacinto Moreno, Janda, José Borges, Mariano Carlos, Maurício Soares, Sílvio. ILUMINAÇÃO: Pádua Belmont. FIGURINO: Coletivo. ESTREIA: 09 de agosto de 1985. LOCAL: Teatro Lima Penante.

PARAIBANADAS. TEXTO: Ednaldo do Egypto. DIREÇÃO: Buda Lira. ELENCO: Flávio Mello, Magda Sueli, Nodge Filgueiras, Ruth Avelino, Saint-Clair, Suamir Guedes, Teka Miranda. ARRANJOS E DIREÇÃO MUSICAL: Carlos Anísio. CENÁRIOS: José Crisólogo. FIGURINOS: Guilherme Coelho. ILUMINAÇÃO: Roberto Sabóia. SONOPLASTIA: Pedro Alves. PARTICIPAÇÃO: Orquestra Metalúrgica Filipéia. ADMINISTRAÇÃO: Risoneide Maria. PRODUÇÃO: Grupo JUTECA. ESTREIA: 14 de agosto de 1985. LOCAL: Teatro Santa Roza.

UM EDIFÍCIO CHAMADO 200. TEXTO: Paulo Pontes. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Célia Dantas, Lú Diniz, Marcus Vinícius (Gamelão). ILUMINAÇÃO: Osvaldo Travassos. OPERAÇÃO DE LUZ: João Batista. COTRA-REGRA: Rose Mendes. PRODUÇÃO: Grupo Ideodrama. ESTREIA: 07 de setembro de 1985. LOCAL: Teatro Santa Roza.

UM DIA SEREI SUZANA. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Maurício Soares, Jacinto Moreno, Josy Borges, Ivani Leitão, Tarcísio Pereira, Carmem Dolores. PRODUÇÃO: Grupo de Teatro Apocalipse. ESTREIA: 21 de setembro de 1985. LOCAL: Teatro Lima Penante.

ALAMOA. TEXTO: Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ELENCO: Totonho (Violeiro), Neide Polari (Mãe), Adalice Costa (Viúva I), Cida Costa (Viúva II), Lucy Camelo (Viúva III), Teca Fernandes (Viúva IV), Mônica Macêdo (Esposa e Alamoa), Edilson Alves (Pedro). MÚSICA: Totonho. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. SONOPLASTIA: Gilson Guedes. CENÁRIOS: Leonardo Nóbrega. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Fernando Mercês e Geraldo Jorge. PRODUÇÃO: Grupo TENDA. ESTREIA: 17 de outubro de 1985. LOCAL: Teatro Lima Penante.

SORAIA SORRIA VÍDEO CLIPS. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Abílio Torquato, Ângelo Nunes, Raquel Ramos, Francisco Ernandes, Juliana, Lenita Cabral, Luiza Marilac, Luzinete Nicolau, Maria dos Santos, Irevaldo Batista, Servílio Gomes, Sílvio Pereira, Verônica Rodrigues. FIGURINOS: Domingos Sávio. PRODUÇÃO: Grupo SemSala. ESTREIA: 04 de outubro de 1985. LOCAL: Teatro Lima Penante.

O SAL DA TERRA. TEXTO: Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Elpídio Navarro. ELENCO: Anunciada Fernandes, Fernando Mercês, Amauri Prudente, Jô Santos, Nadajair Marques, Antonio Martins, Arionaldo Farias, Antonio Ribeiro. CENÁRIOS E FIGURINOS: Flávio Tavares. MÚSICA: Pedro Santos. ADEREÇOS: Breno Matos. PRODUÇÃO: Teatro de Arena da Paraíba. ESTREIA: 20 de novembro de 1985. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

CIRCO SEM PANO. TEXTO: Nilson Condé. ELENCO: Laura Lima, Eliene Lima, Lúcio Flávio, Geraldo Santos, Onélia Lins e Nilson Condé. MONTAGEM: Grupo de Teatro Boca de Forno.

1986

A LIRA DOS VINTE ANOS. TEXTO: Paulo César Coutinho. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Marcos P. Pequeno, Damar Marvid, Flávio Melo, Hércules Félix, Jerônimo Vieira, Mariana Lima, Mery Godói, Núbia Nunes. COREOGRAFIA: Neide Mendonça. POSTERS: Arion Fernandes. ILUMINAÇÃO: João Batista e Flávio Melo. SONOPLASTIA: Nina Mungliot. PRODUÇÃO: Grupos JUTECA e Ideodrama. ESTREIA: 18 de julho de 1986. LOCAL: Teatro Santa Roza.

UM TOMATE ESMAGADO POR UM CARRO. TEXTO: Fernando Teixeira. DIREÇÃO: Everaldo Pontes. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Celina Leite. ELENCO: Fernando Teixeira. MÚSICA: Didier Guigue. ILUMINAÇÃO: Osvaldo Travassos. CONTRA-REGRA: João Balula e Ailson

Braga. PRODUÇÃO: Grupo Bigorna. ESTREIA: 20 de maio de 1996.

ACALANTO DE JOANA LOUCA. TEXTO: Fernando Silveira. DIREÇÃO: Carlos Cartaxo. ELENCO: Joãozinho Santos (Olavo), Márcia Santos (Maria), Margot Santos (Joana), Romualdo Palhano (Raimundo), Antonio Martim, Alberto Maia. CENÁRIO: Antonio Martins. PARTICIPAÇÃO: Jamili Míriã. MAQUIAGEM: Palmira Palhano. PRODUÇÃO: Suspensórios Produções Artísticas. ESTREIA: 03 de outubro de 1986. LOCAL: Teatro Santa Roza.

TRINCA MAS NÃO QUEBRA. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Maurício Soares, Irevaldo Batista, Servílio Gomes, Ailton Leal, Roseane, Tânia Maria, Rejane Pereira, Jodelice do Socorro, Tony, Ângelo Nunes, Raquel Ramos, Lenita Cabral, Francisco Hernandez. PRODUÇÃO: Grupo de Teatro Semsala. ESTREIA: 09 de novembro de 1986. LOCAL: Área de Lazer do SESC.

ESTÁ TUDO CERTO, MAMÃE? TEXTO: Everaldo Vasconcelos. DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. ELENCO: Eliete Matias e Dario Jr. PRODUÇÃO: Piollin Dramas e Comédias. ESTREIA: Dezembro de 1986. LOCAL: Teatro Lima Penante.

DROPS DO HALLEY. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Rolim. ELENCO: Lincoln Rolim, Wilma Albuquerque, Nanego Lira, Domingos Sávio, Suely Tavares, Ana Alice Souto, Sônia Lira, Paula Francinete, Leide Gomes e Ângelo Nunes. PRODUÇÃO: Grupo Terra.

1987

A BATALHA DE OL CONTRA O GÍGANTE FERR. TEXTO: W. J. Solha. DIREÇÃO: W. J. Solha. ELENCO: Melânia Silveira, Soraia Bandeira, Jorge Araújo, Laerte Pereira, Adelmar Barbosa, Elton Veloso, Sebastião Sarmento. ILUMINAÇÃO: Expedito Júnior. CONTRA-REGRA: Carlos Santiago. DIREÇÃO MUSICAL: Eli-Eri Moura. SONOPLASTIA: Alberto Avelino. PRODUÇÃO: Grupo Bigorna. ESTREIA: 16 de janeiro de 1987. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

AONDE A VACA VAI. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Marcos Antônio, Josy Borges, Bento Júnior, Carmélia Gonçalves. ILUMINAÇÃO: Flávio Melo. SONOPLASTIA: Moisés Souza. MAQUIAGEM: Zeza Borges. PRODUÇÃO: Grupo de Teatro Tártarus Produções Artísticas.

MENINOS. TEXTO: Criação Coletiva. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Carlos Mosquito. ELENCO: Rossana Galdino, Rocicleide Quirino, Maria da Guia, Maria do Amparo, Marivan Costa, Jorge Eduardo, Marcos Antonio, Carlos Mosquito, Totonho, Hebert Dionísios, José Ferreira, Totonho. ILUMINAÇÃO: Alberto Machado. CONTRA-REGRA: Aeilton Dias. GUARDA-ROUPA: Josefa Ferreira. DIREÇÃO MUSICAL: Totonho. PRODUÇÃO: Grupo de Dramas Vivência. ESTREIA: 27 de março de 1987. LOCAL: Teatro Lima Penante.

GUIOMAR SEM RIR SEM CHORAR. TEXTO: Lourdes Ramalho. DIREÇÃO: Maurício Germano. ELENCO: Ivan Santos. ESTREIA: 26 de de setembro de 1987. LOCAL: Teatro Santa Roza. PRODUÇÃO: Projeto Experimental em Cultura SESC/PB

A DOCE TORTURA DE UM AMOR AO MOLHO PARDO. TEXTO E DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. ELENCO: Rodolfo Dartan.

1988

OTELO. TEXTO: William Shakespeare. ADAPTAÇÃO: W. J. Solha. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Ana Maria Merino (Desdêmona), Carlos Valério, Ednaldo do Egypto, Élida Guedes, Marcus Vinícius, Orlando Ellen, Roberto Cartaxo, Saint-Clair Avelar, Ubiratan de Assis (Otelo), Zezita Matos. MÚSICA: Didier Guigue. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Roberto Cartaxo. PRODUÇÃO: Grupo Bigorna. ESTREIA: 03 de março de 1988. LOCAL: Teatro Santa Roza.

VELÓRIO À BRASILEIRA. TEXTO: Aziz Bajur. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Misael Batista, Josy Borges, Flávio Melo, Gabriel Filho, Ana Lúcia, Josinaldo Teixeira, David Santana, Graça Batista. SONOPLASTIA: Jacinto Moreno. ILUMINAÇÃO: João Batista. FOTOGRAFIAS: José Lopes. MAQUIAGEM: Anunciada Fernandes. PRODUÇÃO: Grupo de Teatro Tártarus Produções Artísticas. ESTREIA: 12 de maio de 1988. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A SERPENTE. TEXTO: Nelson Rodrigues. DIREÇÃO: Coletiva. ELENCO: Flávia Maia, Eleonora Montenegro, Everaldo Vasconcelos. SONOPLASTIA: Ângelo Nunes. CONTRA-REGRA: Servílio Gomes. PRODUÇÃO: Piollin Dramas e Comédias.

PEDIDOS DE CASAMENTO. TEXTO: Anton Checov e Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Elpídio Navarro. ELENCO: Anunciada Fernandes, Dinalva Farias, Fernando Mercês, Nodge Filgueiras. PRODUÇÃO: Grupo de Teatro Apocalipse.

A VERDADEIRA ESTÓRIA DE JESUS. TEXTO: W. J. Solha. DIREÇÃO: W. J. Solha. ELENCO: Adelmar Barbosa (Mateus), Jorge Araújo (João), Melânia Silveira (Lucas), Sebastião Sarmento (Marcos). MÚSICA: Eli-Eri Moura. ARRANJOS: Eli-Eri Moura e Odair Salgueiro. ILUMINAÇÃO Expedito Júnior. COREOGRAFIA: Stella Paula. OPERAÇÃO DE SOM: Alberto Araújo. CENOGRAFIA: Bigorna. FIGURINOS: Bigorna e W. J. Solha. CAMAREIRA: Élide Guedes. FOTOGRAFIAS: Gustavo Moura e Alberto Araújo. MONTAGEM: Grupo Bigorna e JUTECA. ESTREIA: 17 de setembro de 1988. LOCAL: Teatro Santa Roza.

QUEM TEM MEDO DE ALZIRA POWER. TEXTO: Antonio Bivar. DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. ELENCO: Dadá Venceslau, Edilson Alves. SONOPLASTIA: Geto Nunes. ILUMINAÇÃO: Madalena Accioly. PRODUÇÃO: Supimpa Produções Artísticas.

1989

PRIMA DONA. TEXTO: José Maria Monteiro. DIREÇÃO: Jerônimo Vieira. ELENCO: Ana Maria Merino, José Sávio Santos, Adilson, Patrícia, Sebastião, Jancicleide, Jerônimo Vieira, Maria José, Geovana. PRODUÇÃO: Grupo Boca de Cena.

A ARTE DE MANTER OS CABELOS EM PÉ. TEXTO: Selma Tuareg. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Kubitschek Pinheiro (Lacan), Selma Tuareg (Carraro). MÚSICA: Didier Guigue. CENOGRAFIA: Allain Moszkowic. CABELO E MAQUIAGEM: Cabelo Cortado. VÍDEO-CLIPS: Tarcisinho Burity. FOTOS: João Lobo Maia. SONOPLASTIA: Rique Mala. ESTREIA: 01 de outubro de 1989. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

HOMENS DE LUA. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Everaldo Pontes. ELENCO: Ângelo Nunes, Maurício Soares, Wildenir Albuquerque, Servílio Gomes, Palmira Palhano. COREOGRAFIA: Maurício Germano. MÚSICA: Paulo Ró. ILUMINAÇÃO: Eliézer Filho. CONTRA-REGRA: Rommel Moraes e Luiz Nascimento. ADMINISTRAÇÃO: Wilma Albuquerque. MONTAGEM: Grupo Eclipse Explícito. ESTREIA: Novembro de 1989. LOCAL: Teatro Piollin.

O CABORÉ. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. ELENCO: Silvana Medeiros, Waleska Picado, Tarcísio Pereira e Everaldo Vasconcelos. MONTAGEM: Piollin Dramas e Comédias.

1990

PERDOA-ME POR ME TRAÍRES. TEXTO: Nelson Rodrigues. DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. ELENCO: Fernando Mercês, Lú Diniz, Silvana Medeiros, Tarcísio Pereira, Everaldo Vasconcelos. SONOPLASTIA E ILUMINAÇÃO: Juca de Oliveira. MONTAGEM: Piollin Dramas e Comédias, Grupo Apocalipse e Grupo Sagarana. ESTREIA: Fevereiro de 1990. LOCAL: Teatro Cilaio Ribeiro.

A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO. TEXTO: João Guimarães Rosa. ADAPTAÇÃO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira.

ELENCO: Romildo José, Bento Júnior, Wagneide Ferreira, Ivonaldo Rodrigues, Mariano de Lima, Joana D'arc. ILUMINAÇÃO E SONOPLASTIA: Moisés Sousa. PRODUÇÃO: Grupo Sagarana Produções Teatrais. ESTREIA: Março de 1990. LOCAL: Teatro Cilaio Ribeiro.

OPÍNUS. TEXTO: Poemas de Fernando Pessoa e Jussi Campelo. DIREÇÃO: Maurício Germano. ELENCO: Adilson Lucena, Deroce Clemente, Jerônimo Vieira, Sávio Santos, Sebastião Formiga, Vani Oliveira. MONTAGEM: Grupo Boca de Cena. ESTREIA: 16 de março de 1990. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

AMOR À MEIA LUZ. TEXTO: Jacinto Moreno. DIREÇÃO: Jacinto Moreno. ELENCO: Gabriel Filho, Rejane Guimarães, Tânia Costa, Williams Muniz.

QUINZE ANOS DEPOIS. TEXTO: Bráulio Tavares. DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Everaldo Pontes, Silvana Medeiros. SONOPLASTIA: Carmélio Reinaldo. OPERADOR DE LUZ E SOM: Toca Santos. MONTAGEM: Piollin Dramas e Comédias. ESTREIA: 24 de maio de 1990. LOCAL: Teatro Piollin.

BEIJO ROUBADO. TEXTO: Leonardo Nóbrega. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Kléber Alves. ELENCO: Isaac Pontes, Cida Costa, Rose Quirino, Ednalva Farias, Jailton Florêncio, Sérgio Lima, José Ferreira, Esdras Alves, Maria do Amparo. MAQUIAGEM: Marcelo Hardman. FIGURINOS: Domingos Sérgio. CENÁRIOS: Leonardo Nóbrega. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. OPERAÇÃO DE LUZ: Fernando Lima. SONOPLASTIA: Esdras Alves. COREOGRAFIA: Rosa Ângela Cagliani. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Domingos Sérgio Batista. MONTAGEM: Grupo de Dramas Vivência. ESTREIA: 17 de julho de 1990. LOCAL: Teatro Lima Penante.

UM UÍSQUE PARA O REI SAUL. TEXTO: Cézar Vieira. DIREÇÃO: Lau Siqueira. ELENCO: Williams Muniz. ESTREIA: 04 de agosto de 1990. LOCAL: Teatro Cilaio Ribeiro.

MENINOS. TEXTO: Leonardo Nóbrega. DIREÇÃO: Carlos Machado. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Rose Quirino e Maria do Amparo. ELENCO: Rose Quirino, Maria do Amparo, Edmilda Dutra, Bernadete Guedes, Joyce Mangueira, Márcio Rodrigues, Aurino Rodrigues, Roberto Xavier Júnior, José Carlos. MONTAGEM: Grupo de Dramas Vivência. ESTREIA: 07 de agosto de 1990. LOCAL: Teatro Lima Penante.

LOBISOMEM. TEXTO: Carlos Fernandes. DIREÇÃO: Anunciada Fernandes. ELENCO: Carlos Djalma, Celsa Monteiro, Criselide Barros, Guilherme Fernandes, Luiz Carlos Cândido, Marcus Vinícius, Nodge Filgueiras, Teka Fernandes. FIGURINOS: Mercês Nunes. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Domingos Sérgio. ESTREIA: 10 de agosto de 1990. LOCAL: Teatro Piollin.

TABU. TEXTO: Coletânea de textos de Paulo Vieira, Pedro Osmar, Antonio Arcela, Maria Colassanti, Toni Tucci, Colette Dowling, Lauro César Muniz e Dan Kiley. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ELENCO: Alexandra Soares, Aldi Chaves, Arnoldo Gonçalves, Alex Marçal, Antônio Eduardo, Ana Cristina, Augusto Magalhães, Daniela Guimarães, Chico Melo, Isabela Amorim, Juran Vital, Omar Brito, Rô Menezes, Rejane Marta, Samara Longo, Thalma Grise. COREOGRAFIA: Plínio Sérgio. ILUMINAÇÃO E SONOPLASTIA: João Batista. MONTAGEM: Oficina de Teatro da FUNESC. ESTREIA: 26 de setembro de 1990. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

MALA DIRETA. TEXTO E DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Ana Bandeira, Fernanda Cavalcanti, Valéria Cristina, Aparecida Almeida, Humberto Silva, Tarcísio de Assis, Francisco Expedito, José Alves da Silva, Simone Leite, Jacqueline Morais, Daniel Diniz. ILUMINAÇÃO: Pádua. COREOGRAFIA: Marcos Napoleão. SONORIZAÇÃO: José Carlos da Silva Lima. MAQUIAGEM, CENÁRIO E FIGURINOS: O grupo. MONTAGEM: Grupo de Risco.

1991

CANÇAO DENTRO DO PÃO. TEXTO: Raimundo Magalhães Júnior. DIREÇÃO: Elpídio Navarro. ELENCO: Nodge Filgueiras, Irineu Pinheio, Josy Borges, Hércules Félix, Ednaldo Navarro Júnior, Jurandir Vital. CENÁRIOS: Flávio Tavares. CENOTÉCNICA: Waldemar Dornelas. COREOGRAFIA E FIGURINOS: Yara Rosa. ILUMINAÇÃO E SONOPLASTIA: Elpídio Navarro. PRODUÇÃO: Secretaria de Educação e Cultura. ESTREIA: 05 de janeiro de 1991. LOCAL: Teatro Lima Penante.

MACAMBIRA. TEXTO: José Condé. ADAPTAÇÃO E DIREÇÃO: Roberto Vignatti. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Maria Ylma. ELENCO: Antonio Mariano, Carlos Anísio, Ednaldo do Egypto, Pereira Nascimento, Sebastião Formiga, Ronaldo Ponciano, Giuseppe Marcelo, Frank Wolacy, Fabiano do Egypto, Francisco Ernandes, Roberto Cruz, Zezita Matos, Mônica Macêdo, Lenita Cabral, Sônia Diniz, Rosa Cândida, Waleska Picado, Edilson Alves. MÚSICA: Carlos Anísio. ILUMINAÇÃO: Roberto Vignati. COREOGRAFIA: Rosa Cagliani. CENÁRIOS E ADEREÇOS: Breno Matos. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Elpídio Navarro. PRODUÇÃO: Secretaria de Educação e Cultura/PB. ESTREIA: 16 de janeiro de 1991. LOCAL: Centro Cultural São Paulo/SP.

QUERO MINHA LUCIDEZ DE QUALQUER JEITO. TEXTO: Caio Fernando Abreu. ADAPTAÇÃO: O grupo. DIREÇÃO: João Balula. ELENCO: Maronilton Henrique. FIGURINOS: Dagmar Reuter. ILUMINAÇÃO: Genário Dunas. MONTAGEM: Camalabá-Plaft-Na-Cara. ESTREIA: 22 de março de 1991. LOCAL: Teatro Lima Penante.

ALUGA-SE NAMORADOS. TEXTO: Orlando Júnior. DIREÇÃO: Fernando Mercês. ELENCO: Jerônimo Vieira, Nelson Júnior, Thalma Grisi, Ricardo Guedes, Aryll. FIGURINOS: Dagmar Reuter. CENÁRIOS: Ari Falcão. ILUMINAÇÃO: Napoleão Gutemberg. COREOGRAFIA: Plínio Sérgio. ESTREIA: 12 de abril de 1991. LOCAL: Teatro Lima Penante.

OS ANJOS DE AUGUSTO. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Everaldo Pontes, Servílio Gomes, Melânia Silveira, Ângelo Nunes, Palmira Palhano, Wildenir Albuquerque. ILUMINAÇÃO: Eliézer Filho. FIGURINOS: Maurício Germano e Goretti Irineu. TRILHA SONORA: Carmélio Reinaldo. MONTAGEM: Grupo Eclipse Explícito. ESTREIA: 24 de maio de 1991. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A MENTE CAPTA. TEXTO: Mauro Rasi. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Alexandre Fialho, Ana Maria, Alcinéia Gomes, Adriana do Carmo, Dorita Lima, Edilma Coutinho, Emanoel Santos, Fabiana Carvalho, Fabiana Santos, Hortêncio Ribeiro, Henriqueta Vinagre, João Henrique, Jaqueline Cabral, Maurício Barreto, Manoel Moura, Marluce dos Santos, Márcio Tadeu, Romeu Nazário, Roberto Maia, Saulo de Almeida, Vitor Burity, Walter Vasconcelos. FIGURINOS, PRODUÇÃO EXECUTIVA, ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Domingos Sérgio Batista. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. MAQUIAGEM E ADEREÇOS: Dadá Venceslau. MONTAGEM: Oficina de Teatro da FUNESC. ESTREIA: 12 de junho de 1991. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

AI, QUE SAUDADE QUE DÁ. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Daniela Guimarães, Waldi Silva, Ivanildo Viana, Ivonaldo Rodrigues. Laíse Ribeiro, Jacinto Moreno, José Alaênio. ILUMINAÇÃO: João Batista. SONOPLASTIA: Tarcísio Pereira. MONTAGEM: Sagarana Produções Teatrais. ESTREIA: 05 de julho de 1991. LOCAL: Teatro Lima Penante.

PARAIBANADAS. TEXTO: Ednaldo do Egypto. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Luiz Carlos Cândido. ELENCO: Ana Raquel, Antonio Cartaxo, Claudeam Freire, Dimitri Carlo, Fabiano Veloso. DIREÇÃO MUSICAL: Carlos Anísio. MONTAGEM: Oficina de Teatro Lima Penante.

PROSTITUTOS HOMENS DA NOITE. TEXTO: Leonardo Nóbrega. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ELENCO: Isaac Pontes, Otávio Carvalho, José Júnior Rosas, Andréa Luiza, André Arts, Edward de Medeiros, Alex Marçal, Jorge Luiz, Antônio Cartaxo, Nodge Filgueiras. CENÁRIOS: Leonardo Nóbrega. ILUMINAÇÃO: Renê Júnior. ADEREÇOS: José Ferreira. FIGURINOS: Dadá Venceslau. SONOPLASTIA: Luiz Carlos Cândido, Carlos

Machado. COREOGRAFIA: Maurício Germano. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Domingos Sérgio. MONTAGEM: Grupo de Dramas Vivência. ESTREIA: 30 de agosto de 1991. LOCAL: Teatro Santa Roza.

O JULGAMENTO DE CAPITU. ADAPTAÇÃO: Makários Maia e José Dionísio. DIREÇÃO: Makários Maia. ELENCO: Annie Caroline (Capitu), Israel Colaço (Bentinho), Márcio Maranhão. ILUMINAÇÃO E SONOPLASTIA: Éverton Correia. MONTAGEM: Grupo Múltiplo/Colégio Objetivo. ESTREIA: 01 de outubro de 1991. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

SOLIDÃO EM QUATRO VIAS. TEXTO: Bento Júnior. DIREÇÃO, COREOGRAFIA, FIGURINOS: Maurício Germano. ELENCO: Nara Waluska, Gerimaldo Nunes, Geraldo Santos, Vagneide Ferreira. MONTAGEM: Grupo Prefácio. ESTREIA: 11 de outubro de 1991. LOCAL: Teatro Lima Penante.

O CORNO IMAGINÁRIO. TEXTO: Molière. TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO: Paulo Michelloto e Rosely Accioly. ELENCO: Carlos Djalma (Sganarello, o Corno Imaginário), Anunciada Fernandes (Risoleta), Criselide Barros (Empregada), Guilherme Fernandes (Pedrão), Silvana Medeiros (Celinha), Celsa Monteiro (Renatão, tio de Sganarello, Pai de Celinha). DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. MONTAGEM: Grupo de Teatro Anunciada Fernandes e Piollin Dramas e Comédias.

O VÔO DO PÁSSARO MOLHADO. TEXTO: Ângelo Nunes. Direção: Ângelo Nunes. ELENCO: Josinaldo Araújo, Valdilene Gomes, Francisco de Araújo, Valdilene Gomes, Cosma Gomes, Rommel José, Marileide Santos, Luiz Antonio. ILUMINAÇÃO: Everaldo Vasconcelos. SONOPLASTIA: Carlos Caetano. PRODUÇÃO: Oficina Terra da Escola Piollin.

CURICACA. TEXTO: José Cavalcanti. ADAPTAÇÃO: Fernando Teixeira. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Adalice Costa, Ana Luíza Camiño, Humberto da Silva, Laerte Pereira, Márcia Lucena, Nanego Lira, Péricles Fagundes, Sandra Lucena, Sebastião Sarmento. ILUMINAÇÃO: João Batista. MÚSICA: Chico César. SONOPLASTIA: Sacha Teixeira. COREOGRAFIA: Guilherme Schulze. PRODUÇÃO: Grupo Bigorna. ESTREIA: 31 de outubro de 1991. LOCAL: Teatro Santa Roza.

ESTE BANHEIRO É PEQUENO DEMAIS PARA NÓS DOIS. TEXTO: Ziraldo. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Fabiana Veloso, Márcio Tadeu, Omar Brito. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Domingos Sérgio. FIGURINOS: Goreth Irineu. PRODUÇÃO: Oficina de Teatro da Funesc. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

ÓPERA BUFO. TEXTO: Coletânea de textos de Roberto Patrick, Leonardo Nóbega, Ronaldo Boschi, Nery Gomide. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Luiz Carlos Cândido e Carlos Machado. ELENCO: Ângelo Guimarães, Suelene Siqueira, Cida Maia, Ângelo Vidal, Luciana Xavier, Vilma Oliveira, Luciana Xavier, Tatiana Alves, Esdras Matheus, Carolina Martins, Jefferson Pamplona, Francisco régis. COREOGRAFIA: Clara Jerônimo. PRODUÇÃO: Domingos Sérgio.

JOGO DAS MÁSCARAS. TEXTO: Coletânea de textos de Lourdes Ramalho, João Cabral de Melo Neto, Neri Gomide. DIREÇÃO: Misael Batista. ELENCO: Jacinta de Lourdes (Narrador, Branca), Maronilton Henrique (Mrs. Alice, Alice, Mariana), Misael Batista (Morcego, Ludovina), Ronaldo Marçal (Morcego), Genário Dunnas (Conde D.), José Maciel (Tereza, Chicó), Nelson Alexandre (José), João Eugênio (Tonho). MONTAGEM: Cia. Oxente de Teatro.

A AURORA DA MINHA VIDA. TEXTO: Naum Alves de Souza. DIREÇÃO: Roberto Cruz. ELENCO: Clécio Roberto, Edson Barbosa, José Jarbas, Lucinha Bernardo, Misael Gomes, Graziela Lucena, Simônica Ramos, Valquíria Mendes. DIREÇÃO MUSICAL: Carlos Anísio. PRODUÇÃO: Qorpo Produções Artísticas.

A OUTRA FACE DE CRISTO. DIREÇÃO: Lau Ferreira. MONTAGEM: Grupo Retalhos.

CHAPEUZINHO VERMELHO NA MAIOR IDADE. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Creuza Pires.

COREOGRAFIA: Clara Jerônimo. GUARDA-ROUPA: Maria José Barbosa.

1992

ARLEQUIM O SERVIDOR DE DOIS AMOS. TEXTO: Carlo Goldoni. DIREÇÃO: Ubiratan de Assis. ELENCO: Geraldo Jorge (Arlequim), Célia Dantas, Benilson, Inailson, Carlos Veras, José Felipe, Genira, Nildo Fifi, Luís Ribeiro. MÚSICA: Carlos Anísio. COREOGRAFIA: Romualdo. MAQUILAGEM: Nem. FIGURINOS: Airton Dicarla. CENÁRIOS: João Braz. ADEREÇOS: O grupo. MONTAGEM: Grupo Tenda. ESTREIA: 07 de fevereiro de 1992. LOCAL: Teatro Santa Catarina/Cabedelo.

O CÉREBRO DO PEIXE. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Alaênio Domingos, Angélica Maria, Carlos de Souza, Márcio Tadeu, Nara Walusca. ILUMINAÇÃO: João Batista. ADEREÇOS E FIGURINOS: José Rosas. SONOPLASTIA: Tarcísio Pereira. OPERADOR DE SOM: Rodolfo. MONTAGEM: Sagarana Produções Teatrais. ESTREIA: 06 de março de 1992. LOCAL: Teatro Santa Roza.

VAU DA SARAPALHA. TEXTO: Guimarães Rosa. ADAPTAÇÃO E DIREÇÃO: Luiz Carlos Vasconcelos. ELENCO: Everaldo Pontes, Nanego Lira, Servílio Gomes, Soia Lira. FIGURINOS: Sérgio Lucena. CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Vasconcelos. PERCUSSÃO: Escurinho. OPERAÇÃO DE LUZ: Ângelo Nunes. MONTAGEM: Grupo de Teatro Piollin. ESTREIA: 27 de março de 1992. LOCAL: Teatro Piollin.

PAIÓ DE FOGO. TEXTO: Misael Batista. DIREÇÃO: Misael Batista. ELENCO: Francisco Hernandez, Genário Dunnas, Lenita Cabral, José Maciel. ILUMINAÇÃO: Eloy Pessoa. COREOGRAFIA: Marcos Napoleão. FIGURINOS: Nelson Alexandre. BADULAKES: Jailton Florêncio, João Balula. MONTAGEM: Cia. Frahele. ESTREIA: Maio de 1992. LOCAL: Teatro Santa Roza.

ELA, A RUA E EU. TEXTO: Ângelo Nunes. DIREÇÃO: Ângelo Nunes. ELENCO: Rommel José, Valdilene Gomes, Duílio Cunha, Cosma Gomes, Ronaldo Oliveira, Francisco Araújo, Marilene Souza, Sebastião Alves. ILUMINAÇÃO: Everaldo Vasconcelos. MONTAGEM: Oficina Terra. ESTREIA: 27 de março de 1992. LOCAL: Teatro Piollin.

... JANETE VAI À LUTA! TEXTO: José Eduardo e Sérgio Araújo. DIREÇÃO: José Eduardo e Sérgio Araújo. ELENCO: Sérgio Araújo, José Eduardo, Robinson Rafael, José Erivaldo, Edivaldo Batista, Josivaldo Guimarães, Iranilson Lima, Pedro Rodrigues. MAQUIAGEM: José Eduardo. CENOGRAFIA: Sérgio Araújo. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Bezerra. MONTAGEM: Grupo Reflexos. ESTREIA: Maio de 1992. LOCAL: Teatro Lima Penante.

TRANSATLÂNTICOS. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Chico Piauí (Duvalieux), Simone Leite (Srta. Divina), Ana Bandeira (Srta. Makrina), Paulino Araújo (Pensador). ESTREIA: 12 de julho de 1992. LOCAL: Teatro Santa Roza. MONTAGEM: Grupo de Risco.

ANAYDE. TEXTO: Paulo Vieira. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Roberto Cartaxo (João Dantas), Carlos Djalma (Rafael), Ana Luísa Camino (Anayde), Humberto Silva (João José), Tião Braga (Alves), Melânia Silveira (Lia). MÚSICA: Eli-Eri Moura, Odair Salgueiro. CENOGRAFIA: Tarcísio Burity Filho. CONTRA-REGRA: Gabriel Filho, Élide Guedes. SONOPLASTIA: Júnior Espínola. MONTAGEM: Grupo Bigorna. ESTREIA: 25 de julho de 1992. LOCAL: Teatro Minerva/Areia/PB.

NO TEMPO DA CHRESTOMATIA. TEXTO: Ednaldo do Egypto. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Ednaldo do Egypto, Criselide Barros, Pereira Nascimento, Hércules Félix, Fernanda Régis, Márcio Tadeu, Sebastião Formiga, Carlos Veras, Rose Quirino, Fabiana Veloso, Fabiano do Egypto, Lauro Araújo, Celsa Monteiro, Sebastião Formiga. COREOGRAFIA: Rosa Cagliani. FIGURINOS: Maurício Germano. DIREÇÃO MUSICAL: Carlos Anísio. MONTAGEM: Grupo Ponto de Luz. ESTREIA: 26 de setembro de 1992. LOCAL: Teatro Santa Roza.

TORTURAS DO CORAÇÃO OU EM BOCA FECHADA NÃO ENTRA

MOSQUITO. TEXTO: Ariano Suassuna. DIREÇÃO: Cláudio Barros. ELENCO: Johana Cavalcanti, Joselito Souza, José Maria Segundo, Arthur Marques, André Pereira, Lavoisier, Érico. MONTAGEM: Trupe 100 Nome/Colégio Pio X. ESTREIA: 17 de outubro de 1992. LOCAL: Teatro Ariano Suassuna/Centro Cultural Marista.

O HOMEM DA VACA E O PODER DA FORTUNA. TEXTO: Ariano Suassuna. DIREÇÃO: Cláudio Barros. ELENCO: Daniel Araújo, Adriano Cabral, Sérgio Montenegro. MONTAGEM: Grupo Atsiramex. ESTREIA: 20 de outubro de 1992. LOCAL: Teatro Ariano Suassuna/Centro Cultural Marista.

O CEMITÉRIO DOS VIVOS. TEXTO: Nodge Filgueiras. DIREÇÃO: Nodge Filgueiras. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Mércia Cartaxo. ELENCO: Cida Costa, Luiz Ribeiro Júnior, Thalma Grisi, Nanal Farias, Roberto Cruz, Gilson Azevedo, Mércia Cartaxo. SONOPLASTIA: Carmélio Reinaldo. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. CENÁRIOS: Luiz Ribeiro Júnior. MAQUIAGEM E FIGURINOS: Nodge Filgueiras, Cida Costa. MONTAGEM: Nodge Filgueiras Produções Artísticas. ESTREIA: 22 de novembro de 1992. LOCAL : Teatro Santa Catarina/Cabedelo/PB.

PALÁCIO DOS URUBUS. TEXTO: Ricardo Meireles. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Ingrid Trigueiro, João Dantas, Joht Cavalcanti, Maria José Pereira, Ângelo Guimarães. MONTAGEM: Oficina de Teatro FUNESC. ESTREIA: 26 de novembro de 1992. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

ROMEU E JULIETA. TEXTO: William Shakespeare. DIREÇÃO: Makários Maia. ELENCO: Carlos Dowling, Ariane Costa, Carlos Antônio Neto, Aleksandra Freitas, Wendel Gusmão, Tiago Lima, Josemília Guerra, Mariana de Moraes, Tiago Renna, Bruno Vinelli. COREOGRAFIA: Virgínia Porto. DIREÇÃO MUSICAL: Socorro Estrela, Mariana de Moraes, Marco Antônio Barcellos. MONTAGEM: Grupo Múltiplo/Colégio Objetivo.

BOM DIA CALABOCA. TEXTO: Norman Lopes. DIREÇÃO: Norman Lopes. ELENCO: Norman Lopes. PARTICIPAÇÃO: Alexandre Paulino.

