



Cultura teatral e expressão do regional na dramaturgia-teatro da Paraíba (os anos de 1970)

Theatrical culture and regional expression in the 70's dramaturgy-theater of Paraíba

Diógenes André Vieira Maciel

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba / Brasil

dio_maciel@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6122-2411>

Monalisa Barboza Santos Colaço

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba / Brasil

monalisa.barboza@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0620-8809>

Resumo: Este artigo tem por objetivo refletir as relações travadas em meio ao sistema teatral brasileiro com ênfase sobre um subsistema regional, a saber, o paraibano, mediante um recorte referente a peças escritas e encenadas por autores e artistas paraibanos na década de 1970. Este recorte é justificado pela pertinência dessas produções à consolidação das ideias modernas de teatro, notadamente do que diz respeito à representação da regionalidade, enquanto uma tendência de longa duração para esta cultura teatral. Para cumprir os nossos objetivos, há o questionamento a uma suposta estabilidade da historiografia do teatro, que se diz brasileiro, na medida em que há, ainda, muitos aspectos desconhecidos e relevantes à tessitura de novas narrativas sobre seu desenvolvimento sistêmico.

Palavras-chave: dramaturgia paraibana; cultura teatral; regionalidade.

Abstract: This article is a reflection on the relationships amongst the Brazilian theatrical system with emphasis on a regional subsystem, namely, the one from Paraíba, through an excerpt refer-ring to plays written and performed by authors and artists from Paraíba in the 1970s. It is justified by the relevance of these productions to the consolidation of modern ideas of theater, notably about the representation of regionality, as a long-term trend for this theatrical culture. Thus, we seek to question the supposed stability on theatre historiography, so called Brazilian, insofar as there are still many unknown and relevant aspects to the weaving of new narratives about its systemic development.

Keywords: dramaturgy from Paraíba; theatrical culture; regionality.

1 Sistema e cultura teatral

O professor Walter Lima Torres Neto já esclareceu que a atividade teatral, em um dado tempo-espaço, é marcada por práticas coletivas que, assim, se relacionam a uma compreensão da cultura enquanto elemento produtivo. Mediante este primeiro entendimento, delimita-se a *cultura teatral*, tomada como

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

De tal modo, nas investigações a ela voltadas, o mesmo pesquisador defende que o levantamento de certos “sintomas”, relacionados ao esforço intelectual e criativo de um artista, em diálogo com a sociedade, terá como mediadores as obras, as instituições, os próprios agentes envolvidos no processo de criação e circulação/comercialização do evento teatral, organizado enquanto um *sistema* marcado pelos elementos daquela cultura teatral e pelas ações e reações dos agentes envolvidos naquele processo (que se associam ou se repelem, em face de interesses estéticos e mercadológicos), pois o *sistema*

pode ser visualizado pela dinâmica que nutre, fazendo reagir múltiplos agentes e elementos de uma cultura teatral, elementos estes que são as variáveis que fazem o sistema agir, o qual não existe de maneira pré-fabricada ou idealizada. Um sistema teatral estaria, assim, delimitado por questões geográficas (local, regional e nacional) e faixas temporais referentes às durações das relações entre conceber e criar, executar e exibir, fruir e desfrutar uma obra. (TORRES NETO, 2016, p. 54).

Fundamentalmente, buscamos adotar uma postura em que se considere tanto o texto dramático quanto a atividade cênica desenvolvida em torno dele, rompendo o primado de uma pesquisa apenas voltada à dramaturgia enquanto uma instância fechada em si mesma – ou seja, estamos adotando uma consciência histórica para a sua análise-interpretação,

de modo a compreender o lugar do texto dramático neste complexo sistema. Nesta direção, é importante esclarecer que não pretendemos, aqui, contemplar a totalidade das peças representadas na Paraíba, no período recortado (a saber, a década de 1970), mas dar curso a uma mediação muito particular entre presente/passado, dado que a *cultura teatral*, enquanto objeto de investigação, não se enquadra em uma única perspectiva. Posto isso, nosso olhar volta-se para quatro textos paraibanos: *Paraí-bê-a-bá* (1968), sob coordenação geral de Paulo Pontes, *O mundo Louco do Poeta José Limeira* (1973), de José Bezerra Filho, *As Velhas* (1975), de Lourdes Ramalho e o *Cemitério das Juremas* (1978), de Altamar Pimentel.

É por este caminho que pretendemos especular sobre certos aspectos históricos em face da consolidação desse *sistema teatral* e, posteriormente, identificar o modo como os agentes que o compõem foram movidos por certas tendências, notadamente, aquelas voltadas à expressão temática e formal da regionalidade nordestina¹. Com base nisso, buscamos, na seleção dos textos a serem comentados, a adoção de uma postura em que se considerou o texto dramático, que foi levado ao palco e recepcionado por um público, nos liames em que se divisam as tendências estético-formais que dizem respeito à busca pela modernização do teatro paraibano (ou seja, um subsistema articulado ao sistema do teatro nordestino) enquanto tributário do debate sobre o *regionalismo*.

Como explica Humberto Hermenegildo Araújo (2008), a discussão das produções artísticas da ‘região’ deve ser balizada como parte de uma tendência histórica na literatura brasileira (e, assim, também do teatro a que se chamou de regional), não circunscrita apenas a um movimento (como o proposto por Gilberto Freyre, em 1926), mas tomada como presença intensa em diferentes momentos do desenvolvimento da tradição nacional². Assim,

¹ A regionalidade não está apenas circunscrita ao que se convencionou tomar como uma expressão do regionalismo, quase sempre identificado a aspectos de representação do Nordeste, pois, em qualquer obra, a “região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo” (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

² Para discutir os aspectos da regionalidade, portanto, é preciso considerar os conceitos de “região” e “regionalismo”, em que a “região” pode ser desenhada por meio dos critérios ideal simbólico e/ou material funcional. Sobre isso, Haesbaert (2010) entende que a visão ideal-simbólica denota uma construção teórica, objetivando uma representação de um

o regionalismo sobrevive produtivamente no romance e na dramaturgia enquanto mote para a *realização inventiva* de autores e autoras, os quais (marcados ora pela atração, ora pela repulsa) se voltam à expressão de elementos do espaço, mas também da cultura popular (em face de seus hábitos, linguagens, costumes), algumas vezes tomando-os como dados ornamentais, outras vezes como maneiras radicais de formalizar a própria *regionalidade*, enquanto um “modo de ser” e uma maneira de formar.

Portanto, o critério utilizado para eleger quais peças são representativas (do recorte eleito) se fixou na busca por aqueles espetáculos que, estética e ideologicamente, fizeram avançar a noção de modernidade teatral na cena focalizada, incluindo, obviamente, seu impacto no *mercado teatral*, por exemplo. Sem medo de cometer nenhum equívoco, é possível afirmarmos que o *teatro moderno* produzido em terras paraibanas, pelo menos desde 1968 (pois que faremos a década de 1970 recuar a este ano, enquanto prenúncio de um movimento articulado), pode ser identificado como *regional*, pois, tal qual a noção geopolítica e cultural mais ampla da região, ele também estava se refazendo, diante das rupturas históricas, políticas, culturais e econômicas advindas com a modernidade. O debate sobre a modernidade teatral chegava à Paraíba mediante um caminho tortuoso e como um tópico já ultrapassado e devidamente aclimatado à realidade, assim chamada, nacional, pela pressão exercida por um conjunto de querelas em torno da necessidade de expressão, via formas modernas de fazer teatro, da *brasildade* – bastando lembrar que, no Sudeste, a convenção de uma regionalidade paulistana se formalizou, por exemplo, na encenação de um texto como *A moratória*, de Jorge Andrade, no Teatro Maria Della Costa, em 1955, sob direção de Gianni Ratto.

