



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS
MESTRADO EM LETRAS



ADRIANA PATRÍCIA SENA CORDEIRO

**O TEATRO BRINCANTE DE ROSANE
ALMEIDA E A CONFIGURAÇÃO DA
CULTURA POPULAR NORDESTINA EM
*A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA***

**TRÊS LAGOAS-MS
2012**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS
MESTRADO EM LETRAS



ADRIANA PATRÍCIA SENA CORDEIRO

**O TEATRO BRINCANTE DE ROSANE
ALMEIDA E A CONFIGURAÇÃO DA
CULTURA POPULAR NORDESTINA EM
*A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de concentração: Estudos Literários do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**TRÊS LAGOAS-MS
2012**

ADRIANA PATRÍCIA SENA CORDEIRO

**O TEATRO BRINCANTE DE ROSANE ALMEIDA E A
CONFIGURAÇÃO DA CULTURA POPULAR NORDESTINA EM A
*MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA***

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (UFMS)

(Presidente e Orientador).....

Profª Drª Marlene Durigan (UFMS)

(Membro Titular).....

Prof. Dr. André Luís Gomes (UNB)

(Membro Titular).....

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM)

(Membro Suplente).....

Três Lagoas – MS, 27 de novembro de 2012.

*A Deus, minha família e
amigos, que me auxiliaram neste percurso.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pois me concedeu sabedoria, ampliando meus conhecimentos a cada dia.

Aos meus filhos, Sarah Sena Cordeiro, Gabriela Sena Cordeiro e Lucas Sena Cordeiro que sempre estiveram ao meu lado nos momentos difíceis. Às minhas queridas, mãe Maria Augusta Sena e avó Tereza Soares Sena (*in memoriam*), que sempre acreditaram em mim.

Ao meu esposo, Arnaldo Cordeiro que com paciência não exigia a minha atenção, reconhecendo que meu tempo sempre estava voltado para o mestrado.

Ao meu orientador, Prof Dr. Wagner Corsino Enedino, que confiou em mim e me orientou como amigo.

À Profa. Dra. Rosana Zanellato, pelas sugestões dadas durante as aulas em sua disciplina.

Ao Prof. Dr. Everton Barbosa, pelas sugestões bibliográficas.

Aos professores que acreditaram no meu trabalho.

À minha amiga Nilva Minatel, que me auxiliou nos momentos difíceis, emprestando livros e dando apoio e, fundamentalmente, ensinando-me o caminho das pedras.

À querida Rosemeire Oliveira, por incentivar-me a tentar o processo seletivo do Mestrado em Letras, dando-me apoio nas disciplinas como aluna especial, além de colaborar comigo no âmbito profissional.

À Prof^a. Dr^a. Marlene Durigan, que contribuiu ricamente para que este trabalho alcançasse um bom resultado.

À Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo, pelas sugestões durante o seminário de pesquisas e também na qualificação.

Aos meus tios Nelson Soares e Célia Ap. Bueno, que me conduziram ao “Instituto Brincante” para realizar a entrevista com a dramaturga Rosane Almeida; em especial, à tia Célia, que filmou e nos fotografou.

À Rosane Almeida, autora da obra analisada, pela gentileza e atenção ao conceder-me a entrevista.

À minha amiga Cláudia Gois, fiel e total amiga que jamais se esqueceu de interceder por mim nos momentos em que precisei.

À querida Denise Graciele, ao Clayton César e à tia Luzia Célia Soares, meus grandes amigos, e a todos os irmãos que intercederam em orações em meu favor para a realização deste trabalho.

Ao Claudionor, que sempre me auxiliou nas dificuldades de secretaria e foi um amigo em muitos momentos nesta trajetória.

À Haydê Costa Vieira, à Nara Leda e à Michella, que participaram de maneira direta neste percurso.

Ao meu pastor Geovani e sua esposa Marilda e toda a igreja *Só o Senhor é Deus* e a igreja da Vila Planalto (Andradina - SP) *A palavra de Cristo para o Brasil*, os quais não pouparam forças em orar pela minha vitória.

Enfim, aos meus parentes, por me amarem e compartilharem as agruras deste percurso científico.