1993

CRÔNICA DE UM AMOR DIABÓLICO. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Lula Ribeiro. ELENCO: Laerte Pereira (Fiririu), Elias de Lima, Zeza Barbosa, Cláudio Quintans, Alexandre Fialho, Tarcísio Pereira. FIGURINOS: Anunciada Fernandes. CENÁRIOS E MAQUIAGEM: Elígio Huzmann. ILUMINAÇÃO: Gontram Medeiros. SONOPLASTIA: David Santana. MONTAGEM: Grupo Sagarana Produções Teatrais. ESTREIA: 19 de março de 1993. LOCAL: Teatro Lima Penante.

"B" EM CADEIRA DE RODAS. TEXTO: Ronaldo Radde. DIREÇÃO: Francisco Hernandez. ELENCO: Nádja Rocha, Márcia Faustich. ILUMINAÇÃO: João Balula. SONOPLASTIA: Frank W. Burity. PROGRAMAÇÃO VISUAL: Pedro Osmar. MONTAGEM: Cia. Frahele.

PASTORIL PROFANO DO TERCEIRO MUNDO. ADAPTAÇÃO: Geraldo Jorge. DIREÇÃO: Geraldo Jorge. ELENCO: Alcemy de Araújo, Alessandro Lucena, Alexandre Fialho, Benilson Pereira, Renné Júnior, Gilson Azevedo, Edilson Alves, Isaac Pontes, Ribamar de Souza, Eriberto de Assis, Joilson Pereira, Romualdo Câmara, Wellingon Melo. MAQUIAGEM: Isaac Silva. FIGURINOS: Airton D'Karla. MÚSICOS: Holga Pessoa, Miguel José, Antonio José. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Edilson Alves, Gilson Azevedo. ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Luiz Carlos Cândido. MONTAGEM: Grupo TENDA. ESTREIA: 09 de julho de 1993. LOCAL: Teatro Lima Penante.

A ESTUPIDEZ DO QUARTO. TEXTO: Vinícius Rodrigues. DIREÇÃO: Makários Maia. ELENCO: Sérgio Montenegro, Adriano Cabral, Daniel Rodrigues. MONTAGEM: Anarrieh Companhia de Teatro. ESTREIA: 02 de outubro de 1993. LOCAL: Teatro Ariano Suassuna.

VAIVEM. TEXTO: Samuel Beckett. DIREÇÃO: Vinícius Rodrigues. PRODUÇÃO: Anarrieh Companhia de Teatro.

ASCENSÃO E QUEDA DE UMA FAMÍLIA MINEIRA. TEXTO: Ronaldo Boschi. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Edilma Coutinho, Flaviane Rolim, Socorro Falcão, Geórgia Carvalho, Yara Bezerra, Maíra Lewtcuk, Hilton Ramos. ILUMINAÇÃO: Elói Pessoa. MONTAGEM: Oficina de Teatro da FUNESC.

A COBRA. TEXTO: Arimarques Gonçalves. DIREÇÃO: Arimarques Gonçalves. ELENCO: Williams Muniz. MONTAGEM: Grupo de Teatro Arte e Cia.

MACBETH. TEXTO: William Shakespeare. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Carlos Bertrand, Ramaiana Lira. MAQUIAGEM: Jandaciara Gíscia. ILUMINAÇÃO: Eloy Pessoa. MONTAGEM: Oficina de Teatro da FUNESC. ESTREIA: 29 de outubro de 1993. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. TEXTO: William Shakespeare. DIREÇÃO: Eliézer Filho. FIGURINOS: Maurício Germano. MONTAGEM: Grupo Múltiplo/Colégio Objetivo.

INIMIGOS. TEXTO: Gilson Gondim. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Maurício Soares, Ricardo de Tássio, Lauro Araújo, Deise Ramos, Ana Marinho, Gilson Nascimento, Ana Merino. MONTAGEM: Projeto Inimigos.

ESTÁ TUDO CERTO, MAMÃE? TEXTO: Everaldo Vasconcelos. ELENCO: Carlos Alberto e Neusa Barros. MONTAGEM: Companhia Experimental Chama.

SILÊNCIO TOTAL - VEM VINDO UM PALHAÇO. CRIAÇÃO, DIREÇÃO E ATUAÇÃO: Luiz Carlos Vasconcelos. DIRETOR ASSISTENTE: Luis Carlos Nem. CENOGRAFIA E FIGURINO: Luiz Carlos Vasconcelos. MÚSICAS: Klezmer – Musica de festa social Judia (Domínio Público). ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Vasconcelos e Luís Carlos Nem.

1994

ROGÉRIO. TEXTO: Orris Soares. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Palmira Palhano, Hércules Félix (Rogério), Alaênio Fernandes, João Dantas, Marcus Vinícius, Roberto Cruz. MONTAGEM: Grupo Bigorna. ESTREIA: 05 janeiro de 1994. LOCAL: Teatro Santa Roza.

LEMBRANÇAS DE TIO PEDRO. TEXTO: Ângelo Nunes. DIREÇÃO: Ângelo Nunes. ELENCO: Duílio Cunha (Tio Pedro), Francisco Araújo (Mininim). SONOPLASTIA: Kris Proost. ARTE E CRIAÇÃO: Nai Gomes. CONTRA-REGRA: Simone Torres. FOTOGRAFIAS: Clara Lenira. MONTAGEM: Oficina de Teatro Piollin. ESTREIA: 24 de fevereiro de 1994. LOCAL: Teatro Lima Penante.

BEIJO ROUBADO. TEXTO: Leonardo Nóbrega. DIREÇÃO: Leonardo Nóbrega. ELENCO: Isaac Pontes (Walquíria), José Ferreira (Eloi, Carlos), Cida Costa (Matilde, Dalva), Maria do Amparo (Lady Zu), Francisco Raimerson (Edu), Cida Maia (Sara), Nanal Farias (Sr. Menezes), Ingrid Trigueiro (Vanda). CENOGRAFIA: Leonardo Nóbrega. FIGURINOS: Danilo Toscano, ILUMINAÇÃO: Carlos Machado. COREOGRAFIA: Maurício Germano. CONTRA-REGRA: J. Santos. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Edilson Alves. MONTAGEM: Grupo de Dramas Vivência. ESTREIA: 11 de março de 1994. LOCAL: Teatro Santa Roza.

ROSA CHÁ. TEXTO: Jandaciara Gíscia. DIREÇÃO: Jandaciara Gíscia. ELENCO: Alex Beigui, Beto Maia, Jandaciara Gíscia, Jyni Azevedo, Renata Maia. ILUMINAÇÃO: Wilma Albuquerque. SONOPLASTIA: Alexandre Lima. CONTRA-REGRA: Hildo Silveira. ESTREIA: 24 de março de 1994. LOCAL: Teatro Santa Roza.

COLETÂNEA. TEXTO: Joht Cavalcanti. DIREÇÃO: Joht Cavalcanti. ELENCO: Maria José Pereira, Cláudio Moraes, Sérgio Samuel. CENOGRAFIA E ADEREÇOS: Joht Cavalcanti. MONTAGEM: Companhia Paraibana Prato de Farinha. ESTREIA: 04 de maio de 1994. LOCAL: Teatro Santa Roza.

O SANTO INQUÉRITO. TEXTO: Dias Gomes. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Omar Brito, Ramaiana Lira, Fiririu, Anna Walléria Guerra, Amaury Cortes Júnior, J. Barreto de Almeida Neto, Anna Izabella. TRILHA SONORA: Carmélio Reinaldo.

ILUMINAÇÃO; João Batista. SONOPLASTIA: Maria Bethânia. MONTAGEM: Teatro Universitário da UFPB. ESTREIA: 12 de maio de 1994. LOCAL: Teatro São Luís/Salvador/BA.

OS MAL-AMADOS. TEXTO: Lourdes Ramalho. DIREÇÃO: Misael Batista. ELENCO: Cristovão Almeida, José Maciel, Jacinta de Lourdes, Ivonaldo Rodrigues, Marcos Luma, Simone Santos, Tony Santos, Misael Batista. FIGURINOS: Maurício Germano. ILUMINAÇÃO: Napoleão Gutemberg. MÚSICA: Grupo Casa Nova, Misael Batista. MONTAGEM: Cia. Oxente de Teatro. ESTREIA: 14 de maio de 1994. LOCAL: Teatro Lima Penante.

NEGROS. TEXTO: Duílio Cunha. DIREÇÃO: Duílio Cunha. ELENCO: Suely Silva, Edilene da Silva, Cida Monteiro, Adão Lima, Jacidemar Mendonça, Júnior Cunha, Cosma Gomes, Cardivando Patrício. COREOGRAFIA: Edilene da Silva. CENOGRAFIA: Duílio Cunha, Marcos Roberto. MÚSICA: Erivaldo Matias, Marcos Roberto. MAQUIAGEM: Jandaciara Gíscia. FIGURINOS: O grupo. MONTAGEM: Grupo de Teatro Popular Mairarte. ESTREIA: Maio de 1994. LOCAL: Teatro Santa Roza.

A ALFACE. TEXTO: Ivo Bender. DIREÇÃO: Eleonora Montenegro. ELENCO: Cristina Araújo, Neide Melo. MONTAGEM: Grupo D'Artes/UFPB.

VOVÔ VIU A UVA. TEXTO: Cristovam Tadeu. DIREÇÃO: Cristovam Tadeu. ELENCO: Ednaldo do Egypto, Zezita Matos, Criselide Barros, Fátima França, Gilson Figueiredo, Eduardo Nóbrega, Mariana Moura. MONTAGEM: Ponto de Luz Produções. ESTREIA: 15 de setembro de 1994. LOCAL: Teatro Santa Roza.

PEQUENO PRÍNCIPE. TEXTO: Antoine de Saint-Exupéry. ADAPTAÇÃO: Eliézer Filho, Vinícius Rodrigues. MONTAGEM: Grupo de Teatro Múltiplo/Colégio Objetivo.

AMÉRICA. TEXTO: Jacinto Moreno. DIREÇÃO: Oriéby Ribeiro. ELENCO: Berenice Bezerra (América), Ismael Gomes (Torturador), Roberto Lima (Revolucionário), Jacinto Moreno (Fernando, o escritor), Oriéby Ribeiro (Narrador). ESTREIA: LOCAL: 10 de dezembro de 1994. Teatro Lima Penante.

GOTA D'ÁGUA. TEXTO: Chico Buarque e Paulo Pontes. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Carlos Machado, Jandaciara Gíscia. ELENCO: Jussara Pereira (Joana), Patrícia Braz (Joana), Sérgio Motta (Jasão), Fábio Costa (Egeu), Jaqueline Freitas (Corina), Itamira Barbosa (Alma), Anderson Noel (Creonte), Ângela Mª de Sousa, Anadeli Viana, Beatriz Silva, Fernanda Gomes, Helenir Vieira, Maninho Fialho, Aldo Leite, Israel Fonseca, Roberto Doia, Marcelo Bezerra. DIREÇÃO MUSICAL: Fábio Costa. MAQUIAGEM: Jandaciara Gíscia. COREOGRAFIA: Plínio Sérgio. ILUMINAÇÃO: João Batista. PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: Marcos Fonseca. MONTAGEM: Oficina de Teatro da FUNESC. ESTREIA: 21 de outubro de 1994. LOCAL: Teatro Paulo Pontes.

O LONGO CAMINHO QUE VAI DE 0 A N. TEXTO: Timochenco Whebi. DIREÇÃO: Jerônimo Vieira. ELENCO: Jerônimo Vieira, Arthur Marques. ILUMINAÇÃO: Lityerse Campos. SONOPLASTIA: Ane Cristina. FIGURINOS: Arthur Marques, Jerônimo Vieira. MONTAGEM: Grupo de Teatro Par EM Golee.

A BATALHA DA CIDADE CONTRA O REI LIXO. TEXTO: Grupo Quilombo Expressões Artísticas. DIREÇÃO: Ângelo Nunes. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Kris Proost. ELENCO: Hércules Félix (Apresentador do circo), Jandaciara Gíscia (Cidade), Kris Proost (Lixo), Maria do Amparo (Mãe Dolores) e José Guilherme (Músico/Gari). FIGURINOS e ADEREÇOS: O grupo. MAQUILAGEM: Jandaciara Gíscia. CONTRA-REGRA: Simone Torres. FOTOGRAFIAS: Clara Lenira. MONTAGEM: Ladrilhos Trupe de Teatro.

PASTORIL PROFANO DO TERCEIRO MUNDO – PARTE II. TEXTO: Geraldo Jorge. DIREÇÃO: Geraldo Jorge. ELENCO: Edilson Alves (Palhaço Dengoso), Gilson Azevedo (Toinha, a Gostosa), Benilson Pereira (Juju Chupeta), Wellington Soares, Carlos Bertrand, Sílvio, Adeilton Dias, Sérgio Lucena, Leonir Rodrigues, Joacy Alves, Almir Miguel, Inaldo Serrano. ILUMINAÇÃO: João Batista. MÚSICA: Mola, Severino.

FOTOGRAFIAS: Leudes Rodrigues. MONTAGEM: Grupo Tenda. ESTREIA: 28 de outubro de 1994. LOCAL: Teatro Lima Penante.

1995

AUTO DA COMPADECIDA. TEXTO: Ariano Suassuna. DIREÇÃO: Jerônimo Vieira. ELENCO: Geisa Mota. MONTAGEM: Grupo Skena/Colégio Pio X. ESTREIA: 13 de outubro de 1995. LOCAL: Teatro Ariano Suassuna.

B... EM CADEIRA DE RODAS. TEXTO: Ronald Hadde. DIREÇÃO: Francisco Hernandez. ELENCO: Anunciada Fernandes, Edmilson Cantalice. TÉCNICA: João Balula, Otávio Pinho, Walter Almeida, Wellivander, Frank Wallacy, Mary Rodrigues. ESTREIA: 17 de outubro de 1995. LOCAL: Teatro Santa Roza.

NUA NA IGREJA. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Itamira Barbosa, Ismar Pompeu, Nanau Farias, Jaqueline Freitas, Tony Barbosa, Bruno Guimarães, Marilene Santana, Lula Ribeiro, Cláudio Quintans. SONOPLASTIA: Zeny Moura. ILUMINAÇÃO: Leonildo Silva. MAQUIAGEM: Williams Muniz. FIGURINOS: Nelson Alexandre. CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Cida Almeida. ADEREÇOS: Lula Ribeiro. CENOGRAFIA: Lula Ribeiro e Tarcísio Pereira. FOTOGRAFIAS: Nanau Farias. PUBLICIDADE: Mozart Propaganda. APOIO ADMINISTRATIVO: Socorro Quintans. MONTAGEM: Grupo Sagarana Produções. ESTREIA: 01 de junho de 1995. LOCAL: Teatro Santa Roza.

O BURGUÊS FIDALGO. TEXTO: Molière. ADAPTAÇÃO: Rubens Teixeira. DIREÇÃO: Rubens Teixeira. ELENCO: Ednaldo do Egypto, Everaldo Vasconcelos, Fátima França, Ubiratan de Assis, Dadá Venceslau, Rosa Carlos, Gilson Figueiredo, Madeleine Braga. FIGURINOS E CENOGRAFIA: Flávio Tavares, Dadá Venceslau. ADEREÇOS: Dadá Venceslau. CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Vau, Ana Arcela. CENOTÉCNICA: Valdenis. SONOPLASTIA: André Falcão. ILUMINAÇÃO: Ivan. MONTAGEM: Grupo Comediantes do Rei. ESTREIA: 10 de novembro de 1995. LOCAL: Teatro Ednaldo do Egypto.

QUIXOTE – O HILARIANTE E VENTUROSO SONHO. TEXTO: Carlos Downling. ENCENAÇÃO: Makários Maia. DIREÇÃO: Vinícius Rodrigues. ELENCO: Vinícius Rodrigues, Cyran Costa, Carlos Dowling, Thiago Penna, Sérgio Montenegro, Adriano Cabral, Daniel Araújo, Liuba de Medeiros, Ismália Botelho, Maria Botelho, Kátia Lins, Ariadne Costa, Makários Maia, Carmem Verônica. CENÁRIOS: Flávio Jatobá. DIREÇÃO MUSICAL E SONOPLASTIA: Cyran Costa, Tiago Penna. ILUMINAÇÃO, ADEREÇOS, FIGURINOS, MAQUILAGEM E PRODUÇÃO EXECUTIVA: Criação Coletiva. MONTAGEM: Anarrieh Companhia de Teatro.

SANGUE NA TERRA. TEXTO: Duílio Cunha. DIREÇÃO: Duílio Cunha. ELENCO: Suely Silva (Tida), Bené Carlos (Zé Antonio), Diana Cunha (Menina Rica), Djair Rodrigues (Raminho), Cida Monteiro (Manã), Elicinete Soares (Santina). ILUMINAÇÃO: Fabiano Diniz. CENOGRAFIA: Duílio Cunha, Marcos Roberto. MAQUIAGEM: Jandaciara Gíscia. TRILHA SONORA: Marcos Roberto. VOCAL: Ingrid Trigueiro. MONTAGEM: Grupo de Teatro Popular Mairarte. ESTREIA: Maio de 1995. LOCAL: Teatro Santa Roza.

SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR. TEXTO: Luigi Pirandello. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: MONTAGEM: Grupo Múltiplo/Colégio Objetivo. ESTREIA: 19 de setembro de 1995. LOCAL: Teatro Santa Roza.

SINHÁ FLÔR. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Celsa Monteiro, Deise Ramos, Criselide Barros, Chico Piauí. FIGURINOS E COREOGRAFIA: Maurício Germano. CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO: Eliézer Filho. OPERAÇÃO DE LUZ: Elói Pessoa. SONOPLASTIA: Val Andrade. CONTRA-REGRA: Alex Antônio. MONTAGEM: Cia. Sírius de Teatro. ESTREIA: 03 de maio de 1995. LOCAL: Teatro Santa Roza.

VENTOS DO AMANHECER EM MACAMBIRA. TEXTO: José Condé. ADAPTAÇÃO: Roberto Vignati. DIREÇÃO:

Roberto Cartaxo. ELENCO: Ailma Alves, Alexandre Villas, Amaury Cortes, Antônio dos Santos, Artur Leonardo, Fábio Costa Moreira, Joseane Camelo, Lidiane Albuquerque, Verônica Albuquerque, Suzy Lopes, Iana Marinho, Vivian Corrêa, Sérgio Mota, Vilma Cazé, Gilma Farias. SONOPLASTIA: Fábio Moreira. COREOGRAFIA: Plínio Sérgio. CENOGRAFIA: Roberto Cartaxo. MAQUIAGEM: Jandaciara Gíscia. CARTAZ: Sérgio Mota. MONTAGEM: Oficina de Teatro da FUNESC.

O HOMEM DE NAZARÉ. TEXTO: José Maria Rodrigues. DIREÇÃO: Humberto Lopes. PRODUÇÃO: Fundação Cultural João Pessoa (FUNJOPE).

UMA CASA BRASILEIRA COM CERTEZA. TEXTO: Wilson Saião. DIREÇÃO: João Costa. ELENCO: Isabela Costa, Ramayana Lira, Waléria Guerra, Laerte Fiririu, Omar Brito, Marcos Vinícius e Alex Begui. ILUMINAÇÃO: João Batista. MONTAGEM: Teatro Amador da Faculdade de Direito.

1996

A MAIS FORTE. TEXTO: August Strindberg. DIREÇÃO: Everaldo Vasconcelos. ELENCO: Elvira D'Amorim, Valeska Picado. MÚSICA: Eli-Eri Moura. ILUMINAÇÃO: João Batista. MONTAGEM: Laboratório de Artes Cênicas – LAC/UFPB.

DRAMA DAS ALMAS. TEXTO: Fragmentos poéticos de Fernando Pessoa, Emma Goldman. DIREÇÃO: Ângelo Nunes. ELENCO: Ingrid Trigueiro, Diana Cunha, Cida Monteiro, Duílio Cunha. FIGURINOS: Dadá Venceslau. CENOGRAFIA: Ângelo Nunes. ILUMINAÇÃO: Fabiano Diniz. TRILHA SONORA ORIGINAL: Escurinho. MONTAGEM: Grupo de Teatro Contratempo.

A BAGACEIRA. TEXTO: José Américo de Almeida. ADAPTAÇÃO: W. J. Solha. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Elton Veloso, Walmar Pessoa, Kilma Farias, Tião Braga, João Dantas, Sebastião Formiga, Maria Betânia, Damião Rodrigues. FIGURINOS E ILUMINAÇÃO: Jorge Bweres. MÚSICA: Eli-Eri Moura. MONTAGEM: Grupo Bigorna.

LAMPIÃO VAI AO INFERNO BUSCAR MARIA BONITA. TEXTO: Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Rubens Teixeira. ELENCO: Evaldo Souza, Márcio Tadeu, Ednaldo do Egypto, Celsa Monteiro, Ubiratan de Assis, Daniele Huebra.

UM DIA SEREI SUZANA, A HISTÓRIA DE UM CABARÉ. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Carlos Bertrand, João Dantas, Lorena Teles, Marilene Santana, Everaldo Vasconcelos, Francisco Hernandez, Jaqueline Freitas, Ramayana Lira. CONTRA-REGRA: Marinalva Rodrigues. MONTAGEM: Grupo Sagarana.

COMO ENLOUQUECER UM HOMEM. TEXTO: Bráulio Tavares. DIREÇÃO: Edilson Alves. ELENCO: Gilson Azevedo, Inaldo Serrano, MONTAGEM: Grupo TENDA.

A NOITE DAS MAL DORMIDAS. TEXTO: Niels Petersen. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Ana Bandeira, Simone Leite. MONTAGEM: Grupo de Risco/APCEF.

A PENA E A LEI. TEXTO: Ariano Suassuna. DIREÇÃO: Jerônimo Vieira. MONTAGEM: Grupo Skena/Colégio Pio X.

TRANSITORIAL. TEXTO: Rose Quirino. DIREÇÃO: Rose Quirino. MONTAGEM: Grupo Independente.

O HOMEM DA VACA E O PODER DA FORTUNA. TEXTO: Ariano Suassuna. DIREÇÃO: Cláudio Barros. ELENCO: Daniel Araújo, Adriano Cabral, Sérgio Montenegro E Jerônimo Vieira. MONTAGEM: Grupo Atsiramex.

O REINO DESEJADO. TEXTO: Ronaldo Correia de Brito. DIREÇÃO: Moncho Rodriguez, Luiz Carlos Vasconcelos, Tarcísio Pereira e Agustin Iglesias. ELENCO: Everaldo Pontes, Soia Lira, Gera Ramos, Maria Bethânia, Escurinho, Norma Góes, Marcos Brandão. FIGURINOS: Cristina Cunha.

1997

A PAIXÃO DE CRISTO SEGUNDO O ANJO DA PRESENÇA. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Maurício

Germano. ELENCO: Gerailton Ramos, Walmar Pessoa, Edmilson Cantalice, Jerônimo Vieira, Jonas Lourenço, Mônica Macêdo, Maria Bethânia, Valeska Picado, Laszio Gomes, Everaldo Vasconcelos, Williams Muniz, Isaú Firmino, Nanego de Lira, entre outros. CENOGRAFIA: Eliézer Filho. ILUMINAÇÃO: Eloy Pessoa. COREOGRAFIA: Adilson Lucena. FIGURINOS: Maurício Germano. CONTRA REGRA: José Sereco. SONOPLASTIA: Val Andrade. PRODUÇÃO: FUNJOPE.

COMO NASCE UM CABRA DA PESTE. TEXTO: Mário Souto Maior. ADAPTAÇÃO: Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Dadá Venceslau (Menino, Dona Zefinha, Dona Gerusa), Edilson Alves (Joaquim), Madalena Aciolly (Dasdores). FIGURINOS: Dadá Venceslau, Maurício Germano. ADEREÇOS: Dadá Venceslau, Marabá. CONCEPÇÃO DE ILUMINAÇÃO: Eliézer Filho. OPERAÇÃO DE LUZ: Elói Pessoa. CONTRA-REGRA: Roberto Assunção. MÚSICAS: Genário Dunas, Lis Albuquerque, Quinteto Armorial, Jackson do Pandeiro. SONOPLASTIA: André Falcão. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Giovana Gondim. MONTAGEM: Agitada Gang.

AUGUSTO – O ANJO VISIONÁRIO. TEXTO: Poemas de Augusto dos Anjos. ADAPTAÇÃO: Jerônimo Vieira. DIREÇÃO: Jerônimo Vieira. ELENCO: Fernanda Martinez, Adriana Diniz, Airton Barros, Sérgio Maciel, Kleber Marques. MONTAGEM: Cia. Parangolé de Teatro e Dança.

PAI DO MANGUE. TEXTO: Leonardo Nóbrega. DIREÇÃO: Duílio Cunha. ELENCO: Joana Valentim, Vilberto Silva, Marilene Melo, Michele, Ana Valentim, Maria Mô, Wilson Souto, Luciano Farias. MÚSICAS: Ricardo Brindeiro, Fábio Souza. CENÁRIOS E FIGURINOS: Duílio Cunha. MAQUIAGEM: O grupo. MONTAGEM: Grupo de Teatro Popular Miramangue.

NÃO SE INCOMODE PELO CARNAVAL. TEXTO: Paulo Vieira. DIREÇÃO: Ângelo Nunes. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Duílio Cunha. ELENCO: Ingrid Trigueiro (Nínia), Diana Cunha (Nínia Jovem), Cida Costa (Noêmia), Cida Monteiro (Noêmia Jovem), Marcus Vinícius (Seu Abílio), Zezita Matos (D. Amélia). TRILHA SONORA ORIGINAL: Escurinho, Alex Madureira. CENÁRIO: Nai Gomes. FIGURINOS: Maurício Germano. CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Goreth Irineu. EQUILIBRAÇÃO CORPORAL: Luciano Klostermann. PREPARAÇÃO VOCAL: Eduardo Nóbrega. ILUMINAÇÃO: Fabiano Diniz. FOTOGRAFIA: Fabiana Veloso. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Giovanna Gondim. ESTREIA: 10 outubro de 1997. LOCAL: Teatro Santa Roza.

MORTE E VIDA SEVERINA. TEXTO: João Cabral de Melo Neto. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Valdete Luna, Tatiana Ramalho, Sônia Sales, Sílvia Torres, Joaquim Júnior, Irani Barbosa, Antônio Deol, Mércia Chaves, Bertonny Nino, Aline Araújo, Ana Roberta, Dorinha Limeira, Ana Magalhães, Aline Araújo, Conceição Santos e Reginaldo. COREOGRAFIA: Eva Almeida. ILUMINAÇÃO: Marcos Barreto. MONTAGEM: Grupo MOCA.

TAMBABA PRA QUE TE QUERO. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Alexandre Fialho, Osvaldo Travassos. MONTAGEM: Grupo Moca.

4 NA LONA. TEXTO: Criação Coletiva. DIREÇÃO: Humberto Lopes. ELENCO: Humberto Lopes, Challena Barros, Itamira Barbosa, Adriana Arnaud. MONTAGEM: Grupo Quem tem boca é pra gritar.

O DIÁRIO DE CLESSI. TEXTOS: Jean Genet, Nelson Rodrigues. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. MONTAGEM: Grupo Moca.

A MOENDA. TEXTO E DIREÇÃO: Jacinto Moreno.

ANDRÔMACA. TEXTO: Eurípedes. ADAPTAÇÃO, DIREÇÃO E ATUAÇÃO: Williams Muniz.

TRÊS EM UM. TEXTO E DIREÇÃO: Orieby Ribeiro. MONTAGEM: Grupo Tártarus.

LA LEÇON. TEXTO: Eugen Ionesco. DIREÇÃO: Daniel Araújo. PRODUÇÃO: Aliança Francesa.

1998

O AUTO DE DEUS. TEXTO: Everaldo Vasconcelos. DIREÇÃO GERAL: Roberto Cartaxo e Everaldo Vasconcelos. ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Paulo Vieira e Humberto Lopes. ELENCO: Horieby Ribeiro, Duílio Cunha, José Ribamar, Everaldo Pontes, Buda Lira, Tathiana Rangel, Mônica Macêdo, Ana Merino. PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: Eduardo Moscovis. CENOGRAFIA: Roberto Cartaxo. COREOGRAFIA: Marcos Brandão. CENOTÉCNICA: Waldemar Dornellas. ILUMINAÇÃO: Fabiano Diniz e Marcos Barreto. SONOPLASTIA: Marcos Dizeu e João Batista. FIGURINOS: Sanzia Márcia. PRODUÇÃO: FUNJOPE.

MEIDIFÊRA. ROTEIRO: Ângelo Guimarães. DIREÇÃO: Ângelo Guimarães e Ingrid Trigueiro. ELENCO: Ângelo Guimarães, Ingrid Trigueiro, Fabíola Morais, Jocerlan e Silva e Giselda Candeia. FIGURINOS E ADEREÇOS: Ingrid Trigueiro e Trupe. MÚSICAS: Jackson do Pandeiro e Ângelo Guimarães. MAQUIAGEM E TRILHA SONORA: A Trupe. PREPARAÇÃO CORPORAL: Ângelo Guimarães e Fabíola Morais. PREPARAÇÃO VOCAL: Ingrid Trigueiro. MONTAGEM: Trupe Meidifêra.

A PRECE DOS MALDITOS. TEXTO: Leonardo Nóbrega. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Iana Marinho, Ribamar de Souza, Lorena Teles, Marcos Pinto, Fernando Mercês. MONTAGEM: Grupo Apocalipse.

ALAMOA. TEXTO: Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo.

BOSSA Nº 2. TEXTO: Nelson Rodrigues. DIREÇÃO: Éverton B. Correia. ELENCO: Jerônimo Vieira.

FOGO PRESTES. TEXTO: Pedro Osmar. DIREÇÃO: Horiéby Ribeiro. ELENCO: Horiéby Ribeiro, Edmilson Cantalice, Jacinto Moreno. MÚSICA: Cristiano Oliveira. CENOGRAFIA: Horiéby Ribeiro. ILUMINAÇÃO: Mauro Natal. MONTAGEM: Tártarus Produções;

MULHERES. TEXTO: Dario Jr. DIREÇÃO: Eliete Matias. ELENCO: Suely Valle, Suzana Bandeira, Karla Thamira, Laryssa Wanessa, Mary Anni Lima, Viviane Vieira, Eliete Matias. ILUMINAÇÃO: Dario Jr. OPERAÇÃO DE SOM: Vinícius Vieira. ADEREÇOS: Jorge de Araújo. MONTAGEM: Grupo Intuição.

AS ESPOSAS. TEXTO: Tarcísio Pereira. DIREÇÃO: Tarcísio Pereira. ELENCO: Marcos Brandão, Airton Barros, Jacinto Moreno, Hany Meirelles, Suzy Lopes, Simone Figueiredo, Sílvia Torres, Iara Bezerra, Wladimir Santiago, Emmanuel Vilar, Beto Quirino, Horiéby Ribeiro, Marilene Santana, Ely Porto, Norma Góes, Alessa Naziazene. ILUMINAÇÃO: João Batista. FIGURINOS: Jô de Oliveira e Airton Barros. FOTOGRAFIA: BARENO Vieira. SONOPLASTIA E CENOGRAFIA: Tarcísio Pereira. CONFECÇÃO CENOGRAFIA: Tom Xuá. ADEREÇOS: Chico Viola e Tom Xuá. MONTAGEM: Sagarana Produções Teatrais. ESTREIA: 30 de outubro de 1998. LOCAL: Teatro Santa Roza.

GOTA D'ÁGUA. TEXTO: Paulo Pontes, Chico Buarque. DIREÇÃO: João Ribeiro. ELENCO: Gilma Farias, Verônica Cavalcanti, Sérgio Samuel.

JANELAS PERFUMADAS. TEXTO: Fragmentos poéticos de Garcia Lorca e Vinícius de Moraes. ROTEIRO: Eleonora Montenegro. DIREÇÃO: Eleonora Montenegro. ELENCO: Cassandra Figueiredo, Rosa de Lima, Ingrid Castro, Joht Cavalcanti. MONTAGEM: Grupo D'artes.

MAMANITA. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Walmar Pessoa (Diego Gasparde), Celsa Monteiro (Anita Gasparde), Criselide Barros (Violeta Gasparde), João Dantas (Juan Castilho), Patrícia Braz (Maria), Tarso Mattos (Marco). FIGURINOS: Maurício Germando, Goreti Irineu. ADEREÇOS: Adriano Bezerra. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Raimundo Nonato Batista. MONTAGEM: Cia. Sírius de Teatro.

NOITE ESCURA. TEXTO: Paulo Vieira. DIREÇÃO: Paulo Vieira. ELENCO: Gilma Farias (Tereza jovem), Anunciada Fernandes (Teresa, 20 anos depois e mulher do povo), Marcos Pinto (Anjo), Ubiratan Assis (Dom Alonso, Jesus), João Ribeiro (Pedro, Inquisidor), Jussara Pereira (Aia), Verônica de Sousa (Joana, Anjo Torto, mulher do povo) Antônio Deol (Padre Graciano, Demônio, Anjo Torto, Avô de Teresa). MÚSICA ORIGINAL:

Didier Guigue. OPERAÇÃO DE SOM: Luiz Carlos de Andrade Júnior. ILUMINAÇÃO: Marcos Barreto. FIGURINOS: Paulo Vieira, Edite Lucena. PREPARAÇÃO DE CORPO: Adilson Lucena. MONTAGEM: Galharufas Companhia de Teatro. ESTREIA: 14 dezembro de 1998. LOCAL: Capela de Santa Tereza.

QUINZE ANOS DEPOIS. TEXTO: Bráulio Tavares. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Fernando Teixeira, Márcia Souto. FIGURINOS: Maurício Germano. CENOGRAFIA: Luciana Dias, Sérgio Lucena. MAQUIAGEM: Williams Muniz. MÚSICA: Alex Madureira. CONTRA-REGRA: Tom Shuá. PRODUTOR EXECUTIVO: Raimundo Nonato. MONTAGEM: Grupo de Teatro Bigorna.

VOVÓ VIU A AVE. TEXTO: Cristovam Tadeu. DIREÇÃO: Cristovam Tadeu. ELENCO: Isa y Plá, Ednaldo do Egypto, Márcio Tadeu, Gilson Azevedo, Danniele Huebra, Gilberto Pekala, Fernanda Martinez, Evaldo Souza.

MEDEAMATERIAL. TEXTO: Heiner Muller. DIREÇÃO: Éverton Correia. ELENCO: Ana Marinho. CENOGRAFIA E FIGURINOS: Éverton Correia.

A MALDIÇÃO DE CARLOTA. TEXTO: Joacil Pereira de Brito. DIREÇÃO: Fernando Teixeira. ELENCO: Anunciada Fernandes, Augusto Magalhães, Gilma Farias, Osvaldo Travassos, Patrícia Braz, Ailma Alves.

MORTE E VIDA SEVERINA. TEXTO: João Cabral de Melo Neto. ADAPTAÇÃO E DIREÇÃO: Marcos Montenegro. ELENCO: Flávio de Oliveira, Larte Fiririu, Sérgio Samuel, Vanda Oliveira, Suzy Lopes, Gisele Suminski, GG Farias, Gerusa Vasconcelos, Joseni Alves, Antonio Monte, Guilherme Suminski. MÚSICA: Luiz Carlos Otávio. ILUMINAÇÃO: João Batista. FIGURINOS, CENÁRIOS E ADEREÇOS: O grupo. COREOGRAFIA: Mestre João do Boi e Dona Cícera CARTAZ E PROGRAMA: João Estrela. MAQUIAGEM: Sávio Santos. MONTAGEM: Grupo de Teatro Olho Vivo.

SERRA BRANCA. TEXTO E DIREÇÃO: Omar Brito.

1999

A LIÇÃO. TEXTO: Ionesco. DIREÇÃO: Daniel Araújo. ELENCO: Daniel Araújo, Ariadne Costa, Adriano Cabral. ESTREIA: 21 de maio de 1999. LOCAL: Teatro Ednaldo do Egypto.

A TRAJETÓRIA DE UM ANJO MORTO. TEXTO: Poemas de Augusto dos Anjos. ADAPTAÇÃO: Vicente de Paula. DIREÇÃO: Vicente de Paula. ELENCO: Vicente de Paula. TRILHA SONORA: José Azevedo. ILUMINAÇÃO: Luiz Carlos Cândido. MAQUIAGEM: Williams Muniz. ESTREIA: 09 de junho de 1999. LOCAL: Teatro Santa Roza.