Por isso, não podemos ignorar que a dinâmica entre história e tempo é o nosso ponto de partida, na medida em que essa aproximação está permeada

espaço formado pela vivência e identidade; já a perspectiva material-funcional considera os grupos ou as classes sociais que constroem o espaço de modo desigual e diferenciado, acionados pelas questões político-econômicas. No que tange à noção do regionalismo, ao pensarmos a década de 1970, é perceptível, ainda, uma associação que toma o movimento apenas por um entendimento folclórico, exótico, o que culmina, ora em um processo de recusa, ora como um elemento a ser explorado. Daí, a importância de articular o regional para além de um tratamento de temas, considerando para isso os recursos de composição e encenação.

pela “impossibilidade” de escrita de uma história do teatro, assim chamado, brasileiro, pois, nessa empreitada, há duas afirmações que são sobremaneira relevantes: a primeira é a consciência de que não foi elaborada uma obra monumental, resultado de estudos sobre a trajetória do teatro no Brasil (no que diz de sua enorme extensão territorial e suas diversidades regionais); e a segunda é que tudo o que foi elaborado, até o momento, está acostado a um patamar limitador, visto que são apresentados apenas elementos fragmentários e parciais, muito concentrados na cultura teatral do Sudeste, que exclui a produção marcada pelas diversidades regionais.

Em face destas assertivas, temos de encarar a maneira como elas expõem uma série de dificuldades atinentes aos estudos sobre a cultura teatral no Brasil, ao se pensar sobre os termos “teatro” e “brasileiro” como elementos centrais: isso ocorre porque, em muitas situações, os estudos de *teatro* são reduzidos à dramaturgia e ao universo da literatura, a partir do reconhecimento de tendências e tradições, resultando em uma desvinculação da sua materialidade particular (BRANDÃO, 2010). No que se refere ao segundo termo – *brasileiro* –, Tânia Brandão destaca o olhar dirigido às tendências teatrais, durante os séculos XIX e parte do XX, ocorridas no Rio de Janeiro e, após 1950, em São Paulo; contudo, em relação à produção fora desse eixo pouco se é dito, ou seja, “quando muito, são apresentadas notas esparsas, restritas à localização de ciclos locais ou personalidades, fatos de exceção que escamoteiam o vazio de pesquisa, um dos maiores problemas da área de estudos” (BRANDÃO, 2010, p. 338).

Percebemos, assim, que as histórias do teatro no Brasil – ou melhor, as histórias que até agora foram contadas – são permeadas, quase sempre, por uma forte exclusão das práticas teatrais ocorridas fora do eixo Rio–São Paulo. Ao considerarmos tal silêncio, visamos empreender uma pesquisa sobre o nosso contexto local, posto que percebemos as inúmeras lacunas referentes à historiografia do teatro a que vimos chamando de brasileiro. Apesar de todos os esforços envidados nos últimos anos, há ainda pouco resultado no que se refere a iniciativas que visem sistematizar e disponibilizar, a um público interessado, textos de historiografia e de dramaturgia que digam respeito à atividade teatral na Paraíba. Por isso mesmo, investigar a cena moderna local tem se tornado relevante, ao se considerar a necessidade de se pôr em perspectiva a discussão sobre o teatro moderno, dito *brasileiro*, na medida em que este construto acabou por relegar a um lugar obscuro

as cenas locais, querendo estabilizar uma discussão que, de tão instável, necessita sempre de reforço em seus alicerces, resultantes de uma operação historiográfica bastante contundente.

2 Uma cena moderna, regional e popular

A *cena paraibana moderna*, desde os anos de 1940, se precisarmos revolver suas supostas origens, fora dominada por iniciativas bem alinhadas à orientação articulada por Paschoal Carlos Magno (1906–1980), desde quando se deu a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Em meio a este contexto, é relevante destacar a ação empreendedora do professor Afonso Pereira (1917–2008), fundador do Teatro do Estudante da Paraíba (TEPb), que, em 1944, certamente bom ouvidor dos ecos da experiência carioca que aqui chegavam, já contava com um conjunto de mais de treze espetáculos montados. A primeira década do TEPb, assim, vislumbrou a consolidação do que se iniciara com Afonso Pereira e que se intensificará, na década seguinte, sob liderança de Arlindo Delgado, cuja ação fez chegar até João Pessoa um dos seus primeiros diretores *modernos*, a saber, Clênio Wanderley (1929–1966), jovem pernambucano com atuação relevante naquela cena (por ter levado aos palcos obras do dramaturgo Aristóteles Soares e, em 1956, por ter sido o diretor da estreia de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com o Teatro do Adolescente do Recife) – e, assim, em 1957, ele se coloca à frente da primeira montagem do *Auto de João da Cruz* (de Ariano Suassuna), que representou a Paraíba no I Festival de Teatros de Estudantes, no ano seguinte, no Recife (PE). Depois, em 1959, quando da realização do II Festival ‘dos estudantes de Paschoal’, em Santos (SP), o TEPb levou o drama *John Gabriel Borkman* (de Henrik Ibsen, escrito em 1896), sob direção do pernambucano Walter de Oliveira.

Foi nesta ocasião que a atriz Lêda Córdula conheceu o ator Rubens Teixeira, que estava naquele mesmo Festival junto com a Companhia de Cacilda Becker, apresentando o espetáculo convidado, *Mary Stuart*, de Schiller. Apaixonado, o casal se casaria no ano seguinte, trazendo Teixeira para terras paraibanas, ação esta que ocasionará a formação do Teatro Universitário da Paraíba – TUPb, sob os auspícios do reitorado da Universidade Federal, para o qual o paulista dirigiu *Irmãos das Almas*, de Martins Pena, em 1962, e, depois, *A farsa da boa preguiça*, de Ariano

Suassuna, em 1963; além de comandar uma ação extensionista, junto a alunos do Liceu Paraibano, que levou à cena a peça *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, em 1964.

Em 1960, também fora fundado o grupo da Juventude Teatral de Cruz das Armas (JUTECA), que desenvolveu um movimento bastante arrebatador naquele bairro, e que contava inclusive com teatro próprio, em pleno funcionamento até a década de 1980, resultado da ação empreendedora do ator Ednaldo do Egipto (1935–2002). Daí ser possível afirmar que o movimento deflagrado com o TEPb, já devidamente consolidado, começara a fazer surgir novos grupos, dos quais se destacaram o Teatro Popular de Arte (TPA), cuja nomenclatura põe em relevo a inspiração na iniciativa de Maria Della Costa e Sandro Polônio, no Sudeste, e que, em terras paraibanas, revelou a atriz Zezita Matos para os palcos, na peça *A prima donna*, do carioca José Maria Monteiro, em 1958. Foi o TPA paraibano, até onde se é possível apurar, o primeiro grupo a montar um dramaturgo coetâneo a Ariano Suassuna (abrindo uma brecha em sua hegemonia na cena local), em 1961, quando o também paraibano Elzo França (cuja direção se voltava mais às peças infantis, à frente do Teatro Cilaio Ribeiro) levou *A rebelião dos abandonados*, de Vanildo Brito (1938–2008), à I Semana de Teatro da Paraíba, realizada no Teatro Santa Roza, em julho daquele ano. Mesmo que esta irrupção do dramaturgo paraibano seja relevante, contudo, em termos da lógica do sistema teatral local, o que seguia em cartaz eram textos já provados e aprovados em outros palcos (tais quais os de Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri; e, principalmente, os dos dramaturgos pernambucanos), com raras exceções feitas a um autor nascido alagoano, mas radicado na Paraíba, Altimar Pimentel (1936–2008).³

³ Em 1965, a JUTECA fizera encenar *Casamento de branco*, de Altimar Pimentel – com direção de Elpídio Navarro (1936–2012) – e, em 1968, o Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Roza – com direção de Elpídio Navarro e Pedro Santos (1932–1986) – levou à cena *Auto de Maria Mestra* e, depois, em 1970, *Viva a Nau Catarineta* (direção do mesmo Elpídio Navarro e músicas de Pedro Santos). Como se pode atestar, esta equipe criativa tornar-se-ia importante para o desenvolvimento e valorização não só do dramaturgo local, como também para uma história da encenação de peças com temática e forma populares, em franco diálogo com as tradições arraigadas na cultura das gentes paraibanas, sob perspectiva nacional-popular.