*Encontrando com o diferente,
me identifiquei com gente
que você nem acredita.
Porque por trás das entranhas,
eu vi nas caras mais estranhas
sempre as almas mais bonitas.
(Rosane Almeida, 2006, p.52).*

CORDEIRO, Adriana Patrícia Sena. *O teatro brincante de Rosane Almeida e a configuração da cultura popular nordestina em A mais bela história de Adeodata*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Dissertação (Mestrado em Letras). 2012. 156f.

Neste trabalho tem-se como objetivo analisar, sob o viés da cultura popular (ORTIZ, 1992, 2003, 2006; DE CERTEAU, 1998) e dos estudos de gênero (COSTA; BRUSCHINI, 1992; LOURO, 1997), a configuração das personagens no texto teatral *A mais bela história de Adeodata*, da dramaturga contemporânea brasileira Rosane Almeida. Por intermédio das personagens femininas representadas na peça, são avaliados os atravessamentos da cultura popular nordestina com/pelas expressões artísticas do assim chamado “teatro brincante” em que estão engendradas as ações dramáticas. Importa destacar, ainda, a presença memorialística das diferentes e socialmente distantes faces de Adeodata, postas em diálogo (BAKHTIN, 1997). Ocorrem, no texto, imbricamentos das condições de engajamento feminino, remetendo a uma tríade de personalidades, em que se materializam “o profano”, “o pagão” e “o sagrado” (BARROS, 2004). A miscigenação cultural representada por essas personagens concorre para que o leitor/espectador compreenda o chamado teatro “brincante”. Gênero típico do nordeste brasileiro, o brincante é explorado pela dramaturga, marcando seu estilo. A ancorado nos estudos de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Prado (1998) e Pallottini (1988), entre outros, acerca de modo de estruturação do texto teatral, o trabalho identifica, também, regularidades que constituem a representação feminina na peça, constituída (e constituindo-se) ao longo da história da humanidade. A peça evidencia que, a despeito das transformações sociais que têm afetado a (des)identificação da mulher e os papéis sociais vinculados ao gênero, no imaginário social ainda permanecem traços do patriarcalismo ancestral, inscritos no discurso religioso, na história e na memória da sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; cultura popular; teatro brincante; Rosane Almeida; representação feminina; Adeodata.

ABSTRACT

In this work the aim is to analyze, under the bias of the popular culture (ORTIZ, 1992, 2003, 2006; DE CERTEAU, 1998) and the studies of gender (COSTA; BRUSCHINI, 1992; LOURO, 1997), the configuration of the characters in theatrical text A mais bela história de Adeodata, the Brazilian contemporary dramaturge Rosane Almeida. Through the female characters depicted in the play, are assessed the crossings of the northeastern popular culture with/by the artistic expressions of the so-called "brincante theater" in which are engendered the dramatic actions. It is worth noting also the memorialistic presence of the different and socially distant faces of Adeodata, put into dialogue (BAKHTIN, 1997). Occur, in the text, imbrications of the conditions of feminine engagement, referring to a triad of personalities in which materialize "the profane", "the pagan" and "the sacred". (BARROS, 2004). The cultural miscegenation represented by these characters competes for the reader/spectator understands the theater called "brincante". Typical gender of Brazilian northeastern, the brincante is explored by the dramaturge, marking her style. Anchored in studies of Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Prado (1998) and Pallottini (1988), among others, concerning the way of structuring the theatrical text, the work also highlights regularities that constitute the feminine representation into the play, constituted (and constituting itself) throughout the history of mankind. The play highlights, despite of the social transformations that have affected the (dis)identification of women and the social roles linked to gender, in the social imaginary still remain traces of ancient patriarchy, enrolled in religious discourse, in the history and in the memory of Brazilian society.