BRANCA DE CALVÃO E AS 7 NEVINHAS. TEXTO: Cristovam Tadeu. DIREÇÃO: Edilson Alves. ELENCO: Gilson Azevedo (Espelho), José Eduardo (Rainha Madrasta), Adeilton Pereira (Nevinha Risonha), Sérgio Lucena (Nevinha Dengosa), Inaldo Serrano (Nevinha Zangada, o Ponto), Othon Ribeiro (Nevinha Mestra), Francisco Raimerson (Príncipe Cafuçu e Motoboy), Sebastião Gomes (Branca de Calvão). CENÁRIOS, ADEREÇOS E ILUMINAÇÃO: Nelson Alexandre. SONOPLASTIA: Neto Amaro. FIGURINO: Cris. MAQUIAGEM: José Eduardo. CONFECÇÃO DE FIGURINOS: D. Zita, Marlene Fernandes. MONTAGEM: Companhia Paraibana de Fuleragem. ESTREIA: 07 de maio de 1999. LOCAL: Teatro Santa Roza.

CONCERTO EM RI MAIOR. DRAMATURGIA: Everaldo Vasconcelos. DIREÇÃO: Humberto Lopes. ELENCO: Challena Barros, David Muniz, Itamira Barbosa, Humberto Lopes. MONTAGEM: Grupo Quem tem boca é pra gritar.

DEBOCHE. TEXTO: Geraldo Jorge. DIREÇÃO: Geraldo Jorge. ELENCO: Antônio Amarante, Augusto Magalhães, Iara Bezerra, Roberto Cruz, Raquel Avelino, Antônio Mangueira, Tony Silva, Geraldo Farias. MONTAGEM: Grupo TENDA.

NO CAMINHO DAS SOMBRAS. TEXTO: Gilson Gondim. DIREÇÃO: Roberto Cartaxo. ELENCO: Adilso Isidro, Alexandre Fialho, Chico Régis, Emanuel Vieira, Gabriela Bezerra, Gertrudes Nóbrega, Hanny Meireles,

Isabela Lima, Julian Vassimiro, Kalline Brito, Lorena Teles, Valdete Luna, Vânia Henrique, Wilma Pereira, Wladimir Santiago. CENOGRAFIA: Roberto Cartaxo. ILUMINAÇÃO: João Batista. MÁSCARAS: Ion Pontes. PREPARAÇÃO CORPORAL E COREOGRAFIA: Marcos Brandão. SONOPLASTIA: Marcos Dizeu. MAQUIAGEM: Williams Muniz. CONTRA-REGRA: Élide Muniz. FOTOGRAFIA: Fábio Gondim, José Maurício Gurgel. ESTREIA: 03 de outubro de 1999. LOCAL: Teatro Santa Roza.

O PÉ DA ÁRVORE DE NATAL. TEXTO: Karl Valentim. DIREÇÃO: João Dantas. ELENCO: Joht Cavalcanti, Ingrid Castro.

2000

A DEUS MAMANITA. TEXTO: Eliézer Filho. DIREÇÃO: Eliézer Filho. ELENCO: Walmar Pessoa (Diego Gasparde), Celsa Monteiro (Anita Gasparde), Criselide Barros (Violeta Gasparde), Patrícia Braz (Maria), Tarso Mattos (Marco). FIGURINOS: Maurício Germando, Goreti Irineu. ADEREÇOS: Adriano Bezerra. MONTAGEM: Cia. Sírius de Teatro.

ANÚNCIO DE JORNAL EXTRA, EXTRA, FRUTINHAS NEM PENSAR. TEXTO: Alexandre Fialho e Emanuel Vieira. DIREÇÃO: Isaú Firmino. ELENCO: Alexandre Fialho, Emanuel Vieira, Jubert Renovato, Antoni França, Marta Valéria, Israel Ferbar, Eufrásio Costa. PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: Neto Ribeiro.

AS VELHAS. TEXTO: Lourdes Ramalho. DIREÇÃO: Duílio Cunha. ELENCO: Zezita Matos (Mariana), Cida Costa (Ludovina), Ingrid Trigueiro (Branca), João Dantas (José), Maurício Soares (Tomás), Anderson Noel (Chicó). CENOGRAFIA E PROGRAMAÇÃO VISUAL: Nai Gomes. ILUMINAÇÃO: Fabiano Diniz. MÚSICA: Escurinho, Alex Madureira. OPERAÇÃO DE SOM: Ari Falcão. FIGURINOS: Maurício Germano. CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Fan Sousa. EQUILIBRAÇÃO CORPORAL: Luciano Klostermann. PREPARAÇÃO VOCAL: Fátima França. MONTAGEM: Grupo de Teatro Contratempo. ESTREIA: 01 de agosto de 2000. LOCAL: Teatro Santa Roza.

LOBISOMEM. TEXTO: Carlos Fernandes. DIREÇÃO: Anunciada Fernandes. ELENCO: Marcus Vinícius. ESTREIA: 06 de outubro de 2000. LOCAL: Teatro Ednaldo do Egypto.

O ÚLTIMO VERSO. TEXTO: Fragmentos de poemas de Fernando Pessoa, Cassandra Figueiredo, Hidelberto Barbosa, Lúcio Lins. ROTEIRO: Elenora Montenegro. DIREÇÃO: Eleonora Montenegro. ELENCO: Joht Cavalcanti, Ingrid Castro, Ângelo Guimarães, Verônica Cavalcante, Rosa de Lima, Ismália Sales, Márcia Araújo, Walquíria Araújo, Amanda Viana, Grace Matias, Deilde. FIGURINOS: Maurício Germano. ILUMINAÇÃO: Eliézer Filho. OPERAÇÃO DE LUZ: Elói Pessoa. ESTREIA: 28 de novembro de 2000. LOCAL: Escola Piollin.

PASTORIL PROFANO 2000. TEXTO: Criação Coletiva. DIREÇÃO: Edilson Alves. ELENCO: Gilson Azevedo (Toinha Gostosa), Adeilton Pereira (Biuzinha), José Eduardo (Vanda), Dinart Silva (Verônica Show), Sebastião Gomes (Ritinha da Rabada), Tony Silva (Maria do Bu), Nildo Silva (Mundona da Macaxeira), Alexandre Barros (Carla), Inaldo Serrano (Rosemary Passo Fundo), Edilson Alves (Palhaço Dengoso). CENÁRIO E ILUMINAÇÃO: Nelson Alexandre. MAQUIAGEM: José Eduardo. COREOGRAFIA: Márcio Souza. PARTICIPAÇÃO: Os 3 do Nordeste. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Antônio Hino, Francisco Raimerson. MONTAGEM: Companhia Paraibana de Comédia.

QUEM ESTIVER ACHANDO RUIM, SAIA! TEXTO: Altimar Pimentel. DIREÇÃO: Gilberto Brito. ELENCO: Cincinato Maia (Maia, o prefeito), Challena Barros (Rita), Itamira Barbosa (Maria), Adriana Arnaud (Corita), Valdívia Araújo (Dorotéia), David Muniz (Cabo Zé Fincão), Rogério Gomes (Governador e Mordomo), Humberto Lopes (Samuel). FIGURINOS: Gilberto Brito. ASSISTÊNCIA DE FIGURINO: Sânzia Márcia. MAQUIAGEM: Williams Muniz. ILUMINAÇÃO: João Batista. FOTOGRAFIA: Ricardo Peixoto. MONTAGEM: Grupo Quem tem boca é pra gritar. ESTREIA: 15 de janeiro de 2000. LOCAL: Teatro Santa Roza.

REDEMUNHO. TEXTO: Genário Dunnas. DIREÇÃO: Misael Batista, Edilson Alves. ELENCO: Jacinta de Lourdes (Maria de Lulu),

Genário Dunnas (Velha Fuxiló), Jô Carvalho (Soloiça), Jailton Sousa (Cego Ciço), Alberto Black (Batião), Neide Melo (Rosinha), Francisco Júnior, Gil Holanda. FIGURINO E CENOGRAFIA: Nelson Alexandre. MONTAGEM: Cia. Oxente de Atividades Culturais.

QUADRO SÍNTESE PRODUÇÃO TEATRO TABAJARA

Ano	Qtde.	Espaço Pertencimento Dramaturg@S				Dramaturgo (a)		Encenador (a)		Dramat ≠ Encenador	Dramat = Encenador	Regional	
		PB	NE	BR	Outros	h	m	h	m			S	N
1975	7	3	0	3	1	7	0	6	1	5	2	4	3
1976	5	1	2	1	1	5	0	5	0	4	1	2	3
1977	6	5	1	0	0	6	0	6	0	2	4	3	3
1978	3	1	1	0	1	3	0	3	0	2	1	1	2
1979	6	6	0	0	0	5	1	5	1	1	5	3	3
1980	6	6	0	0	0	5	1	5	1	6	0	4	2
1981	6	2	0	3	1	4	2	5	1	5	1	3	3
1982	6	6	0	0	0	6	0	5	1	3	3	4	2
1983	6	4	0	0	2	5	1	6	0	4	2	2	4
1984	7	5	0	2	0	7	0	6	1	5	2	3	4
1985	13	11	0	1	1	13	0	13	0	7	6	6	7
1986	6	6	0	0	0	6	0	6	0	2	4	2	4
1987	5	5	0	0	0	4	1	5	0	1	4	3	2
1988	6	2	0	3	1	6	0	5	1	5	1	2	4
1989	4	4	0	0	0	3	1	4	0	3	1	2	2
1990	11	10	0	1	0	11	0	10	1	6	5	4	7
1991	20	12	0	7	1	20	0	20	0	11	9	8	12
1992	15	10	2	1	2	15	0	15	0	7	8	11	4
1993	12	7	0	2	3	12	0	12	0	7	5	3	9
1994	16	10	1	4	1	14	2	14	2	9	7	8	8
1995	11	5	2	2	2	11	0	11	0	8	3	5	6
1996	11	6	3	1	1	11	0	10	1	8	3	9	2
1997	13	9	1	1	2	13	0	13	0	8	5	7	6
1998	18	14	1	2	1	17	1	15	3	10	8	8	10
1999	7	5	0	0	2	7	0	7	0	5	2	2	5
2000	8	8	0	0	0	6	2	6	2	5	3	6	2
TOTAIS	234	163	14	34	23	222	12	218	16	139	95	115	119

Anexos 2

Matérias de Jornal

Auto da Compadecida e o Teatro Vivo – Fernando Teixeira

O Norte. Cultura. João Pessoa, 26 de setembro de 1976. página 7

O Teatro Total é verdadeiramente uma busca às raízes dos cultos regionais e a arte popular, tanto a omissa como a assinada pelo povo. Uma procura nas suas verdades sem adulterá-las, captando suas formas e sendo fiel a elas ampliando dentro de seus princípios cujo o maior interesse é a preservação da sua forma originária dando vasão a inventiva sem o risco da *exteriotipação*. Essas são as bases onde o Teatro Total procura se edificar. Não é uma forma suigêneres no entanto a procura dos valores e a junção das diversas manifestações dentro do caráter acima citado, tem uma significação nova e de maior importância no panorama dos espetáculos.

Assim o "Auto da Compadecida" está se vestindo, procurando dentro destas formas, uma nova visão de montagem onde as fontes primitivas são alicerçadas para que o espetáculo tome uma importância de folguedo.

O espetáculo se inicia com um aboio ainda com a cena no escuro, em seguida entra o quinteto do Grupo Folclórico da Paraíba, sob a regência de Dalvanira Gadelha que sola a música do "Boi da Paraíba", quando os componentes pedem licença ao dono da casa para apresentarem sua brincadeira. Luz, todos os galantes, damas, pastores, atores e coro (em número de 47 pessoas) iniciam a dança da solicitação que é intercalada pela narrativa do palhaço (Cristiano Amorim).

Terminado este movimento, recorri a uma apresentação circense, onde todos os atores apresentam-se ao público com vênias, gestos típicos daqueles artistas e em seguida saem rapidamente em BG entra novamente o Coral executando uma cantiga referente a entrada do Mateus e do Birico que são representados por Chicó (Ednaldo do Egypto) e João Grilo (Marcos Ramalho). No "Boi da Paraíba" primitivo, esses dois personagens entram em cena remando e cantando loas. Partindo desse princípio, imaginei um rio, que fiz com panos e luzes e presos ao suposto rio e canoa e ao término das cantigas a mesma vira, e os dois salvam-se com muita luta. Tem início assim o texto em si.

João Grilo e Chicó, vestem-se como os primitivos Mateus e Birico em macacões de chita encarnado e azul com peitoril de couro e chapéus de vaqueiro, portando chocalhos e chibatas de bexiga de boi. Tem andamento assim a narrativa, que decorre seguindo as palavras do autor.

A apresentação do Major Antonio Morais (Gilmar Albuquerque) é representada pela figura do Capitão do "Bumba", que entra majestosamente em seu cavalo, enquanto os galantes e damas cantam uma música com referência a avareza da qual aquele personagem muito se identifica.

Escuta-se ao longe um solo de rabeca, executando o baião da Catirina e rapidamente entram em cena todos os galantes, damas, Mulher (Vera Pessoa), Padeiro (Nildo Araújo) e o cachorro tendo assim a mesma representação do boi, pois aquela figura é representada por um bailarino (Paulo), que faz a mesma movimentação da apresentação do citado boi. Encerrada a apresentação, inicia-se a solicitação da Mulher, para que o Padre benza o animal. Durante o diálogo, entra sem que os personagens o notem, o Índio (Otávio Soares) representante dos caboclinhos, e mata o cachorro.

A entrada do Sacristão (Karllow Neves) é representada pelo homem da cobra que é portador de uma enorme giba nas costas e conduz consigo uma velha mala amarela que nunca a abre, escutando vez ou outra o chão. Esta figura, faz parte do "Boi da Paraíba" primitivo e é denominado como mestre sala ou mesmo uma espécie de camelô, que nunca apresenta seus produtos. Além do folguedo, esse tipo existe também nas ruas e feiras.

Estando o cachorro morto, inicia-se então o jogo de interesses que culmina com o seu *entêrro*. Com essas cenas, aproveitamos o ensejo e *inveredamos* pelos caminhos das *inselenças* onde a Mulher do Padeiro puxa a cantiga e é completada pelo coral dos galantes, até o final do primeiro ato.

A abertura do segundo ato, inicia-se com a entrada do bispo (Gilmar Albuquerque) acompanhado pelo Frade (Walter Venâncio) e os galantes, damas e pastoras e a referência feita com aquele personagem é com Urso, uma figura do Bumba que só se interessa por dinheiro. A música cantada nesta cena tem uma relação maravilhosa com a proposta, encaixando-se perfeitamente no contexto da montagem. Com a mão me dê me dê/ Com outra dêcá dê cá/Quem não der dinheiro ao Urso/ Não *ver* o mês de Natá. A música prossegue com mais dois versos bastantes significativos e integrados. Encerrado o movimento, a ação retorna normalmente para condição do folguedo teatralizado sem que a inventiva *exteriotipe*.

Uma segunda figura animal que recorri, é a do Gato (Cristiano Amorim) que descome dinheiro que também é feita com um bailarino e entra em cena trazida por Chicó ao som de uma contra-dança, solada pelo quinteto e que é acompanhado na dança pela Mulher e João Grilo. Depois de feita a negociação planejada por João Grilo ou seja, a venda do Gato a Mulher, a mesma sai de cena com o Gato com o mesmo movimento da entrada.

Minutos após a sua saída, volta a Mulher em pânico dando a notícia da invasão pelos cangaceiros na cidade e que estão vindo agora para roubar a igreja quando repentinamente entram no movimento de guerrilha atacando os presentes, chefiados por Severino de Aracajú (Rombergue Gondim) e tem início assim a carnificina onde todos são mortos, encerrando assim o segundo ato.

O "Auto da Compadecida" na maioria das suas montagens sempre deu bons espetáculos, visto a leveza dos diálogos e o entrosamento dos personagens no primeiro e no segundo ato e o desafio do terceiro, pois, aos primeiros contatos com aquela obra é assim que ele se apresenta; polêmico, de *rítimo* lento, falas longas e ação contida. Qualquer diretor tem que parar e mergulhar profundamente para encontrar uma solução, contornar sua forma desafiante e conseguir uma maneira de não cair em uma forma cansativa, prejudicial ao *denamismo* dos atos anteriores. Para contornar a situação, recorri ao que encontrava no meu alcance.

A abertura é feita com a dança da *ressucitação*, praticada pelo mesmo índio que matou o cachorro.

Encerrada a cena do Encourado (João Santana) os galantes adentram conduzindo o Cristo (Gilmar Albuquerque) dançando juntamente e inicia-se o julgamento em uma forma de júri popular, onde as sentenças são propagadas após cada julgamento. Durante o processo, os galantes fazem coreografias dando assim um total caráter de folguedo, uma apresentação de campo. Essa movimentação prossegue até a entrada da Compadecida (Zezita Matos) e tem início uma ceia, onde todos os atores presentes a cena, são convidados a participar. Durante a referida ceia, diversas coisas acontecem, mágicas, comidas sumindo rápidas, explosões, intromissões visto que na minha opinião, tudo não passa de uma visão de João Grilo que durante o terceiro ato através de "flash-back" aparece diversas vezes no seu próprio enterro.

O Teatro Total não se resume nesta montagem, seu uso pode poderá ter uma expansão maior de conformidade com o texto, com a proposta do autor ou não, é uma condição de espetáculo para direção, uma maneira de valorização da montagem. A forma de enxertos dentro de um texto, pode não ser inovação se a estilização exacerbar, no entanto, independente do reacionarismo, pode-se perfeitamente ser fiel as raízes da proposta e se fazer um espetáculo novo, plástico, transmitindo os anseios e verdades carentes.

II MOSTRA ESTADUAL DE TEATRO AMADOR
Paulo Queiroz
O Norte. Cultura. João Pessoa, 20 de outubro de 1976.

A Mostra foi aberta com a apresentação "Hours Concours" da peça "O Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna numa montagem do Grupo de Teatro Universitário dirigido por Fernando Teixeira. A montagem tem soluções muito felizes principalmente no ... a introdução das personagens com o "Cavalo Marinho" folguedo popular de inegável beleza e admiravelmente bem colocado no espetáculo. O mesmo não se pode dizer em relação ao Xaxado, também usado pela direção, mas de maneira apendicitária e muito independente, devendo ficar mais ...ado. Também não concordo com algumas personagens e notei algumas... Começo pelo Padre João, figura mais fraca da atual montagem e cuja construção está, acho, errada. Se a intenção do diretor foi mostrar as pernas de Altemir Garcia encurtando-lhe a batina o objetivo foi plenamente conseguido, porém, esclareço, que embora não faça nenhuma restrição entre brancas, pretas ou amarelas as preferimos femininas. Estou informado que tal atitude foi tomada para manter a concordância com o figurino tomado do "Bumba-Meu-Boi", mas penso que tal fidelidade deveria ter sido sacrificada em função de uma solução mais correta do personagem. Apresentando o Padre logo no princípio, ridículo, e deixando patente de cara sua venalidade, fica diminuída a esperteza de João Grilo (uma vez que o Padre pode ser enganado por qualquer pessoa), a vivacidade da trama e a justificativa do texto que evolui em relação ao Padre de maneira gradativa mostrando-lhe o verdadeiro caráter, resultando questionáveis os dotes clericais do ator que o interpreta.

Ednaldo do Egypto, ator de amplos recursos, é habitualmente, nervoso em dias de estréia e incorrigível na mania que tem de se preocupar com todos os detalhes do espetáculo, fato que qualquer espectador mais atento pode notar.

Se desencumbe bem de sua tarefa em relação a Chicó, mas não consegue se livrar desse personagem ao interpretar a alma do Bispo, notadamente no que diz respeito a inflexão de voz e movimentação em cena. Deve ser mais trabalhado nesse sentido. João Grilo, principal figura da peça e que acumula mais de 150 falas durante o espetáculo ficou a cargo de Saint-Clair, ator de competência reconhecida mas que ficou prejudicado com o fato de ter substituído o ator anterior em apenas uma semana. Comeu muitas falas, mas ia no máximo se poderia acusar a produção de precipitação. Quanto ao padeiro e ao Coronel este último leva mais jeito. Estes dois personagens não devem ser tratados como simples pretextos hilariantes e representam em última análise o jogo de influências entre o capitalismo rural (Coronel) e o nascente capitalismo industrial urbano (Padeiro) e isto deveria ser acentuado. A mulher do padeiro é oportuna e salva-lhe a má figura (do Padeiro). Soberba a figura do Frade. É isso aí, soberba. A melhor figura nessa noite em cena que quase sem falar ofusca a figura do Bispo que de resto, não é lá muito bom. Um caso típico de uma personagem de segundo plano ressaltada por um rasgo genial de criação. Karlov cria um bom sacristão, faz boas aparições no princípio, mas não mantém o ritmo até o fim. O Encourado está bom e pelo jeitão a tendência é melhorar.

Mas por favor, um cristo mais sério. Não tão sério mas menos brincalhoso. Fica Melhor. Atente-se para o fato de que ele só resolve ser mais indulgente graças a intervenção da Compadecida. Em relação a esta não há o que reclamar.

Apesar de ter sofrido um acidente no dia da apresentação (quebrou o pé) o fato não lhe atrapalhou em nada. Pelo contrário, suavizou-lhe os movimentos.

Severino de Aracaju é melhor montado do que apeado, devendo ser enviado para o céu com cavalo e tudo. O Cabra está discreto e deve continuar assim. O Palhaço está bom. Ótimas as soluções para o cachorro e o gato.

Entrevistei Ariano no final do espetáculo e ele declarou que tinha sido o melhor trabalho que tinha visto com o seu "O Auto da Compadecida", classificando Fernando Teixeira como um dos melhores diretores do Brasil. Compreende-se. Ele, como eu, percebeu que o espetáculo em linhas gerais está bem solucionado, faltando apenas o que chamamos de polimento.

A primeira peça apresentada concorrendo à classificação foi "Morte e Vida Severina" montada pelo Teatro /nordestino Divulgado. " Meus amigos do Tenda entraram numa fria. A peça cuja primeira montagem foi feita pelo Teatro da Universidade Católica do Rio de Janeiro (Tuca). Foi na época selecionada para representar o Brasil no /festival Internacional de Teatro Universitário em Nice

(França) e lá arrebatou o prêmio de melhor espetáculo. Os belíssimos versos de João Cabral de Melo Neto com as de Holanda foram gravados em discos e amplamente divulgados por todo Brasil, tornando assim possível a que muita gente tivesse oportunidade de ouvir a montagem original. Isso deixou os amadores do resto do país em situação difícil e muito raramente ou nunca a qualidade da primeira montagem oi atingida por amadores. Com o grupo Tenda não foi diferente. Os atores frequentemente assumem uma postura colegial (outro grande perigo quando se trata de uma peça escrita em versos).

Salva –se o bebê. A montagem ao contrário da anterior, não tem solução uma vez que o grupo, acho, não dispõe de pessoal com escolarização musical para realizar um trabalho eminentemente desse gênero. Já vi melhores trabalhos do grupo. A pedida é sair para outra.

Se a apresentação de "Morte e Vida Severina " não foi boa, a da segunda peça concorrente 'Nero" leveda pelo grupo Feto não foi a melhor. Nos primeiros momentos os atores sob qualquer pretexto, ou mesmo sem nenhum pretexto, descem do palco deixando-o completamente vazio e eu pensei que eles estavam propondo o palco como elemento anacrônico em teatro, e disse "taí, pelo menos é uma posição vanguardista". Ledo engano. A partir de determinado momento sobem todos ao palco e de lá não saem até o fim. Não deu pra entender. Ficou a impressão de que o espaço teatral foi usado sem nenhum critério justificável.

O ator principal acentua muito a homossexualidade de Nero diminuindo-lhe a autoridade imperial e seus impulsos tiranos e paranoia. Estranhamente Nero se torna machão em plena orgia, completamente bêbado (havendo intervalos durante a orgia em que se torna curiosamente sóbrio) quando se sabe que habitualmente essas memórias sob efeito etílico, são mais desinibidas, deixando a mostra seus caracteres andróginos. As músicas grandiloquentes e em alto volume deixam os atores em má situação quando cessam não possuindo estes recursos para manter o volume e a qualidade daquelas. A iluminação foi deficiente atrapalhando ainda mais os confusos histriões, sendo frequente ver alguns deles procurando o foco. Restou o texto de Hilton Lima. Bom. O Hilton também dirigiu o espetáculo e como se viu, não se saiu tão bem quanto escrevendo.

Foi assim completamente sem motivação que fui ver "O Aborto". [...] O trabalho foi realizado em cima de um texto curto (percebe-se o esforço da direção para esticar o espetáculo) e difícil. Difícil porque o autor, o paranaense Gilberto Bastos, escolheu um tema político para realizar o seu trabalho, usou muitas metáforas, resultando daí um texto pouco digestivo, sufocado e autocensurado. Excelente trabalho de direção realizado por Luiz Carlos Vasconcelos que deu um toque Grotwovskiano ao espetáculo. Cenário simples, discreto, altamente funcional e sem nada de supérfluo. Os atores utilizam todo o teatro com muita propriedade só descendo ou subindo ao palco quando vão fazer alguma coisa. [...] Roberto Lira Cartaxo e Luiz Carlos Vasconcelos, atores principais, estiveram impecáveis. Ótima a iluminação. Muito sóbria e de grande efeito. Muito justo a classificação do grupo para representar a Paraíba no Festival Regional de Teatro Amador em novembro, em Feira de Santana (BA).

O Auto da Compadecida
Entrevista com Fernando Teixeira concedida à Alex Santos
O Norte. João Pessoa, 03 de novembro de 1976.

Estando próxima a estréia da temporada do "AUTO DA COMPADECIDA", que se realizará a partir do dia 4 a 11 de novembro no Teatro Santa Roza, solicitamos a Fernando Teixeira, diretor daquele espetáculo esta entrevista, onde esperamos que alguns pontos sejam esclarecidos, visto que aquela montagem já foi apresentada na II Mostra Estadual de Teatro e muita coisa foi dita acerca do trabalho. O autor Ariano Suassuna achou que foi o melhor trabalho feito com sua peça, inclusive disse que com Fernando Teixeira nascia o Teatro Armorial, sonho seu de quase vinte anos, no entanto, alguns críticos discutiram a montagem, embora, sem negar a grandiosidade daquele espetáculo.

P. Em crítica feita por Paulo Queiroz aborda situações aparentemente falhas de sua parte, como é o caso do uso integral do Xaxado onde ele acha que foi feito de uma forma apendicitária, o que você diz?

R. Acho que Fellini teve de explicar muitas vezes o seu "Oito e Meio" quando de surpresa pegou um monte de críticos habituados as salutares críticas das digestivas ou mesmo convencionais historietas do cotidiano. Vou dizer agora o que muita gente que está lendo esta entrevista está pensando – "Que petulante, querer se comparar com o Federico". Voltemos a sua pergunta. Quando me propus fazer (o que Ariano Suassuna adjetivou de Teatro Total, estruturei toda a montagem previamente, inclusive publiquei neste jornal um apanhado geral de como seria o espetáculo. O Teatro Total é verdadeiramente uma busca a todas manifestações cabíveis dentro do texto em pauta. Se você tem em mãos, como foi o meu caso, uma coisa maravilhosa como é o Grupo Folclórico da Paraíba e esse por sua vez tem um movimento que condiz com a proposta, como é o Xaxado, não vejo como excluí-lo, vou sim diminuí-lo. Discordo de Paulo quando ele diz que a colocação é apendicitária, seria sim se a peça nada tivesse haver com cangaceiros, se aquela solução tivesse entrado como enxerto e isso não acontece. Outras pessoas também se preocuparam com o desligamento no momento do Xaxado de João Grilo e Chicó, no entanto, apesar de não está fazendo uma apresentação de Folguedo Total, é muito comum em uma representação daquelas feitas pelo povo ele só atuam quando estão falando e quando não, são meros observadores, o que não quebra a ação visto a grandiosidade dos outros movimentos. O Teatro Total é isso aí.

P. Na mesma crítica, Paulo Queiroz alega a mal estruturação do Padre João achando-a frágil e que você havia encurtado sua batina e com isso aquele personagem perdia sua força facilitando assim o envolvimento que João Grilo o conduz.

R. Realmente quando a batina, houve um certo exagero no seu comprimento, já mandei baixa-la um pouco. Sabe como é, espetáculo de estréia tem sempre uns grilozinhos, como por exemplo, sem minha autorização colocaram no cavalo um chocalho barulhento no que atrapalhou um pouco as falas e Severino de Aracaju, agora voltando ao Padre João, tenho outras explicações a fazer. Meu compromisso com o Teatro Total, tem o mesmo adjetivo. Jamais caberia dentro uma montagem como aquela, uma figura de arrogância convencional, onde este modelo de atuação serviria de preparação para a trama de João Grilo. Padre João fora dos princípios Stanislavskianos só pode ter aquele modelo, pois tenho plena certeza que outro tipo de construção em cima daquele personagem tomaria uma forma contrastante e se desvincularia por completo da realidade da montagem. Aí sim, seria "apendicitária", não valeria o sacrifício que Paulo sugere para beneficiar a trama. O raciocínio daquele crítico é perfeitamente compreendido se tivesse eu seguido uma linha de montagem independente da proposta do folguedo, e quero lembrar que não fiz um Cavalo Marinho em toda a sua amplitude, apenas usei dos recursos que coerentemente se encaixaram com a temática do texto, teatralizando-o.

P. Você tem mais alguma coisa a falar sobre a crítica do Paulo?

R. Sim, aconselhá-lo a continuar na tarefa de crítico, pois ele é dotado de critérios inerentes àquele tipo de trabalho. Muita gente se lança ao tal propósito e em geral sempre lhe falta o que poderíamos denominar de sensatez. Um crítico nunca deve ser um juiz sentencioso. Julgar quanto a

incapacidade, questionar os capazes é seu dever, porém destruir um trabalho (desde que mereça crítica) é uma violência digna dos incapazes.

P. Houve alguma modificação na montagem depois da apresentação do II Encontro?

R. Sim. Em primeiro lugar no texto, pois Ariano achou o espetáculo muito longo e logo em seguida nos reunimos e cortamos em comum acordo muita coisa. Havia determinadas cenas ou mesmo falas que supridas não fariam falta nenhuma. Segundo, pequenos erros que por sinal passaram desapercebidos, tais como a entrada do cachorro e do gato estavam com a movimentação idêntica. Desenvolvemos mais as marcações da Compadecida, diminuímos um pouco o xaxado, alteramos um pouco também as marcas de algumas cenas provenientes dos cortes e finalmente mudamos o final que não falarei, é surpresa.

P. Gostaria que você falasse mais sobre a peça para em seguida mudarmos um pouco o assunto.

R. Tudo bem. Olha, isto não é uma justificativa, simplesmente uma necessidade de passar pra frente o que foi a montagem deste espetáculo. Montar uma peça com 47 pessoas em qualquer parte é uma barra. Veja só os milhões de grilos que acontece. Digo milhões, porque um grilo não termina quando solucionado, lá dentro a marca persiste adoidada e acumula. Pois bem. O elenco da peça em si, veio se firmar faltando oito dias para sua estréia, pois o João Grilo, que é o personagem central com 363 falas e que inicialmente era o Saint-Clair Fernandes, teve que deixar o trabalho por motivos justos e foi substituído por Marcos Ramalho que no dia do ensaio com a censura teve uma violenta infecção no maxilar superior e foi cirurgiado com urgência, segundo ele, então a única pessoa a esta altura que poderia substituí-lo sera o próprio Saint-Clair, no que foi feito. Agora veja você, no momento que mais se tinha para afinar o João Grilo aquele ator teve que ir a São Paulo e lá passar 15 dias. Me diz uma coisa Alex Santos, isso tem alguma importância?

P. Claro, pode continuar?

R. Bem, vou fazer um geralzão de tudo. Aquele papel do Encourado girou na mão de mais de dez atores até que o Medeiros, meu assistente de direção, trouxe aquele cara maravilhoso que é o João Santana e o cara se agarrou com unhas e dentes e fez aquele trabalho magnífico. Olha, quer saber, tudo passou, tudo bem, o importante é que no meio desta loucura toda, encontrei gente nova sensacional e quero aproveitar o ensejo para enaltecer a pessoinha de um cara que pintou como sangue novo no teatro, daqueles caras que é pau para toda obra, não se nega a nada, é o meu chapa Abdom Monteiro, esse moço valeu a pena. Quanto ao resto do pessoal, realmente ali está a nata, valeu a pena as peneiradas, pois o que não servia ao Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta não tinha importância para o Reino da Compadecida.

P. O assunto que falaremos agora é sobre o Teatro Universitário. A que se propõe, é mais um grupo que surge?

R. Não, a Universidade ou melhor a gestão do Magnífico Reitor Prof. Dr. Lynaldo Cavalcanti não pretende individualizar e sim abrir aos universitários todos os setores, de vital importância para desenvolvimento de seus trabalhos e vocações. Partindo deste princípio é que surgiu o então Departamento de Teatro Universitário que funcionará da seguinte maneira. Será um órgão que fomentará os grupos de teatro já existentes no Campus ou mesmo fora dele, desde que naqueles grupos existam uma percentagem de universitários. [...] ou seja, os Grupos apresentam o orçamento de montagem, onde deve estar incluído cenário, guarda-roupa e adereços e anexado a documentação o certificado de censura. Pretende-se para o ano, ter-se um local onde os espetáculos possam vir a ser montados. Neste local terá sala para leituras de mesa, marcações e todo o material necessário para a montagem de um espetáculo, desde gravador, spots e local para execução de cenários e etc. Todo material fornecido para cada montagem será retroativo, ou seja, encerrada a temporada será feita a devolução do material e que ficará como patrimônio daquele departamento para uso que se faça necessário posteriormente. Quando inicialmente falei que a ajuda seria quase que totalmente é porque a única coisa que o Depto. de Teatro Universitário não se encarregará, é a divulgação do espetáculo, isto ficará a critério.

P. E o Departamento de Teatro Universitário terá também o seu Grupo?

R. Coincidentemente o DTU surgiu tendo à frente um diretor de teatro e evidentemente, só o lado burocrático não me satisfazia, então, enquanto lá eu estiver outras montagens serão feitas e na regulamentação daquele órgão, um grupo também se fará presente e participará da mesma maneira que os outros, seguindo as mesmas tramitações facultadas. O DTU pretende também dar cursos, que serão ministrados por professores dos grandes centros e este tipo de programação será aberto a todos que se interessem. Em linhas gerais é isso aí.

P. Após a Compadecida qual o espetáculo que será montado?

R. Ainda é cedo para se pensar em uma nova montagem, pois a Compadecida tem uma programação a ser cumprida, pretendemos sair por aí com aquele espetáculo, não temos ainda certo para onde, pois viajarei no próximo dia 21 de novembro ao Rio de Janeiro, onde acertarei detalhes para esta programação.

P. Encerrando você não acha que já vem a muito tempo o teatro nordestino, principalmente o paraibano a proposta folclo-regionalista. Veja só nos últimos tempos como se apresenta o panorama teatral daqui: "O Mundo Louco do Poeta Zé Limeira", "Zebra do 1° ao 5°", "Cordel", "Morte e Vida Severina", "Auto da Compadecida" e etc. Em contrapartida só "Massacre" e o "Aborto" fugiram desse esquema, no entanto, os espetáculos citados acima preencheram um período muito longo, como é o caso do "Cordel" e "A Zebra". Você não acha que estava na hora de uma volta por cima.

R. A coisa não funciona em termos de esquema, acontecem desintencionalmente, também acho a partir do momento em que o teatro ou qualquer outra arte começa a transformar-se em rotina, deve-se parar para uma reflexão e questionar consigo mesmo se está valendo a pena, se a proposta tem a sua validade, se você está no marasmo e etc. e começar daí a tomar outro rumo reencontrando as finalidades de sua proposta ou ficar onde está. É de vital importância para o novo conhecimento de sua cultura sem massificação dar-lhes da maneira mais objetiva conscientizando-os através do organismo que lhe der acesso, o teatro ou qualquer outro veículo, portanto, creio que estando o povo se encontrando com sua realidade, vendo-se lá no palco, vibrando com sua sombra e sofrendo com seus problemas, tem muito mais importância que se imbuir com o problema de Lizzi Mckay ou qualquer outro personagem que neste momento não lhe diz respeito. Não me tome por um radical ou mesmo um conservador, apenas sem massificação, repito, uma basificação cultural é maior importância político-social de um povo, e quando mais conhecimentos você proponha, maior e mais sólida se tornará a consciência. Existem milhares de peças teatrais que apesar de passar a ação em outro país ou em outras circunstâncias que não as nossas, mais que no entanto têm em sua totalidade ou nas entrelinhas situações altamente familiares, nestes casos acho que uma transposição ficaria bem mais forte. "O Massacre" por exemplo, teria sido um grande espetáculo se eu tivesse feito este tipo de trabalho, e situações existiam no nordeste brasileiro para tal transformação. Coronelismo, cangaço e etc., no entanto, neste tempo eu ainda pensava como você.