Em 1964, com o golpe civil-militar, certa visada sobre os movimentos e culturas populares, que estavam em importantíssimo ascenso na vida política e nas artes (especialmente no teatro), começara a ser posta sob vigilância ferrenha, cenário este que se adensa no pós-1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5. O movimento local de teatro, que despertara especial interesse em estudantes e em setores mais progressistas da classe média, passara por uma primeira água da *modernidade* – e, neste ponto, se concorda com o recorte histórico proposto por Duílio Cunha (2020), quando se postula este *período formativo* como aquele em que os influxos externos, ativados por diretores e dramaturgos pernambucanos, combinados à chegada de um ator-diretor com experiência estética consolidada em companhias modernas do Sudeste, como foi o caso de Rubens Teixeira, marcam a experiência de uma primeira possibilidade teatral moderna em terras paraibanas.

2.1 O aprendizado do “*bê-a-bá*”

Daqui por diante, é importante que possamos nos voltar à *cultura teatral* paraibana tendo, como marco, a estreia, no Teatro Santa Roza, do espetáculo *Paraí-bê-a-bá*, com o Teatro de Arena da Paraíba, sob direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira, em fevereiro de 1968. É justo explicitar que, após uma primeira e rápida temporada no Rio de Janeiro, entre 1959 e 1962, não sem antes ter se envolvido nas atividades do TEPb, o jovem Paulo Pontes (1940–1976) retornava à terra dos seus pais e começava a trabalhar na Rádio Tabajara. Mas foi a amizade com o Vianinha, egresso do Teatro de Arena de São Paulo, marcada por afinidades ideológicas, que o levaram, novamente, ao Rio de Janeiro, em 1964, onde ele aportou no dia em que o Teatro da União Nacional dos Estudantes (UNE) foi incendiado, em decorrência da ação repressiva do golpe já em implementação. Permanecendo no Rio, o dramaturgo em formação pôde atuar na tessitura do *Show Opinião* (1964, escrito em parceria com Armando Costa e Vianinha), de onde retornará à Paraíba, em 1967, para, de novo, atuar no radialismo.

Foi nesse contexto em que ele conseguiu arregimentar uma equipe de intelectuais-artistas, de todas as áreas, para roteirizar e, por fim, escrever, preparar e estrear um espetáculo – em que desfilam um sem-número de textos, documentos de época, referências culturais e históricas, além de muitas canções populares à época de sua estreia, de diversos gêneros

e compositores – hoje reconhecido como um êxito incontestado da cena paraibana e que legou um *bê-a-bá* estético aos anos vindouros. Abandonando a estrutura da *peça-bem-feita*, perseguida pelos grupos paraibanos até aquele momento, o espetáculo apresentado naquele 1968 era resultado de uma pesquisa de campo.

No processo, o dramaturgo coordenou as concepções estéticas e pedagógicas daquele texto, trasladado para uma cena em que a mimese aristotélica se rompia para dar lugar aos atores, quase sempre, não identificados a personagens, mas a funções ou tipos, muitas vezes em posição épico-narrativa, narrando muito mais do que representando⁴. O *bê-a-bá*, assim, é construído como um fio condutor, ao mesmo tempo técnico e identitário, formalizado mediante a bricolagem de diversos textos (ficcionais ou não), de relatos biográficos, de documentos e dados demográficos, etnográficos e geográficos que, assim, vão tecendo uma outra narrativa, uma *nova* história do Estado da Paraíba.

Tudo isso, no *Parai-bê-a-bá*, está à disposição de um modo de passar em revista perfis do paraibano (enquanto “gente” e enquanto ideologia), tendo como viés a sua inserção na vida cultural do país, mas também a sua atuação como protagonista em uma história de conflito e de resistência desde a ocupação da terra, no século XVI, até os episódios da, assim chamada, Revolução de 30, em que se mistificam e digladiam elementos históricos em franca relação com uma memória e imaginário relativos à seca e à fome, tão presentes no cancionário popular e no poemário local:

ATOR — [...] nós temos apenas o tempo deste espetáculo para provar quem tem razão. Para tanto, convocamos os nossos autores José Américo de Almeida, Oscar de Castro, Zé Lins do Rêgo, João Pessoa, Augusto dos Anjos, Leandro Gomes de Barros, João Agripino Filho — e muitos outros que o tempo não dá pra dizer. E vamos pô-los todos para trabalhar! [...] (PONTES, [ca. 1968], p. 07).

⁴ Como já afirmou Paulo Vieira (2020, p. 56), em estudo sobre o dramaturgo, chama atenção “a inexistência de individualidade para as personagens. Ou por outra: eles não têm psicologia que as caracterize. As dezenas de personagens que intervêm nas cenas possuem uma existência meramente nuclear: aparecem, compõem a cena e desaparecem. [...]. Nesse sentido as personagens não têm nomes que as identifiquem. São grafadas meramente por ‘Ator’ e seguem um número que as diferencia: ‘Ator 1’, ‘Ator 2’, ‘Ator 3’, e por aí em diante. As poucas personagens que possuem nomes são tiradas de outros textos. [...]”

Essa é a estratégia capaz de recontar a história através dessas partes que se unem para narrar um todo, conjugado para a expressão e formulação dos problemas do “homem paraibano”. O enredo, assim, assenta-se na *polifonia*, em que vozes de paraibanos de toda sorte buscam remontar a história deste espaço humano, vivido e sentido, em seus mais diversos aspectos, sejam eles culturais, políticos e sociais, de modo que qualquer tentativa de menosprezo é logo revertida em seu contrário.

De maneira atinente àquele contexto histórico imediato, muito movido pelo silenciamento, no pós-golpe, do movimento organizado das Ligas Camponesas – na Paraíba, protagonizado por Elizabeth e João Pedro Teixeira –, punha-se em movência o grande tema da retirância e das relações entre agregado-latifundiário. O homem pobre e do campo, ao ser expulso da terra, ocupava um lugar cada vez mais marginalizado, acabando por ser forçado a sair do interior para as cidades, onde compunha mais um aspecto da paisagem da fome e da mendicância. Expõe-se, com isso, o ciclo em que esse sujeito, na cidade, é uma extensão daquele que antes vivia no campo como agregado: e, em meio a isso, se expõe o jogo exercido na paisagem política, protagonizada por discursos inflamados e debates entre José Américo de Almeida e João Agripino, por exemplo, ao tratarem no Congresso Nacional sobre programas de financiamento, leis e projetos de combate à seca.

ATOR 1 — O meu desejo não era simplesmente matar a fome dos nordestinos, mas levar-lhes um lenitivo maior.

ATOR 2 — Mas quando esperava que V. Exa. se pudesse sentir feliz ante a declaração de que o nordestino o apoiava, na medida do socorro à população, o vi enfurecido.

ATOR 1 — V. Exa. dizia exatamente o contrário: que estava faltando com os meus compromissos com o Nordeste.

ATOR 2 — Pois saiba, V. Exa., que como relator do projeto, hoje convertido em Lei Sarasate, fui eu quem introduziu as providências que ficam nas mãos de V. Exa. para praticar uma administração eficiente.