KEY-WORDS: *Contemporary Brazilian theater, popular culture, Brincante Theater; Rosane Almeida; female representation; Adeodata.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: O TEATRO BRINCANTE DE ROSANE ALMEIDA.....	14
1.1 Teatro: uma breve conceituação	14
1.2 Uma (nova) modalidade dramatúrgica: o teatro brincante.....	16
1.3 Por uma bios de Rosane Almeida: a vida em cena	18
<i>1.3.1 Uma atriz em cena</i>	<i>20</i>
<i>1.3.2 A busca de um sonho.....</i>	<i>21</i>
<i>1.3.3 Nova trilha e um marco na vida de Rosane</i>	<i>21</i>
<i>1.3.4 O palco na vida? Uma vida no palco?</i>	<i>23</i>
<i>1.3.5 Nascimento da Adeodata? Ou princípio de um nascimento?</i>	<i>25</i>
<i>1.3.6 Os conflitos para a concepção da Adeodata</i>	<i>27</i>
1.4 Antônio Nóbrega e sua trajetória no teatro.....	29
1.5 Ariano Suassuna	34
CAPÍTULO II: MEMÓRIAS DA CULTURA POPULAR NORDESTINA NA DRAMATURGIA DE ROSANE ALMEIDA: NA RIBALTA, A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA	39
2. Cultura /Cultura Nacional	39
2.1 Cultura popular	42
<i>2.1.1 Cultura popular /Brasileira</i>	<i>47</i>
2.2 Raízes culturais nordestinas em A mais bela história de Adeodata	55
2.3 Memória.....	71
CAPÍTULO III: A PRESENÇA DO ELEMENTO FEMININO EM A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA	80
3.1 Gênero.....	80
3.2 Personagens	83
3.3 Vozes silenciadas	84
3.4 Intertextualidade/dialogismo	92
3.5 A gênese da obra pela voz de Rosane Almeida	99
3.6 A Profana, a Sagrada e a Pagã	101
CONSIDERAÇÕES.....	106
REFERÊNCIAS.....	110

INTRODUÇÃO

Na análise do fenômeno teatral, costuma-se conceder prioridade ao texto, pois sem obra dramática não há teatro: “A existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo” e o texto teatral posto na biblioteca, sem alguém que o encene, também não é teatro, de modo que “Será sempre mais fecundo pensar a arte dramática na totalidade dos seus elementos”. (MAGALDI, 1991, p. 15-16).

Compreende-se que "Toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita". Desse modo, não se pode questionar apenas "como o teatro fala, mas, sobretudo do que se permite falar, que temas aborda [...]", quais as "mudanças de 'formato', as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita", escolhas que "correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias". (RYNGAERT, 1996, p. 9).

Assim, na gênese desta pesquisa está o interesse pelo estudo de textos teatrais, mais especificamente as falas das personagens e sua configuração, pois um estudo centrado na construção e discurso das personagens é imprescindível para compreender o processo da estruturação do texto dramático, uma vez que “[...] o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser – ou dos seres – humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos de seu criador” (PALLOTTINI, 1989, p. 11). Além disso, no teatro, nada existe senão pela personagem, seus comportamentos, seu discurso e o discurso do outro a seu respeito, enfim, seu papel actancial, seu papel de “força atuante”. (RYNGAERT, 1996).

A escolha da peça – *A mais bela história de Adeodata*, de Rosane Almeida –, por sua vez, derivou do gosto pelo teatro contemporâneo e do desafio de enfrentar um texto e uma autora ainda inexplorados pela Academia, bem como a novidade do teatro brincante, com forte influência de Ariano Suassuna.

Importa destacar que, embora Beatriz Del Picchia e Cristina Balieiro, no livro *O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói tenham* dedicado um capítulo à biografia da autora da peça aqui analisada – buscando investigar como as “questões do feminino, da mitologia e das manifestações do sagrado na vida cotidiana” estavam sendo “vividas por

mulheres brasileiras no início do século XXI” (PICCHIA; BALIEIRO, 20, p. 11-12) –, este é o primeiro trabalho acadêmico sobre o texto da peça.¹

Considerando os temas ali explorados, tais como a representação da mulher na sociedade, da Idade Média à atualidade, o feminismo, bem como a cultura nordestina, esta pesquisa dirige seu foco para a interpretação dos discursos das personagens, por concebermos a interpretação como

[...] leitura de vestígios que exibem a rede de discursos que envolvem os sentidos, que leva a outros textos, que estão sempre à procura de suas fontes, em suas glosas, em seus comentários. Por isso, os sentidos nunca se dão em definitivos; existem sempre aberturas por onde é possível o movimento da contradição, do deslocamento e da polêmica. (GREGOLIN, 2003, p. 47-48).

O objetivo específico do trabalho é analisar, sob o viés da cultura popular e dos estudos de gênero (COSTA; BRUSCHINI, 1992; LOURO, 1997), a configuração das personagens no texto teatral *A mais bela história de Adeodata*, da dramaturga contemporânea brasileira Rosane Almeida.