EXCERTOS SOBRE O "AUTO DA COMPADECIDA"
O Norte. João Pessoa, 10 de novembro de 1976.

O cachorro era um bailarino o gato era outro – Encerrando, disse Fernando Teixeira – Essa montagem não pretende ficar por aqui, tencionamos dar um giro por aí onde espero levar o nome da Universidade Federal da Paraíba condignamente, sem lisonjas, este espetáculo é de uma plástica muito bonita e para mim é uma batalha muito grande vencida, pois como é do conhecimento dos que fazem teatro na Paraíba, sabem da violenta luta que travei para conseguir um espetáculo deste porte, dividindo os espíritos negativos de alguns me contribuindo com os otimistas e livrando-me vez ou outra das "neuras", onde em momentos pensava jogar tudo para cima e sair dali correndo demissionado para retornar aos caos que me espreitava.

A peça o "Auto da Compadecida" que estreou no Teatro Santa Roza na última quinta-feira e ficará em cartaz até o próximo dia 11, foi um dos espetáculos de maior porte, em número de personagens, já feito na Paraíba, pois o elenco conta com 42 pessoas e na parte técnica [...] um total recorde. Tal montagem só seria possível dentro do teatro nacional, com apoio oficial, como foi o caso desta que teve a sua produção totalmente financiada pela Universidade Federal da Paraíba, onde o Magnífico Reitor não mediu esforços para que tal empreendimento se realizasse, demonstrando assim, que sua política cultural, deixará vínculos profundo e dificilmente despercebidos.

Para que a montagem tomasse um cunho totalmente diferente das já feitas o diretor Fernando Teixeira usou dos recursos que lhe foi possível, adicionando ao texto cantigas, danças e figuras do Bumba-meu-boi e do Cavalo Marinho, onde com a ajuda valiosíssima de Dalvanira Gadelha e o seu Grupo Folclórico da Paraíba, deram a majestosa e hilariante conotação pretendida pela direção.

Falando da montagem em si, Fernando Teixeira explica algumas transformações dos personagens – Em uma montagem convencional o Coronel Antônio Morais, seria uma figura que conhecemos de Branco, fumando charuto e chapéu Chile e na minha eu o transformo em um Mestre do Folguedo, que entra majestosamente em seu cavalo e acompanhado pelos Galantes e Damas e cantam música com referência a avareza do Coronel – Continuando – O Padre representa o próprio, porém com a batina mais curta e exagerando na atitude. O Sacristão é representado pelo homem da cobra, conduzindo sempre uma malinha e vez ou outra escutando o chão sem nada informar. – Outra solução muito feliz na montagem foi o uso de uma pessoa no Gato e no Cachorro da qual o diretor explica. – Como a montagem baseou-se em um retorno, ou seja, trazê-lo de volta as raízes, e como não havia um boi para o Mateus (João Grilo) executar, tratei de substituir a figura usando o cachorro em situação idêntica, quanto ao gato a situação criou-se pela circunstância.

Encenação do "Auto" entusiasma Ariano
Diário de Pernambuco. Local. Recife, 13 de novembro de 1976.

- Foi o mais belo espetáculo já feito com minha obra até agora, e não acredito que ele venha a ser superado daqui por diante por nenhum outro – afirmou o teatrólogo Ariano Suassuna, após a encenação, no Teatro do Parque, ontem, da sua peça **Auto da Compadecida**, pelo elenco do Teatro Universitário da Paraíba. O grupo repetiu, no Recife, o espetáculo armorial de teatro, canto e balé popular que estreou a 13 de outubro, no Teatro Santa Roza, de João Pessoa.

HOMENAGENS

Suassuna declara ainda:

"Escrevi o **Auto da Compadecida** em 1955. Em 1956, a peça estreou no Teatro Santa Isabel, sob a direção de Clênio Vanderlei, com um espetáculo que seria levado para o Rio de Janeiro de 1957 e com o qual o Teatro de Adolescente ganharia de ouro. De modo que agora, em 1976, o Auto da Compadecida comemora os 20 anos de sua estreia. A Universidade Federal da Paraíba resolveu marcar a data com um espetáculo realizado pelo seu Teatro Universitário, com direção de Fernando Teixeira e coreografia de Dalvanira Gadelha. Estreado o espetáculo na Paraíba, o reitor Linaldo Cavalcanti resolveu trazê-lo ao Recife, numa homenagem às memórias de Clênio Vanderlei e Hermilo Borba Filho, primeiros diretores da peça. É esse espetáculo que o Recife verá no Teatro do Parque, sexta-feira, dia 12. Deveria ele ser encenado no Santa Isabel, onde a peça teve a sua estreia mundial, em 1956. Mas, o Santa Isabel está fechado para os trabalhos de restauração e instalação do ar condicionado – de modo que vamos para o Parque, que é também um excelente teatro e talvez até se adapte melhor à dança, ao jogo e à coreografia violenta do espetáculo".

TEATRO

Para Ariano Suassuna, o espetáculo do Teatro Universitário da Paraíba tem todas as características do Teatro Armorial com o qual ele sonhava e considera agora fundado e definitivamente estabelecido. Esclarece o autor do **Auto da Compadecida**:

"Em 1963 dei uma entrevista sobre o tipo de montagem que desejava para minhas peças em geral e para o **Auto da Compadecida**, em particular. Eu queria uma encenação baseada numa espécie de fusão do Cavalo-marinho, ou Bumba-meu-boi, com o Reisado e o Pastoril, entre outros. Nessa entrevista de 1963 eu declarava: "Não creio que a meus textos de teatro se adapte um espetáculo convencionalmente realista, europeu e ocidental. Creio que o **Auto da Compadecida** – como todo o meu teatro – exigiria uma montagem criadora e livre que, como o texto, se baseasse na invenção dionisíaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau-Catarineta, do Pastoril. Gostaria, por isso, de ver encenadores e atores de minhas peças entregues a um trabalho de recriação e de amor ao espetáculo popular nordestino. Baseados em meus textos, deveriam partir deles para um espetáculo mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios. A música deveria ser sertaneja: os tambores, os pífanos, as violas, as rabecas; a dança das facas, o xaxado, a orquestrinha do Bumba-meu-boi. A beleza dos trajes do espetáculo nordestino: as roupas de Almirante da Nau-Catarineta: os Reis vestidos de espelhos, com as cabeças ornamentadas com chapéus que parecem templos do Sião ou Mitras episcopais. O espetáculo com que sonho, o teatro com que sempre sonhei é este. Se eu fosse montar no teatro o *Auto da Compadecida* fá-lo-ia assim: com músicas e danças; João Grilo seria o Mateus; Chicó, o Bastião; Cristo, o Rei; o Demônio – Encourado – o Vaqueiro; Nossa Senhora, a Rainha; o padeiro, o Doutor; a mulher do Padeiro, a Catarina; e com estes personagens ao lado de outros que já seriam tipos – o padre, o bispo, o fazendeiro, os cangaceiros - faria um espetáculo brasileiro de um texto brasileiro".

BALÉ ARMORIAL

"Como se vê" – continua Suassuna – "essa entrevista condensava todos os princípios do Teatro Armorial, um teatro mais espetacular que literário, mais baseado no desempenho e no jogo dos atores do que na introspecção psicológica, um teatro que não se envergonha do papel importante que o

prazer e a festa, a música, o sonho e a dança tem para o povo brasileiro. Neste ano de 1976, fui à Paraíba, e lá tomei conhecimento do extraordinário trabalho que Dalvanira Gadelha estava levando adiante, baseada nos espetáculos populares paraibanos. Depois, o reitor Linaldo Cavalcanti convocou Fernando Teixeira para reorganizar o Teatro Universitário da Paraíba. O reitor, com Iveraldo Lucena e Carmem Isabel, resolveu reiniciar as atividades do teatro com uma montagem do Auto da Compadecida. Perguntei, então, a Fernando Teixeira se as ideias expressas por mim naquela entrevista entravam, porventura, em choque com as próprias ideias. Ele me respondeu que, pelo contrário, uma encenação como aquela iria lhe dar oportunidade para algumas experiências que, sob o nome de Teatro Vivo, ele desejava fazer. Eu sugeri, ainda, que a invasão da Vila de Taperoá, que, na peça, é realizada pelo grupo de cangaceiros de Severino de Aracaju, no espetáculo, fosse feita através de uma espécie de balé e "guerra dançada", com tiros, e cantos, e danças, e músicas, de acordo com aquilo que eu vira no Grupo de Danças Folclóricas de Dalvanira Gadelha. O resto seria como na entrevista: Cristo como Rei, Nossa Senhora como Rainha, João Grilo como Mateus, Chicó como Bastião, etc. Fernando Teixeira concordou – e fez um trabalho admirável, cujo resultado os recifenses poderão ver agora no Teatro do Parque. Quem viu o Balé Armorial e gostou vá ao Parque, sexta-feira, que não se arrependerá".

PODER CRIADOR

"Não é que Fernando Teixeira tenha trabalhado, para este espetáculo, sem liberdade criadora. O trabalho de um encenador é diferente do de um autor. A prova disso é que, em 1963, Luiz Mendonça tentou fazer uma encenação com o **Auto da Compadecida** – e fracassou. Ele não conseguiu fundir texto e espetáculo: o que fez foi introduzir um Bumba-meu-boi numa encenação convencional, onde a única coisa que se salvava era a roupa do Cristo, desenhada, a meu pedido, por Adão Pinheiro, e baseada numa roupa do Rei do Auto dos Guerreiros. Luiz Mendonça é um bom rapaz, mas não tem o bom gosto, nem talento criador – qualidades que Fernando Teixeira revelou possuir. A Universidade Federal da Paraíba, através de seu Teatro e de seu Grupo de Danças Foclóricas – com direções magistrais de Fernando Teixeira e Dalvanira Gadelha, respectivamente – realizou, assim, neste ano de 1976, tudo o que eu sonhava para os meus textos e que expressei na entrevista de 1963. Não tenho palavras para agradecer o que Fernando Teixeira realizou com a minha peça, com apoio generoso e integral do reitor Linaldo Cavalcanti, do pró-reitor Iveraldo Lucena e da professora Carmem Isabel. Assim, como expressão de meus sentimentos, devo apenas dizer que foi este o espetáculo mais belo já feito com o **Auto da Compadecida**. Daqui por diante, não sentirei necessidade de teorizar a esse respeito, porque, com esse espetáculo, posso dizer que o Teatro Armorial nasceu", concluiu Suassuna.

***Compadecida* revista pelo folclore**
Yan Michalski. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 16 de março de 1977.

Tendo assistido a um número incontável de encenações do "Auto da Compadecida" – e qual é o frequentador de teatro brasileiro que não viu o clássico de Suassuna mais vezes do que qualquer outra peça? – confesso que achava pouco provável que se pudesse ainda inovar validamente alguma coisa em matéria de montagem desta obra-prima do nosso teatro popular. Como acontece com muitas peças autenticamente clássicas, "A Compadecida" parecia ter forjado uma convenção própria de realização cênica, que admitia variações apenas em questões de detalhe, mas dificilmente na concepção geral. A produção do Teatro Universitário da Universidade Federal da Paraíba constituiu-se portanto numa agradável surpresa. A idéia central da direção de Fernando Teixeira – a de fundir a ação dramática propriamente dita com manifestações tomadas por empréstimos dos tradicionais folguedos populares nordestinos – é um verdadeiro ovo de Colombo, e é espantoso que nenhum outro diretor tivesse até hoje experimentado essa idéia (que o próprio autor diz, aliás, ter sugerido já em 1962) tão óbvias são as afinidades entre a imagística do texto e a inspiração visual de um Cavalo Marinho ou de um Reisado. Ao colocar finalmente a idéia em prática, o diretor paraibano injeta nova vida cênica numa peça que ameaçava estratificar-se no seu próprio classicismo, e enriquece consideravelmente a gama de recursos até hoje usados em todas as *mises-em-scène* da obra.

A utilização de recursos diretamente retirados dos folguedos populares continha, na verdade, alguns riscos. Em primeiro lugar, ela podia conduzir a uma **superprodução folclórica** que afetaria profundamente a singeleza essencial da farsa, tão bem representada na sua inesquecível versão original do Teatro do Adolescente de Recife. Por outro lado, podia acontecer que a graça de algumas sugestões verbais ou visuais implícitas no texto ficasse apagada pela superposição das imagens do folguedo, de um impacto bem mais imediato. Ambos os perigos foram contornados pela direção. O primeiro de modo totalmente satisfatório, pois o espetáculo nunca se resvala para o folclorismo comercializado e a simplicidade fundamental da peça fica não só preservada como acentuada, na medida em que o tradicional cenário da "Compadecida" com a fachada da igreja, é substituído pela simples insinuação um terreiro onde os folguedos são habitualmente apresentados; e também na medida em que Fernando Teixeira absteve-se de sofisticar as marcações, mantendo inclusive algumas que seriam insustentáveis numa forma teatral menos **ingênua**. Já o segundo perigo faz às vezes uma discreta aparição, nos momentos em que a imagística folclórica superpõe-se um pouco artificialmente às exigências da ação dramática. Por exemplo, se os personagens clássicos do Boi da Paraíba denominados Mateus e Birico entram tradicionalmente em cena remando, isto não torna plausível que João Grilo e Chicó, personagem da "Compadecida" também façam a sua primeira entrada num barquinho, pois tal entrada não enquadra nas referências da peça. De um modo geral porém, as contribuições dos folguedos casam-se perfeitamente com as situações determinadas pelo texto e enriquecem decisivamente a linguagem cênica, como acontece de modo particularmente feliz com as figuras do cavalo, do cachorro e do gato, com o ritual da ressurreição dos personagens, e sobretudo com a admirável dança dos cangaceiros.

Mas o maior acerto do espetáculo reside no desenho excepcionais gravuras nordestinas. Neste sentido, a "Compadecida" paraibana supera de longe todas as que vi até hoje. É assim que seria impossível imaginar um João Grilo que correspondesse melhor à figura do **amarelo safado** do que o magrinho Saint-Clair Fernandes, aliás um ator que se identifica plenamente com o personagem não só através do aspecto físico, mas também de uma interpretação maliciosa, amparada em vários recursos de expressão corporal. Também a caracterização dos outros personagens, para qual concorre uma feliz combinação entre a composição física dos atores e o trabalho do figurinista José Crisólogo, cria padrões aparentemente definitivos e insuperáveis.

Como acontece em tantas montagens da peça, também aqui a densidade do espetáculo entra em nítido declínio no terceiro ato, quando o predomínio passa da comunicação visual para a verbal. Deixando patente o pouco preparo da maioria dos atores para a exigência da interpretação falada, sendo esta deficiência particularmente sensível nos intérpretes de Cristo e da Compadecida, essenciais para a ação das cenas finais. No entanto, nem esta queda de nível no último ato e nem a visível falta de adaptação das marcações à forma de semi-arena do espaço cênico do Cacilda Becker chegam a empanar o interesse deste encantador espetáculo, cujo maior inimigo, nesta sua curta temporada carioca, é mais uma vez o insuportável calor no interior do teatro.

Depoimento do Diretor
O Norte. Caderno 2. João Pessoa, 8 de junho de 1977.

Dentro de um panorama onde as raízes e cultos regionais são dispersados por uma cultura alienada e em total revisionismo, misturando-se, deixando de existir, dando lugar a conceitos e formando uma realidade estranha à nossa, temos por obrigação tomar uma atitude para preservar o que ainda, por força natural, persiste.

Uma tomada de consciência, hoje, talvez não seja a tábua da salvação se for individualista, porém em um âmbito de grandes proporções, formar-se-á uma cadeia que sem dúvida alguma constituirá em um bloqueio para esse tipo de infiltração, pelo menos.

O Teatro Total não se propõe a uma maneira ou novas técnicas das artes em geral, e sim, uma busca no que me refiro. Nova forma de espetáculo, o ressurgimento da simplicidade, o retorno da magia ao teatro e a procura dos personagens dispersados. A visão total da arte popular desde o mais simples dos circos, o mais modesto palhaço, os esquecidos populares e seus elementos já quase extintos pela massificação de ídolos frágeis e inconsequentes, que exatamente pela sua falta de semelhança com nossa realidade toma essa forma meteórica, esvaindo-se como imagem e deixando uma sociedade desfalcada, desacreditada e carente de uma cultura que lhe pertence e está distante sem nenhuma reação enclausurada por circunstâncias de desencontros e falta de interesse de uma maioria de artistas que apesar de imbuídos pela máquina , tem total consciência das suas necessidades, quando na verdade o maior risco que apenas por comodidade preferem não correr, estaria correndo e ao retorno a suas raízes.

A expressão regional honesta, dentro de qualquer dimensão artística, tem uma validade de maior importância. Costumes, hábitos, condições de vida, maneiras e comportamentos, constituem-se nas bases de fortalecimento de um povo, que tomado e orientado por estas informações bem endereçadas, tornarão uma sociedade viril e reivindicadora dos seus direitos.

A arte é sucinta e atua pela sensibilidade, a vida mais profunda e sensitiva da humanidade. O certo para o crítico construtivo é unânime com o gosto popular, isto é falando de trabalhos sérios e povos esclarecidos. Material para a elaboração desta proposta, encontra-se a disposição, nas ruas, nos bares, terreiros de macumba, sítios, folguedos e presos nas gargantas de alguns de alguns poucos ainda não mutilados pelas influências estranhas e que heroicamente preferiram se ocultar em um anonimato miserável, para serem, no futuro, acusados de vendilhões da cultura brasileira.

Está existindo, hoje, também e em grande escala uma forma abominável e que os fabricantes admitem como arte do povo. São os famosos falsos regionalistas. Ideias individualistas, puramente comerciais, onde o uso do mau gosto e do obsceno prevalece aproveitando-se com isto a ignorância e a falta de informação do espectador que tem a desventura de assistir-lhes. Esse tipo de trabalho causa uma violentação no gosto popular e a tarefa de reconstituição e do reencontro torna-se árdua não por eles aceitarem uma nova forma do que se apresente pelo caráter competitivo. Se hoje lhes ensinam o certo, e amanhã outros lhe dão uma informação contrária, gerar-se-á uma confusão interior e, é claro, que prevalecerá o mais fácil de assimilação.

Quando partimos da idéia em tornarmos “O Auto da Compadecida” em um auto verdadeiro, usando os personagens como figuras próprias de um bumba-meu-boi, tivemos que recorrer, em primeiro lugar, a Toinho (porteiro do Teatro Santa Rosa) visto que na Paraíba não existe mais aquele folguedo, e sim o Cavalo Marinho que se identifica bastante com o bumba e aquele cidadão é um dos responsáveis, juntamente com o Mestre Rozendo Batista, do famoso Cavalo Marinho de Bayeux. Famoso, pode-se dizer, pela sua tradição, pois é o mesmo que existe há mais de 20 anos quando tinha como Mestre e fundador, o senhor Raul.

Solícito como sempre, Toinho se pôs ao nosso dispor com todo seu pessoal, que apesar de um pouco disperso pela situação econômica do grupo, consegui mesmo assim, reuni-los por diversas vezes, para que pudéssemos fazer as pesquisas de que necessitávamos. A procura não ficou aí. Usamos aquele grupo, além de movimentações, músicas e comportamento, como também, com a presença nos ensaios do filho do Mestre Rozendo, José Batista, que nos orientava no estudo dos passos, pois aquele jovem além de bailarino nato é profundamente conhecedor da brincadeira em que atua.

Daí o que nos resta em primeiro lugar é agradecer, sinceramente, a grandiosa colaboração daquele pessoal, pois sem as suas diversas e espontâneas apresentações, não nos seria possível esta

montagem, e em segundo lugar, aproveitando a oportunidade solicitarmos aos órgãos que preservam o folclore para, na medida do possível, socorrerem aquele grupo que heroicamente persiste.

De início... apenas conflitos
Alex Santos
O Norte. Caderno 2. João Pessoa, 02 de abril de 1978.

De cara deparou-se logo com os conflitos gerados por aqui – quando da escolha, de formas textuais e do texto original, trabalhado especificamente para o palco, dentro daquela conotação literariamente [...], jamais aceitasse precisamente artificiais e adaptações cênicas, entende?

Houve então os desentendimentos entre atores, produtores, diretores, de gente que parecia não querer no "esquema" numa celeuma que deu o que falar, ganhando até, aspecto de proporção política, segundo se ventilou. Mas tudo passou e a peça foi levada ao palco do Santa Roza, com exaltada ovação de público.

Penetrando-se ainda mais no âmago da questão pode–se perceber que apesar de tudo, essa ideia pode ser afastada (eu disse pode, não deve) porque, como já se disse, nada nasceu para ser um todo positivo, sob o aspecto ideologicamente místico. Poder-se-ia discernir/assumir tal posição em função d'Ele; somente d'Ele.

Coloquemos mais uma vez os pés no chão. Estamos falando de que, mesmo? Sim. Não foram todos os desentendimentos, quando da montagem de "Coiteiros", pelo Grupo Oficial do Teatro Santa Roza, de modo a atravessar as fronteiras da Paraíba, atingindo em cheio as opiniões de muitos lá para as bandas do Sul. Mesmo assim o espetáculo, encheu a casa, valorizou a prata daqui e foi ao sul "tentar a sorte".

Com matéria curiosa, inclusive com depoimentos do próprio Fernando Peixoto, diretor da peça, o jornal "A Notícia do Rio" diz o seguinte: **"Coiteiros: da teoria à prática decepcionante"**. E diz mais: "O espetáculo ressente-se de várias insuficiências, que se conjugaram para produzir um resultado decepcionante. E o maior de todos talvez seja o da adaptação, imediatamente, seguido pelo amadorismo dos intérpretes, e pelas dificuldades não superadas, que o diretor Fernando Peixoto, especialmente convidado para esta peça no Santa Roza, encontrou material humano e ficcional colocado à sua disposição"

Diz mais, Armindo Blanco: "A idéia básica de Peixoto, diante do considerava uma adaptação tímida, era, portanto, a de transformar a novela, teatralizar mais, ampliar o conflito, colocar no palco o palco o problema de 1935 visto por olhos e lucidez de hoje".

"Na prática, porém, construiu um melodrama com frequência patética outras vezes cômico (o público ri extemporaneamente com Sexta-Feira e Setecouros) e tão curto que a representação chega a uma hora".

De forma que, apesar da inexistência de um "happy end" mais juto para o próprio teatrólogo Peixoto, o espetáculo está de volta a João Pessoa reagrupado certos integrantes do grupo, que não poderam acompanhar a peça quando de sua excursão ao Rio de Janeiro.

Um novo espaço para "A DONZELA JOANA"
O Norte. Segundo Caderno. João Pessoa, 23 de julho de 1978. p. 1
Entrevista com Fernando Teixeira concedida à Alex Santos.

Explicando as raízes que o levaram a dirigir um novo espetáculo pela Divisão de Teatro Universitário da UFPB, o teatrólogo Fernando Teixeira deu entrevista ao jornalista Alex Santos de O NORTE, acrescentando, inclusive o porque do interesse de "após o sucesso, fora e dentro do Estado, com a peça "A Compadecida" retomar a posição de diretor e montar mais um espetáculo que traga à tona as raízes culturais do nosso povo, "A Donzela Joana". Há um ponto também muito interessante na entrevista de Fernando Teixeira que é o de se transformar um ambiente jamais adaptado às encenações teatrais para "A Donzela Joana". Isto é, o de se transformar totalmente o auditório do Centro de Cultura (antiga Reitoria – Lagoa) para teatro. Uma medida ao nosso ver, muito ousada, justamente porque temos no Santa Roza, o único centro teatral mais importante da Capital.

ENTREVISTA

O NORTE – Qual o objetivo da Divisão de Teatro Universitário em montar outro espetáculo?
R. A Divisão de Teatro Universitário, da UFPb, não tem como propósito manter em permanência um grupo de teatro e sim promover, dentro do Campus Universitário, uma política de criação de novos grupos com o alunado, contribuindo assim, para a criação de um novo público, tendo em vista, o elevado número de alunos existentes, treze mil, numa pesquisa imediatista, constatou que menos de 2% frequentam ou participam do movimento teatral na província.
A proposta de uma montagem, financiada e dirigida pela Divisão de Teatro Universitário, tem, portanto, dois objetivos: provocar no meio universitário, o desejo de participar diretamente e, segundo: criar através de um esquema de aulas e divulgação dentro do Campus a necessidade de participar mais ativamente, assistindo e prestigiando tanto os trabalhos locais como os de fora. Para esse tipo de campanha, vamos recorrer aos grupos locais e companhias visitantes a concessão de um abatimento extra para o estudante universitário. "A Donzela Joana", por exemplo, que é uma produção da própria Universidade, cobramos a importância de dez cruzeiros, tendo em vista as despesas que acarreta cada apresentação e não é justo para a UFPb, além de produzir o espetáculo, ter de pagar para se apresentar. Mais: particularmente eu acho que todo e qualquer espetáculo deve ser pago por mais ínfima que seja a importância. O ingresso ajuda e valoriza o espetáculo. Um outro objetivo na montagem de mais uma peça é o da evidenciação do teatro paraibano, de, partindo não só de mim já existe no ar uma proposta que tende a se consolidar na procura de uma forma que caracterize o teatro brasileiro.

O NORTE – Por que "A Donzela Joana"?
R. É uma história um pouco longa e procurarei ser breve. Sempre que se termina um trabalho, e vê-lo pronto faz nascer nesse momento, a necessidade de partir para uma coisa mais vigorosa, um texto que lhe diga mais que o anterior. É uma constante. Isto acontece sempre. Encerrada a montagem de "BR-230" imediatamente comecei a ler várias peças, foi então que, em conversa com Ariano Suassuna, ele me indicou esta peça e me contou do grande desejo que o Hermilo Borba tinha em vê-la encenada. Li pela primeira vez "A Donzela Joana" em agosto de 1977. Inicialmente aquela peça assombra pelo volumoso número de personagens, 52 coringando. Reli e várias ideias me surgiram. A primeira foi a de fazer uma ópera, e essa ideia veio até pouco tempo, quando só depois de várias tentativas, eu e Pedro Osmar, que iria fazer a música chegamos à conclusão que não seria possível pois aquele texto não foi construído para esta finalidade e decidimos que a forma ideal seria uma peça musicada.

O NORTE – Você fez uma adaptação do texto?
R. Para se tornar possível a montagem da "A Donzela Joana", devido ao grande número de atores, tive realmente que mexer no texto. Fiz algumas transformações nas sequencias da peça sem alterar, no entanto, o seu contexto e valor, e sim o seu andamento. A História de Hermilo continua, apenas algumas situações foram trocadas numa procura de desmitificação do personagem central.

O NORTE – Que tipo de experiência você está usando nesta montagem?

R. Encerrado o Curso de Especialização em Direção Teatral promovido por esta Universidade, cheguei a diversas conclusões e entre ela a que mais se fixou foi a de que a coisa mais difícil para um ator é ser natural, simples e esquecer, quando em um palco, que ele tem de ser diferente dele mesmo. A partir do momento em que você manda alguém subir num palco e pede que o mesmo fale a seu respeito, a primeira coisa que ele faz é incorporar a um tipo que nenhuma relação tem com o próprio, quando o mais fácil seria ele mesmo com bastante consciência do que está fazendo. Este é basicamente o método do meu trabalho: procurar tirar do ator a incrível relação ator-personagem-fulano, e conscientiza-lo para fulano-personagem. Tenho feito um trabalho minucioso e objetivo com esta última relação. Tem sido um pouco trabalhoso, porém, todos estão se admitindo pois quando ele toma consciência da relação, o seu trabalho discorre com grande facilidade. Para a montagem em si, estou me fundamentando nos princípios da semiologia, onde procuro solidificar os signos existentes no texto, não só dentro de sua linguagem gestual, como também no processo dos elementos cênicos usados como armação ao invés de cenários fixos. Esse processo teve início no construtivismo russo através de Popova que teve suas experiências ligadas ao trabalho de Meyerhold, o qual denominou-os de "metamoforse dos elementos", ou seja, o uso constante dos elementos cenográficos feitos através de atores. Procuro, também, nesta montagem, dar continuidade aos meus últimos trabalhos, onde uma procura nas formas folk-regionais se faz necessária para a construção do teatro brasileiro. Aparentemente esta posição poderá parecer que estou um novo método, no entanto, esta procura se faz necessária não como um novo método hermético em si, porém, como um conceito metodológico de forma ampla, onde os elementos propostos já existem em sua amplitude e o trabalho consiste unicamente na sua assimilação e unificação desses personagens que concretamente encontram-se em qualquer manifestação de cunho popular, no entanto, não penso usá-los de uma maneira de transferência e sim captá-los em sua fonte e dar-lhe uma abrangência total.

O NORTE – O que "A Donzela Joana" representa dentro desta procura?
R. Quando o Hermilo Borba escreveu "A Donzela Joana" o fez dentro dessa proposta, pois a peça é nada mais é do que uma união de vários folguedos, e que ele denomina de grande festa. No seu livro "O Diálogo do Encenador" Hermilo faz várias colocações daquele texto indicando-o inclusive como uma conclusão de toda uma pesquisa que faz para elaboração de sua proposta que teve sua funcionalidade no antigo "Teatro Popular do Nordeste". A DONZELA nunca foi montada e este seria o grande sonho de Hermilo. Ele mesmo desejou, por várias vezes, leva-la à prática, e que, por motivos superiores não o fez. Esta peça tem uma fusão maravilhosa desde o pastoril, reisado, bumba, espontões, mamulengos, e tudo vai aparecendo e sumindo numa ordem crescente e criando um clima próprio de acordo com a indicação histórica proposta pelo autor. A colocação de Joana dentro de uma realidade brasileira não tem intencionalmente um tempo apesar de ser colocada diante do processo Holandês; a Joana se lança no espaço e tempo e se coloca diante de nós atualíssima; ela está enfocada como um elemento resistente, transcendental, é uma indicação do que poderá ser feito quando se está de braços cruzados.

O NORTE – Qual a importância do "Diálogo do Encenador" dentro de um prisma político social?
R. Segundo Ariano Suassuna no prefácio do "Diálogo do Encenador" – enquanto outros poetas e outros movimentos se interessavam em repetir Valéry e Mallarmé... o que nós desejávamos e buscávamos, sob o ensinamento de Hermilo Borba Filho, era uma poesia quente e vibrante que, ainda palpitando do sangue generoso e popular de onde saíra, pulasse dentro de nós... Essa procura a que Ariano se refere, foi nos anos 40, onde a preocupação não se restringia unicamente a um caráter de preservação. A procura da poesia "Quente e Viva" que aquele grupo pesquisava, tinha sim, uma forma de resistência e de infiltração descabida e desnecessária. Não quero aqui dizer que sou contra os conhecimentos de uma literatura estrangeira, porém, que ela nos venha sob a forma de enriquecimento estrutural e nunca sob a égide ou mesmo, o uso diretor como uma forma vivencial. Assimillar determinadas cultural é o ideal infiltrar esses conhecimentos em nível superior a uma cultura estabelecida é entreguismo. Daí a importância não do "Diálogo do Encenador" como de todo o trabalho social político social de Hermilo Borba Filho.

O NORTE – Que tipo de contribuição o TPN deixou para o atual teatro brasileiro?

R. O Teatro Popular do Nordeste, em suas três fases, 1958/62, 1967/69 e finalmente 1975, foi, sem sombra de dúvida, um dos maiores marcos da história do Teatro nordestino. Aquele grupo ao qual podemos denominar de um dos poucos "movimentos" teatrais, teve sua importância não somente como grupo formal ou mesmo assíduo, mas sim, como responsável pelo início de uma estrutura para o teatro brasileiro que talvez não tenha tido uma repercussão global e maior número de seguidores, pela localização geográfica.
O grupo dirigido por Hermilo Borba Filho procurou: aproximar as teorias Brechtianas ao teatro anti-iluzionista e popular nordestino; foi um dos primeiros a fazer o rompimento da "quarta parede" que afasta o público da representação; fez uso constante das máscaras onde a finalidade seria a de distanciar os atores de seus personagens; permitir que o mesmo ator representasse dois papeis. Todas essas indicações e algumas outras que ficaram solidificadas individualmente em cada um daqueles que faziam o TPN, foram as contribuições prestadas por aqueles que movidos pelo interesse, consciência e vontade, conduziram por anos um dos poucos movimentos políticos-teatral em grupo, do nordeste.

O NORTE – Qual o conceito em que você se fundamenta para se impor diante do panorama político-teatral brasileiro?
R. Procurar sempre através do meu trabalho, minhas montagens, contribuir com uma participação objetiva, demonstrando uma problemática que enfatize e questione o homem e seu meio. Fazer teatro, ou mesmo qualquer arte, isto já é um ato político. Sou contra o radicalismo no teatro, pois o mesmo nunca foi um instrumento de transformação imediata e sim um informador; quando se tem a frente uma plateia, com pessoas pensando de maneiras diversas você não pode oferecer uma concretude de ideias e pensamentos que culminem com uma posição unânime. Sempre existiu e terá que continuar existindo oposição e situação, sem isso não haveria contestação e o teatro se apresenta, nesse exato momento, como um contestador mostrando injustiças, opressões, violências; no entanto, não se propõe em momento algum solucionar desníveis, e sim, esclarecer as pessoas, para os acontecimentos que a cercam, dando-lhes assim, subsídios de reflexão sob uma forma de questionamento. O teatro sempre se apresentou desta maneira, e vem até hoje, resistindo porque tem um objetivo correto, e aqueles que tentam muda-lo, usando-o como veículo de propaganda, perdem-se no marasmo de suas ideias alucinadas e terminam como o seu próprio propósito: caindo no esquecimento em um prazo mais curto do que o imaginado. É assim que me coloco no panorama político como homem de teatro que sempre fui.

O NORTE – Como está seu elenco composto e se está aceitando bem tudo isso que você nos colocou?
R. Sempre gostei de trabalhar com um elenco iniciante, se bem que este tipo de experiência, em sua maioria, é sempre mal interpretado pelos que fazem teatro. Não dissimulam a experiência e atacam da mesma maneira como se fizesse uma crítica aos já costumeiros atores. Evidente é que é sempre uma boa, você mesclar seu elenco colocando uma minoria com experiência e se na peça você tem dois ou três papéis de importância, pelo menos um tem que ter um ator com pouco "tanjo". Meu elenco está composto desta maneira: no papel principal uma atriz iniciante – Geraldine Diniz – que, apesar da dificuldade imposta pelo personagem, ela está contornando e prometendo chegar lá; em seguida vem os quatro inquisidores, que por serem os elementos condutores da narrativa, coloquei um determinado conjunto, um pouco variado: Oswaldo Sarinho que apesar de pouco tempo no teatro já teve uma experiência bastante válida quando trabalhou nos "Coiteiros" sob a direção de Fernando Peixoto. Pereira Nascimento, que está fazendo o Inquisidor-mor, é um cara de grande vivência teatral. Walter Venâncio e José Jerônimo, completam assim, os juízes. No papel de João Redondo tem também um ator de certa experiência, Ronaldo Lira (Buda). Nos demais papéis: João Souza, João Filho, Hércules Félix, Tadeu Matias, Henrique Magalhães, Luiz Carlos Cândido, Augusta Nascimento, Gilvanete Santos e Clenilso Pereira. Quanto à aceitação do trabalho, tudo continua andando muito bem e quando surge alguma dificuldade de assimilação do proposto, fazemos uma reunião em grupo e procuramos discutir o problema, e para os casos mais complicados fazemos individualmente.

O NORTE – Onde pretende apresentar o seu trabalho e quando?
R. Planos não faltam para "A Donzela Joana". Pretendo estrear no próximo mês de agosto, em alguma cidade do interior. Depois farei diversas apresentações em outras cidades próximas que servirão para a

limpeza e polimento do espetáculo. Em seguida, entraremos em uma temporada de 20 dias, de 22/8 à 10/9 no auditório do Centro de Cultura – Prédio da Antiga Reitoria – na Lagoa, isto numa tentativa de criarmos um novo espaço teatral, faremos naquele local, uma pequenas adaptações na parte da iluminação e em seguida procuraremos aprimorar.
Depois de cumprirmos esta temporada, faremos: Campina Grande, Caruaru, Recife e outras cidades ou estados. Quando retornarmos, penso fazer espetáculos pelos bairros, em escolas, clubes, etc., e quanto a sair depois para mais distante, fica por enquanto nos planos, estudos, vontade, nada definido.