Saem os dois focos. Foco em um terceiro ATOR.

ATOR — O último eco do problema das secas na Paraíba. José Américo de Almeida e João Agripino brigam entre si, na Câmara Federal, brigando contra as secas⁵. (PONTES, [ca. 1968], p. 19).

As aspirações do homem do campo, em meio a essa realidade, passam a se tornar cada vez mais inférteis, quando a desesperança passa a ser um sentimento comum, matando-lhe “o gosto do trabalho” e expurgando-lhe “o amor à terra”, para, ao final, resultar em um indivíduo “cheio de resignação” – e, assim, muitas vezes, visto como preguiçoso. O homem pobre e do campo, nestes termos, pode encontrar a miséria ou, então, o banditismo, em face de uma realidade cada vez mais inóspita, na medida em que esta peça toca na dura e ambígua situação do cangaço, enquanto um meio extremo em vista da difícil vida do agregado em face do coronelismo, restando-lhe uma saída que aponta para o caminho da luta pelas armas:

ATOR 1 (*no canto do palco*) — “Avança, fraqueza do Governo!”
Reversão de luz.

ATOR 2 — Com esta exortação, os cangaceiros recebiam as forças policiais do Governo. — Pe. Francisco Pereira, *Vingança, não*.⁶

[...]

⁵ Nesta sequência, o ATOR 1 decanta as falas do Ministro José Américo de Almeida, o autor de *A bagaceira*, quando, em 1953, ocupava o Ministério da Viação e Obras Públicas, e o ATOR 2 profere as palavras do Deputado João Agripino, conforme o debate travado entre os dois políticos em sessão oficial, ocorrida em 10 de novembro daquele ano, transcrita ali com algumas supressões.

⁶ Referência ao livro de Francisco Pereira da Nóbrega, lançado em 1960, em que o autor (antes um sacerdote católico) discorre sobre suas vivências com o cangaço, entre 1922–1928. Certamente, o ATOR 1 está representando Chico Pereira (Francisco Pereira Dantas) em um momento de sua vida antes de entrar para o cangaço, mas logo após o assassinato de seu pai, João Pereira da Silva, ocorrido em 1922. A falta de esperança do homem nordestino e o caminho do cangaço, como parte do conflito social, também podem ser recuperados na peça *Coiteiros* (estreada em 1977), adaptação da obra de José Américo de Almeida, realizada pelo trio que tanto movimentava os palcos paraibanos naquele contexto: Altimar Pimentel, Elpidio Navarro e o maestro Pedro Santos, todos sob o comando de um diretor externo à Paraíba, a saber, Fernando Peixoto (1937–2012). A obra de José Américo focaliza menos o cangaceiro (perfil de herói, quase sempre mitificado e no limite do banditismo) ou o coiteiro (aquele que dava “coito”, ou seja, que esconde, “acoita”) para se dedicar a uma investigação sobre o meio em que esta dinâmica se dava. Este enfoque permanece na adaptação para os palcos, publicada no programa do espetáculo, mas enfatizando uma espécie de engrenagem trágica, posta em curso pelos problemas sociais envoltos nas

[VOZ DE CHICO PEREIRA GRAVADA] — “Os homens precisam de esperança. Sem ela, eles não vivem, não marcham. E quando a esperança lhes é negada aqui na terra, eles se voltam para os céus ou para as armas”.

[...]

ATOR 1 — Mataram meu pai. Amanhã passo pela rua e vão me apontar: “o velho morreu matando, como homem, e não tem um filho que puxe a ele. Três homens dentro de casa como se fosse saias”. [...] Mas eu não posso ficar vendo o criminoso todo dia. Vou à feira, lá está ele; vou a uma festa, lá está ele; entro no bar, lá está ele. Souza é muito pequeno para nós dois. (PONTES, [ca. 1968], p. 38–40).

De outro lado, o homem pobre e da cidade, sobrevive em meio à fome e à inexistência de mínimas condições de dignidade, restando-lhe a saída pela fé e/ou pela imaginação e pela esperteza, como nas cenas que dialogam com a tradição cordelista, revelada em seus pícaros e malandros, além, claro de seus poetas e heróis. De tudo isso, avultam perfis ainda bastante idealizados de José Américo de Almeida e do presidente João Pessoa, assassinado no Recife e tornado mártir do movimento de 1930; bem como dos heróis do período colonial (André Vidal de Negreiros, Piragibe e Branca Dias), ensejando uma maneira bastante mistificada de compreender as origens territoriais e étnico-culturais da Paraíba e, por conseguinte, do paraibano.

2.2 O mundo às avessas

O mundo da poesia popular é o mote que aponta o caminho rumo ao universo representado na peça *O mundo louco do poeta José Limeira*, de José Bezerra Filho (1939–), levada aos palcos pelo Grupo Cactus, em 1973; mas que teve um segundo fôlego em 1974, quando foi adequada aos cortes propostos pela ação da Censura Federal. Daí por diante, cumpriu não só nova temporada, como circulou por festivais de teatro amador.⁷ O espetáculo

relações que se travam entre os donos de terra e a ambígua atuação dos cangaceiros, em uma tentativa de realizar uma proteção mútua.

⁷ Tal qual o I Festival Nacional de Arte (FENAT), realizado em Campina Grande (PB), onde angariou prêmios na mostra competitiva, e, também, no ano de 1975, quando participa, junto com outros espetáculos paraibanos do III Festival Nacional de Teatro Amador (FENATA), realizado em Ponta Grossa (PR): dentre os espetáculos locais, estavam a primeira montagem do, hoje clássico, *As Velhas*, de Lourdes Ramalho, levado pelo Grupo

se dedicava à expressão de uma jornada em torno de um cantador popular paraibano, meio mítico meio surrealista, o famoso Zé Limeira, contando com a verve de um ator do quilate de Ednaldo do Egipto à frente se seu elenco. A dramaturgia e a cena acabavam por se desdobrar em uma *pulsão rapsódica*, pela qual se costumavam episódios, em que a fábula dramática se esgarça e a narrativa eclode.

Aliás, esta narrativa não buscava explicar ou “contar” sobre o poeta Zé Limeira, evocado desde o título, mas, antes de qualquer coisa, produzia um *gesto* lírico, capaz de implodir a forma dramática e instituir uma verdadeira genealogia e uma *gesta* em torno dos cantadores nordestinos, violeiros e repentistas, louvados por sua criatividade e força poética, mas, também, bastante situados no contexto de inúmeras dificuldades financeiras e de relação com o elogio e a crítica à dominação. Zé Limeira (1886–1954) foi um poeta repentista, natural da Serra do Teixeira, localizada na Paraíba, bastante destacado pelo seu versejar e pela sua aparência, conforme relatos dos seus contemporâneos, e que foi tornado o centro temático-formal deste texto, pelo qual se intenciona homenagear os grandes *vates* da poesia nordestina, dentre os quais ocuparia um lugar de destaque José Limeira – “que nunca leu, nem escreveu, mas quando morreu deixou seu nome imortalizado.”

ATOR III — Eis-nos aqui, numa jornada de intercâmbio cultural, armados com flautas, violas e violões, para render homenagem aos grandes repentistas nordestinos como Arrudinha, Canhotinho, José Alves Sobrinho, José Gonçalves, Sebastião José, Inácio da Catingueira, Romano da Mãe D’água, os irmãos Batistas e, mui particularmente, ao querido vate surrealista...

TODOS — Zé Limeira!