Visando a uma aproximação entre a dramaturgia e o texto literário, por meio de uma abordagem técnica e metodológica consistente, as análises empreendidas fundamentam-se nos pressupostos de Pavis (2008), Guinsburg; Faria; Lima (2009), Ryngaert (1996), Prado (2002), Ubersfeld (2005), Magaldi (2008), Pallottini (1989; 2006), Peixoto (2007), Pascolati (2009) e Cristina Mato Grosso (2007).

No primeiro capítulo, ancorado em Picchia e Balieiro (2010), são apresentados aspectos da vida e obra de Rosane Almeida, bem como as origens (seu fundador, Antonio Nóbrega, e as influências de Ariano Suassuna) do teatro brincante, o que vem a ser o brincante e como se concebe essa nova modalidade de teatro. Para tanto, entendemos ser necessário trazer dados biográficos de Nóbrega e algumas palavras sobre as contribuições de Suassuna para esse novo estilo de teatro.

No segundo, orientado pelos estudos de Bakhtin (1997, 1999), Ortiz (1992, 2003, 2006), De Certeau (1998) e Halbwachs (2006), o foco direciona-se para cultura, cultura nacional e cultura popular e suas configurações na obra, por meio da memória da personagem “arquetípica”² cômica, Dona Dedé, que traz à ribalta a cultura nordestina.

¹ Conforme declara a prefaciante da obra, Edith M. Elek, “o objeto de estudo das autoras era o percurso, a jornada das mulheres em busca de caminhos de preenchimento e realização, espelhado no modelo da jornada do herói, conforme descrição de Joseph Campbell” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 8).

² Termo utilizado no prefácio do livro *A mais bela história de Adeodata* por Heloisa Prieto.

Já no terceiro capítulo, que explora a história da humanidade contada na peça e as relações de gênero, a tônica são as relações intertextuais e o diálogo entre textos científicos, bíblicos e poéticos, bem como a carnavalização bakhtiniana. Exploram-se, ali, os fios do discurso sobre/de gênero entrelaçados na obra e ecoados nas/pelas vozes femininas das personagens.

É de relevância mencionar que, na dramaturgia como gênero literário, sem deixar de lado suas características polissêmicas e a dualidade existente entre texto e representação, descortinam-se, diante do leitor, as possibilidades de construção dramática no interior de uma ideologia de transformação social, em que a autora se encontra presente.

O estudo é predominantemente intrínseco, porém sem deixar de lado as relações extratextuais com o momento histórico, os vínculos sociológicos estabelecidos e fatores que influenciaram a dramaturga na elaboração de sua obra, visando contribuir para os estudos sobre o teatro brasileiro contemporâneo e a cultura popular. Esperamos que este estudo também se apresente como um estímulo a outros pesquisadores interessados em aventurar-se por obras e autores ainda não inscritos no cânone.

CAPÍTULO I: O TEATRO BRINCANTE DE ROSANE ALMEIDA

1.1 Teatro: uma breve conceituação

Etimologicamente, a palavra “teatro” provém do verbo grego *theastai* (‘ver’, ‘contemplar’, ‘olhar’). Inicialmente, nomeava o local onde aconteciam os espetáculos; algum tempo depois, servia para designar qualquer tipo de espetáculo: danças selvagens, festas públicas, cerimônias populares, desfiles militares, entre outros. (PEIXOTO, 2007, p. 12).

Hoje, a palavra compreende ao menos duas significações fundamentais: o local em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator. (MAGALDI, 2008, p. 7). Nessa perspectiva, para Pavis (2008, p. 372), o teatro “[...] é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar”.

Pascolati (2003, p.93) acrescenta que teatro é:

[...] O lugar onde se vê ou se observa algo, por isso o termo está associado à arte da representação cênica, indicando também o local onde a representação acontece; visão e observação implicam a ideia de público, plateia, assistência. [...] E a palavra drama, em grego significa ação, remetendo à existência de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma conseqüente dinâmica de causa e efeito entres suas ações.

Já a dramaturgia “seria a arte de compor dramas, peças teatrais”, e “Drama seria simplesmente uma peça de teatro, um texto para ser encenado, oriundo, outra vez, do grego *drama*, que significa *ação*, sem maiores complicações etimológicas”. (PALLOTTINI, 2006, p. 13).

Um conceito mais “técnico” é apresentado por Pavis (2008, p.113):

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 propósito da “escrita” do drama, ressalta Roubine (2003, p.144): “o texto é a parte essencial do drama. É para o drama o que o caroço é para a fruta, o centro sólido em torno do qual vêm se organizar os outros elementos”.