O NORTE – Sendo o Centro de Cultura um novo local de teatro, onde as pessoas não estão habituadas a tal fim, que tipo de promoção você irá fazer nessa temporada de vinte dias?
R. Agora vai o mais importante. Farei pela primeira vez na Paraíba, um tipo de promoção inédita, veja só: a Universidade Federal da Paraíba, através da Divisão de Teatro Universitário, firmou contrato com a escola Fisk, para diariamente, antes do início de cada apresentação, fazer o sorteio de uma bolsa de inglês entre os estudantes presentes. Estas bolsas serão de um semestre e terão validade, tanto para este como para o próximo ano, valendo, ainda, para as cidades de Campina Grande, Patos e Natal. Está é sem dúvida, uma das maiores promoções feitas pelo teatro paraibano. Também para promoção procuraremos contactar junto ao estudante universitário e secundarista, pois esta é a clientela que desejamos mais incentivar, tendo em vista que a outra (universitária) já possui um certo desenvolvimento cultural formado.

Popeye chega aos 50 anos com muita posição para briga
Paulo Vieira
O Norte. João Pessoa, 24 de janeiro de 1979.

As montagens infantis que se vinham (e vem) se realizando em João Pessoa primavam (primam) pelos requintes de grosseria e pancadarismo, chegando, inclusive, ao absurdo de fazer disso o ponto central e forte de todo o espetáculo, inspiradas talvez na pouca recomendável série de desenhos infantis para tv, a série Anna Barbera.

É impressionante como amador infantil. Quando não se prima pela violência, prima-se pelo luxo excessivo, megalomaníaco até nitidamente inspirado no luxo supérfluo e aberrante do Fantástico, o "Show da dúvida". Exemplo próximo tivemos nos Saltimbancos, montagem local.

Quando o luxo e a pancadaria não vêm à cena, nunca falta a linguagem laboratorial, falsamente infantil além das temáticas que primam pelo fantástico, numa prova de confiança na percepção da criança de imaginar o inimaginável, que salta completamente fora de sua subdesenvolvivência nordestina e paraibana, principalmente, além de um elenco composto maciçamente por adultos. É aquilo que se pode chamar de teatro infantil de adultos.

Lógico, há uma desculpa razoável para isso: o movimento amador infantilizante de uns dois anos para cá, com a montagem de **O filhote de Espantalho** pelo grupo Tenda, é que ganhou um certo impulso. Mas já datam dessa época as falhas percebidas acima. Por isso convidamos amadores a repesarem o teatro infantil, ou pensarem, se for o caso no final do ano passado, sob a direção de Luiz Carlos.

Os Pirralhos em sua feitura original não tem texto, o texto foi criado no decorrer dos ensaios, que apenasmente obedecem a um roteiro pré-fixado. E é interessante notar o texto que desta vez os pirralhos deram. Em sua linguagem original, linguagem de criança, com todas as convenções gramaticais atiradas pela janela, os meninos conseguem dar espontaneidade a cada cena, cada fala, pregando firme os pés da assistência ao chão, já tão acostumada aos passeios supra-reais que as últimas montagens do gênero vêm oferecendo.

Os Pirralhos apresenta uma temática que lembra de leve a greve do balaio fechado de Tereza Batista Cansada de Guerra, de Jorge Amado, que a gente pode encontrar aqui mesmo na zona do meretrício de João Pessoa.

"Os Pirralhos" é uma proposta de teatro infantil para crianças, por crianças, com todos os sonhos de crianças, sonhos de, por exemplo, voar num avião de papel para um pôr de sol livre do mundo opressor dos adultos, mas assim mesmo com os pés no chão.

A peça voltará a cartaz no início de fevereiro no Teatro da Escola Piollin. O espetáculo tem música de Pedro Osmar e do elenco fazem parte Lincoln, Sônia, Nanego, Paula, Naudinho, Eliézer e Orieta.

Retrospectiva
Everaldo Vasconcelos.
O Norte. Coluna Vamos comer teatro. João Pessoa, 15 de outubro de 1981.

Há a necessidade de se abordar criticamente a atividade teatral na Paraíba. Todos os anos aparecem propostas que se assumem como inéditos, quando muitas vezes antes elas foram colocadas em prática. Essa insistência em negar a historicidade do processo da atividade teatral nos levado aos variados equívocos.

Se desconhecemos o que foi feito antes de nós ou se até mesmo nos recusamos a estudar o passado com medo de perder a originalidade, não poderemos evoluir para ponto algum. Apenas estaremos repetindo erros, que somados aos poucos acertos fará com que fiquemos eternamente na estaca zero. Não é uma reunião, nem um festival que corrigirá essas falhas. É uma atitude.

A Paraíba não pode ser julgada pelo que acontece em quatro ou cinco cidades. As diversas condições de vida existentes no Estado transformam a luta dos artistas paraibanos numa guerra para conquistar o estado todo, para contribuir em todos os pontos pela construção de uma nova forma de encarar o mundo.

Esse desconhecimento da Paraíba é mais fantástico quando descobrimos que não é somente o nosso estado que é desconhecido pelos artistas que aqui militam. No Brasil, este nosso imenso abismo existe como alegoria da festa do 7 de setembro, nunca ou raramente como nosso país. E com alegorias não se exige um compromisso, porque todos se consideram isentos de qualquer participação. O sonho vale pelo que consegue fingir de real, enquanto real é escondido pela brincadeira.

Não sei precisar qual a solução imediata para resolver tudo num passe de mágica. Se há algo difícil para ser resolvido é essa herança da Imobilidade que o regime militar outros balangandãs nos legaram. Antes que eu me esqueça não deixem de ir ver “OS CEGOS”, no Teatro Lima Penante este fim de semana.

DE FOGO MORTO A PAPA-RABO: A passagem de um romance para o palco
W. J. Solha. A União. Jornal de domingo. João Pessoa, 25 de agosto de 1982

Quando Fernando Teixeira me pediu uma adaptação do "Fogo Morto" para o teatro, aceitei na hora. O telefonema me interrompera justamente no meio de um estudo para financiamentos de usinas que eu fazia no Banco do Brasil, e me faz tanto bem quanto pedido de Kaplan, há dois anos para que fizesse o texto para o "Cantata Pra Alagamar ". Novamente eu parava de escrever meus solitários romances em casa para mergulhar no trabalho coletivo de um espetáculo. Novamente eu escrevia sobre a luta do nosso povo. Pus o telefone no gancho e imediatamente a euforia de quem de repente vê a totalidade, me tomou. Tanto, que se a obra-prima de nossa literatura levou apenas 80 dias para ser escrita, a reelaboração que fiz dela me custou apenas uma semana. Isso, é claro, não veio à toa: eu, inclusive, representei o "demoníaco " Tenente Maurício, que persegue o Antônio Silvino, no filme "Fogo Morto", de Marcus Farias, e o romance inteiro estava demasiadamente vivo na minha cabeça. Já durante a própria filmagem pudera empreender uma série de nuances e truques de Zé Lima e agora via um meio de utilizá-las. Além do mais, o pedido de Fernando vinha numa hora surpreendentemente apropriada, mostrando o quanto meu amigo tem a "virtu" a que Maquiável se referia no "Príncipe": "Fogo Morto" ocorreu no ano eleitoral, como esse, nosso Papa-Rabo (ou Capitão Vitorino Carneiro da Cunha) é candidato da oposição na zona canavieira, e o Maestro Amaro, expulso do Santa Fé pelo Lula de Holanda, é de uma atualidade incrível. Aliás nunca me saiu da cabeça a ideia de aproveitar uma cena que me ficou como retrato do governo Burity: os camponeses de Camucim na praça em frente ao Palácio, o governador e sua corte assistindo a um concerto de violoncelistas internacionais no Santa Roza, Coisa pra Builuel: (eu ainda boto essa denúncia no palco).

Bem minha ideia para o Papa-Rabo, e que prevaleceu até a montagem final foi a de que se construísse uma espécie de poema sinfônico do espetáculo. Daí o peso que teve a participação do maestro Carlos Galvão no conjunto da obra. Foi indispensável a colaboração de alguém que conhecesse a fundo – como ele -tanto a nossa música folclórica – pois há um cantador cego, além de putas e de uma lavandeira cantando em cena – quanto a música concreta – pois há trens, cabriolés e carros- de- boi na peça. Porém o principal de seu trabalho estaria na evolução sonora de uma tempestade que uniria o monólogo dramático de Mestre Amaro no monólogo dramático de Mestre Amaro ao monólogo de seu antagonista Lula de Holanda, uma tempestade que acabaria derivando numa tempestade de interior, bem no estilo de Lear. E o maestro se saiu soberanamente da missão. Eu e Fernando por outro lado, discutimos longamente a maneira de se colocar no mundo de Zé Lima no palco. O problema estava em como transportar o campo, à igreja, a casa grande, a tenda do seleiro e tantos outros lugares para o teatro, resolvemos adotar o despojamento total: voltar ao teatro elisabetano, em que não se usava cenário nenhum, daí a facilidade que se vê em Shakespeare, na movimentação e suas peças. Mas tínhamos uma vantagem sobre o bar do inglês: a luz. E carregamos no recurso michelangelesco de enfatizar o drama humano eliminando todos os aparatos desnecessários ao redor. Adão e Eva e a macieira: está pronto o palco. Nada de jardim, de muro, de sol, de lua, de portão. A árvore é o único objeto de cena, por indispensável. E indispensável, no espetáculo, se formou apenas um praticável de trinta centímetros de altura, a "casa" de Lula de Holanda, que se transforma no andor de procissão e da cama da filha de Mestre Amaro. Isso exigiu de Fernando, obviamente, muito mais inventividade que um texto para "teatrão" pediria. E ele se saiu tão bem do desafio, que "Papa-Rabo" foi classificado como melhor espetáculo do Festival de Campina Grande, no começo do mês além do mais criativo e polêmico.

Raimundo Nonato, num excelente comentário que fez da peça no "O Norte", percebeu todas as tramas e planos do nosso trabalho. Analisou com a acuidade a transição – durante o espetáculo – de um clima tipicamente Shakespeareano para o de uma peça clássica teatro russo do fim do período czarista, onde se percebia o céu já formado para a tempestade da revolução que avizinhava.

Por isso tudo foi que uma de minhas grandes alegrias na vida foi ver o talento paraibano explodir no Santa Roza, Fernando Teixeira, Carlos Galvão e o elenco – a iluminação do Oswaldo tudo mostra a pujança do nosso teatro até então meio adormecido. O elemento é tão bom que não vejo uma pessoa concordar com o outra sobre quem são as melhores figuras em cena. Isso tudo me traz esperanças, pois não é possível que o próximo governador não venha a apoiar esse teatro que agora demonstra de vez essa garra, apesar do oprimido.

Teatro
João Costa
O Norte. João Pessoa, 29 de agosto de 1982.

A mais nova peça dirigida por Fernando Teixeira, PAPA-RABO, produzida pelo GTB-Grupo de Teatro Bigorna, vislumbra colocar-se entre os espetáculos mais polêmicos encenados em João Pessoa. Após receber as melhores críticas do Festival de Inverno realizado recentemente em Campina Grande, o espetáculo estreia em João Pessoa para uma curta temporada de dois dias (sábado e domingo) para em seguida realizar uma tournée pelas principais capitais do Nordeste.

A adaptação feita por W. J. Sôlha mantem-se fiel ao romance revestindo de intensa dramaticidade as personagens, o Universo de ação dramática, mergulhando de maneira objetiva na realidade proposta pelo romance no sentido mais elevado: identificar o caráter de classe e suas lutas, nos limites da narrativa e nas formas vivas dos diálogos de Fogo Morto. A passagem da linguagem "Zé Regueana" para uma nova e ambiciosa linguagem teatral, onde o conflito é uma constante, necessariamente faria com que a peça PAPA RABO invertesse o caráter ideológico do romance, na medida em que foge ao discurso conservador da obra. A W. J. Sôlha e a direção do espetáculo pode-se atribuir o grande mérito de adaptar a obra, no que seu discurso tem de político, pelo prisma do Mestre Amaro. Isto é, a visão do mundo a partir do oprimido.

Tal visão, vem reforçada na encenação de Fernando Teixeira, num rasgo apoteótico com violentos traços psicológicos. Se, em Fogo Morto o que transcende é a visão Memorialista de José Lins num profundo sentimento de nostalgia, em PAPA RABO o que fica, ao final do espetáculo é a certeza de que apesar das adversidades ainda resta uma esperança para todos os despojados e escorraçados na luta pela terra.

Na Paraíba, o latifúndio e a Oligarquia canavieira não são coisas de um passado "que não volta mais". São duas faces de uma mesma moeda! A Estrutura Agrária e sua composição social decorrente. A partir desta visão clara, a Encenação da peça PAPA RABO torna a expulsão do Mestre Amaro (personagem de peso no Romance Fogo Morto) pelo usineiro Coronel Lula de Holanda numa ação de classe. E o espetáculo vai mais além, colocando como pano de fundo, dessa tragédia "Varzeana", as Eleições.

Todos os integrantes possíveis para uma Encenação perfeita e de qualidade estão presentes neste espetáculo, recheados com a beleza de interpretação de Risoneide Maria no papel de Olívia e a grandeza de desempenho de Ronald Lira como Mestre Amaro numa obra cênica capaz de tornar-se um divisor de águas na história dos espetáculos encenados na Paraíba.

Da Paraíba José Lins desvenda seus heróis
Macksen Luiz
JORNAL DO BRASIL. CADERNO B. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1983. p. 6.

Mais uma obra literária foi adaptada para o teatro. O escritor paraibano W. J. Solha fez uma adaptação livre do romance **Fogo Morto**, de José Lins do Rego (1901-1957), obra importante da literatura social brasileira que nesta versão para o palco perdeu muito de sua consciência temática incorporando todo o desequilíbrio do romance (a primeira parte um tanto repetitiva e longa e a segunda, que fala do Mestre Vitorino, ou Papa Rabo, enxuta, direta e contundente).

A adaptação confunde, ainda, o espectador que desconheça a obra original. E inegável a adaptação desse romance é difícil, já que as peculiaridades literárias, a narrativa precisa e a constante ação, dão um ritmo próprio na linguagem escrita que ao ser transposta para o teatro precisaria de uma visão mais forte e menos hesitante.

Solha admite que realizou uma adaptação livre e ainda que seu trabalho, demonstre seriedade e empenho não se nota uma profundidade maior no sentido de captar o espirito e a letra do romance. E apenas empenhada.

O diretor Fernando Teixeira mostra ter informações sobre a linguagem contemporânea do teatro, especialmente aquela sedimentada nos anos 70. Tanto que Papa Rabo se inicia com exercícios de respiração, corpo e voz típicos da preparação técnicas das montagens desse período. A própria utilização permanente do corpo dos atores como instrumento no espetáculo (figuram animais, charretes, piano) e uma demonstração desse conhecimento. Mas, a exemplo a adaptação, o espetáculo e muito empenhado, mas um tanto atabalhoado com cenas que não se explicam muito bem, nem visual, nem narrativamente.

Há, é certo, boas soluções, como o contraponto entre a música tocada pelo cego em sua rabeca e pela dona do engenho em seu plano (apesar da precariedade da fita gravada).

Da mesma forma que as zonas de luz criadas por Nanal Farias quase sempre de bela simplicidade, e a reconstituição do gestual do sertanejo, especialmente no monótono oficio do seleiro do Mestre Amaro e nas tarefas domésticas de sua mulher e nos seus momentos de lazer (pitar o cachimbo e prosear acocorada).

Os atores têm desempenhos corretos com destaque especial para Ronaldo Lima, um Zé Amaro introspectivo, resmungão, frustrado. Somente pequenas deficiências técnicas na voz prejudicam um pouco a compreensão de algumas frases. Eleonora Montenegro, como Dona Sinhá, vence o seu tipo físico muito citadino e compõem com riqueza de detalhes a sua sertaneja sofrida, além de possuir bela voz que demonstra ao cantar música assinada por Carlos Galvão. João Costa fica prejudicado pelo mau desenho de seu Papa Rabo. A registrar ainda as presenças de Ubiratan Assis, como Lula de Holanda, Margarida Santos, como Marta e Risoneide Maria, como a louca.

É pena que Papa Rabo, uma esforçada tentativa de transpor a obra de Lins do Rego para o teatro tenha esbarrado em tantas dificuldades e que a cena final seja tão pouco inspirada, não só como solução formal como também por representar populismo ultrapassado.

O TEATRO VIVO
Everaldo Vasconcelos
A União. Artes. João Pessoa, 11 de janeiro de 1983.

Fazendo-se teatro na Paraíba chega-se a um ponto em que tem-se a impressão de que não se pode fazer mais nada, que tudo está desagregado e não vale a pena conjecturar sobre o futuro, pois o mesmo tem a aparência de algo morto e enjoado. O teatro vivo é como se fosse uma celebração da morte. Daí que superamos rapidamente os períodos de depressão e angústia em cima do palco.

Não existe um teatro paraibano e sim um fazer teatral na Paraíba. Falta ainda em nós a descoberta da morte, seja por inanição, câncer ou suicídio. Estamos atolados na miséria até o último hematoma. Não há como negar a condição de marginal do povo que vive por essas terras e é dessa marginalidade que devemos assumir e experimentar uma estética do lixo, da mesma forma que os cidadãos das periferias das grandes cidades são obrigados a catar restos de comida no lixo. Sobra-nos assumir essa violentação, não de produzir lixo, mas de encontrar meios de expressão a partir de elementos e materiais que residam no homem que é lixo e nos restos da sociedade tecnocrática. O ator é o centro.

Este é um breve artigo sobre o que aconteceu com o teatro neste ano miserável que passou. Não é uma revisão crítica. Um ponto apenas vale ser ressaltado: o papel de agente funerário desempenhado pelos setores de cultura do Governo do Estado. Não me conformo com a política de favores e paliativos. O espetáculo *Papa-Rabo*, por exemplo, surgiu para inaugurar o teatro da quarta pirâmide Espaço Cultural José Lins do Rêgo, e foi traído pela DGC, que pouco se movimentou para conseguir a verba necessária. O espetáculo não voltou para a gaveta por causa da grandeza de ânimo do Grupo Bigorna, dirigido por Fernando Teixeira.

Papa-Rabo é uma espécie de *Fogo Morto* (que é o romance de Zé Lins do Rêgo no qual a peça se baseia) ao contrário. È como se Solha, autor da adaptação, tivesse entrado no romance e assistido toda a sua trama, não do alpendre da casa grande, mas da bagaceira, da sala da casa do mestre José Amaro.

Não pode ser esquecido o Grupo Terra da cidade de Cajazeiras, com o espetáculo *Beiço de Estrada*, texto e direção de Eliézer Filho. Os meninos do sertão estão com a gota serena no couro. Eles são a melhor coisa, falando de trabalho conjunto de ator, desta terra seca e abençoada por José Américo de Almeida. *A Procura da Flor Verde* é o novo trabalho deles, uma peça de rua, que utiliza toda força do relacionamento cara a cara.

Um dia de julho cinzento de 82, a Escola Piollin embrulhou as estátuas da praça João Pessoa para que eles pudessem dormir seu sono eterno. Tratava-se de mais um experimento dramático, dentre os quinze realizados durante este ano sangrento. Revelou-se a atriz Flávia Maia como a jovem grávida do experimento dramático *Amaranta*, baseado na imaginação febril do Gabriel Garcia Marquez.

A Escola Piollin é uma das boas sementes plantadas nestas paragens. O Teatro Piollin ainda em construção, deverá chamar-se Nautília Mendonça, em homenagem a grande atriz paraibana tão cedo levada para os confins da imaginação por um câncer anti-teatral. Respira-se o ar daquela escola como se fosse o mesmo ar respirado pelos deuses do teatro e da vida, com o mesmo sabor da rebeldia de Prometeu.

Não deve ser esquecido os dez anos do Grupo Tenda, Teatro Nordestino Divulgado. Sempre fiel na sua proposta e atualmente se dedicando a montagens de textos infantis. A Ruína do Rei Solimão, de Geraldo Jorge e com direção dele próprio, mantém a linha, não tão criativa, mas bem cuidada.

No futuro, um pesquisador da história do teatro paraibano há de se debruçar longamente sobre o Projeto Vamos Comer Teatro. A proposta de comer espectadores, como se estivesse comendo os próprios dedos, tem uma certa dose de antropofagia tabajara, costume negado pela civilização mais longamente exercitado de forma indireta pela ideologia capitalista. Na verdade a tribo tabajara não era canibal, mas vale a imagem, já que unicamente através de algumas imagens podemos entender o horror em que estamos metidos. A alegria está recuperada. Acho que estou um pouco trágico!

Depoimento.
Fernando Teixeira. A União. João Pessoa, 27 de março de 1983.

Por se estar comemorando nesta data o DIA INTERNACIONAL DO TEATRO, nada melhor do que fazer uma reflexão do Projeto VAMOS COMER TEATRO, estando o mesmo completando dois anos e meio de atuação.

O Projeto Vamos Comer Teatro já está em condições de entrar numa fase de análise, pois, como é um evento que deu certo, vale a pena analisar seus prós e contra e como também fazer uma rápida retrospectiva enfocando os trabalhos que por ele passaram e os seus problemas.

O projeto Vamos Comer Teatro, surgiu da necessidade de se transformar eventos casuais, como os que se faziam anteriormente, onde nos reuníamos durante meses discutindo um festival de uma semana, em um evento permanente com a intenção de dinamizar o movimento teatral da Paraíba inicialmente. No entanto, esse propósito, terminou ajudando não só o movimento local, como também o próprio movimento nordestino, pois o Vamos Comer Teatro é um hoje um movimento padronizado para parte da região nordestina, ou seja: Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Esse circuito foi recentemente aprovado pelo INACEN que firmou contrato com as Federações de Teatro Amador e a partir do próximo mês de Abril, estará fazendo circular todas as montagens desta região, abrindo assim, um novo campo de trabalho para aqueles que fazem teatro [...].

O Vamos Comer Teatro vai mais adiante. A partir de agosto próximo, o projeto se propõe a um lançamento nacional, através do Instituto Nacional de Artes Cênicas. E, assim sendo, abrirá um vasto campo para a profissionalização teatral, onde uma montagem poderá percorrer todo o Brasil [...]. Não esperávamos que o VAMOS COMER TEATRO se projetasse da maneira que projetou-se, mesmo assim, até o momento, concordamos unanimemente com a sua filosofia, ou seja: O projeto VAMOS COMER TEATRO não tem um caráter seletivo, tem como meta mostrar a realidade do teatro feito no nordeste, um teatro quase que nem sem nenhuma proteção dos órgãos oficiais e que vive heroicamente lutando contra o descaso e a falta de recursos básicos. Daí então, é que nós compomos o quadro funcional do Núcleo de Teatro Universitário, optamos por este princípio filosófico para assim podermos gritas a comunidade o descaso em que encontrava o teatro amador do nordeste. Existe os encenadores criativos, que mesmo sem nenhum recurso, conseguem dentro da sua miséria, burlar uma estética desejada pela plateia, no entanto, somos totalmente contra o princípio de ter a miséria como fonte inspiradora, não queremos e nem desejamos em momento algum, recursos astronômicos, porém, o descaso completo é sem dúvida nenhuma um absurdo e que sempre estaremos prontos para repudiá-lo entrincheirados no nosso campo de batalha, o palco, e em prontidão permanente com nossa única e fulminante arma, a palavra.

DOTAÇÃO ORCAMENTÁRIA E TAIS PRIORIDADES

Vários foram os espetáculos que por aqui passaram. Montagens excelentes, boas e péssimas, no entanto numa demonstração clara do que acabei de falar, o descaso. Veja-se o seguinte: o órgão responsável pelo andamento do teatro nacional o extinto SNT, hoje Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) que anteriormente mantinha cursos volantes de teatro com professores de melhor nível, entrou também na violência da política delfiniana com cortes absurdos e quase que em total falência, isso não acontecendo, graças a pequenos projetos assumidos pela Caixa Econômica e algumas Federações tais como, comércio, indústrias e etc. e aí, quando recorríamos aos governos locais, tentando uma outra alternativa, tínhamos sempre as portas batidas na cara com as mesmas e costumeiras saídas, ou seja: a tal falta de dotação orçamentária e as diversas outras prioridades. Aqui na Paraíba, por exemplo, a prioridade do governo Burity foi o Espaço Cultural, e nós, ficamos a mercê unicamente da UFPB que a muito se sabe, possui um orçamento debilitado, vítima também da política econômica do senhor Delfim. Este ano no entanto, uma fresta de luz projeta-se através das janelas do INACEN com as liberações de editais para montagem de espetáculos e a aprovação do nosso projeto Vamos Comer Teatro. Outro raio de luz também está surgindo dentro das Federações de Teatro que estão conseguindo com muita luta, organizarem-se a nível de classe nacional para unidas posicionarem-se diante desse poder estabelecido e terem poder de pelo menos barganhar uma fatia do famigerado bolo.

Censura proíbe peça de paraibano para todo o território brasileiro
A União, João Pessoa, 28 de maio 1983.

O teatrólogo paraibano Fernando Teixeira, coordenador da Divisão de Teatro Universitário da UFPB, teve vetada pela censura Federal a exibição de sua peça "que vai fazer, chamar a polícia? ", com estreia marcada para o dia 1º de julho, em João Pessoa, dentro do projeto "Vamos Comer Teatro". A peça que estava sendo montada pelo grupo de Teatro Amador de Cajazeiras (Grutac), está proibida de ser apresentada em todo território nacional.

O autor e diretor da peça adiantou que estava prevista a apresentação do espetáculo em Salvador, Brasília, Belo Horizonte e Goiânia. "Mesmo havendo esse veto, nós vamos recorrer ao Conselho Superior de Censura Federal, para tentarmos a liberação" anunciou.

Ele explicou que a peça tem como tema central o problema da incestuosidade, onde duas mulheres, a mãe e a filha, são acossadas pela sociedade e fecham-se em casa sem nenhuma alternativa de participação dentro de uma comunidade. "A ideia central do texto é problematizar o incesto sem, com isso, fazer nenhuma apologia, mas apenas questionar, através de um tabu. Foi dentro desse prisma que a Censura Federal proibiu, para todo o território nacional a montagem de referido texto. Eu entendo quais os critérios usados pela Censura, quando há uma liberação muito grande para cinema e televisão. No entanto, o teatro é um ambiente fechado, onde existe uma censura de idade e as pessoas compram o ingresso de livre e espontânea vontade. Em compensação, alguma coisa do cinema tem tratado livremente de assuntos relacionados a sexo e moral, sem quase nenhum veto. Não sou contra a essa postura do cinema erótico. Estou apenas fazendo um paralelo", esclareceu.

Com relação a televisão, Fernando Teixeira comenta: A TV, com suas apologias a traição, ao uso incessivo e comercial do homossexualismo, não é tão atingida pela Censura. As famigeradas novelas, os malditos programas de humor, jamais questionaram o homossexualismo com seriedade além disso, eu me pergunto qual o critério que Censura usa para permitir que se crie no país uma sub-raça chamada Nordestina, pois todos os personagens de Nordeste na televisão não passam de servis, capachos dos bonecos galãs maravilhosos da Rede Globo", adiantou.

Teixeira lembrou que, apesar de existir no Brasil uma lei chamada "Afonso Arinos", que proíbe a segregação racial todos os negros utilizados no programa "A Festa é Nossa" exibido aos domingos pela Rede Globo, estão na cozinha. " Então, o que fazer? Chamar a polícia? Indagou ironicamente.

Ele afirma que não vê qualquer problema na montagem da peça, já que ela não é imposta e as pessoas a procuram livremente. "O que a peça questiona é a individualidade, através de um tabu, onde nós achamos que a opção individual é uma coisa a ser resolvida pela pessoa, e não pela sociedade", finalizou.

TEATRO PARAIBANO, ONTEM E HOJE
Raimundo Nonato Batista
Correio da Paraíba. Suplemento Especial. João Pessoa, 05 de agosto de 1983.

Na plateia, 600 estudantes, de pé, aplaudiam com entusiasmo. Na primeira fila, a Comissão Julgadora, composta por Paschoal Carlos Magno, Henriette Mourineau, Manoel Pera, Sábato Magaldi e Reinaldo de Oliveira, gritava uma voz: "Bravos, Paraíba! Bravos, Paraíba!", as lágrimas banhando o rosto de Morineau!

No palco, nós – despretensiosos atores nordestinos – depois de um momento de perplexidade, olhamo-nos uns aos outros e começávamos a compreender que realmente tínhamos dado o recado que a Paraíba nos confiara. Éramos o Teatro do Estudante, a Paraíba, Risoleta e Leda Córdula, Waldez Juval, Iolanda Fernandes, Genildon Gomes, Terezinha, Elpídio Navarro, Mary Nikoloff, Walter de Oliveira e eu, de repente donos da cena, naquela longínqua noite do ano de 1959, o Teatro Coliseu, da cidade de Santos, abrigando o último espetáculo do II Festival Brasileiro de Teatros de Estudantes.

A nós, da Paraíba foram atribuído o encerramento daquela maratona artística que, durante 15 dias, sacudira a cidade portuária paulista, com a mostra de 23 espetáculos teatrais, 4 concertos sinfônicos, 2 seminários de dramaturgia, 2 juris simulados em que foram julgados os personagens Maria Stuart e Henrique VIII, com a intervenção de juristas da categoria de Evandro Lins e Silva, Evaristo de Morais Filho e Haroldo Valadão; além de uma exposição permanente de artes plásticas e diversas outras manifestações artísticas que normalmente se constituem em desdobramentos de encontros semelhantes. Aos tímidos e ainda inexperientes paraibanos, que no ano anterior sequer tinham sido notados em Recife, a não ser pelo cenário que o Elcir Dias realizara para a peça "O Auto de João da Cruz", de Ariano Suassuna, coubera o último espetáculo, a queima do festival, como se diz na gíria teatral. A Comissão Organizadora, da qual fazíamos parte eu e Joel Pontes, nada esperava da participação paraibana achando, inclusive, uma precipitação a montagem de "João Gabriel Borkman", uma das mais vigorosas peças de Ibsen até então jamais encenada no Brasil. Por isso nos colocara como último espetáculo, logo após a apresentação de "Werther", de Goethe, pelo Teatro Universitário do Rio Grande do Sul, um dos favoritos do encontro, com um elenco onde se destacavam os hoje famosos Fernando Peixoto e Antonio Fagundes, apesar dos nossos protestos e ponderações, já que achávamos que após um clássico como o de Goethe, com um intervalo de apenas 1 hora para mudança de cenários, o aconselhável seria a montagem de uma comédia descontraída e não de um drama denso como o de Ibsen. Nada conseguimos! As boas comédias a programar eram de grupos de maior prestígio – do Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo – e não poderiam ser colocadas em programas duplos.

E alí estávamos nós, de pé, respondendo a uma plateia que, também de pé, continuava a nos aplaudir, enquanto os poucos paraibanos presentes ao Coliseu invadiam o palco e soltavam os pulmões no de vitória: PARAÍBA!

Linduarte Noronha, Wladimir Carvalho, Breno Matos, Gilson Medeiros, Ednaldo Navarro, Carlos Fernandes, Bibi Leal (o da Caixa Econômica), Neumane e Nilda, começavam um carnaval, entre abraços, beijos, vivas e as músicas de Genival Macedo e Luiz Gonzaga.

Éramos muito jovens e havíamos vitoriado contra todas as expectativas. Naquele instante, o Teatro do Estudante da Paraíba, acabara de conquistar os três mais importantes troféus do II Festival Brasileiro de Teatros de Estudantes: Melhor Espetáculo, Melhor Ator (Waldez Juval) e Melhor Atriz (Risoleta Córdula).

Não sei se aquele foi o melhor momento do Teatro Paraibano. Foi, entretanto, o instante decisivo da sua consolidação. A Paraíba, na época, já possuía uma intensa movimentação teatral, com grupos bem estruturados, montagens cuidadas e um público animador. O Teatro do Estudante fora a semente geradora de um movimento que atingira todos os espaços comunitários de João Pessoa, com experiências que iam desde o Teatro de Cultura, organização que congregava o chamado alto societe, com a participação de Heitor Botelho (Agá), Dorita Córdula, Eugênio de Carvalho Júnior, Ofélia Gondim, Marcelo Cordeiro e Stela Stuckert entre outros, até a proposta do Teatro Popular de Artes, voltada para a nossa proletária, tendo como líderes e animadores Wladimir Carvalho, Firmo Justino, Durval Leal, Fernando Macedo, Breno e Zezita Matos, passando pelo Teatro do Seminário Diocesano, que, sob a direção de Waldez Juval, montava originais de Elliot e Gheon chegando até a cidade portuária de Cabedelo, onde Gilson Medeiros e Luiz Cavalcante encenavam Claudel, e Altimar

Pimentel começava a escrever “O Sindicato”. Os reflexos dessa efervescência chegaram até o centro industrial da Usina São João, onde, com o apoio dos organismos sindicais e da direção da empresa, Martinho Quintas de Alencar fundara um grupo teatral e montava peças de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, inspirando a iniciante crônica de Severino Ramos, hoje presidente da Associação Paraibana de Imprensa. No Liceu Paraibano, José Domingues Porto produzia um teatro experimental com a encenação de peças de autores novos, enquanto o hoje Juiz do Trabalho, Rui Eloy, produzia e dirigia textos de Millor Fernandes e Suassuna, O Clube do Silêncio fazia experiências impressionistas (ou surrealistas?) com peças de Vanildo Brito (Andira e a Serpente Alada) e Zé Bezerra Cavalcanti (A Revolta dos Abandonados), ao mesmo tempo em que Elzo França produzia excepcionais espetáculos infantis, e antigos rádioatores da Tabajara, à frente Cilaio Ribeiro, reuniam-se e encenavam peças Joracy Camargo, Silvino Lopes, Oduvaldo Viana, pai, revelando atores e atrizes como Pereira Nascimento, Luci Camelo, Nautília Mendonça e Ednaldo do Egypto.

Aquela noite de 1959, em Santos, era portanto o corolário de um trabalho persistente e dinâmico, desenvolvido ao longo da década, com um objetivo único; o de produzir um bom teatro em terras paraibanas. Um trabalho de desambiciosos idealistas, iniciados no Liceu Paraibano, em 1946, por Afonso Pereira, com a adesão de estudantes Joacil Brito Pereira, José Santa Cruz, Juarez da Gama Batista, Arlindo Delgado, Mussoline Cabral, Aristophanes Pereira, Lenine Fiuza e mais alguns, e que viera a ganhar forças em 1951, sob a liderança de Arlindo Delgado que, pioneiramente trouxe a João Pessoa os primeiros diretores (Elpídio Câmara e Clênio Vanderley) com experiência profissional.

Elpídio Câmara representava ainda a velha escola do teatro de 4 paredes, amarrado nas marcas e no arranjo cênico, embora fosse um excelente condutor de artistas, os cabelos embranquecidos na luta pela profissionalização de uma arte a que se dedicara a sua vida, ele próprio um amador a participar de todos os elencos que se formaram no Recife, a partir dos anos vinte, a sobrevivência da família garantida por um modesto emprego público.

Já Clênio Vanderley pertencia a uma outra escola. Com formação universitária, dentista por profissão, ator por vocação e diretor por imposição, montou, no Recife, um movimento destinado a mudar a estrutura orgânica do teatro pernambucano, norteado, à época, pela proposta conservadora do Teatro de Amadores, dos Oliveira, e pela persistente e romântica tentativa profissional de Barreto Júnior, com reflexos da influência do rádio, teatro produzido pelas suas principais emissoras (Rádio Clube Tamandaré e Jornal do Comércio) que levavam aos ouvintes xaroposos dramalhões e ingênuas mas digestivas comédias, elegendo preferências e construindo ídolos.

Pois bem! O Teatro Adolescente, de Clênio Vanderley, trazia no bojo da sua proposta um pouco de todos esses ingredientes que modavam o panorama artístico-cultural do Recife dos primeiros anos cinquenta, ele mesmo, o Clênio, vindo do rádio-teatro e de experiência de grupos amadoristas de colégios, além de uma rápida passagem pelo Teatro de Amadores e pelo Teatro Universitário, em fase de estruturação sob os inspirados conselhos de Hermilo Borba e Ariano Suassuna, trazendo nos seus objetivos a criação de uma dramaturgia nordestina, forte e agreste como a região, se, os arabescos e símbolos cênicos tão ao gosto nas montagens tradicionais, a palavra e o gesto como os elementos dominantes na comunicação e na composição.