ATOR I (*cantando*)

— Me chamo Limeira, Liminha, Limão

Muntado a cavalo no mato fechado

Ciência Regente conheço um bocado:

Carcaça de burro, espora e gibão,

Facheiro, jurema, coiada, trovão,

Cênico da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA), de Campina Grande e, também, *Cordel* (uma compilação de versos da tradição do folheto nordestino, sob responsabilidade de Orlando Senna, com o Grupo Oficial do Teatro Santa Roza), ambos sob direção do já mencionado Rubens Teixeira.

Novilha parida do lado de lá,
 A cabra berrando do lado de cá
 Com medo do bode da pimba de ponta
 Limeira é quem fala, Limeira é quem conta,
 Cantando galope na beira do mar. (BEZERRA FILHO, 1973, p. 06).

Portanto, José Bezerra Filho, enquanto dramaturgo, assume a função de organizador de uma matéria tão vária que, assim, só se formaliza mediante o recurso a procedimentos como a montagem de textos, a hibridização de gêneros, a colagem e a forte presença de uma coralidade cênica, bastante afastada da definição de personagens dramáticos tal qual o espetáculo anteriormente comentado. Envolto em uma atmosfera épico-lírica, passando pelo fado luso e por um sabor camoniano, o texto rememora o passado, reinventando as raízes arbitrárias e genealógicas de um poeta negro, extravagante e tido enquanto precursor do surrealismo no modo de arranjar seus versos (Cf. ANDRADE, 2003). A peça, assim, mediante um modo de composição em que avulta a *bricolagem*, lembrando processos estéticos acionados, por exemplo, por Mário de Andrade em seu *Macunaíma*, satiriza um modo de ser brasileiro, marcado pelo gesto de grandeza.

De outro lado, na medida em que os feitos artísticos paraibanos naqueles tempos vão sendo elencados, passando por suas personalidades notáveis, de Ariano Suassuna a Vassoura (figura importantíssima da paisagem humana pessoense), vão se cruzando caminhos, regidos pela referência a uma esquadra que passa pelas inscrições rupestres do Ingá e pelo Riachão do Bacamarte até chegar ao alto da Serra da Borborema, de onde se avista a cidade de Campina Grande e sua feira. Dali, a incursão adentra o Sertão, com o fito de chegar à Serra do Teixeira, cidade de nascimento do cantador:

ATOR III — Atenção! Teixeira à vista!
 ATOR II — Eis, acolá, o chapadão da Serra do Teixeira, terra onde nasceu a maior figura de cantador de viola de todos os tempos.
 [...]
 ATOR I (*cantando e acompanhando-se ao violão*)⁸
 — Talvez você desconheça

⁸ Pelo que se é possível deduzir, na convenção cênica, o ATOR I sempre tem as falas de Zé Limeira, o que, aliás, já ocorreu desde as primeiras páginas, mas, a “transmutação” definitiva só se dará mais adiante.

Que eu sou de Taperoá!
 ATOR II (*interrompendo*) — Espere aí, poeta! Todo mundo sabe que
 você nasceu na Serra do Teixeira!
 ATOR I — Pra mim tanto faz uma merda como a outra! Sou um
 cidadão do mundo! (BEZERRA FILHO, 1973, p. 23).

É assim que o poeta, misto de herói versejador e de louco, surge mediado pelo impacto da publicação do livro de Orlando Tejo – *Zé Limeira, poeta do absurdo* (1974) – sobre aquele contexto da cultura paraibana, abraçando uma tessitura, não menos rapsódica, que aponta, segundo alguns, ora para a preservação da memória de um poeta que existiu e cantou por todo o interior paraibano seus versos inventivos e que rompiam com a lógica da linguagem; ora para a invenção pura de linguagem, uma hibridização de um conjunto de versos, quase pastiches das convenções e normas da cantoria nordestina, os quais, compostos por muitos poetas, foram se adensando à imagem desse cantador à guisa de um Homero local⁹. Tejo ganhou destaque após a publicação do seu livro, o qual desperta, até hoje, muitos debates sobre os limites entre a escrita biográfica e a criação literária ali empreendida, enquanto se engendra uma personalidade artística em meio ao contexto de produção-circulação da poesia oral-popular.

ZÉ LIMEIRA
 — Eu me chamo Zé Limeira
 Cantor de força vulcânica,
 Prodologicadamente
 Cantor sem nenhuma pânica.
 Só não pode apreciá-lo,
 Pessoa senvergonhânica.

⁹ Para melhor entendimento dessa atitude, vale chamar atenção para o que já afirmou Andrade (2003, p. 190): “Neologismos e associação de ideias surpreendentes e inusitadas consistiam na marca registrada de Zé Limeira, e o seu modo peculiar de desenvolver o repente acabou por fazer escola, com muitos procurando imitar o cantador da Paraíba. [...]. Os adversários condenavam os seus absurdos e preferiam continuar versejando de uma forma em que não fosse suprimido o fio narrativo, ou que lhes possibilitasse a exibição de um saber de ciência cuja razão de ser maior estava em fazer do detentor desta sabedoria objeto de admiração do público. Zé Limeira debochava deste gosto pela exibição de um saber de ciência e fazia pastiche deste tipo de forma de versejar, tirando efeitos humorísticos e fazendo afinal uma crítica mordaz do gosto bacharelesco por um saber ornamental.”

[...]

ATOR III — Com a permissão dos senhores, acamparemos nossa esquadra aqui no território lírico do poeta Zé Limeira, até o final deste espetáculo, pois julgamos ter encontrado a finalidade maior de nossa travessia.

ATRIZ — E paramos para escutar mais detalhadamente essa figura de cantador de viola que, de tão disparatado, tornou-se personagem quase mitológico nos anais da poética nordestina.

ATOR II — E como dispomos apenas do tempo desse espetáculo para apresentar aos senhores o poeta Zé Limeira, deixaremos de lado apreciações alheias ao espírito dessa representação, a fim de que o Vate da Serra do Teixeira disponha da liberdade de tempo, que sua imaginação exige, para a elaboração de seu autorretrato.

TODOS (*cantando alto*)

— Canta, canta, cantador

Que teu destino é cantar! (BEZERRA FILHO, 1973, p. 31–32).

Por isso, para além da exposição lítero-musical a que se lançava o espetáculo, parece que ali se tinha uma outra finalidade: acompanhar a figura de um cantador, mas não de qualquer um – mas daquele que cumpre um percurso tão mitológico quanto o da própria origem da poética nordestina. No fim, a descoberta a que se chega é aquela que se lança a uma ultrapassagem de um mundo delimitado por uma linguagem sob vigilância (a da Censura, mais radical, ou as das normas e convenções poéticas) e que abraça a loucura, pela viagem por uma “miragem de caravela” enquanto se roda “no carrossel do destino”. O que era uma busca genealógica, vai se tornando uma semente fecundada, resultado de um gozo a que se chega em inúmeros trocadilhos, de linguagem teatral e na vida cultural.

2.3 O *boom* da dramaturgia de uma autora

Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920–2019) é um nome incontornável em meio à cultura teatral paraibana. Primeiro por ser a única dramaturga a se destacar em sua época, com uma produção expressiva não só quantitativamente quanto qualitativamente; depois por ter escrito algumas das obras mais expressivas da dramaturgia nordestina, havendo sempre especial destaque à sua peça *As Velhas*, estreada em Campina Grande (PB),

em agosto de 1975, com o Grupo Cênico da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira.¹⁰

A perspectiva crítica sobre a temática da retirância e da seca, em *As Velhas*, se volta à investigação da exploração da, assim chamada, indústria da seca. Acompanhamos um enredo marcado pela situação de migrância da família de Mariana, composta por seus filhos, Chicó e Branca, cruzando, na fuga da seca, um pedaço do sertão, em que se limitam Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba. Por estes caminhos, a família busca por Tonho, marido de Mariana que a abandonara para seguir a cigana Ludovina e seu bando, anos atrás. Através da construção das personagens femininas, que descansam à sombra da oiticica, enquanto Chicó busca uma colocação nas frentes de emergência, sob intermédio de Tomás, um mascate, a dramaturga representa modos de ser mulher baseados na necessária obediência ao pudor e ao recato, o que começa a se esgarçar diante de uma filha que, vislumbrando novos modos de viver, almeja a vivência vantajosa e plena da sexualidade, contrariando tudo o que Mariana, em sua busca desenfreada por Tonho e Ludovina, recusa-se a sentir.