Para Anne Ubersfeld (2005), o texto de teatro é necessariamente composto por duas partes distintas, porém indissociáveis: o diálogo e as didascálias³. Segundo a autora, a relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro. Em alguns textos, por opção dos próprios autores, as didascálias são quase inexistentes ou muito escassas, porém representam um importante elemento no teatro contemporâneo. Conforme pondera Ryngaert (1996, p. 44):

No teatro grego, as didascálias eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a serem pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante os ensaios, mesmo que eles não os respeitem. Distinguimos as indicações que concernem apenas à condução da narrativa (do enredo [...]) daquelas que seriam estritamente cênicas.

Patrice Pavis (2008, p. 96) considera que as didascálias são “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas”.

Na obra aqui analisada, as didascálias são, em geral, indicações cênicas, como, por exemplo, na cena IV, quando Doutora Déo vai entrar no palco: “(Do lado direito do palco está a doutora Déo. Surge com os óculos na cabeça e sem perceber vai procurando outros, que encontra embaixo dos seus papéis).”

Merecem destaque, também, as didascálias que ocorrem na cena XIV, bem extensas, porque nelas se mesclam indicações concernentes ao “enredo” e indicações cênicas:

(Dona Dedé ensina Adeodata a fazer o número de telepatia. Fala no ouvido dela, de forma que o público não ouça, que ela deve responder nesta ordem: óculos, bolsa e sutiã. Para a plateia ela diz que vai pedir um objeto qualquer de algumas pessoas e transmitir telepaticamente o nome do objeto para a amiga Adeodata. Ela escolhe alguém que use óculos e pega o objeto, escolhe a bolsa de outra pessoa, e Adeodata amiga vai “acertando”. Último objeto ela pede de fato à plateia. Como ninguém vai poder lhe dar um sutiã, o objeto é outro. Adeodata amiga, que está sempre de costas para o público, erra, mas dona Dedé aplaude, dizendo que ela acertou. Depois, dona Dedé sugere um número de mentalização, no qual todos fecham os olhos, respiram profundamente e imaginam uma lâmpada acesa na mão de dona Dedé. Durante a “mentalização”, ouve-se um barulhão, as luzes se acendem e se apagam, dona Dedé some e a luz foca no computador da doutora Déo.) (ALMEIDA, 2006, p.53).

³ A distinção fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta: quem fala? No diálogo, é este ser de papel que chamamos de personagem (distinta do autor); nas didascálias, é próprio autor [...]. Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor não se diz no teatro, mas escreve para que outro fale em seu lugar não somente outro, mas uma coleção de outros numa série de réplicas (UBERSFELD, 2005, p. 7).

Ainda acerca do texto teatral, cumpre ressaltar a necessidade intrínseca do ser humano no que tange à arte de representação (*showing*), uma vez que:

Quando o homem se utiliza da representação para projetar o seu universo em construção, tornando-se capaz de estabelecer uma relação do seu domínio consciente sobre o mundo sensível com a matéria que emana do seu inconsciente, certamente, ele está pondo em exercício o que vem a ser chamado de Arte. (MATO GROSSO, 2007, p.25).

No texto em estudo, nosso foco é o texto (*o telling*), que também é representação. A palavra é o elemento principal para se chegar à representação cênica. O texto é o ponto de partida para a elaboração das imagens. Nesse sentido, pode-se afirmar que o gênero dramático é literatura, uma vez que para se chegar até a representação cênica se faz necessária a junção de uma série de expressões artísticas diferentes, pois “A concentração de esforços artísticos em torno do efêmero, atribui ao teatro miséria e grandeza inconfundíveis.” (MAGALDI, 1998, p.14).

Todo esse processo se inicia com a literatura dramática, que, por parecer mais simples, ou talvez, por preceder a cena, termina por não receber a mesma atenção cedida a outros gêneros. Nesse aspecto, não é forçoso pensar que a riqueza do gênero dramático enquanto objeto de estudo encontra repouso na linguagem (com suas combinações, metáforas insólitas) que, por extensão, resultam em literariedade. Com efeito, “uma das características mais comuns do texto dramático é apresentar assuntos atuais, ou seja, os escritores escrevem sobre temáticas possivelmente vivenciadas por aqueles que encenam e assistem às montagens” (GOMES, 2010, p. 19).