Foram estas, portanto, as primeiras bases em que se alicerçou o atual teatro paraibano; 1) O Teatro do Estudante, com a sua procura de definições, a sua penetração junto a um público eclético, a sua preocupação com a formação de um repertório e de elencos, o seu trabalho quase didático, em uma época em que não contávamos sequer com um movimento organizado, 2) O tradicionalismo de Elpídio Câmara, produzindo um teatro de gabinetes, onde a música e a iluminação eram elementos de pouca importância, o espetáculo buscando um meio termo entre o romântico e o realista, o diretor, todavia, já constituindo-se em peça de imprescindível importância, 3) a tentativa inovadora de Clênio, testando, no palco, uma linguagem nova, direta, objetiva, em que a palavra – repito – e o gesto se impusessem, os espaços livres sendo aproveitados e integrados à cena graças a utilização técnica da luz e do som. Além das novas idéias, Clênio trouxe para a Paraíba a notícia da existência, em

Sob essas influências, o Teatro do Estudante começava o trabalho de consolidação da arte teatral paraibana. Entre 1951 e 1959 foram montadas peças de Viriato Correia, Oduvaldo Viana, Renato Viana, Joracy Camargo, A. Torrado, Paulo Dantas, R. C. Sherff, Ariano Suassuna, Meira Pires, Hermilo Borba, Isaac Gondim, Raquel de Queiroz, Henrik Ibsen, Maria Clara Machado, Artur Azevedo, Dias Gomes, Millor Fernandes, Guilherme de Figueiredo, Patrick Hamilton e Luiz Jackson.

Alternando-se com Clênio, vieram a Paraíba, contratados pelo TEP, os diretores Walter de Recife, de um grupo de jovens que vinha criando a nova dramaturgia nordestina, entre eles Isaac Gondim, Aristóteles Soares, Hermilo Borba e Ariano Suassuna.

Oliveira, Joel Pontes e Maria José Campos Lima, os dois últimos ligados ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, o Dr. Walter, - como carinhosamente o chamávamos - , membro do clã dos Oliveira, do Teatro de Amadores de Recife, com longa militância na cena maurícia, íntimo de diretores como Ziembiesky, Willy Keller, Luiz de Lima e Valdemar de Oliveira (seu irmão) de quem fora assistente e colaborador, misto de médico, professor, músico, ator, boêmio e líder carismático, deixou, juntamente com Clênio, os melhores alicerces do Teatro do Estudante. Sem ser um excepcional criador, era um artífice quase perfeito e um trabalhador proficiente e incansável. Sob a sua direção o TEP realizou montagens brilhantes como "Fim de Jornada", de Sheriff, "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes e a premiada "João Gabriel Borkman", de Ibsen.

Das experiências e do trabalho multiplicador do TEP; resultou a criação do Teatro Universitário, já na década de 60, além de inúmeros outros grupos que tiveram vida e participação na formação do teatro Tabajara. Nunca será exagero afirmar que as bases da arte cênica paraibana foram montadas naquele longínquo 1946, quando o idealismo de Afonso Pereira montou os alicerces do TEP, recebendo o apoio de uns poucos estudantes e a recusa cética da maioria. Nos anos que se seguiram e até hoje o TEP montou peças, participou de certames, promoveu cursos e inspirou festivais (a primeira Semana de Teatro da Paraíba nasceu nos porões do Santa Roza, na sede do TEP), formou atores, diretores, cenógrafos, estimulou autores e críticos e promoveu, por seus associados, a criação de grupos de movimentos.

Pelo TEP passaram os atores Waldez Juval, Natanael Vasconcelos, José Domingos Porto, Arlindo Delgado, José Morais Souto, Ronald de Queirós Fernandes, Genildon Gomes, Célio Peregrino, Arnaldo Gouveia, José Aristophanes Pereira, Lenine Fiuza, José Santa Cruz, Péricles Sarafim, Rui Eloy, Pereira Nascimento, Elpídio Navarro, Martinho Alencar, Lindaura Pedrosa, Risoleta Córdula, Maria Nazareth, Celso Almir Japiassu, Iolanda Fernandes, Jandira Mesquita, Hugo Caldas, Orley Mesquita, Carmem Costa, Anco Márcio, Luci Camelo, Ofélia Gondim, Eugênio Carvalho, Firmo Justino, José Bezerra Cavalcanti, Valderedo Paiva, Anunciada Fernandes, Broscolho, Zezita Matos, Fernando Teixeira, Ednaldo do Egypto, Humberto Galvão, Josilda Pereira e tantos outros que escapam deste exercício de memória. Tiveram suas primeiras experiências como diretores, os hoje consagrados: Elpídio Navarro, José Porto, Elzo Franca, Rui Eloy, Waldez Juval e Lindaura Pedrosa. Artistas plásticos de renome nacional e até internacional como Ivan de Freitas, Hermano José, Elcir Dias, Régis Cavalcanti e Flávio Tavares, em início de carreira, produziram cenários para o grupo.

Teatrólogos como Paulo Pontes, Altimar Pimentel, Elzo Franca, Vanildo Brito, tiveram no TEP as suas primeiras experiências.

Hoje, como ontem, o teatro paraibano busca rumos e perspectivas. Já houve, porém, uma longa e produtiva caminhada que nos conserva numa posição que sempre foi nossa, dando o primeiro passo naquele remoto 1946: sempre pra frente, sem outros compromissos que os assumidos com a Arte Cênica.

Na década de 50, nos portões do Santa Roza, onde funcionava e tinha sede o TEP, muitas coisas importantes aconteceram, a mais importante de todas a cristalização da consciência de que, contando com os nossos próprios recursos, poderíamos construir um teatro forte, que jamais admitiria retrocessos na sua trajetória.

Muitas outras coisas bonitas e importantes aconteceram naquela época. Nada, entretanto – no meu entender - , tão valiosa quanto essa cristalização.

Nem mesmo a vitória verificada naquela fria noite de agosto, na distante cidade paulista de Santos.

Grupo Eclipse Explícito encena os "Homens de Lua", de Eliézer Filho
O Norte. João Pessoa, 14 de novembro de 1989.

"O Auto da Lua Cheia", ou "Homens de Lua", de Eliézer Filho, encenado pelo Grupo "Eclipse Explícito", integrado pelos atores Maurício Soares, Servílio Gomes, Wildenir Albuquerque (atriz convidada), Ângelo Nunes e Palmira Palhano (participação especial), têm recebido os elogios dos críticos por se tratar de um espetáculo teatral de alto nível.

A direção é de Eliézer Filho, com assistência de Everaldo Pontes. Coreografia: Maurício Germano, Música Original: Paulo Ró, Iluminação: Eliézer Filho, Administração: Wilma Albuquerque; Contra-Regra: Rommel Moraes e Luiz Nascimento.

O GRUPO

Antes de Eclipse de agosto, Eliézer, Ângelo e Maurício se reuniram para estudar teatro numa das salas do teatro Piollin. A proposta era trabalhar o corpo, dentro da teoria de Eugênio Barba, que coloca o corpo como primeiro papel de um ator. Foi um tempo de muito trabalho físico, cooper, saltos, karatê e alongamentos. Depois Eliézer começou a trazer textos que escrevia especialmente para os dois atores, partindo de um estudo que fazia sobre a linguagem de Guimarães Rosa. Não havia ainda uma intenção completa da montagem de um espetáculo. Afinal, os textos que Eliézer trazia, pareciam sair de um confuso universo que em momento algum identificava com os dois atores. A não ser a estranha solidão que falava aqueles personagens que cada vez mais chegava perto de todos, pois era aquela solidão de tudo que realmente unia aqueles rapazes num lugar tão distante de tudo e tão desprovido de credibilidade como é o Piollin. Afinal, foi no dia do Eclipse, que achamos por bem fazer o ensaio nas ruínas do que seria o teatro Piollin, e foi naquele espetáculo de natureza cósmicas tão diversas, que brotou com velocidade a ideia do espetáculo. Logo se viu que a melhor maneira de enfrentar o problema dos fechamentos de Teatros da Capital seria abrir uma casa de espetáculo. E abrir aquilo que se figurava naturalmente como o nosso cenário. Tudo muito grotesco, dar um requinte de assombração e underground da anormalidade. Então se viu a necessidade de abrir o grupo para novas pessoas. Convidamos Everaldo Pontes para ser assistente de direção, Servílio Gomes para percussão e terminou pagando também ator, Wildenir Albuquerque, a musa que espirou o Grupo Mickey, Eliézer convidou-a para acabar o Clube Bolinha e como se não fosse pouco, trouxe Palmira Palhano para uma participação especial de corpo e voz. Depois Paulo Ró foi convidado a fazer uma música minimalista e Maurício Germano providenciou a coreografia dos lobisomens. Estava feita a estranha receita de "Homens de Lua" e formado o Grupo "Eclipse Explícito" aberto a estranhas evoluções cósmicas e ciclos diversos de pura anormalidade.

O TEXTO E O ESPETÁCULO

Escrito paralelo ao trabalho de montagem, o texto foi escrito como resultante de um estudo feito, entre a linguagem de Guimarães Rosa e o linguajar sertanejo da Paraíba, do qual o autor detém como berço. Desta forma, pode-se comprovar que o Sertão realmente é um só como diz Guimarães Rosa, o homem da mata isolado de tantas informações e da nossa modernidade, está mais perto de Deus e do Diabo, está mais perto das antíteses e por isso a modernidade é universal e única para cada espécie de realidade.

Segundo Eliézer, o texto é um grito silencioso e sozinho de alguém que já penou muito e agora tateia ao redor da fogueira, tropeçando sobre seus próprios dias, para conceber o segredo uterino do destino de vida e da morte, da verdade mais pura que é a nossa estranha natureza.

"Homens de Lua", são os passos e repassos do caminhar sozinho, de um ser sozinho que habita egoisticamente dentro de cada um de nós nesse final de era. O homem é resultante da angustiante solidão de Deus. Resgato o homem do mato, para chorar o que os urbanoides não sabem dizer dentro de tanto modismo, também por ele estar mais perto de mim, por ser mais essência. Cansei dos souvenirs. A essência me é tão cara, como o gesto para o teatro. Nenhuma luz, nenhuma super produção, nem mesmo a alegria, esconde a essência de cada ser, de cada obra, é como o gesto no teatro.

“Homens de Lua”, é uma denominação para os homens que sofrem influência das fases da lua. É comum no Sertão se falar, noite de lua, bicho de lua, chuva de lua e homem de lua, que na verdade é uma versão de Lobisomem. São, na verdade, os penitentes humanos que têm suas evoluções de temperamento fortemente abaladas nas fases da lua. Tais influências foram comprovadas, por estudos do Centro de Pesquisas do Departamento de Psicologia da Universidade de Miami. Que relaciona os índices de assassinatos nos municípios de Miami e Cleveland com as fases da lua, num período de 15 anos. Os índices criminais alcançaram sistematicamente os seus pontos máximos, durante a lua nova e cheia e caíram no quarto crescente e minguante. O certo é que tais conhecimento já vivem no dia a dia dos homens que trabalham com a terra, com as águas e com o ar.

SINOPSE

Uma fogueira acesa em meio às ruínas crepita aos açoites de uma ventania gelada do Aracati. Uma sombra disforme, misto de homem selvagem e animal, avança na escuridão e tão lentamente como uma sombra, uiva um abôio lastimoso e solitário dos vaqueiros perdidos nas noites de luar. Uma transformação bestial e grotesca se opera naquela criatura. Seu corpo toma proporções estranha e a cabeça desaparece do corpo como por encanto, enquanto uma lua cheia avermelhada se levanta entre as negras brumas da caatinga, libertando os loucos, os lunáticos, as fantasias das paixões, os cachorros doidos... o lobisomem.

De meio ao breu da mata, afastando galhos, pisando em troncos, tropeçando em si mesmo, fatigado de tanto vagar perdido pela mata, aparece uma segunda criatura. Embora mais jovem que a primeira, tem um ar de penitente, os olhos perdidos dos desnorteados, a expressão fadigada dos sofredores, dos retirantes, dos solitários romeiros.

Uma história do Nordeste sem o apelo folclórico
Macksen Luiz
Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1991.

Em curta temporada no Rio, Macambira, espetáculo de origem paraibana, é a expressão de um teatro regional que, se não é inovador, ao menos procura estabelecer alguns pontos referenciais da cultura nordestina. Adaptação da novela **Vento do Amanhecer em Macambira**, de José Condé, a montagem assinada pelo paulista Roberto Vignati se torna atraente pela simplicidade (às vezes chega até a ser ingênua) e pela sinceridade que o espetáculo transmite ao espectador. A novela de Condé narra a volta de um nordestino às suas origens, depois de ter saído do sertão e se transformado em funcionário do governo que vive um casamento desgastado. Nessa viagem afetiva, ele procura reencontrar as referências do passado (a primeira paixão, a geografia da cidadezinha, as evocações da juventude), mas depara com a mesma e imutável realidade de miséria, fome, crendices e fatalismo. A adaptação do próprio Vignati mantém o **espírito nordestino**, mas confere uma dimensão mais ampla ao regionalismo. Num certo sentido, **Macambira** lembra a dramaturgia de Jorge Andrade com seu caráter evocativo e de consciência da perda do passado.

As imagens literárias, algumas vezes, parecem demais marcadas, mas a novela de Condé tem uma concisão que Vignati conseguiu reproduzir cenicamente. A sua montagem estabelece equilíbrio visual ao desenhar a movimentação dos atores através de massas que ocupam o palco com se fosse figuras de retirantes que lembram a cerâmica popular do Nordeste. O encenador aproveita essa concepção em grupo – há sempre uma massa de atores comentando ou fornecendo o contraponto aos atores que se postam à frente do palco – para se tornar os cânticos (de reza, de trabalho, de festa) elementos teatrais imperativos. A impressão que **Macambira** transmite é de que segue caminhos já percorridos, mas a ausência de pretensões acaba por tornar atraente aquilo que, apesar de conhecido, conserva algum interesse, até mesmo pela permanência.

A iluminação de João Batista e os cenários e adereços de Breno Matos não enfatizam a aridez do sertão nordestino, optando por uma poetização da cena, com uma bem definida opção visual pelo universalismo. Há momentos de **Macambira** em que se insinuam alguns traços de uma teatralidade mais artesanal e sem sofisticação, mas até mesmo esse aspecto menos acabado e ingênuo reverte em favor da montagem. É exatamente, uma certa fragilidade que amplia a simplicidade da trama e esvazia a tendência à previsibilidade e até obviedade da narrativa.

Os atores, que demonstra uma boa harmonia nas cenas em conjunto, individualmente parecem menos preparados para enfrentar a palavra e conferir uma interpretação que escape ao declamatório. **Macambira,** no entanto, sugere que se rediscuta a questão da cultura regional, sem os atalhos e os desvios folclóricos.

“Curicaca” faz suas últimas apresentações
Correio da Paraíba. João Pessoa, 15 de novembro de 1991.

Entra em sua terceira e última semana de exibição, hoje, no Teatro Santa Roza, a peça *Curicaca*, em cartaz desde o mês passado. A pela começa pontualmente às 21h00 e os ingressos estão à venda ao preço de Cr$ 2.000,00.

Curicaca é o nome de um pássaro do sertão, da linhagem da série, e nesta peça passa a ser o apelido de uma cigana doida que permeia todas as cenas num sinal de alerta. O espetáculo tem uma direção de Fernando Teixeira e o texto. É uma teia de acontecimentos e fatos inspirados nas histórias do paraibano José Cavalcanti, numa visão que transcende o mero grotesco dos “causos” para um jogo de conflitos existenciais, tendo como causa o desespero social e o desencontro das paixões dos homens.

A peça conta com um elenco formado por Adalice Costa, Tião Braga, Humberto Silva, Ana Luíza Camino, Nanego Lira, Péricles Fagundes, Márcia Lucena, Laerte Pereira (Fiririu) e Sandra Lucena. Ainda como atroes neutros, que invadem as cenas a título de contra-regras, os intérpretes Edu Silva e Élide Guedes são presenças marcantes. A iluminação, que parte da concepção de Fernando Teixeira, na sonoplastia, faz a execução de uma trilha sonora composta de músicas de Chico César, com “ilustrações” de Mahler.

Curicaca, que tem um contínuo bailado cênico imposto por uma coreografia sistemática e literal, resgata uma lenda de antigamente em que, de acordo com uma tradição, os índios ficavam dançando ao ar livre enquanto esperavam a chuva. Esse bailado no espetáculo representa uma esperança dos sertanejos em sua carência de chuvas. Mas não é apenas um espetáculo a mais sobre a seca. É, antes de tudo, um jogo de conflitos humanos, onde pesam certos valores que estão a resistir acima de qualquer mudança na sociedade.

Para desenhar a coreografia, e trabalhar meses com os atores pela busca de um exercício de corpo, o diretor Fernando Teixeira convidou o professor e coreógrafo Guilherme Schulze, que deu ao espetáculo um tom de ritos orientais para universalizar a visão de Nordeste, criando uma dança nostálgica e contínua.

Nem só da imaginação vive o criador
Fernando Teixeira.
Correio da Paraíba. Caderno 2. João Pessoa, 17 de dezembro de 1991.

Quando eu estava montando Otelo, de Shakespeare, havia um ator que não se enquadrava e então, certo dia, apareceu no Santa Roza para assistir o ensaio, meu saudoso amigo Mirócene Amorim. Mostrei-lhe o tal ator e em seguida perguntei se ele não queria fazer aquele papel. Como seu estado de saúde não estava bem, falei para ele não se cansar, ficaria uns dias vendo os ensaios e decorando as marcações e em seguida eu trabalharia sua interpretação. Mirócene ouviu o que eu falei e em seguida disse: "Precisa desse trabalho não; eu decoro o papel em casa e no dia eu venho e faço".

A resposta de Mirócene foi uma espécie de alavanca arrastando ladeira abaixo todos os meus anos de diretor (artista) teatral. Pensei que diabo de arte é essa que estou fazendo? Pois, o trabalho que passo um ano elaborando, um ator pode fazê-lo indo decorar o papel em casa... O que mais me angustiou era o fato de Mirócene estar falando a verdade, e não me esnobando. Foi a partir daí que arrumei as malas e segui para o sul-maravilha, beber, durante o ano de 90, na USP e no meio teatral da metrópole.

Meu primeiro contato em Sampa foi com o trabalho de Pina Bausch, coreógrafa alemã que vem trabalhando um discurso poético fragmentado, imagens oníricas e gestos longos e controlados. Com esse início eu teria que procurar no teatro, e procurei, Gerald Thomas, onde acompanhei parte do processo de montagem do espetáculo M.O.R.T.E. e algumas leituras de Fim de Jogo, de Samuel Beckett, com Beth Coelho e Giulia Gam. Assisti My B (inspirado em Beckett) da Compagnii Maguy Marin, Help I'm Alive, do Théatre Complicité, e, como não podia deixar de ser, dando continuidade ao meu circuito expressionista, ao festival 100 Anos de Pritz Lang, onde, sem exagero, assisti incontáveis vezes a Metrópoles. Para completar o círculo, me enfiei no MAC e emprestei minha cabeça na exposição da alucinada viagem de Arthur Bispo do Rosário.

Finalmente lá estava eu de braço com esse velho-novo-expressionismo-minimalista, procurando compreender que a arte não tem que ser necessariamente um velho-novo-expressionismo-minimalista, mas sim um simulacro de tudo isso e do que chegar.

Métodos chegaram e eu os bebi avidamente; Rudolf Laban, Gerda Alexander, Eugênio Barba, ou seja, o princípio para a base processual do gesto significativo, que para mim é o mínimo que um ator tem que ter de técnica para desenvolver no palco seu trabalho como artista e esteticamente deixar de lado sua "cotidianice". Posso até não ter conseguido muita coisa em Curicaca, mas tenho certeza que o processo foi iniciado e uma semente dos meus estudos foi plantada.

Curicaca foi minha primeira fresta de escuro em busca da luz. Escolhi os "causos" de José Cavalcanti como um pré-texto para minha primeira experiência. Primeiramente, porque aquelas histórias também são minhas, conheço cada personagem daqueles, já vivi com a maioria deles e, inclusive, não havia em mim nenhuma preocupação do grande texto. Os conflitos dramáticos para mim, naquele momento, existiam na representação imagística que cada ator/atriz teria que expressar e tendo como base suas próprias informações culturais. Analisando agora é que encontro tantas teorias e formas justificantes; no entanto, antes tudo isso fluía com a mesma naturalidade que suo.

Para a montagem passamos sete meses e foi dificílimo impor essa estética do gesto significativo. Difícil para mim como orientador e complicado para o elenco absorver e assimilar que a partir dali eles teriam que ter em constante observação, veja só, a posição dos ísquios.

Sem a devida tensão da nuca e do antebraço seria impossível dominar o gesto e que o tônus é um estado de vigília em cena, e finalmente saber e sentir que na região da pélvis existe um triângulo que quando em estado de consciência fornece a energia necessária para o ator/atriz seguir sua viagem e poder levar consigo a plateia.

E assim foi e assim será. Continuarei nesta busca tentando impor a mim mesmo que nem só de imaginação vive o criador e, como disse o grande poeta irlandês W. B. Yeats, "... as artes estão na iminência de tomar sobre seus ombros o peso que caiu dos ombros dos sacerdotes e levar-nos de volta à nossa viagem, enchendo nosso pensamento com as essências das coisas e não com as coisas". Assim sendo, agradeço ao amigo Mirócene por ter, indiretamente, tirado de minha cabeça as coisas e me empurrado para as essências delas.

“VAU DA SARAPALHA”. O universo de Guimarães Rosa transportado para o Piollin.
Chico Noronha
Correio da Paraíba. Cultura e Lazer. João Pessoa, 29 de abril de 1992.

“Há um buraco na dramaturgia nacional. Desses novos nomes apenas Gerald Thomas, com seu delírio autoral, faz coisas realmente boas. Guimarães Rosa agora é que está começando a ser descoberto e nós queremos investir muito na sua obra, um material vasto com personagens extremos, onde a cultura regional é colocada de uma forma universal; ela é entendida em qualquer lugar do mundo”. Assim o teatrólogo Luiz Carlos Vasconcelos definiu o momento atual do teatro nacional, sobretudo no que se refere à carência de autores, e sua proposta pessoal, em meio ao sucesso que foi a estreia da peça **Vau da Sarapalha**, no Teatro Piollin, durante o fim-de-semana passado. Luiz Carlos confessou ainda ter motivos de sobras para festejar: colocou no palco jovens atores, todos eles velhos amigos de movimento teatral, foi assistido na direção por Eliézer Filho (**Os Anjos de Augusto**), e realizou um sonho antigo que é montar um texto baseado na obra de Guimarães, que considera apaixonante.

Luiz Carlos somente voltará ao Rio de Janeiro, onde está radicado há 11 anos, quando maio estiver terminando. É que ele se recusa a assinar a direção de **Sarapalha** como algo acabado, pronto. O palco escolhido é o mesmo do Piollin velho de guerra e de tantos sonhos, seus e do elenco, nomes que ele estimulou e até encaminhou para que o Brasil um dia conhecesse, a exemplo de Soia Lira, Nanego Lira, dos tempos do lendário Grupo Terra. O Teatro Piollin está agora aberto a produções alternativas e corajosas, com auxílio de verbas de órgãos governamentais que prestam assistência à criança e adolescentes carentes, clientela prioritária na área pedagógica da Escola Piollin. Apesar do sucesso da peça e da luta para abrir o teatro, o diretor acha que o projeto assinado por ele, Breno Mattos e Everaldo Pontes, também não está pronto.

Por coincidência o secretário da Cultura da Presidência da República, Sérgio Rouanet, esteve em João Pessoa no dia 27 de março, dia marcado para o ensaio final ou mesmo a pré-estreia. Rouanet apalavrou o apoio para a conclusão do Piollin, que não tem piso, somente cobertura, não tem banheiros, enquanto os artistas querem o básico: iluminação, sonorização e, num momento adiante, com certeza defenderão uma proposta considerada ambiciosa. Afinal, o teatro que fica localizado no amplo espaço vizinho à Bica (Parque Arruda Câmara) pode contar com um fosso de três metros para que se possa trabalhar com água, lama, etc. Com área verde e o espaçoso acesso ao palco, qualquer diretor pode até mostrar a versatilidade do Piollin no seu uso, colocando um ônibus em cena, por exemplo.

Após 11 anos, intercalados por rápidas visitas aos amigos que continuam em João Pessoa, Luiz Carlos Vasconcelos dedicou os últimos quatro meses à produção de Vau da Sarapalha e a partir desse período de apresentações aqui deseja mostra-lo também lá fora. Conta inclusive com um convite do embaixador da Espanha no Brasil, José Luiz de La Veja, que se confessou encantado com soluções encontradas no espetáculo para os sons de bichos, a própria obra de Guimarães Rosa. O eixo Rio-São Paulo pode ser ocupado, “certamente com uma repercussão favorável”, acredita Luiz. Ele fala com entusiasmo sobre a proposta de remexer a obra de Guimarães e até desmarcou compromissos que tinha no sul. Quando junho chegar, ele passará no Rio de Janeiro para ver como estão as coisas e logo viajará para Manaus, onde atores e diretores de teatro o convidaram para uma oficina baseada no chamado Terceiro Teatro, de Eugênio Barba.

“SARAPALHA”

Trata-se de um conto de Guimarães Rosa, do seu primeiro livro, **Sagarana**. Desde que Luiz Carlos leu o conto, ainda quando cursava letras na UFPB, ficou fascinado pelo cão Jiló mas na sua cabeça somente rolava uma visão cinematográfica, nunca teatro. Mas em contato com a antropologia teatral de Eugênio Barba, que investiga o comportamento biológico e cultural do homem numa situação de representação, suas ideias viraram a mesa. Começou a mexer com esse texto ainda em São Paulo, através de um projeto que o Sesc local financiava para a realização de experimentos teatrais, a partir de obras literárias inéditas em teatro. Nessa versão, Lincoln Rolim, ator paraibano há muito tempo morando na Paulicéia, poderia ser o cão, mas aí veio o plano Collor e a extinção imediata de instituições culturais e tanto Lincoln como Luiz Carlos ficaram a ver navios.

Voltando à Paraíba é que o cão teve condições de virar personagem numa peça de teatro. Luiz Carlos fez laboratório durante muito tempo com Servílio Gomes acompanhado a cadela Suzy pelas ruelas e açougues do Mercado Central. Foi um desafio para ambos. Tanto para Luiz Carlos, que a todo instante tinha que justificar aos feirantes os motivos da pesquisa insólita, como para Servílio, que aprendeu a simular uma vida de vira-lata, um cão qualquer, a andar de quatro e ter a mesma agilidade de um animal assim. Luiz pensava que o conto **Sarapalha** sozinho não daria um espetáculo e que as pessoas poderiam cochilar nas poltronas dos teatros. Quando começou a averiguar junto ao elenco as possibilidades do texto, um universo infinito de abriu. "Descobrimos material suficiente para um ano", revela o diretor.

Após a estreia, ele fala com paixão sobre os personagens que colocou no palco. Os homens, o cão, a velha. Ela, por sinal, é virgem no conto, só merecendo uma citação. Então, o grupo começou a viajar para onde estaria essa mulher, que lida com fogo, terra, ervas, uma mãe-natureza, e a partir dessa constatação a ação física no espetáculo passou a estar ao lado dessa personagem. Quem já assistiu, assegura que Soia Lira, vive um de seus melhores desempenhos como atriz. Mas é Jiló a figura que, a olhos nus, mais desperta paixões. É um perdigueiro, de personalidade forte, obstinado, e por outro lado é um vira-lata. Jiló é fiel; possivelmente é um cão do dono da terra, o homem mais velho. Mas é o primo Argemiro, o outro homem, que desenvolve uma relação mais terna com o cão, com textos profundos. Um deles acontece no final da peça, quando os dois homens se separam e ele não sabe mais qual é o seu dono. Guimarães Rosa descreve esse baratinamento do cão de uma forma peculiar. "Ele mostra um cão que é meio sentimento humano. Nenhum outro bicho é muito próximo do humano. O vira-lata reflete a miséria humana e esse trabalho somente se realiza através da grande generosidade do ator", acredita Luiz.

Há um momento na peça em que algo é atirado em direção a Jiló. Nessa hora a plateia percebe a força interpretativa do ator Servílio Gomes e ele vive o próprio vira-lata. Servílio tem recebido elogios da crítica e sua atuação em Vau da Sarapalha reafirma o talento revelado em Anjos de Augusto, a premiadíssima peça dirigina ano passado por Eliézer Filho. Mas os personagens mais parecidos com gente merecem a atenção e a paixão do diretor. Ele também se diz apaixonado por Soia Lira vivendo a velha, que no conto é apenas uma negra que assiste os homens, só citada duas vezes. Através da leitura de outras obras de Guimarães Rosa o grupo construiu essa mulher que tem uma língua própria, um trabalho sonoro, que ao lidar tanto com as galinhas se transforma numa delas no final. Poderia ser uma mistura de mãe Tina do conto Campo Geral, do livro Manoelzão e Miguelin, com a Ceição, a preta de Sarapalha. O próprio falar, os sons culturais do personagem, foram encontrados em outros livros do autor.

O primo Ribeiro, vivido por Everaldo Pontes, é o preterido da história. Abandonado pela mulher por um boiadeiro de Iporanga, ele se entrega à realidade. Na visão do diretor o espetáculo reconta o dia em que o primo Ribeiro sonha com Luiza, sua ex-companheira, após tantos anos sozinho, e sente que vai morrer. Acorda diferente e faz o testamento ao primo Argemiro. Depois de tantos anos ele cita o nome dela e conta: "Eu sonhei com Luiza, penso nela, vou deixar a cabeça agir, solta". Só que ele não imagina que justamente o primo Argemiro é também apaixonado por ela. Everaldo Pontes faz todo "um percurso corporal" com os sintomas da malária interpretando Ribeiro, uma figura profunda diante da desilusão amorosa, sentindo tremedeiras, convulsões, delírios.

Argemiro é Nanego Lira no palco, ele escuta tudo isso do outro, tendo guardado o segredo dele. A peça explode quando resolve contar tudo ao primo doente. Argemiro veio para a fazenda com a tarefa de fazer a plantação "de meia"; só que na verdade estava ali somente para olhar para Luiza por anos e anos. Nem quando delira ele pode se trair e deixar transparecer seu sentimento. Vigia até mesmo o delírio. Para Luiz Carlos Vasconcelos o trabalho de Everaldo é o oposto de Nanego, de uma docilidade tanta como o de Jiló com o primo Ribeiro.

Outro componente forte em **Sarapalha** é a música, assinada por Escurinho, ao vivo. Primeiro se pensava em violinos por causa dos mosquitos, ou cello, o óbvio pois o espetáculo pede isso. Mas se achou a saída com uma música mais rústica. Escurinho construiu um marimbau para entrar em cena com sua voz que rasga mortalha e pia feito coruja, parece pássaros que agonizam sobre os personagens, algo essencial no universo de Guimarães Rosa.

TERCEIRO TEATRO

É uma determinação do Eugênio Barba. O primeiro teatro seria o comercial, burguês, isso sem tocar na questão da qualidade. O segundo seria o teatro de diretor, tipo Bia Lessa e Gerald Thomas com seus efeitos sempre distante do ator. O terceiro então seria o teatro visando aprofundar uma linguagem e ele está respaldado apenas no ator numa absoluta fidelidade ao que o ator se propõe e numa troca com o público e o diretor.

Como se pode perceber, **Vau da Sarapalha** oferece motivos de sobra para que uma plateia crescente volte às nossas casas de espetáculos, especialmente o Teatro Piollin. Luiz Carlos Vasconcelos avisa: "O trabalho não está pronto. Adoro o que estou mostrando, mas é um espetáculo de detalhes. As pessoas vão gostar mais ainda e não posso assinar como pronto". Com toda certeza, quem foi ao Piollin gostou do que assistiu. **Vau da Sarapalha** dá uma pausa nas apresentações durante o próximo fim-de-semana, tempo de Micarande, em Campina Grande. Voltará dia 8 de maio.

Ela, Rua e Eu
Everaldo Vasconcelos
O COMBATE. Coluna Vamos comer teatro. João Pessoa, 14 a 20 de junho de 1992.

A nova geração está chegando. Estão vindo das comunidades periféricas de João Pessoa. Possuidoras de um brilho e de uma humildade exemplar. Mas firmes e conscientes do que pretendem fazer com o teatro. Referimo-nos ao espetáculo "Ela, Rua e Eu". Uma pequena estória de amor entre os meninos que habitam as ruas desta cidade.

Este trabalho foi montado pela Oficina Terra (homenagem ao Grupo Terra de Cajazeiras) da Escola Piollin. É o resultado de um longo processo de amadurecimento do professor, autor do texto e diretor Ângelo Nunes. A Escola Piollin tem sido a escola de teatro deste Estado, que tem formado os seus quadros através das práticas intensa da experimentação dramática. Falta muito ao Ângelo, mas como diríamos: O trem já está nos trilhos. Agora é esperar. E gritar "Lá vem a locomotiva".

Resta-nos torcer para que Ângelo não coma do fruto da arrogância, e que consiga vencer as armadilhas do egocentrismo. Pois, os que tem em suas mãos é um tesouro de poder inigualável – As chaves que dão a qualquer artista a capacidade de criar fora dos limites conhecidos. As pessoas são as asas do diretor, que é como uma parteira que traz à luz a alma do mundo. Estamos de camarote assistindo ao nascimento de um artista. Ou melhor, de um grupo de artistas. Travar-se à novamente a batalha do homem conta o comodismo da aparente fama provinciana. Merda para vocês.

Não se assustem. Merda, é uma saudação características da classe teatral antes dos espetáculos. Uma lembrança de que arte do teatro é feita com a criatura humana em sua integridade. Este tom pesado de tempestade em copo d'água, deve-se ao fato de querermos discutir a honestidade da premiação de VI Festival Comunitário promovido pelo SESC. Fique claro que estamos acusando de desonesta comissão organizadora do evento, até mesmo por ignorância, não pelos grupos premiados, mas pelo caráter competitivo irresponsável. É muito fácil distribuir prêmios melhor ator, melhor atriz, melhor cenografia, melhor iluminação, melhor espetáculo, melhor idiota, melhor babaca, melhor vaidade.

O que está em jogo é a mentira que esta premiação reforça. Nós sabemos o quanto é saboroso um prêmio de melhor qualquer coisa. Conhecemos também o seu poder destrutivo. Principalmente, quando este festival não promove um debate sequer para avaliar o que está sendo mostrado.

Já está na hora de refletirmos com seriedade sobre as consequências dos festivais competitivos. É uma discussão antiga, mas aqui entre nós, fica pouco travada. Não somos contra a competição, mas achamos os que determinados eventos poderiam encontrar uma forma mais educativa de motivar os grupos participantes. Os grandes festivais competitivos, mantém -se a custa de uma estrutura que privilegia o debate, e para o qual são selecionados grupos amadurecidos com espetáculos de alto nível. Não é a mesma coisa reunir grupos de comunidade e de escolas, nomear uma comissão julgadora e distribuir prêmios de melhor qualquer coisa. Deste modo estamos prestando um desserviço ao teatro local.

Entre os grupos premiados neste VI Festival de Teatro Comunitário, destacou-se o Grupo Piollin recebendo cinco prêmios (melhor espetáculo, melhor direção, melhor atriz, melhor iluminação e melhor mais alguma coisa) e ainda duas indicações para outras categorias. O grupo Piollin ganhou de presente uma bomba-relógio capaz de destruí-lo. Isso não vai acontecer, porque preparados para desarmar estas bombas, eles sabem que são estudantes de teatro e que a estrada e longa e penosa.

ELA, A RUA E EU é um espetáculo singelo, mas não é ingênuo. É cruel. É realista. Construído como processo de aprendizagem da disciplina do ator e da encenação. Faz parte de uma estética do lixo, trabalhando como herdeira da estética da fome proposta por Glauber Rocha. Assumem a sua precariedade e fazem disto elemento de sua linguagem.

Chega ao teatro o romance de João Dantas e Anayde Beiriz
Correio da Paraíba. João Pessoa, 13 de agosto de 1992.
Entrevista com Paulo Vieira e Fernando Teixeira concedida à Chico Noronha

Anayde – o novo espetáculo do Grupo Bigorna, premiado no último Festival de Inverno de Campina Grande, fará sua estreia às 21h00 de hoje, no Teatro Santa Roza, para fazer temporada de um mês (sempre das 5ª feiras aos domingos). O texto de Paulo Vieira não tem a intenção de ser histórico. Tanto que o diretor de **Anayde**, Fernando Teixeira, disse que "a História é só um pretexto para o contundente romance vivido entre João Dantas e Anayde Beiriz". Paulo e Fernando foram entrevistados pelo CORREIO.

A peça remete de imediato a uma outra proposta artística que lembra a vida de Anayde Beiriz, que é o filme "Parahyba, mulher macho", dirigido por Tizuka Yamasaki. Fica no ar a curiosidade. A peça dá a mesma versão do filme? O que há de comum entre os dois trabalhos?

. FERNANDO – O que há de comum são os personagens João Dantas, Anayde e o onipresente João Pessoa e também alguns fatos históricos que são usados pelo autor, pois, vou repetir o que já se falou algumas vezes, Paulo Vieira, a peça não é o fato histórico, ela comenta alguns momentos e até coloca em sua narrativa fatos com datas trocadas. A peça poderá até ser uma instigadora para aquelas pessoas que conheçam pouco a história.