Naqueles caminhos, entre a oiticica e o barracão onde os homens trabalham, Branca se depara com José, filho da cigana, agora presa pelas dores do reumatismo ao batente da casa, enquanto vela um Tonho decrépito e adoecido. Diante disso, a análise da sociedade e de suas estruturas de favor e de compadrio se tornam radicais, pois, nas estradas que se abrem à força de picaretas, se cruzam Chicó e José, rapazes idealistas e com os mesmos desejos de justiça social, em um mundo em que ela não parece mais ter espaço:

CHICÓ — [...] À meia-noite chegou um caminhão, eles descarregaram – era leite em pó, jabá, feijão, farinha e rapadura. Enquanto, no escuro, eles botavam pra dentro, eu entrei na boleia e surrupiei as notas. Tá

¹⁰ A história dessa montagem é repleta de sucessos, pois foi muito bem recepcionada nos festivais de que participou, estando marcada por um fluxo de continuidade do que ocorrera com Fogo-Fátuo, estreada no ano anterior, seja no que diz respeito a uma modificação nas técnicas de composição de personagens empregadas com o elenco, seja em relação à própria montagem cênica, nesta altura conduzida por um *diretor* imerso em um processo de *teatro moderno* e identificado a tais engrenagens em termos nacionais – a saber, o já mencionado Rubens Teixeira.

tudo na minha mão, nota fiscal do que veio pra ser dado de graça e os desgraçado tão vendendo. Só tou esperando a hora pra denunciar...

[...]

JOSÉ — Chicó, guarde lá suas provas que eu aqui já tenho também as minhas – lista com nome de defunto, gato, cachorro, jumento, bebê e velho aposentado... Dessa feita o Dr. Procope vai responder por tudo, até pelas ossada dos pobre que ele mandava matar e enterrar na fazenda (RAMALHO, 2005, p. 36).

As provas materiais dos desvios de recursos que cada um deles tem em mãos, tornam-se até menores diante do que José, naqueles anos difíceis da Ditadura, também aponta: o poder de vida e de morte do coronel que “manda matar e enterrar” quem lhe desafie. E este elemento, contextual e tragicamente relativo à vida nacional, também será retomado, via um jogo especular, nos amores contrariados, impossíveis de serem vividos, quando todas as personagens se percebem na mesma roldana. Enquanto José e Chicó lutam contra os desmandos, Branca perde-se de amor por José, sem saber que, assim, se enovela nas tramas de amor e ódio, tecidas entre as duas velhas do título. Mariana e Ludovina são o sustentáculo das suas famílias, enquanto se esquecem de viver suas próprias vidas: se, para uma, o marido é o bem buscado pelas veredas do sertão, para a outra, o homem-roubado, hoje doente, é um fardo a mais para ser carregado.

É este caminho (o da honra ferida) que motiva Mariana a cruzar as veredas que levam da oiticica, onde está arranchada enquanto espera a hora de partir novamente, até a casa de José, para negociar o casamento do rapaz com a sua filha, “perdida” de amor pelo jovem – sem saber, lá se dará o encontro definitivo com aquela a quem tanto procurava: a cigana Ludovina. Procurando a inimiga, Mariana encontra o seu próprio destino, revelado no dos filhos e no marido em frangalhos, mera sombra do homem que já fora:

MARIANA — Ainda num é dessa vez que eu venho buscar Tonho – nós tem conta de mais pressa a ajustar. [...].

VINA — Se você pensa que José vai casar com sua doida – pode quebrar o bico, que num casa mesmo. – Se pensa, também, que levando o velho, vai tomar a terra, pode voltar, em riba do rasto, porque a terra, que foi regada com nosso suor – num tem vivente que tire de nós.

MARIANA (*num desespero*) — O marido... a terra... Num tem dor que compare a essa que tá me queimando o peito — saber que minha

filha foi desonrada. Ludovina, me pague a dívida de tantos anos, limpando o nome de minha Branca.

VINA — Tinha graça. Eu criar José com tanto sacrifício pra botar no altar com uma noiva sem grinalda (RAMALHO, 2005, p. 62).

A força das personagens femininas começa a se desenhar em oposição ao individualismo crescente trazido pelas demandas da modernidade, tomadas como promessas de liberdade (infelizmente, frustradas). Mas essa força do indivíduo sobre o individualismo, na medida em que elas, contraditoriamente, defendem a posse do chão, como maneira de defender a família, sendo a terra uma metonímia daquela, marca o esmorecimento do poder patriarcal e, também, do próprio coronelismo, frente às demandas coletivas defendidas pelos jovens. Desta maneira, José, Chicó e, também Tonho, são homens atingidos por uma “crise” do patriarcado tradicional diante do impulso por justiça social – que leva à derrota dessa busca, sem sentido para aquele momento de transição e de “crise”, que, não plenamente resolvida, ainda garante o poder pelo mando e pela força das balas.

Está formalizada, na prestação de contas entre as inimigas, na cena final, a dialética trágica entre passado e presente, novas e velhas estruturas, tanto no nível das relações pessoais quanto no das relações sociais, apontando para o lugar de conflito entre valores modernos (como os da defesa do direito coletivo, a ânsia pela liberdade e domínio da força de trabalho e do ganho, como também sobre as pulsões do próprio corpo) e a derrocada das construções societárias, como aquelas do mundo patriarcal-senhorial-coronelista, que teimam em permanecer até os dias atuais. Deste conflito emerge a solidariedade feminina, a favor da prole: ao fim da cena, Tomás anuncia para as duas mulheres que Chicó e José foram baleados perto do barracão: Ludovina sabe o caminho até lá, mas não consegue andar; Mariana pode andar, mas não sabe como chegar ali. As inimigas, por fim, precisam se irmanar pela manutenção da terra e da prole.

Não podemos esquecer de mencionar que este ano de 1975 é definitivo para a consolidação de liames que acabam conduzindo a uma rede nacional de valorização do “folclore”, a qual, na Paraíba, se revela no fomento cada vez radical às vinculações da cultura popular com a dramaturgia-teatro – e é isto o que calcifica certo imaginário sobre a seca, as rixas e disputas familiares, atuando como tema gerador de diversos textos que apontam para um ciclo poderoso da dramaturgia paraibana, que abundará

nos palcos, na medida em que, cada vez mais, se demandam esses modos de representação, através de editais de fomento e concursos.

2.4 Os mestres sagrados

Nos inícios do ano seguinte, conforme Palhano (2009), se organiza a atividade do Teatro Experimental de Cabedelo (TECA), formado por jovens estudantes ligados à igreja e capitaneados pela figura magnética de Altimar Pimentel. Sua primeira produção foi, justamente, o texto *Cemitério das Juremas* (estreado em 1978), o qual, sob direção do próprio autor, estreou em meio a certo tumulto com a censura federal, que, por ocasião do ensaio geral, mandou proibir a peça (liberada após ferrenha campanha), considerada uma afronta contra os poderes estabelecidos. É interessante sublinhar que, naquele contexto, o tema sobre o qual o grupo se debruçara era bastante incômodo, pois, afinal, dizia respeito à resistência de grupos minoritários frente à repressão do Estado.