1.2 Uma (nova) modalidade dramatúrgica: o teatro brincante

Segundo Guinsburg; Faria; Lima (2009, p.71), a palavra “brincante” deriva de “brinquedo” ou “brincadeira”, e esse “novo” tipo de teatro exprime, no entender de Hermilo Borba Filho⁴ (1966a, p. 22), a inconsciência dos praticantes da natureza teatral dos espetáculos populares, de modo que o brincante

⁴ Nasceu no Engenho Verde, Palmares, – PE (1917). Faleceu em Recife – PE (1976). Autor, encenador, professor, crítico e ensaísta. Diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco e fundador do Teatro do Nordeste é um dos homens de teatro mais atuantes no Nordeste brasileiro. Disponível em:

é, portanto, um intérprete qualificado de formalizações tradicionais que se endereça a um público igualmente instruído para avaliar o talento e a habilidade do artista. Nesse sentido, difere do folião que, em festas populares não dramáticas, engrossa o caldo dos cortejos sem ter neles uma participação definida. São múltiplas as exigências desses espetáculos nortistas e nordestinos em que se articulam, com os diálogos, a execução de música instrumental, o canto, a dança e as partes improvisadas de interação com o público. De um modo geral, os brincantes das diversas comunidades especializam-se em determinados papéis, ou figuras, estabelecendo-se nesses não profissionais uma hierarquia para honrar os mais hábeis intérpretes de personagens protagônicas.

Para Guinsburg *et al.* (2009, p. 71):

Brincante é o nome como os artistas populares se autoneameiam: brincantes ou folgazões, e, mais para o Sudeste, folgadeiros. Eles têm uma percepção inconsciente de que, no momento em que atuam, estão brincando, no sentido mais amplo da palavra, como no inglês, em que *to play* é tanto ‘atuar’ como ‘brincar’, ou como o *jouer* do francês. Então ‘brincante’ seria reminiscência de um português mais antigo. O brincante popular é a pessoa que atua, canta, toca ou dança. Não que faça necessariamente tudo isso, embora alguns deles reúnam tudo isso em si. Os cursos que fazemos geralmente chamam-se a arte do brincante.

O pernambucano Antonio Pereira foi prestigiado como intérprete do *Bumba meu boi*, *O boi misterioso de afogados*, tornando-se assim Capitão Antonio Pereira. Desse modo, esses brincantes, por intermédio dos seus talentos e técnicas, tornam-se orientadores do grupo, ou seja, são chamados de “mestres” na comunidade. Na década de 1960, os teóricos e dramaturgos passam a valorizar, segundo Guinsburg (1996, p.71),

personagens e tramas inspiradas em técnicas e recursos expressivos dos brincantes. Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Joaquim Cardozo e Altimar Pimentel estão entre os mais importantes dramaturgos dessa tendência, no entanto é graças ao Movimento Armorial que se consolidam os primeiros conjuntos profissionais a estudar sistematicamente os procedimentos dos brincantes que se tornam, desse modo, uma técnica transferível para outras modalidades cênicas. O mais significativo desses conjuntos é o Balé Popular do Recife, grupo constituído por ocasião do lançamento do Movimento no Armorial (complementando o conjunto musical Quinteto Armorial), que, apesar do nome, produz espetáculos em que o texto, a dança e a música se misturam de modo equânime.

Antonio Nóbrega, membro do Quinteto Armorial, é o fundador do Teatro Brincante, e, em “escola sediada na cidade de São Paulo, desde 1992, Nóbrega promove o ensino da arte do brincante em cursos endereçados a intérpretes e educadores”. (GUINSBURG *et al.*, 2009, p.71).

Em *A mais bela história de Adeodata*, esse caráter “brincante” é visível quando Dora canta e dança o maracatu, dança típica do nordeste brasileiro:

É a força desse ferro que faz o mundo rodar.
 Por causa dele inventou-se o avião, o rádio, a televisão,
 O cinema e o radar.
 O ferro faz todo tipo de juntura,
 Plataforma e estrutura da indústria espacial.
 É no meu ferro que o mundo todo se escora,
 Se ele acabasse agora, era o juízo final. [...]. (ALMEIDA, 2006, p.40-41).