. PAULO – A única coisa que há de comum entre a peça e o filme é o tema. Ambos tratam da revolução de 30 e do mesmo grupo de personagem. A abordagem é diferente. A de Tizuka, me parece, uma reconstituição histórica, a minha, uma história de amor dentro da história política da Paraíba. De uma certa forma, pode-se dizer que o filme **Parahyba mulher macho** também é isso, mas a história de Tizuka é um drama. A minha é uma tragédia, como todo o peso reflexivo que uma tragédia exige.

Sempre que alguém toca na história de Anayde a família vai à Justiça. Vocês não tiveram receios de remexer neste personagem polêmico?

. PAULO – Não. Nunca tive medo de mexer na história, até porque nem a pessoa Anayde pertence à família, porque o seu nome está circunscrito à história, nem tampouco a minha personagem, por que está, por sua vez, circunscrita à ficção.

. FERNANDO – Este personagem não pertence mais a nenhuma família, Anayde é domínio público, ela colocou-se dentro da sociedade de hoje, da mesma maneira que no seu tempo, incomodando, criando problemas e nem podia ser diferente. Doutor Ademar Dantas estava, semana passada, falando exatamente das pessoas que se imprensam, se espremem e por mais que queiram escondê-las, negá-las, mais dia menos dia elas irrompem e tomam o seu lugar. Evidente que são todas elas iluminadas.

Em que medida a vida pessoa dela é mais forte que a própria história, ao que acontecia ao país naqueles tempos?

. FERNANDO – Nada é mais forte que a história. A história é um grande rolo compressor e só fica dentro da peneira quem tem sustança. A história mantém o ser humano de pé, bípede, ereto, raciocinando e repassando às gerações ensinamentos. Por mais estúpido que seja um ser humano jamais, ele poderá obstruir a memória, poderá, isso sim, atrapalhar, mas a própria história se vingará dele e os espremerá para fora da peneira. Em verdade, pertence a ela, não significa uma competição pura e simples, significa uma imposição. Quanto ao momento em que Anayde viveu, era péssimo, tudo era feio, tudo travado, uma sociedade hipócrita, uma igreja castradora impondo um Deus arrogante e vingativo, uma cambada de padres escrotos alardeando que tudo era pecado. Por outro lado, um sistema político nanico, onde um coroné sozinho era a autoridade máxima. Hoje não, a coisa está melhor, ninguém manda, virou um grande cabaré.

. PAULO – A vida de nenhum ser humano é mais forte que a história, até mesmo porque a história que se registra em livros ou na memória de um povo é uma história da vida das pessoas. Vida comuns como a minha ou a do leitor. Porém a ficção, o texto escrito, com pretensão científica ou artística é que destaca o indivíduo do seu tempo e projeta em um tempo contido na memória, um tempo histórico, que funciona como uma lembrança de um tempo que passou.

Ter levado antes a peça para o Festival de Inverno de Campina Grande foi uma estratégia de "marketing", já que vieram tantos prêmios?

. PAULO – Não deixa de ser uma boa estratégia de "marketing", principalmente pelos prêmios.

Mesmo que tenha sido algo involuntário. Chegar com prêmios importantes em João Pessoa assegura a presença de um bom público durante toda a temporada?

. FERNANDO – Foi uma estratégia sim; não tínhamos a certeza se iríamos trazer cinco prêmios, mas pelo menos um, pensávamos...

Agora, o público de João Pessoa, mais afeito a prestigiar os caça-níqueis vindo do sul, irá ao teatro para assistir a paraibana "Anayde". É o que se comenta. Vocês acham que essa avidez pode ser motivada pela conquista de tantos prêmios?

. PAULO – O público pessoense irá assistir a peça não pelos prêmios que ela conquistou, mas pelo o que o texto lhe diz. Claro que os prêmios ajudam, no sentido de que eles falam do espetáculo, testemunham sua qualidade e valor. Mas creio, o tema contido no texto também está contido na alma de quem vive nesta Capital, ou melhor, neste Estado.

. FERNANDO – Acredito que o prêmio favoreça o "marketing" de qualquer produto, ajuda a mídia. O teatro, como você sabe, tem uma dificuldade muito grande de público, até por que não é uma prática, não existe o menor condicionamento para que o indivíduo se aproxime, não só do teatro, mas como de qualquer arte, inclusive, não sei se você já viu minha chamada na televisão, onde eu coloco exatamente isso. É que as pessoas dizem que não gostam de teatro e aí você pergunta qual a peça que ela já assistiu, não sabem, nunca foram.

Pela primeira vez vocês estão juntos dirigindo um espetáculo, colocando-o em cartaz. O que levou vocês a se unirem em torno de "Anayde"?

. FERNANDO – Li **Anayde** há muito tempo, gostava, mas não sentia a necessidade de montá-la. Tive um período da minha vida muito cheio de mudanças. Umas porque queria, outras impostas. Minha cabeça trabalhou mais nesses seis ou sete anos do que nos outros quarenta e três, foi um reboliço. Então, depois que o pó baixou um pouco, comecei a rever coisas, reler outras e foi por aí que reli **Anayde**. Paulo havia dado uma enxugada no texto e um dia, indo à Campina Grande, nós resolvemos que ela seria a minha próxima montagem, além disso, acho que é a nossa obrigação montar autores que estão na gaveta, se não eles param de produzir.

. PAULO – O que nos levou a trabalhar em **Anayde** foi, me parece, um bom texto e uma boa ideia de espetáculo. Ou seja, dois profissionais oferecendo ao outro o seu melhor desempenho profissional.

A peça tem esses ingredientes a partir de agora: um personagem polêmico, hoje idolatrado, direção de duas figuras importantes do teatro paraibano, prêmios. Vocês fizeram sessão fechada para a crítica. Qual a reação dela?

. FERNANDO – Sebastião Milaré, crítico paulista, não sei qual o jornal em que ele escreve, nos fez uma crítica bastante elogiosa. Ele era membro da Comissão Julgadora do Festival de Campina Grande. Ele faz colocações ótimas a respeito, tanto da montagem como do texto. O Figueiroa, do **Jornal do Comércio**, também era da comissão julgadora, fez uma crítica muito boa.

O ano de 1992 promete ser marcante, especial mesmo para o movimento teatral. Tanta repercussão demonstra isso. Vocês concordam?

. PAULO – Atualmente João Pessoa vive um momento extremamente feliz para o teatro. Esperamos que tudo venha a melhorar mais ainda.

. FERNANDO – Sempre ando por ai vendo coisas, assistindo teatro e sempre achei que o teatro da Paraíba tem mesmo nível do bom teatro alternativo feito no restante do país. Um dos espetáculos que mais me marcou nos últimos tempos foi **Toda Nudez Será Castigada**, de um grupo do Paraná. Era demais, no entanto, **Beiço de Estrada**, de Eliézer Filho, era tão bom, quanto, **Meu Tio Iarutê**, foi em São Paulo um dos espetáculos mais badalados e acredito que **Vau da Sarapalha** seja superior. Onde se faz nesse país espetáculos mais belos que **As Velhas**, de Lourdes Ramalho, com

direção de Moncho Rodriguez? Portanto, não é só 92 não, ano passado **os Anjos de Augusto** arrasou também no Festival de São José do Rio Preto.

Esta é específica para Paulo Vieira: o que significa escrever "Anayde" e logo de cara ser escolhido o melhor?

. PAULO – Significa paciência, perseverança, até porque não escrevi o texto hoje, mas há quase doze anos. Todo esse tempo ele ficou na gaveta aguardando o seu momento. Hoje eu creio que as coisas acontecem no tempo em que estão prontas e maduras para acontecer. É o caso desta peça. Doze anos na gaveta, porém ninguém antes e a esqueceu depois. Isso significa que o seu valor é intrínseco a si mesma. Só era necessário chegar o momento exato.

Vocês estão trabalhando com atores emergentes, que inclusive foram premiados. Falem sobre esses talentos: já existem bons nomes para se juntarem aos consagrados?

. FERNANDO – O que eu falei antes não é um produto único dos grandes diretores de teatro não, um grande trabalho só existirá com uma boa equipe, desde o contra-regra, iluminador, cenógrafo e, evidentemente, os atores e atrizes. Em João Pessoa existe um monte de pessoas excelentes, no entanto, quero aqui fazer uma ressalva, pouquíssimas lêem, estudam, só fazem isso, alguns, quando estão montando e se o diretor exigir, caso contrário, nem assim, e isso é péssimo, pois o teatro, assim como qualquer outra atividade da vida, não existe unicamente pela intuição.

O sucesso de Anayde
Maria das Vitórias de Lima Rocha
Correio da Paraíba, 03 de setembro de 1992.

Acabo de conversar com uma amiga, no telefone, que foi ao teatro, sábado, ver **Anayde**, de Fernando Teixeira, e não pôde entrar. As portas do Santa Roza estavam cerradas. Lotação esgotada.

Fenômeno inusitado na história do teatro paraibano. Pelo menos na sua história recente. Aqui, salvo pela noite de estréia, com ampla distribuição de convites entre parentes, amigos e pessoas da classe teatral, a casa não lota. Santo de casa não obra milagre. Com **Anayde** tem sido diferente. É verdade que tem cenas de nu, o que sempre atrai curiosos. Mas outros trabalhos lançaram mão do mesmo expediente sem atingirem o mesmo sucesso. É uma prova de que não é só isso que tem atraído público tão generoso desde o 13 de agosto ao Teatro Santa Roza. As pessoas que lá encontrei na noite em que fui ver **Anayde** não eram as mesmas que sempre frequentam o Santa Roza e o Lima Penante. Havia um outro público, mais encontradiço em noites de gala do Paulo Pontes, para ver os monstros sagrados do teatro brasileiro, como Bibi Ferreira ou Fernando Montenegro. Pessoas que não costumam arriscar uma saída de casa sem a certeza prévia da satisfação plena. Um público pouco experimental, diria, se é que se pode chamar um público assim. Mas também tinha estudante, professor, jovens profissionais, até roqueiros tinha, daqueles de ouvido imperturbáveis e radicalmente alienígenas que só escutam o idioma inglês a decibéis inacreditavelmente altos.

Na minha opinião, o que tem fascinado a plateia é se defrontar com sua própria história, seu passado, transformados em ficção. Uma olhada para trás cheia de paixão.

Depois que Tizuka Yamasaki contou a história de Anayde Beiriz ficou difícil contar a mesma história. Paulo Vieira, o autor, fala no assunto no programa da peça, de como teve que guarda-la na gaveta por mais de 10 anos, apesar de composição ter sido anterior ao filme de Tizuka, para evitar as inevitáveis comparações. Mas mesmo tendo o filme como uma referência anterior é possível ver a peça de uma forma independente, pois o olhar é outro; ela é contada sob um ângulo diferente. Foi bom, porém, para a atriz Ana Luiza Camino não ter visto a Anayde de Tizuka, conforme revelou em entrevista ao jornal CORREIO da Paraíba. Assim, sua personagem saiu mais limpa, mais paraibana. Interessante notar também que a Anayde de Ana Luiza é mais menina do que a de Tânia Alves. E não é só uma questão de idade cronológica das duas atrizes. A gesticulação de Ana Luiza, a forma como utiliza as mãos, dá esse toque infantil à personagem. Contudo ela transmite bem a paixão que encarna. Senti falta porém, de um pouco de calor, sensualidade, no João Dantas de Roberto Cartaxo. É bem verdade que o homem de sua geração era bem mais reprimido que o de hoje, mas com a frieza que Cartaxo veste sua personagem é pouco provável que tivesse despertado tanta paixão numa mulher como Anayde. O ator me pareceu muito inibido nas cenas de amor. Sendo as comparações inevitáveis, me pergunto se não estou exigindo dele que reproduza a desenvoltura de Cláudio Marzo, no cinema.

Todos unânimes no elogio ao ator Tião Braga. No papel do ator Alves, rouba as cenas em que aparece. Sua desenvoltura no palco transforma o que seria quase uma ponta num papel de destaque. Aliás a personagem, assim como todas as outras em torno do casal Anayde-João Dantas, são criações do autor Paulo Vieira. Elas formam o arcabouço dramático, a moldura para a ação central, que é a paixão e morte dos amantes, tendo como pano de fundo a Revolução que se arma e estoura nas ruas com a morte de João Pessoa.

A substituição das fotos do presidente João Pessoa também resulta numa excelente solução cênica que marca o clímax do espetáculo, dividindo-o ao meio e apontando para a catástrofe inevitável. O desenrolar da faixa vermelha que corre feito sangue pelo palco remete-nos ao fato de que aquela morte foi o estopim para uma revolução que ensanguentou não só a Paraíba como o Brasil. Muito bem achado.

A sensação final, a que fica portanto, é a de que o teatro paraibano, qual uma fênix, está renascendo glorioso das próprias (quase) cinzas.

Parabéns, Fernando Teixeira, por sua coragem e saudável teimosia.

Anayde e a volta do público ao teatro
Ubiratan de Assis.
Correio da Paraíba. Variedades. João Pessoa, 13 de setembro de 1992.

Antes de tudo um espetáculo bem acabado, bem montado e muito equilibrado. Este "equilíbrio" a que me refiro é o fato de um bom texto, junto de uma competente direção e interpretado por um bom elenco. Por falar em elenco não se pode deixar de citar logo de cara, a beleza da interpretação de Ana Luíza Camino (Anayde), com certeza, ratificando o prêmio de melhor atriz, arrebatado no último Festival Nacional de Teatro de Campina Grande. Os mesmos elogios cabem, merecidamente, ao ator Tião Braga (Alves), pelo seu genial desempenho. Não desequilibrando a beleza da interpretação destes dois (Ana/Tião), muito bons também, estão: Roberto Cartaxo (João Dantas), Melânia (Lia), Carlos Djalma e Humberto.

Insisto que a palavra do espetáculo é o equilíbrio. Parece até que tudo foi muito bem medido e passado, antes de ser colocado no palco. Todos os ingredientes do espetáculo, com esmerado cuidado, respeital o "fiel" da balança. Taí a grandeza do espetáculo.

O texto equilibra Paixão e História. É certo que a peça ANAYDE não se trata de uma aula de história da Paraíba, anos 20. Mas, em nenhum momento Paulo Vieira desvirtuou a realidade sócio-política de 1930.

A obra de ficção de Vieira, acrescenta a estória de Alves e Lia, que compõe perfeitamente, com a mesma intensidade, à história da paixão de Anayde/João Dantas, despertando o mesmo igual interesse pela estória de Alves/Lia. Daí entendermos que ficção e história em ANAYDE, se equilibram. Não se pode dizer entre o texto e a direção, quem, pesa mais. O espetáculo deixa claro aos olhos de quem o assiste que, a beleza poética do texto se equilibra perfeitamente com a inteligente, simples e consistente direção de Fernando Teixeira.

Melânia Silveira e Tião Braga interpretam Lia e Alves, como se estivessem andando sobre um fio a uma altura de 15 metros, equilibrados entre o cômico e o trágico, sem cair.

No final do espetáculo você fica com a impressão de que Amor/morte, equilibrados lhe levam aos perigosos caminhos de uma "situação-limite". Não se pode cometer a ingenuidade de afirmar que Anayde é um espetáculo sem pecados. Tem sim. Cada um descobre, opina, questiona à sua maneira, de como poderia acrescentar ou tirar uma vírgula no espetáculo. Como simples espectador, posso salientar aquilo que me incomoda. Dos pecados "originais" – a peça não tem nenhum pecado mortal – registra-se o fato daquele telão (estandarte) com a fotografia do presidente João Pessoa, que na verdade não compõe perfeitamente com o cenário (lembrando os panfletos teatrais dos anos 60) que em determinada hora cansa e fica naquele "não tem nada a ver com a cena". O então desnecessário telão nos convence depois da morte de João Pessoa, cai, de forma inteligente, um segundo telão com a fotografia do presidente assassinado. Sem dúvida, arrisco, afirmar que o "menos Bom" em Anayde é o cenário. Outro pecado que se comenta nas rodas de conversa sobre teatro, é o desnecessário nu da personagem Lia. Já não concordo. Acho, inclusive, a cena muito bela. Anayde tem um outro ponto muito positivo. Verdadeiro marco na historiografia do Teatro Paraibano. Traz de volta o público para as Salas de Espetáculos. Nesta primeira temporada Anayde vem lotando o Teatro Santa Roza, de quinta a domingo. E isto é muito bom.

Resgatar o público era uma das propostas de Arlequim (Grupo Tenda) que, infelizmente, não fomos bem sucedidos. Entendia que, pelo humor poderíamos arrancar de casa aquele cidadão, classe média brasileira, para trocar a novela das 8, pelo Teatro das 9h00. É trazendo para o palco a história e uma estória de paixão, amor, da Paraíba, dos homens, que Paulo/Fernando/Bigorna conseguiram, felizmente, trazer o nosso público de volta ao Teatro. Insisto em dizer a colegas teatristas, que não adianta ficar fazendo sempre aquele mesmo teatro somente para os nossos amigos de teatro. É certo que essa "troca de figurinhas" é interessante. Mas vem trazendo um profundo esvaziamento. Está na hora de se fazer sempre espetáculos cúmplices com plateia, não com cadeiras vazias. Não devemos deixar que o Teatro, notadamente pela sua importância histórica, seja facilmente absorvido. E aí todo mundo sabe por quem; (a TV).

Anayde também nos traz a certeza de que é possível na Paraíba, com o material humano que temos, com as precárias ferramentas que possuímos (não temos Escola de Teatro na PB), mas, sobretudo, com essa enorme vontade de FAZER, de acertar, terminamos por montar espetáculos de qualidade. "Qualidade" é isso que o público quer ver. E é isso que claramente nosso teatro-PB está

mostrando. Vau da Sarapalha é outro grande espetáculo onde a “qualidade” mais uma vez se confirma. Anjos de Augusto, Vau da Sarapalha e Anayde, mostram, sem dúvidas, a evolução qualitativa do ator/grupo/diretor, paraibanos.

Finalmente, para você que ainda não assistiu ao espetáculo ANAYDE, um conselho: assista! Já. Ainda há tempo. Hoje, Teatro Santa Roza, às 9h00. ANAYDE é um espetáculo imperdível.

Tião Braga: O sucesso do "Alves" de "Anayde"
Entrevista concedida à Chico Noronha
Correio da Paraíba. Cultura e Lazer. João Pessoa, 19 de setembro de 1992.

"Olha lá o Alves". O ator Tião Braga não tem feito outra coisa nos últimos tempos, a não ser escutar essa frase. Está um tanto quanto abestalhado, e naturalmente gratificado, com a repercussão que o personagem por ele interpretado na peça *Anayde*, em cartaz até amanhã no Teatro Santa Roza, conquistou junto ao público. Tião acredita que o sucesso do espetáculo escrito por Paulo Vieira e dirigido por Fernando Teixeira colabora de maneira decisiva para resgatar a credibilidade da produção teatral paraibana, principalmente junto ao empresariado. Em entrevista ao CORREIO o ator fala sobre os jovens atores que estão aparecendo no movimento teatral pessoense, na vontade que sente de ganhar na Sena "para viver só de teatro" e comenta ainda sobre as diferenças e méritos dos chamados grandes diretores.

Você não acha que a "Anayde" que a gente assistiu não era densa demais?

Denso, pesado, mas esta é a tônica de toda tragédia. Acho que não deveria ser menos que aquela medida. É a dose certa. Daí porque as pessoas estão indo com tanta sede àquela ponte. Resgatamos o teatro de emoção, do gesto, da plástica.

Afinal, Anayde Beiriz era uma pessoa comum, uma jovem do seu tempo, amante de João Dantas, ou uma deusa?

Comum para nós, hoje, às portas do século XXI poetisa, ela acabou por ser depois de longas décadas. Talvez até tenha sido considerada por alguns na sua época. Para sua década, ela era mesmo uma desvairada, transgressora, longe de ser uma pessoa comum. Era mesmo "a puta de João Dantas". A coragem era a sua bandeira. Amava como uma condenada e por esse amor feira padrões e costumes sociais.

Os personagens irreverentes da peça seriam então o seu e o de Melânia Silveira? As pessoas já estão dizendo nas ruas "Olha lá o Alves"...

Aí está o reforço para sua primeira pergunta e minha resposta. Alves e Lia são na verdade o termômetro ou o dosímetro da tragédia. Eles quebram o clima tenso do espetáculo com suas tiradas de humor inteligente. Quando eles entram em cena é a hora do público recostar na poltrona e relaxar. Dizer "ufa"!

É impressão ou você faz um cara ligeiramente homossexual?

Não é impressão. Essa condição é notória do Alves. Daí porque ele se afoga na bebida, daí porque ele é tão revoltado. A Lia acaba sendo para ele uma muleta, uma forma dele se firmar socialmente em 30, imagine você, como macho.

No sentido de aproveitar o melhor possível a vida, em que medida você se identifica com o personagem?

Faço minhas as palavras do Alves. "Eu quero beber e dançar, amanhã pode ser que eu já esteja morto". Essa é a sua dialética. Aproveitar bem o hoje, não deixar nada para depois. Na verdade o real sentido das coisas está no fato delas terem sido feitas no seu devido tempo. Depois não é mais a mesma coisa. É diferente. E eu tenho um pouco do Alves. Gosto de beber, cantar, dançar, estar com amigos, tirar o supra-sumo da vida, para depois não conviver como os fantasmas do arrependimento de não ter feito.

De repente você arrebatou o prêmio de melhor ator no Festival de Inverno deste ano, em Campina Grande, as pessoas começaram a comentar mais sobre o seu trabalho, os "sports" parece que enfim disseram: "sim, ele é um ator muito talentoso". O que acha desse reconhecimento pelo seu desempenho no palco?

Como poderia dizer? É a glória. É bom, é bom demais, ouvir das pessoas comentários elogiosos a respeito do trabalho da gente. Esse é o melhor prêmio para um artista, o reconhecimento, os aplausos. É o lado narcisista de todo artista gritando por isso, e quando vem é um orgasmo pleno.

Mudemos então a sua função agora. Se fosse o diretor de "Anayde", mostraria os seios de uma atriz como Melânia Silveira, mesmo tendo que enfrentar uma plateia provinciana?

O povo está aprendendo a lidar com isso, a ponto de saber quando o nu foi ou não uma apelação. O nu é uma coisa gostosa de se ter, quando bem trabalhado. Quando não, ele repugna, por mais bela que seja a pessoa que o pratica. O fato não se resume na questão: os seios de Melânia ou

não. O ator ou a atriz quando pratica o nu em palco, o faz em nome de um trabalho. Erra ou acerta a direção que opta por fazê-lo. É pura questão de sensibilidade, inventividade. E a busca do nu plástico é funcional para a cena que se deseja montar.

Por que essa nudez parcial causou "frisson"?

Que "frisson"?

Alguém levantou na plateia justamente nessa cena; a imprensa deu ênfase a essa questão...

O que sei é que ainda existem pessoas que vão ao teatro pelo nu. Sempre vão existir tais facções. Só que vão querendo ver uma coisa e assistem outra. Se decepcionam. Tem como resposta o nu inteligente, desse criar um clima para uma pretensa cena de amor, induzindo o público viajar no mesmo barco que a gente. O restante das peças cada espectador vai tirando de maneira lenta, mentalmente. Esta é a nossa jogada.

Você iniciou a carreira sendo dirigido por Waldemar Solha, em peças que marcaram época na história do teatro paraibano, causando polêmica, levando gente às casas de espetáculo. Ter atuado sempre ao lado de diretores consagrados, ajudou em que?

É sempre muito bom e se faz necessário que bebamos em fontes diferentes, de águas boas e com sabores diferentes. Isso nos faz crescer como autodidatas, porque é isso que somos. Fazemos teatro mas não temos escola, mesclando conhecimentos nas fontes das quais vamos beber. Com diretores como Ubiratan de Assis, Solha, Fernando Teixeira, eu tenho me definido, aprendido muitas coisas. São enciclopédias diferentes, com suas semelhanças. Cada um com mil informações sempre novas. Cresci muito ao lado desses mestres. Hoje tenho consciência e domínio de situações e coisas que fazia intuitivamente.

Entre os chamados novos atores, as mulheres aparecem mais que os rapazes. O seu caso é um dos raros. Você se sente mesmo chegando ao primeiro escalão do teatro paraibano?

Fico deveras lisonjeado por tal distinção.

Mas é a pura verdade. Podemos afirmar que nos últimos tempos surgiram grandes atrizes, tipo exportação mesmo. Quanto ao setor masculino, não há como esconder que ficamos devendo. Ou você não concorda com esta visão?

Mas, é verdade. Os talentos femininos despontam ou firmam mais. O time dos atores anda desfalcado, se bem que estamos ai com levas boas, a exemplo de Nanego Lira, Servílio Gomes. Sinto-me feliz por ter o meu trabalho reconhecido e por estar neste mesmo time, com pessoas por cujos trabalhos eu tenho estima e apreço. Quanto a me considerar chegando ao primeiro time é jogar confete demais em mim mesmo, mas diria que trabalho para isso, para o eterno reconhecimento.

Voltando aos diretores, Solha é uma marca na sua história, agora você está sendo dirigido por Fernando Teixeira. Acho que o público gostaria de saber qual a diferença entre eles.

Os dois tem suas semelhanças, são inventivos e engenhosos, Solha é um diretor obcecado, de detalhes, da perfeição. Concebe tudo com muita antecedência. As suas cenas são montadas antes no papel. Tudo ele desenha: o figurino, o cenário, a luz. A música ele acompanha quando da sua elaboração. Fernando é o militante da pesquisa, do gesto, da elaboração, da energia centrada, das ações básicas, da cena previamente pensada e dirigida no momento do ensaio.

E como pessoas?

Solha é in, Fernando é out. Duas pessoas comuns por fazerem arte, diferente em seus temperamentos, mas que tem como final obras-primas de aceitação geral.

E os méritos de ambos?

Fernando pelo sucesso de Anayde, não sendo este o primeiro, claro. Solha pela ousadia nas montagens de **A Verdadeira Estória de Jesus** e **A Batalha de Ol contra o Gigante Ferr**, marcos na história do teatro local.

Os prêmios conquistados em Campina Grande certamente abriram espaços na mídia, terminaram funcionando como uma boa estratégia de "marketing" que o grupo nem pensava em poder utilizar em João Pessoa. O que mais ajudou a levar esse público numeroso ao teatro?

Esse assim chamado fenômeno de público é uma coisa interessante. Anayde chegou, quem sabe, no momento certo da carência de público, de grandes espetáculos e também, porque não dizer, num momento onde se pode começar a repensar uma retomada para a história do nosso teatro. Talvez seja esse o momento do resgate do público e das nossas histórias, de resgatar a credibilidade dos

empresários locais para com nossas produções. Acabarmos com essa coisa de pedir favores dos agenciadores, de fato, da cultura deste Estado, quando lhes é uma obrigação. Os prêmios com certeza, autenticaram a qualidade do nosso trabalho.

E com relação à mídia?

A mídia também foi uma coisa de peso para o sucesso do espetáculo. Interessante foi a ideia brilhante de Fernando Teixeira de divulgar o espetáculo. Era um desafio, uma indagação ao público para que vá ao teatro não somente para ver Anayde. A ordem era chamar todo mundo ao teatro. Associado a tudo isto existe um lado histórico, o resgate da história dessa mulher eminentemente paraibana. Fomos felizes, em suma, porque na receita entraram todos os ingredientes necessários para a aceitação do público.

O sucesso de "Anayde" comprova que o público pessoense não prestigia apenas caça-níqueis sulistas e os rostos televisivos?

Sem dúvidas. Provamos em **Anayde** que podemos também nos impor às produções vindas do Sul e trazer ao teatro um público jamais visto em temporada de produção local. A receita é um bom espetáculo e uma produção à altura. Para isso não se faz necessário passarmos pela tela da Globo.

O perfil do ator

. ator – Raul Cortez.
. atriz – Fernanda Montenegro
. diretor – Antunes Filho
. peça de teatro – Quem te fez saber que estavas nu
. filme – A cor púrpura
. personagem – de Glenn Close em Ligações Perigosas
. escritor – Paulo Freire
. escritora – Cecília Meirelles
. palco – Santa Roza
. perfume – Armani.
. político – nenhum
. prêmio – passar pelas ruas e ouvir as pessoas comentarem "Olha o Alves"
. meta – estudar no Rio ou em São Paulo
. pessoa bonita – Madeilene Braga
. pessoa inteligente – W. J. Solha
. pessoa elegante- Sílvia Pfeiffer
. roupa – jeans.
. pasta de dente – Phillips
. fruta – graviola.
. animal – cachorro
. passatempo – dança
. sonho – acertar na Sena para viver fazendo só teatro
. defeito – mentiras
. sexo – muito bom; faria todo dia
. amiga – Melânia Silveira
. comida – lasanha
. disco – Sobre todas as coisas, Zizi Possi
. cantor – Djavan
. cantora – Zizi Possi

Todo impacto de uma fábula universal
Bárbara Heliodora
O Globo. Teatro/Crítica. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1992.

"Vau da Sarapalha" chega da Paraíba ao Teatro Gláucio Gil e é mais uma visitante a merecer a atenção do carioca. O espetáculo é baseado no conto "Sarapalha" de Guimarães Rosa, mas adquire vida própria na encenação, tão forte conduz o carioca urbano que se queixa da vida cercado de confortos do século XX (mesmo que nem sempre funcionem) a tomar consciência da devastadora indigência em que vive (???) e morre uma parcela de seus compatriotas, seus irmãos de sangue. O espetáculo do Grupo Teatro Piollin (com adaptação, direção, cenografia e iluminação de Luiz Carlos Vasconcelos) é ilusoriamente simples e extraordinariamente elaborado: assim como o conto é uma fábula e não uma descrição, os atores apresentam "a imagem" de tudo o que fazem, detalhando cada ação a tal ponto que ela supera e abandona o realismo para adquirir nível muito mais amplos e profundo de comunicação.

Em "Vau da Sarapalha" a ação se passa quando dois primos, Ribeiro (Everaldo Pontes) e Argemiro (Nanego de Lira) vítimas de malária (e mais todo o quadro de uma vida inteira de miséria), esperam a morte. A mulher de Ribeiro fugira com um boiadeiro e Argemiro, que sempre curtira uma paixão recolhida pela Luíza desaparecida, vai ficando com o primo – para ajudar, para consolar, para esperar a volta da fujona? E na singeleza da trama é notável vermos que naquela situação extrema o sertão ainda preserva seu rígido código de honra, revelado quando Argemiro, vendo o primo morrendo, resolve confessar o amor que nutriu pela mulher do agonizante. Em cena temos ainda duas vidas contidas em si que, no entanto, giram em torno dos primos: a Negra Ceição, que lida com as forças da terra e do céu na esperança de evitar a explosão de sentimentos mais trágicos, e o Perdigueiro Jiló, que Ribeiro e Argemiro admitem ter vida melhor a que deles.

O cenário cria uma espécie de circuito mágico ou ritual em torno do universo do Vau, fala de um mundo que nos envergonha pela forma clamorosa com que proclama a distância entre dois Brasis. A direção de Luiz Carlos Vasconcelos desenha o espetáculo com muito cuidado e o estilo interpretativo fala de um trabalho longo e integrado. O recurso sonoro da imitação pelos atores das vozes dos animais que os cercam é brilhantemente executado e mais notável ainda quando estes, a música e o jogo corporal formam um só conjunto orgânico.

É necessário dizer que principalmente no início do espetáculo é muitas vezes impossível compreender o que dizem os primos, o que não significa que não se possa seguir o que está acontecendo. Everaldo Pontes tem atuação melhor do que Nanego de Lira, mas os dois são parte de um todo indissociável. Isolada em seu próprio universo, Soia Lira cria uma fascinante Negra Ceição, enquanto a situação de Servílio Gomes no Perdigueiro Jiló é um dos mais extraordinários exemplos de criação corporal que temos visto em nossos palcos. Escurinho tem rápidas aparições como o Capeta, mas sua contribuição para a música é memorável.

Não creia ninguém que "Vau da Sarapalha" só tem os méritos de alguma mensagem sociológica ou pesquisa antropológica: se o espetáculo tem um extraordinário impacto como um retrato de um Brasil no qual devemos pensar mais, é porque a arte que merece tal nome não é alienadora: muito pelo contrário, os vários níveis nos quais nos atinge levam-nos a uma enriquecedora reflexão. "Vau da Sarapalha" pode e deve ser visto segunda, terça e quarta-feira no Teatro Gláucio Gil.

Som para as imagens. E vice-versa.
Ana Berstein
Jornal do Brasil. Caderno B/Crítica. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1992. p. 6

"É aqui, perto do Vau da Sarapalha: tem uma fazenda denegrida e desmantelada, uma cerca de pedra seca do tempo dos escravos, um rego murcho, um moinho parado, um cedro alto na frente da casa. Lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão (...). E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de cocho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol" (trecho de *Sarapalha*, de Guimarães Rosa).

Sarapalha, o conto, está em cena, no Teatro Gláucio Gil, numa adaptação com o Grupo Teatro Piollin, da Paraíba. O espetáculo surpreende. A transposição de textos da literatura para o teatro é, na maioria das vezes, problemática, resultando quase sempre em prejuízo do texto ou da cena. Esse não é o caso, entretanto, de *Vau da Sarapalha*. O resultado não é meramente uma adaptação. É, antes, uma verdadeira síntese da linguagem de Guimarães Rosa e da cena teatral. Fato raro, é verdade, mas não inédito, se nos lembrarmos de que no ano passado tivemos a oportunidade de apreciar, do mesmo Guimarães, a excelente montagem de *Soroco, sua mãe, sua filha*, pela Companhia de Teatro Munganga (que atualmente trabalha na Holanda), sob a direção de Aderbal Freire Filho.

Em *Vau da Sarapalha* reencontramos Guimarães Rosa por inteiro: a secura, a lírica cortante, a extrema visualidade e sonoridade de sua escrita sobressaem na simplicidade do espetáculo. Simplicidade apenas aparente: no tempo lento, quase em suspenso da cena, na produção e reprodução de ações físicas assim como de ações sonoras, revela-se um processo de investigação, uma proposta de construção da encenação que toma por base o trabalho do ator, o aproveitamento máximo de seus recursos vocais e corporais, e que se utiliza do som como elemento construtivo, estrutural. É evidente o parentesco com Eugênio Barba (do Grupo Odin Teatret, da Dinamarca) no que se refere à responsabilidade do ator pela musicalização e sonorização do espetáculo. Para Barba, "tudo o que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo o que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar um corpo)".

Assim é *Vau da Sarapalha*: o elemento sonoro é, pois, constitutivo da cena, seja no tratamento melódico do texto por parte dos "primos" Everaldo pontes e Nanego de Lira, seja na composição dos personagens – Soia Lira e sua Negra Ceição, com uma cantoria ao mesmo tempo ininteligível e expressiva -, ou por meio da percussão de escurinho Capeta e dos diversos ruídos que permeiam o espetáculo. Os atores mostram-se conscientes de suas responsabilidades corporais, especialmente Servílio Gomes, que no papel do Perdigueiro Jiló nos oferece um raro exemplo de domínio técnico aliado a uma fina sensibilidade.

A montagem, extremamente orgânica em função do equilíbrio entre os vários elementos da cena, é capaz de alternar o humor com momentos de intensa poesia (como na história – contada com bonecos – da moça que fugiu com o capeta) e ser, ainda, de uma grande beleza visual. *Vau da Sarapalha* é uma alegria para aqueles que gostam de teatro.

Teatro: muitos resíduos de outro ano
Tarcísio Pereira
Correio da Paraíba. João Pessoa, 04 de janeiro de 1994.

Os últimos 12 meses não foram dos melhores para o teatro paraibano. Em que pese um confronto com 1992, o ano que findou sofreu um significante declínio em número de produções e, mesmo, de qualidade.

Apesar das "concessões " do Governo Estadual, ao promover o Edital de Incentivo a Montagem e Circulação de Espetáculos de Teatro e Dança, através da Funesc, não tivemos um resultado satisfatório.

Num balanço final de comportamento cênico, justiça seja feita ao gênero da dança que esteve mais presente em nossos palcos.

O teatro, que apesar de descaso ainda mantém a chama de uma tradição maior sobre a dança (pelo menos aqui), ficou apenas nos planos de alguns e restringiu-se ás conversas de bar entre seus realizadores. O que se fez não chega talvez, nem mesmo a um décimo do pretendido -ou, no caso, do que se esperou para este período, haja visto os estímulos do ano de 92 e, também, os "cheques" que nos foram "doados" pelo senhor Cunha Lima.