Como sabemos, a peça resultou de uma pesquisa empreendida pelo seu autor em face do culto da Jurema Sagrada – uma religião afro-indígena, com raízes bastante paraibanas, fincadas na cidade de Alhandra, onde fora localizado um espaço de culto, espécie de cemitério no qual se enterravam os antigos Mestres, após a morte, de modo se escapar da perseguição policial (a qual, inclusive, ameaçava queimar os corpos daqueles líderes), marcando cada sepultura com a sementeira de uma árvore de jurema¹¹. Culto que se volta às raízes de um povo pobre, em que cada Mestre encantado retorna ao mundo dos vivos, pela incorporação, para dar seus ensinamentos e para promover novas formas de sociabilidade. A Jurema remete às tradições antes chamadas de catimbozeiras,¹² palavra atualmente bastante pejorativa, mas

¹¹ Conforme Lima Segundo (2015, p. 65): “[...] Existem narrativas que dizem, também, que quando um juremeiro respeitado falecia em Alhandra, num tempo em que o acesso aos cemitérios católicos não era para todos, eles eram enterrados no ‘meio do mato’. Naquele momento, plantavam-se algumas sementes de jurema em sua sepultura, que, anos depois, com o crescimento da árvore, ela passaria a representar a sua presença na Terra, e logo, local de veneração.”

¹² A denominação “catimbó” aparece desde os estudos pioneiros de Mário de Andrade, quando de sua viagem ao Norte-Nordeste do Brasil, nos anos de 1920. Alhandra, cidade a 26 km ao sul da capital da Paraíba, foi berço dessa forma de culto, muito associado à figura de Maria Eugênia Gonçalves Guimarães, mais conhecida por Maria do Acais, que, desde a década de 1930, já era reconhecida “catimbozeira”. Até os anos de 1970, tais práticas

com forte impacto sobre a tradição cultural do nosso estado, com registros que remetem à década de 1920 – ou seja, um século atrás.

O enredo, assim, se volta a uma dinâmica em que as tradições sagradas e os laços societários se confundem em meio à difícil vida (seja aquela que diz respeito à exploração dos indivíduos pelo mundo do trabalho, seja à necessidade de se manter viva uma tradição ancestral) de homens e mulheres que, perseguidos pelas suas crenças, são impossibilitados até mesmo de cumprirem os ritos fúnebres em memória de suas lideranças. Altimar Pimentel nos entrega um texto em que a memória da religião vai sendo recontada em meio aos diálogos (sem proselitismo, mas de modo muito respeitoso e consequente) e em meio às possibilidades de urdir a resistência necessária contra a perseguição oficializada – é dado histórico que, pelo menos até meados da década de 1960, não havia liberdade de culto para os catimbozeiros, os quais tinham seus espaços sagrados invadidos, vilipendiados e seus objetos sagrados destruídos e apreendidos, sob acusação de bruxaria e satanismo, por exemplo – o que só irá se modificar em 1966. Todavia, enquanto monumento de resistência, a religião se mantinha firme, pela práxis mnemônica da história dos seus Mestres e Mestras, tais quais Maria do Acais e Manuel Cadete, ali rememorados e tornados modelos de ação contra a força repressora.

JONAS — Ah, Ernesto, você ainda se preocupa com isso! Todo delegado que chega aqui diz a mesma coisa.

ERNESTO — Mas o delegado está ameaçando botar todo mundo na cadeia!

[...]

JONAS — É assim que tem que ser feito. A gente tem que manter a religião. Cada um deve estar preparado para enfrentar as perseguições. O medo não pode ser maior do que a fé.

ERNESTO — Eu não estou com medo. Quero só prevenir.

JONAS — Uma vez um delegado mandou intimar Mané Cadete a comparecer à delegacia. Ele respondeu que não ia porque não devia nada à polícia. O delegado ficou brabo e mandou prender Mané Cadete. Os soldados trouxeram Mané Cadete escoltado pela rua, o povo todo acompanhando para ver a surra que ele ia levar na

estavam mais associadas às tradições indígenas, com uso de fumo, garrafadas de jurema e maracás, sendo, depois, muito hibridizadas com práticas afro-brasileiras, quando se foi assumindo a denominação genérica de Jurema.

delegacia. Quando Mané Cadete chegou na delegacia, os soldados estavam experimentando as chibatas ensebadas, dando estalos no ar. Mané Cadete olhou para o delegado e para os soldados firme, com força, com todo seu poder. Então, o delegado e os soldados começaram a tremer como crianças assustadas. Ernesto, eu estava lá e vi tudo! Eles tremiam de bater o queixo! Foi preciso que a mulher do delegado se lançasse aos pés de Mané Cadete e pedisse a ele pra não fazer mal ao marido dela. Mané Cadete levantou a mão — e todos se acalmaram. Ele voltou calmamente para casa. Nunca mais a polícia mexeu com Mané Cadete. (*Vai saindo.*) (PIMENTEL, 1992, p. 99–100).

Desta peça, a memória dos líderes e ancestrais avulta orgulhosa, pois, diante deles, a força hegemônica treme e se humilha, mesmo quando, no presente da ação, também se fale da humilhação e da perseguição, que só encontra possibilidade de fuga pela fé. Contudo, se há a busca incessante pela liberdade que se engendra na religiosidade, enquanto alternativa ao poder hegemônico do Estado (e, talvez, por isso, esta peça tenha incomodado ao censor), de outro lado, há uma discussão bastante curiosa sobre as impossibilidades de amar, na medida em que o amor, de tão libertário, possa apontar para uma ruptura e uma desestabilização das tradições, tornando-se uma força contrarrevolucionária. Portanto, este é o tripé que sustenta o enredo – a fé, o amor e a resistência.

CESÁRIO (*depois de um tempo*) — Paulo, você um dia vai ter o seu próprio terreiro. [...] — Você vai fabricar a bebida sagrada com as suas próprias mãos... Vai conhecer os mistérios da Jurema e dominar a sua ciência.... Vai ser um grande Mestre!

JOANA — E nós, podemos casar?

CESÁRIO — Os irmãos de fé, do mesmo terreiro, não podem se casar.

PAULO (*instintivamente, afasta-se de Joana*) — Não podemos?

CESÁRIO — Não. O caminho da fé exige sacrifícios. É preciso respeitar a vontade dos Caboclos e dos grandes Mestres. Eles fazem a lei. E a lei proíbe que dois irmãos de fé, do mesmo terreiro, se casem.

JOANA (*agressiva*) — Por quê? Por que proibir que duas pessoas que se amam se casem?

CESÁRIO (*impassível*) — É a lei. (PIMENTEL, 1992, p. 101–102)

É a fé de Paulo que solucionará o conflito final com as forças repressoras; é o amor de Joana que propõe o questionamento aos arranjos

dogmáticos das lideranças e, por fim, é o ato de resistência do Mestre Cesário (posto em sacrifício, diante das forças opressoras do Estado, para que seus seguidores percebam a força-potência da fé e da coletividade) que desestabiliza as relações sociais em múltiplos níveis. Aos poucos, as traições, dentro dos grupos que resistem, são expostas, mas há antes uma discussão sobre a tortura e a capitulação, como também sobre a ação pedagógica dos intelectuais (não aqueles ligados à academia e a um suposto saber racional, mas aqueles que promovem articulações orgânicas em um grupo social, apontando possibilidades de superação das contradições impostas pela hegemonia), os quais devem exercer suas forças em campos os mais diversos, de modo a surpreender os mecanismos de cooptação.

PAULO — Vamos! Os espíritos de luz vão nos ajudar a levar os dois irmãos para descansar junto deles no Cemitério das Juremas.

JOANA — Não. Eu não vou! Eu vou defender a minha liberdade.

PAULO — A liberdade está na religião. Fora da religião não há liberdade.

JOANA — A sua liberdade está na religião, não a minha. A religião é o limite da minha liberdade. E eu quero ser livre e ser feliz. E ser feliz é a melhor forma de servir a Deus, pois Ele nos criou para sermos felizes.

PAULO — Quer dizer que você não vai mais nos ajudar?

JOANA (*hesita*) — Está bem. Eu vou ajudar você, não à religião. E vou ajudá-lo pela última vez (PIMENTEL, 1992, p. 121).

Enquanto carregam os corpos dos companheiros de religião, mortos naquele embate, de modo a mantê-los com os demais, avulta-se, no desfecho da trama, a força da ancestralidade, representada pelas raízes do Juremal¹³, na verdade, espaço de memória da fé, mas também

¹³ De acordo com Salles (2004, p. 108), a “planta considerada sagrada em Alhandra é a *Mimosa tenuiflora* (Willd.), jurema-preta, que pertence à família das *mimosaceae*. De suas raízes ou cascas é produzida a bebida consumida durante as sessões. No Catimbó, os pés de jurema utilizados na fabricação dessa bebida eram ‘calçados’ e consagrados a um mestre ‘encantado’, constituindo as chamadas ‘cidades da Jurema’. Estes espaços sagrados, apesar da reinterpretação que perpassa todo o culto, continuam a ocupar uma posição central no universo mitológico dos atuais juremeiros da Umbanda”. Por outro lado, na segunda edição desta peça (PIMENTEL, 2005), o dramaturgo reproduz um texto intitulado “A cidade sagrada da Jurema” (publicado no jornal *O Momento*, em agosto de 1977), em que se declara haver sido descoberto um local, pelo babalorixá Carlos Leal Rodrigues, em que estariam sepultados “42 mestres famosos, entre os quais, além de ‘Zé Pulintra’, Joana

monumento contra a barbárie, que se impõe como instrumento de guerra contra os grupos opressores. Obviamente, há um embate bem desenhado e que fica sem solução: a posição coletiva de Paulo parece entrar em franca discordância com a necessidade de cumprir uma jornada pela realização pessoal, conforme expressa por Joana, enquanto vislumbre de liberdade. Naquele 1978, afinal, o AI-5 estava em vias de ser revogado e as regras do jogo, talvez, precisassem mudar.

3 Considerações finais

Como vimos até aqui, é possível afirmar que o *teatro moderno* produzido na Paraíba começou a se consolidar com a estreia de *Parai-bê-a-bá*, em 1968, quando se deu início a um processo estético que, por muitos caminhos, teve sua culminância em 1982, quando estreou *Papa-Rabo* (adaptação empreendida por W. J. Solha, sobre o romance *Fogo-Morto*, de José Lins do Rego), sob direção de Fernando Teixeira, um dos diretos mais profícuos de nossa cena. Assim, esta estreia acabará apontando para um movimento espiralado, de forte potência estética, o qual culmina na estreia de *Vau da Sarapalha* (adaptação do conto de João Guimarães Rosa, encenada por Luiz Carlos Vasconcelos), com o Grupo Piollin, em 1992, indício definitivo de nossa entrada na cena contemporânea.

Nesta esteira, parece ser possível afirmar que, entre o ano de 1968 e meados da década seguinte, a *cultura teatral* paraibana vivenciava uma tendência hegemônica de representação da *regionalidade*, em que se valorizavam aspectos da cultura popular enquanto eixo estético para as montagens teatrais. Não é por acaso que se chegará à estreia retumbante, em 1976, de uma remontagem do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, pelas mãos de Fernando Teixeira, à frente do Grupo de Teatro Universitário/UFPB, como uma síntese deste processo. Tais tendências contribuem para um entendimento do regional como uma tendência estética que se articula na

‘Pé de Chita’, a mestra justiceira que morava em Santa Rita, a mestra jumeira Maria do Acais, mestre Tertuliano, José Vicente, vulgo ‘Malunguinho’, Manoel ‘Maior do Pé de Serra’, mestre Carlos ‘Zezinho do Acais’, Heron e a esposa Salomé, Rosalina, João de Alhandra, ‘Dondon’, ‘Pinicapau’, ‘Coqueiral’, ‘Cadete’, ‘Cangaraçu’, ‘Tambaba’ e outros”. Identificava-se, pois, a Cidade Sagrada, formada pelo conjunto de árvores, uma vez que cada Mestre falecido “tinha uma semente de jurema plantada em sua sepultura”, servindo de “esconderijo para os mestres sepultados”.

cena local, como veio da tendência regionalista em movimento no sistema nacional, de modo a renovar-se. Ou seja, essa permanência do regional em nossos palcos aponta para uma *ideia-força* que se desdobra nessa busca por uma representação da região para além do paradigma geográfico.

Nesse sentido, a *cultura teatral* paraibana, conforme os textos e autores apresentados acima, pode ser entendida pelo fomento às convenções que vinculam os modos de sentir/formar a regionalidade, com diálogo potente com as tradições populares: um fenômeno moderno que, em alguns casos, aponta para uma pesquisa e registro dos costumes, do falar e a descoberta desses elementos atinentes ao contexto sociocultural representado pelo teatro paraibano. A *regionalidade*, portanto, toma o Nordeste enquanto espaço referencial e simbólico, visando a consolidação de uma modernidade em nosso sistema teatral, cuja ótica se nutre dessa hibridização e mistura que interfere nos modos de sentir e de formar. Isso significa que a regionalidade pode ser entendida como uma simulação de uma realidade que, apesar de ser ficcional, corresponde a um universo histórico-social existente, articulando o que é criado (arte) com o já produzido (fato) (Cf. HAESBAERT, 2010).

Referências

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. Com quantos fios se entretece um Desafio: Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé Limeira, o poeta do absurdo. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4/5, p. 181–214, abr./maio, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116381>> Acesso em: 15 maio 2023.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 119–132, jan./abr. 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v74i0.10955> Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10955>> Acesso em: 15 maio 2023.

BEZERRA FILHO, José. *O mundo louco do poeta Zé Limeira*. João Pessoa, 1973. Datiloscrito inédito. Cópia do Processo n. 3776, pertencente ao Fundo Arquivístico da DCDP – Divisão de Censura de Divisões Públicas, Arquivo Nacional (Brasília, DF).

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas Histórias do Teatro no Brasil. In: MOSTAÇO, Edécio. (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 333–375.

CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153–159, jan./jun. 1995. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>> Acesso em: 16 maio 2023.

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

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, n. 3, p. 2–24, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/416>> Acesso em: 16 maio 2023.

LIMA SEGUNDO, Francisco Sales de. *Memória e Tradição da ciência da Jurema em Alhandra (PB): a Cidade da Mestra Jardecilha*. Orientador: Prof. Dr. Estevão Martins Palitot. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

NÓBREGA, P. Pereira. Vingança, não: depoimentos sobre Chico Pereira e cangaceiros do Nordeste. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1960.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. *A saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cebedelo*. João Pessoa: Sal da Terra, 2009.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *A construção: A última lingada: Cemitério de Juremas. Alamoá*. Brasília: Theasaurus, 1992.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Teatro de Raízes Populares II*. João Pessoa: Edição do Autor, 2005.

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

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar (As velhas e O trovador encantado)*. Organização, apresentação, notas e estudos Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande: Bagagem; João Pessoa: Ideia, 2005.

SALLES, Sandro Guimarães. À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 8, v. 15, n. 1, p. 99–122, jan./jun. 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23612>> Acesso em: 17 maio 2023.

TEJO, Orlando. *Zé Limeira: Poeta do Absurdo*. João Pessoa: Interplan Editorial Propaganda, 1974.

TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio da Cultura teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. 2. ed. revisada e atualizada. João Pessoa: Editora A União, 2020.