Dos beneficiários do Incentivo de Montagem e Circulação, o fato é que muitos grupos prorrogaram as estreias para este no, E isto por duas razões: primeiro, porque o dinheiro já foi entregue com atraso e, na maioria dos casos, em valores insignificantes, o que levou estes grupos a saírem à cata de outros recursos, recorrendo aos raros patrocinadores que não são encontrados em qualquer lugar, porque muitos espetáculos não encontraram pautas e, naturalmente, ficaram sem espaço para as temporadas.

Sabe-se que uma ou outra estreia, do espetáculo ainda inéditos, andou acontecendo por aí, mas de forma pouco difundida e sem nenhuma intenção de se estabelecer no calendário atual. São espetáculos que, na verdade, só quiseram honrar dentro do prazo o seu compromisso com o Governo e que estão se reservando para a programação de 1994.

No próximo dezembro, sim! - Quem sabe poderemos fazer uma avaliação mais ampla e demorada.... Muita coisa promete: janeiro já começou com a grande temporada de "Rogério", a nova peça de Fernando Teixeira, seguindo-se de "Inimigos", texto de Gilson Gondim dirigido por Eliézer Filho.

Do que tivemos, infelizmente a constação não é boa. Para uma cidade do porte de João Pessoa, é muito pouco que apenas três espetáculos tenham feito temporadas esticadas. São eles: " Pastoril Profano" (Grupo Tenda), "Crônicas de Um amor Diabólico" (Sagarana), e "Estupidez do Quarto" (Anarryé).

Os outros?... Vejamos: "No tempo da "Chrestomatia" e "Anayde" ainda honraram nossas plateias, mas são produções de 92 e, devido ao êxito obtido na época, se repetiram em 93. Acrescente-se aí, "O cemitério dos Vivos" e "O Jogo das Mascaras", também produções antigas e integrantes desta mesma galeria. "Sonho de uma Noite de Verão", encenado por Eliézer, não se caracteriza como temporada normal e, apesar de bem dirigido, dificilmente se reflete como um espetáculo de circuito comercial comum, pois foram feitos com atores primários de um colégio privado e, ao que parece, só tinha mesmo essa finalidade. Já o "Macbeth", também de Shakespeare e dirigido por Roberto Cartaxo, é quase o mesmo caso, com a única diferença de que, no meu ponto de vista, foi a melhor coisa a ser produzida em 93 dentre os pequenos números de peças que encenamos, Só lamentamos não ter visto a sua temporada e, mais ainda, o fato desse mesmo "Macbeth" não ter se classificado na recente Mostra Estadual de Teatro e Dança, o que seria mais justo.

Omitimos, até agora, as peças infantis e também as realizações de fora, feitas de Campina para dentro. É comum se "peneirar" apenas o que se faz na capital e não no Estado como um todo. O fato é que os grupos do interior, que permanecem incógnito pela modéstia tão faltante a nós, se encerram em seus próprios currais e pouco nos fazem conhecer seus esforços. Registre-se aí, com destaque, duas peças montadas no Sertão que, ao que parece, foram verdadeiros fenômenos de públicos: "Emeny" (em Sousa), e "A incelença" (em Cajazeiras). Delas tomamos conhecimento porque estiveram no Teatro Santa Rosa, participando também da última Mostra. Em Campina Grande, também se fizeram presente duas comedias: "Torturas de um Coração" e "A Farsa do Advogado Pathelim", esta última do autor anônimo e dirigida por Paulo Vieira.

O teatro infantil me pareceu mais feliz, já o contrário de 92, quando foi um verdadeiro zero à esquerda. Apenas nas quatros produções em João Pessoa, o que também e pouco para o transcorrer de um ano, propiciaram à garotada momentos de muitas alegrias:" Respeitável Público" (misto de teatro e dança de Luciana Dias, com destaque da coreografia de Breno Matos); "A Revolta da Floresta" (texto de Péricles Fagundes e direção de Dadá Venceslaw); e, finalmente , a "Revolução dos Brinquedos", o mais feliz de todos, o mais consistente e surpreendente pela direção da novel Silvana Medeiros, porém o mais infeliz e, matéria de bilheteria.

Por último, "Vau da Sarapalha", que ainda esteve em 93 entre nós. Mas "Vau" é um assunto à parte também não foi produzido em 93 e ao mesmo tempo, não é de uma época e nem de outra, o "Vau" já não pertence a Paraíba, mas ao mundo. Quando muito nos propicia o orgulho por ter nascido entre nós, por nos ter ensinado e, principalmente, por levar o nosso nome para as mais distantes e sofisticadas culturas. Hoje e sempre.

Sem preconceitos, festivais, profissionais e S.O.S
Eliézer Rolim Filho
Correio da Paraíba. João Pessoa, 11 de janeiro de 1994.

O teatro se firma cada vez mais na Paraíba. É visível o aumento do número de grupos de teatro que estão aparecendo, trazendo novas propostas e enriquecendo o fazer teatral. O que possibilitou tais aparecimentos foram eventos importantíssimos, tais como os festivais do Sesc, Estudantil, a Mostra Paraibana e outros. Tais festivais tiveram a possibilidade de fomentar a criação teatral.

O interessante é que se está dando um clima de personalidade a cada um desses eventos, o que às vezes é perigoso porque marginaliza. Por exemplo, o que é do Festival Estudantil é ruim, não presta. Acho que não é por aí. Lógico que a qualidade de um é espetáculo estudantil não é a mesma de um espetáculo semiprofissional. No entanto, ele pode trazer dentro de sua proposta elementos criativos que chegam a superar espetáculos semiprofissionais. Por isso, proponho que este ano seja escolhido o melhor espetáculo estudantil para participar na Mostra Paraibana. Afinal, não podemos ter preconceitos. Teatro é teatro.

Vejo também que está assumindo uma nova estrutura nas produções. É o compromisso com o profissional. Agora já se dividem as tarefas. Existe a preocupação de escolher pessoas para cada segmento da criação. Aparece claramente agora o papel do cenógrafo, do figurino, do iluminador, etc. Isto também em consequência dos festivais competitivos, que premiam cada segmento dos espetáculos.

A produção teatral de 1993 foi abundante. Teve de tudo se bem que ainda continuamos num processo de pesquisa. É lamentável a influência maléfica da TV nas produções iniciantes precisamos de escola de pesquisa de questionamento de fazer teatro. Claro que houve um incentivo do Estado. Para tal isso é dever dele. Num entanto, e lamentável o estado das casas de espetáculos. Chamo atenção para o Teatro Paulo Pontes, literalmente desprezado.

S.O.S . Paulo Pontes, S.O.S Iracles Pires (Cajazeiras), S.O.S Teatro Severino Cabral (Campina Grande), S.O.S. Lima Penante.

O encanto que vem da Paraíba.
Alexandre Figueirôa. Jornal do Comércio. Caderno C. Recife, 24 de outubro de 1994.

A Paraíba é aqui do lado. João Pessoa está a apenas uma hora e poucos minutos do Recife. No entanto o espetáculo *Vau da Sarapalha*, uma montagem extraordinária do Teatro Piollin, um grupo sediado na capital paraibana, só agora chega em terras pernambucanas, mais precisamente hoje e amanhã, numa curtíssima temporada no Teatro Santa Isabel. Mas como nunca é tarde para se recuperar o tempo perdido, preparem-se. O que se verá no palco é algo que já deslumbrou, sem restrições, plateias variadíssimas e do qual será impossível permanecer indiferente.

Em 1992, *Vau da Sarapalha* foi considerada, pela crítica carioca, uma das melhores peças apresentadas naquele ano no Rio de Janeiro. Em seguida ela encantou os paulistanos, brasilienses, baianos, o público de outros continentes, e mais recentemente, no final de setembro, viveu nova empolgação no festival Porto Alegre em Cena. Ovação justíssima. O diretor Luiz Carlos Vasconcelos e os atores Everaldo Pontes, Nanego de Lira, Soia Lira e Servílio Gomes fazem parte daquele time de pessoas que abraçaram o teatro com o vigor essencial para quem se aventura em sua seara.O trabalho por eles desenvolvido é mágico. Mas, não é assim por obra do acaso ou fanfarrices. É fruto de um trabalho primoroso onde a encenação não é pretexto para o diretor desfilar maneirismos. O espetáculo do Piollin comove, pela sua organicidade e sensibilidade, ao transcrever para a linguagem teatral o texto de Guimarães Rosa, numa transposição que tem o mérito de revelar a força do escritor mineiro em sua mais extrema sinceridade. Algo que nem sempre é obtido devido ao grave erro de se edulcorar a aspereza e originalidade do uso da palavra e estruturação da narrativa do autor. O Piollin não atropela Rosa, mas, a partir dele, faz uma leitura que valoriza o que existe de melhor no conteúdo do seu texto. A peça é uma adaptação do conto *Sarapalha*, uma história simples sobre dois primos doentes de malária, sentados num tronco, esperando a morte. Os dois homens matam a passagem do tempo conversando, enquanto a velha Ceição vaga pelo terreiro resmungando coisas incompreensíveis, alimentando o fogão de lenha e tangendo bichos. A poucos passos deles, um cachorro rabugento, que vez por outra sai da sua modorra, dá umas voltas e volta ao seu lugar. Este pequeno mundo perdido nos sertões brasileiro cercado por troncos irregulares, ornado com utensílios de barro e iluminado por labaredas e faíscas, no entanto, torna-se universal e escancara a realidade de um país que se contorce em suas entranhas em busca de uma identidade. Procura esta que o espetáculo do Piollin tranquilamente aponta na direção de sua descoberta.

E como *Vau da Sarapalha* consegue isto? Debruçando-se de forma apaixonada numa teatralidade onde o ator governa absoluto no espaço cênico e redimensiona a realidade em gestos e ruídos. Através dela é possível, ao mesmo tempo, vislumbrar-se a poesia de Rosa e a profundidade do drama humano, sem importar-se com o fato dele brotar de seres aparentemente tão frágeis e esquecidos. O diretor Luiz Carlos Vasconcelos – que tem em seu currículo uma passagem pelo Teatro Antropológico de Eugênio Barba – harmoniza a excelente performance do elenco com uma das mais comoventes vocações do teatro, sensibilizar o espectador e inicia-lo em sua ritualidade.

A montagem concebida pelo Piollin não é naturalista embora dela apreenda-se uma riquíssima variedade de informações culturais ao universo no qual a trama está inserida. Através dos personagens estabelece-se um elo de ligação com os diversos elementos que compõem a alma do homem dos sertões, seus desejos, sua sabedoria ancestral e, no momento exato, a encenação é capaz de revelar a força destes valores. Um dos mais belos trechos da peça pode ser visto quando os dois primos conversam sobre a mulher de um deles e este descobre que o outro também amava com a mesma intensidade. Nestes instantes as forças da natureza são acionadas e, sem apelar para nenhum engenho mirabolante, o palco, é invadido pela certeza de que Sarapalha é um pedaço de terra rasgado pela dor. Luiz Carlos Vasconcelos e seus companheiros provam ser perfeitamente possível fazer teatro de primeiríssima qualidade e caminhar de cabeça erguida ao lado de outros projetos cênicos mais arrojados do ponto de vista de utilização de um aparato tecnológico sofisticado ou de linguagens identificadas com movimentos vanguardistas. O uso perfeito do corpo e da voz de todos os atores – com interpretações irrepreensíveis de Soia Lira e Servílio Gomes, este como o vira-lata – e a música executada ao vivo reforçando a musicalidade interior da encenação revelam inspiração suficiente para que não se tenha a menor dúvida quanto integridade do compromisso de seus executores. Estas palavras, todavia, são poucas para explicar tudo que *Vau da Sarapalha* significa. É assistir e abismar-se.

No caminho das Velhas.
Elias de Lima Lopes
A União. Caderno Dois. João Pessoa, 06 de outubro de 2000. p. 18.

É grande a responsabilidade e enorme o prazer de poder novamente escrever sobre o Grupo Teatral Contratempo, no nascedouro de mais uma produção que reúne e torna profícuo o encontro entre uma dramaturgia, que reflete a coragem e a fibra do povo nordestino e o processo corajoso de um grupo que vem dedicando suas pesquisas à investigação da linguagem artística. Neste processo criativo, o ator é o elemento fundamental para a compreensão do teatro contemporâneo, bem como de todo o conjunto do teatro revelado num espetáculo de densidade dramática de rara beleza estética. O espetáculo AS VELHAS, que tive a oportunidade de ver nascer da luta incessante de um grupo de seis atores, venceu as etapas e os obstáculos impostos pelo destino e se transformou em rica experiência de maturação técnica e humana, remete-nos a situações arquetípicas do ritual sempre repetido pelo homem em busca de si, de sua profunda e misteriosa razão de ser e viver.

A dramaturgia, de forte expressividade e beleza poética, saída da pena de Lourdes Ramalho, revisita o singelo e ao mesmo tempo rústico universo nordestino, revelando-nos o acervo cultural de um povo marcado pela seca e suas desmedidas, pela sofreguidão da "mulher-terra" que insiste em sobreviver ao destino trágico, numa bem dosada trama de vida e morte do ciclo ininterrupto da humanidade. Passado e presente juntam-se para resgatar a herança judaico-cristã num ritual de honra e compaixão, legitimando a coragem e perspicácia de uma escritora que presta uma enorme contribuição para a reflexão linguística, política, social. A autora, num golpe de licenciosidade poética, vale-se de duas famílias unidas pelo mesmo destino, que ao tentar superar suas diferenças nos revelam um ato de bravura humana.

Reconhecemos no encontro entre uma geração de atores e técnicos teatrais com uma escritura revisitada na cena efêmera, a coragem e maturidade de resgatar valores herdados e gravados nas histórias e estórias muitas vezes repetidas no sol-a-sol de nossa gente. É festejar ao mesmo tempo a gestação de um projeto que levou dois anos de laborioso trabalho de investigação sobre a arte de ator e a superação das diferenças e limites, bem como reconhecer saudoso a força e maestria do jovem guerreiro Ângelo Nunes, que soube semear no grupo contratempo as questões certas no fazer teatral, ao se indagarem: "como contar essa história, a história de dona Lourdes?"

O Contratempo tem buscado associar conhecimentos técnicos às descobertas de novos elementos no desenrolar dos seus trabalhos, nas experiências pessoais de cada ator e na maneira de lidar com os conteúdos propostos pela direção. Esta, inicialmente assinada por Ângelo é continuada por Duílio Cunha, ator e diretor, que revela neste espetáculo a maturidade técnica e perspicácia artística de quem soube ser "um bom ladrão", superando e dando continuidade à tradição teatral que privilegia o trabalho do ator em sua essência.

O resultado mostra-se ao público através de um espetáculo que prima pela precisão técnica e pela beleza da arquitetura cênica que se constrói na relação entre os demais elementos cênicos, assinados pelo artista plástico Nai Gomes (cenografia), Maurício Germano (figurino), Fabiano Diniz (iluminação) e Alex Madureira e Escurinho (trilha sonoro), recriando juntos a atmosfera dos caminhos que se cruzam nas estradas de um nordeste ao mesmo tempo real e mítico.

O público confirmará, na excelência e no brilhantismo das resoluções cênicas, uma obra forjada na dialética do encontro-confronto entre técnica e sensibilidade, presentes nas montagens anteriores (DRAMA DAS ALMAS E NÃO SE INCOMODE PELO CARNAVAL) e que se confirmam na tessitura dramática d´AS VELHAS, corroborando um discurso estético em permanente contato com a cena contemporânea em que o teatro, mais que um instrumento de diversão, é somatória e questionamento da natureza humana.

AS VELHAS: O teatro paraibano resiste
Diógenes Maciel
A União. Correio das Artes. João Pessoa, 4 e 5 de outubro de 2003. p. 4.

Entre as décadas 50-70, em meio a processos históricos que marcaram a (re) organização do movimento cultural brasileiro, o teatro buscava a representação das classes populares (nas quais depositavam as esperanças de mudança) e, também, pretendia fazer um teatro de qualidade e problematizante para o povo (objetivo com cara de mais uma "utopia revolucionária). Essas discussões tiveram como centro propulsor o Teatro de Arena de São Paulo, onde as obras de Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha e Augusto Boal, acabaram influenciando toda uma geração de dramaturgos nacionais que tiveram que trazer as classes subalternas à ribalta como meio de atingir o público. Toda essa ebulição do eixo São Paulo- Rio, a partir da década de 50, acabou lançado sua onda pelo país. No Nordeste, onde já crescera a tradição regionalista do chamado Romance de 30, desenvolveram-se as experiências de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, em Pernambuco, enquanto que na Paraíba, ali pelos meados da década de 70, ganhava destaque a obra de Lourdes Ramalho. Autora singular na tradição do teatro paraibano moderno, Lourdes Ramalho representa em suas obras o seu "universo ", onde circulam cantadores de feira, judes, errantes e retirantes da seca. No entanto, por conta de sua capacidade artística, alça esse particular a níveis universais, não estando presa ao surrado "capim-curral, lugar comum da dramaturgia nordestina.

Esteve em cartaz no primeiro final de semana de agosto, no Teatro do Egyto, a montagem do Grupo de Teatro Contratempo, com direção de Duílio Cunha de uma de suas peças, as Velhas, que comemora três anos de estrada. Como esse fenômeno não acontece com qualquer texto ou espetáculo, podemos destacar a importância definitiva da dramaturgia no núcleo do fenômeno teatral - o pequeno público de teatro em nosso Estado ainda elege os grandes textos, que falem sobre seu universo, combinados com boas encenações, que tragam elementos que também tenham representatividade neste mesmo universo. Há algo mais propriamente nosso do que o drama das famílias tangidas pelas secas exploradas em seus parcos recursos pelas frentes oficiais de trabalho, controladas pelo poder local? N' As Velhas discuti - se a seca, o poder político, as vinganças familiares e êxodo rural, tudo isso desencadeado pelas intempéries e pela busca de Mariana (Zezita Matos) por aquela mulher que lhe "roubou" o marido e, consequentemente, a sua condição de mulher-fêmea, como bem diz a personagem: "Se num fosse aquela cadela prenha ter se atravessado na vida da gente... Tirou o pai dos meus filhos, o sossego da família... quem quiser que pense o que é uma mulher nova, forte, viçosa, caçar nos quatro cantos da casa o seu homem e só achar a saudade dele...".

Do outro lado, teremos o envolvimento dos filhos de Mariana, Branca (Ingrind Trigueiro) e Chico, com José (João Dantas), filho de Ludovina (Cida Costa), a outra velha, que presa à solteira de sua porta por um reumatismo "tanto determina a luta da casa, como dá conta da vida de quem vai e quem vem...". A ligação entre as duas famílias é travada pelo mascate Tomás (Maurício Soares), que na sua função de leva-e-traz acaba alcovitando o romance entre Branca e José, como também anuncia os mandos e desmandos dos poderosos, instigando José e Chico a denunciarem as fraudes na composição das listas do programa de emergência contra a seca.

A montagem do grupo Contratempo em nada resvala para simplório ou pitoresco. O nível prosódico das personagens, recheado de ditos e de referências a lugares e tipos, as situações em que se envolvem, o ambiente em que circulam, são elementos estruturais, constitutivos e necessários para a construção da realidade representada, trazidos à cena não só para despertar o riso fácil pela caricatura, mas aquele riso desconfiado, de (re) conhecimento, riso de si -mesmo. De outro lado, a "forma " escolhida para essa "representação" demonstra um perfeito entendimento do equilíbrio entre os lances cômicos e dramáticos. Os diálogos e o monólogos (recurso utilizado para a expressão dos sentimentos e entendimentos mais íntimos de Mariana e Branca); os recuos no tempo (o belíssimo flash back que se dá no corredor do fundo do palco, quando ficamos sabendo que na realidade Ludovina é a mulher que Mariana procura); a iluminação muito bem construída e que nos seduz, criando a ilusão cênica de um ciclo de sol(amanhecer, tarde, noite fechada, manhã, crepúsculo); a movimentação dos atores que preenchem todo o palco o tempo inteiro, fazendo com que o público tenha num plano para o diálogo, enquanto no outro alguma ação silenciosa se desenrola (como na primeira cena, quando acompanhamos toda a arrumação do rancho da família de Mariana embaixo da Oiticica enquanto Ludovina silenciosamente arruma uns panos praticável, ou no interlúdio da alimentação, quando

vemos as duas famílias num quadro belíssimo de nosso costumes, comendo feijão “de bolo”); tudo isso à disposição do fio narrativo que se desenrola diante de nosso s olhos.

A construção das personagens foge da tipificação nordestinesca, ganhando destaque na oposição das mulheres: Mariana, Ludovina e Branca. A primeira é fantasticamente defendida por Zezita Matos, que imprime à sua interpretação dor e melancolia. Acompanhamos seu percurso da perseguição da “inimiga” à defesa das crias, passando pela reflexão sobre a perda da vivência de sua sexualidade quando era jovem, tudo isso condensado em silêncio, na face fechada, na roupa preta e na fabulosa tessitura da partitura corporal, que expressa ares de animal preso, acuado, prestes a atacar. Cida Costa carrega em seu corpo a figura da cigana Ludovina à soleira da porta e que usa a língua ferina como arma contra a opressão – outra composição memorável , com a sorte de ter algumas das melhores linhas do texto – é com ela que rimos e que reconhecemos as matriarcas que dominam a casa com apenas a força do olhar, tudo isso combinado ao cinismo das inflexões e caretas, à maldade de bruxa de conto de fadas na voz rouca e ameaçadora e à fragilidade patética nos momentos em que é carregada ou arrastada no palco. Ingrid Trigueiro nos revela uma Branca entre a ingenuidade infantil e o afloramento da mulher, em constante embate com a mãe, metonímia do destino que a espera para ser cumprido ou rompido.

O elenco todo nos toma pela mão, conduzindo – nos pelas veredas da tragédia que embebem o texto de Lourdes Ramalho, da dúvida instaurada sobre a possível relação incestuosa entre os irmãos Branca e José até os limites da revelação, quando presenciamos o encontro definitivo entre as duas inimigas, marcado pelo acerto de conta e a amargura. As pragas vociferadas pelas duas mulheres – “ Eu lhe garanto pela luz que me alumia, que, antes de mim, você vai se cobrir de luto” _ como respondendo à crença popular que diz que “praga de mãe pega” acabam por instaurar o desfecho trágico do texto, que toma de assalto todos os espectadores, numa cena de grande impacto visual, alimentado pela ótima trilha sonora de Alex Madureira e Escurinho. As duas inimigas, ao final de tudo, só podem contar com elas mesmas.

As Velhas, de Lourdes Ramalho, é um texto paradigmático para a história recente do teatro na/da Paraíba – montado , remontado e premiado por onde anda, desde 1975, quando foi saudado no Paraná, por Henriette Morienau como “magnifico”; passando pela assinatura expressionista/ surrealista tida como “definitiva” do talentoso Moncho Rodriguez, em 1989;chegando à carreira de três anos de sucesso do Grupo Contratempo _ demonstra que ainda existem frentes de resistências e, por que não, de existência em nossa cena teatral.

Paisagens da memória
Alarico Correia Neto
A União. Coluna Mídias em destaque. João Pessoa, 05 de setembro de 2015. p. 7

Com licença do escritor Iveraldo Lucena ("Contos que conto e outras histórias". João Pessoa, Gráfica JB, 2014) por usar no título deste meu artigo a palavra "paisagem", que lhe é permanente na memória como historiador e como ator, protagonista/coadjuvante nas histórias que viveu/presenciou. Porque o que vou estar abordando tem referência com a memória que estou reconstruindo com a reorganização dos meus alfarrábios documentais do que realizei/participei em encenação/produção teatral e dramaturgia.

Em algum momento, deparei-me com o clipping de uma matéria que eu fizera para o "Correio da Paraíba", em sua edição de 1º/janeiro/1977, em que cito um manifesto que havia sido lançado há 10 anos pelo Teatro de Arena da Paraíba (TAP), justamente em setembro de 1976. Nesse documento o TAP propunha "a realização de um espetáculo teatral que se constituísse num espetáculo dramático, síntese daquilo que melhor se escreveu, se falou e se cantou na Paraíba e sobre a Paraíba nos últimos anos". E assim foi feito quando, em 1967, o TAP tomou a iniciativa de construir e encenar o espetáculo teatral "Paraí-bê-a-bá", que estreou no dia 29 de janeiro de 1968, no então Teatro Nacional de Comédia, representando a Paraíba no IV Festival Nacional de Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro.

Integrado por figuras exponenciais do teatro e da produ- ção artística como Ednaldo do Egypto (ator), Elpídio Navarro (encenador), Pedro Santos (maestro) e Rubens Teixeira (encenador), também eu, então aos 22 anos de idade, por minhas vivências em política estudantil, na Juteca e na Sociedade Cultural Augusto dos Anjos, tive a feliz oportunidade de participar dessa equipe componente do TAP. Com distribuição equitativa de tarefas entre os componentes, o TAP saímos das mesas de reunião, dos papéis de planejamento e partimos para as atividades de campo.

Com apoio da Prefeitura de João Pessoa, o TAP lançou um concurso sobre a história da Paraíba, que lhe valeu uma contribuição valiosa no campo da pesquisa e da interpretação das fases mais obscuras da nossa história; fez um levantamento da nossa bibliografia; os romances das cidades; a nossa economia; os nossos poetas; as secas; a literatura popular; tomou depoimentos de quem conhecia a Paraíba e, o que foi da mais significativa importância, convidou o dramaturgo Paulo Pontes para coordenador-geral de "Paraí-bê-a-bá", que seria a primeira grande produção teatral que já se tinha realizado em nosso Estado.

A ficha técnica do espetáculo foi a seguinte: Coordenação geral: Paulo Pontes. Roteiro: Padre Francisco Pereira, João Manoel de Carvalho, Altimar Pimentel, Jomar Souto e Paulo Pontes. Elenco: Ednaldo do Egypto, Jomar Souto, Márcia Guedes Pereira, Roosevelt Sampaio, Sérgio Tavares, Socorro Albino e Walderedo Paiva. Direção de cenas: Elpídio Navarro e Rubens Teixeira. Direção musical: Arlindo Teixeira e Pedro Santos. Acompanhamentos musicais: Geraldo / Amaro, Genildo e Codó. Participação especial: Coral da UFPB. Produ- ção executiva: Alarico Correia Neto e Rafael Mororó (nomes omitidos por erro gráfico, mas posteriormente impressos, manualmente, com uma tira de linotipo no livreto-programa).

Tudo isso se dilui nas diversas imagens que vivi com Paraí-bê-a-bá, inclusive minhas andanças pelo Departamento de Polícia Federal do Rio de Janeiro para liberação do espetáculo, que saiu de João Pessoa sem a autorização da Censura Federal, então indispensavelmente exigida. Isso tudo agora virou paisagens na minha memória, com registro em jornal, tradicional mídia que tive o cuidado de preservar.

Anexos 3

Fotografias e imagens dos espetáculos

FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO *O AUTO DA COMPADECIDA*

Imagem 1 – Entrada de João Grilo (Saint Clair) e Chicó (Ednaldo do Egypto) num barco cenográfico.

Imagem 2 – Cena com a representação da morte do Cachorro representado por um dançarino.

FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO *A DONZELA JOANA* (1978)

Imagem 03 – Destaque para a personagem Homem (João Costa) usando asas de Anjo transparentes.

Imagem 04 – Homem (João Costa) com asas de Anjo transparente e Joana (Clizenit Assis)

Imagem 05 – Homem (João Costa) e Joana (Clizenit Assis). No fundo de cena, à esquerda, o cenário no formato de uma tábua de carne gigante com painel que caracteriza o cenário da prisão. À direita, os músicos que executam a trilha sonora ao vivo.

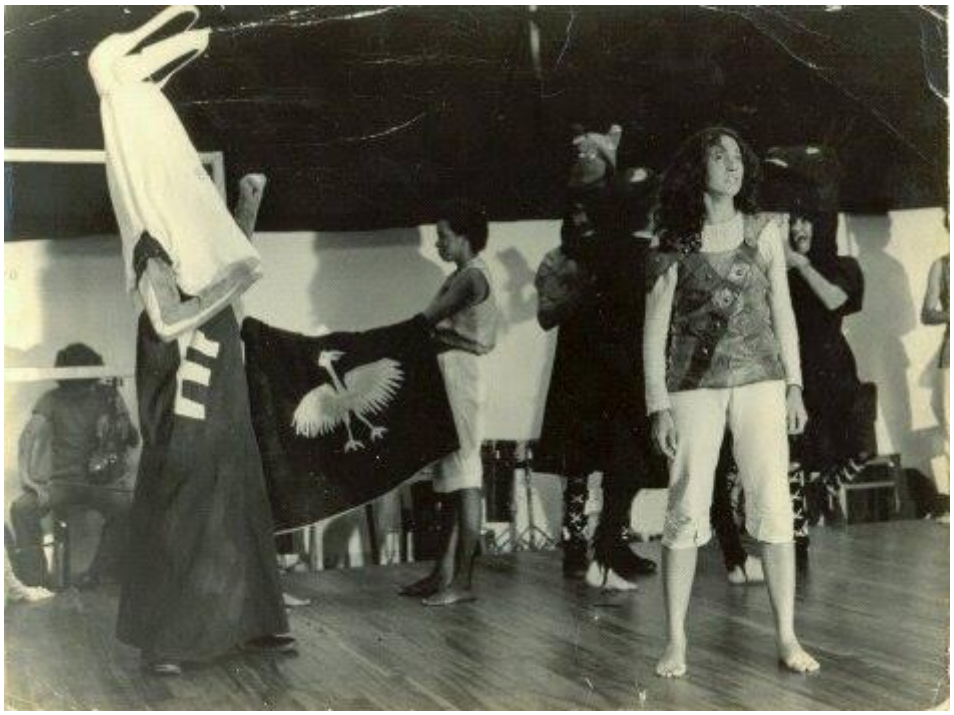

Imagem 06 – Inquisidor caracterizado como um Jaraguá (Pereira Nascimento) e Joana (Clizenit Assis)

Imagem 07 – Cena do julgamento com algumas personagens caracterizadas com cabeças de bichos.

Imagem 08 – Cartaz de divulgação do espetáculo com a representação da Donzela Joana esquartejada (à esquerda)

FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO *PAPA-RABO* (1982)

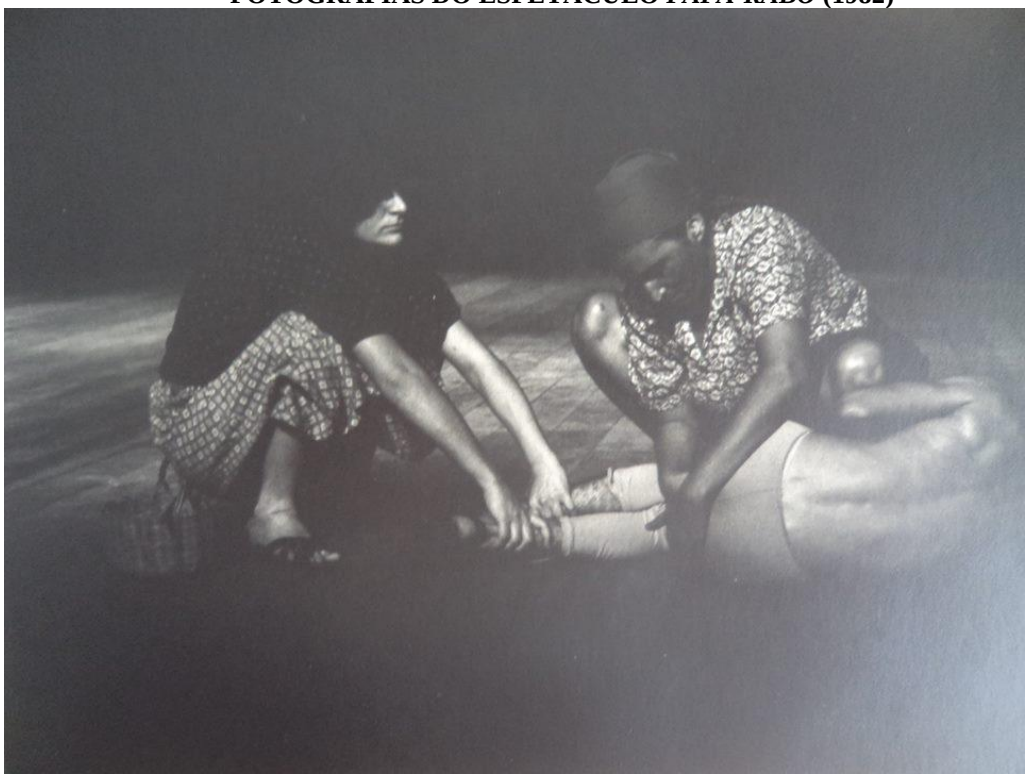

Imagem 09 – As personagens Sinhá e Adriana (Eleonora Montenegro e Adalice Costa) castram um frango (representado por um ator).

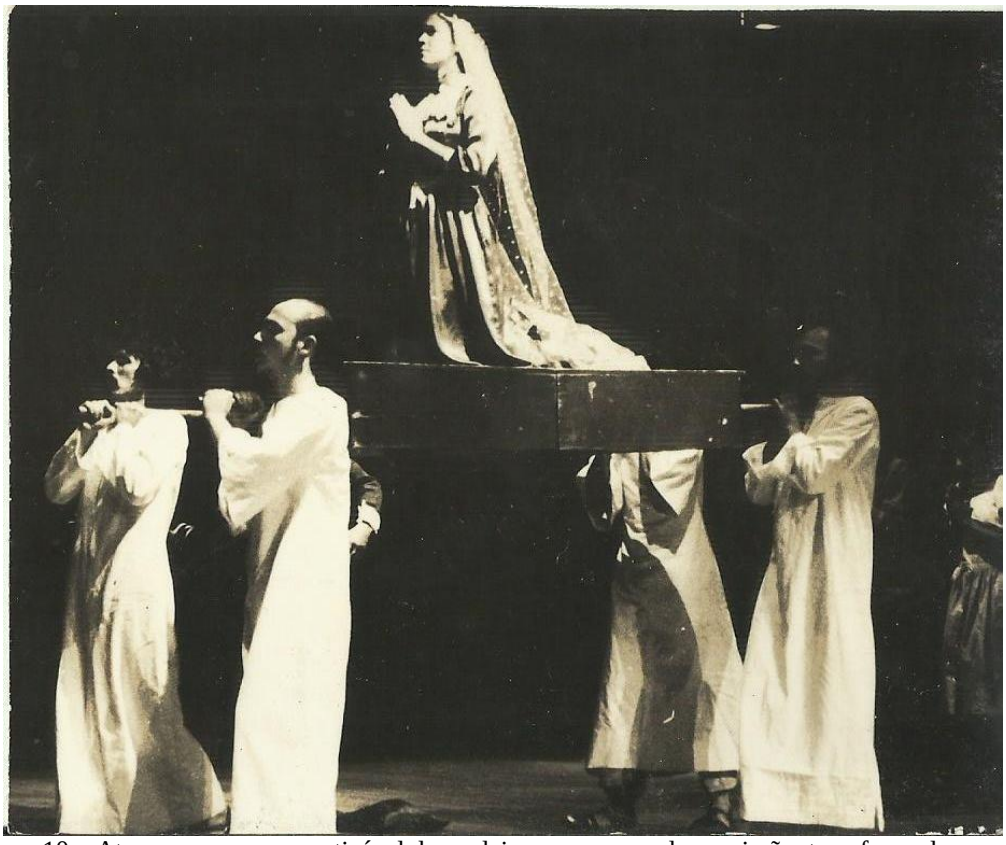

Imagem 10 – Atores carregam o praticável de madeira, nessa cena da procissão, transformado em andor da Santa padroeira (Mônica Macêdo).

Imagem 11 – Cena com o piano formado por atores ladeados, usando uma luva branca nas mãos.

Imagem 12 – Capa do livreto com a adaptação do texto.

Imagem 13 – Imagem de divulgação nos jornais.

CENAS DO ESPETÁCULO *ANAYDE* (1992)

Imagem 14 – Em que se vê o painel vertical com a imagem do Presidente João Pessoa no fundo de cena, na 1ª parte do espetáculo.

Imagem 15 – Em que se vê o painel horizontal com a imagem do Presidente João Pessoa (morto) no fundo de cena, na 2ª parte do espetáculo. E o tecido que sai do painel e corta todo palco, simbolizando o sangue escorrido, passa sob os pés do ator Humberto da Silva.

FOTOS DO ESPETÁCULO *A BAGACEIRA* (1996)

Imagem 16 – Cena da cavalgada, na qual o cavalo é apenas uma cabeça do animal presa ao corpo. Ao fundo, o retrato da esposa de Dagoberto/mãe de Lúcio na "parede".

Imagem 17 – Foto de cena na qual se mostra a mesa que era apenas um tecido esticado por dois atores embaixo da estrutura. Ao fundo, o retrato da esposa de Dagoberto/mãe de Lúcio na "parede".