Também se constata, na peça, o uso do anexim (recurso utilizado por Arthur Azevedo⁵ no século XIX, conforme veremos no segundo capítulo desta dissertação), outra marca desse tipo de teatro, que, pelas vozes de Dedé e Doutora Déo, têm diferentes objetivos na obra:

DEDÉ – [...] marido é como carro: só é bom no primeiro ano. Quando arranca na primeira, na segunda e na terceira... Depois, carro velho e marido é só encrenca [...]. (ALMEIDA, 2006, p. 28).

Por que pobre é assim: rico pega o carro e vai; pobre vai e o carro pega [...]. (p. 50).

Quem esquentava a cabeça é palito de fósforo. [...] No final tudo dá certo, se não deu é porque não chegou no final.(p. 52).

DOUTORA DÉO – Como diz a dona Dedé: “Desgraça pouca é princípio de vida”. (p. 55).

1. 3 Por uma bios de Rosane Almeida: a vida em cena

A presença do autor permite ao pesquisador uma aproximação mais profunda com a obra, uma vez que as circunstâncias envolvidas em um processo de escrita (desde a ligação do autor com o tema até circunstâncias situacionais e traços da própria bio do autor) elevam esse processo a um nível de contato mais intenso, no qual a sutil relação entre ambas as instâncias

⁵ Arthur Azevedo: Entusiasmado pelo trabalho cênico das irmãs Riosas - a Júlia, de oito anos, e a Carolina, de doze anos duetos *Loco de Amor*, *Dous infernos* e a *panela de Feitiço*, a que assistiu em meados de 1878, no teatro São Luis, confiou-lhes a representação de sua primeira farsa, escrita aos quinze anos de idade, *Amor por anexins*, que, com música de outro maranhense, o compositor Leocádio Rayol, foi por elas encenada em todo o Brasil e em Portugal. O gosto pelos provérbios, tão em voga nas comédias clássicas portuguesas e espanholas, quinhentistas e seiscentistas, vai permanecer do próprio conflito, como acontece em *Amor por Anexins*, quer para imprimir certa aura de sabedoria popular e determinados personagens, como acontece em *A joia*. Naquela, o quiproquó nasce para contar a verdadeira enxurrada proverbial de Isaias na conversação habitual nesta última, Carvalho entremeia seu discurso com frases-feitas e de exemplo, como: “Sou preso por ter cão e preso por não ter”. (AZEVEDO, 2002, p. 457); “O que não tem remédio remediado está” (AZEVEDO, 2002, p. 486).

em questão ganha um espaço novo. Um espaço em que os componentes que cercam autor e obra podem ser levados em consideração, sem que se confundam os valores que cada uma dessas instâncias deve ocupar. Podemos, assim, estudar a trajetória de vida e obra de Rosane Almeida, percebendo e revelando os traços presentes em seus discursos e as transformações que foram acontecendo com seu projeto estético, revelando, então, as tendências, temas e discursos presentes em sua dramaturgia, bem como sua importância no compêndio do teatro brasileiro, pois:

A apropriação da metáfora teatral na caracterização do sujeito como ator no discurso torna ainda mais flexível a fronteira entre ficção e ensaio, acentuando-se o lado “espetáculo” da escrita. Ressalta também, a força imaginária da arte, região metafórica que condensa conceitos esquecidos. (SOUZA, 2002, p. 21).

Foi na sala de espetáculo do Teatro Brincante na vila Madalena em São Paulo que a autora, também dramaturga Rosane Almeida concedeu a entrevista a Beatriz Del Picchia e Cristina Balieiro, com a finalidade de inserir suas experiências femininas, juntamente com outras autoras, para concretização do livro *O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói*.

A entrevista foi realizada na tarde de 14 de dezembro de 2006, e as entrevistadoras de Rosane Almeida sentaram na plateia, em que se sentiam como peças pequenas diante daquele espaço.

Rosane Almeida, de acordo com Picchia e Balieiro (2010, p. 207), é “uma mulher miúda, de fala macia e baixa, parecendo quase tímida, muito diferente da força vital que aparece quando está atuando no palco”.

Nasceu em Curitiba no dia 20 de abril de 1964, pertencente a uma família de classe média, com forte conexão com a arte. Seu pai, João Borges Alves; sua mãe, Iracema Ortega Alves.

Aos doze anos, já se considerava bastante independente. No início do curso de magistério, uma época em que estava sobrecarregada de atividades, pois era coordenadora de um grupo de teatro de crianças, também fazia parte de outro grupo de teatro.

Houve um dia em que durante o lanche da tarde pensou em fazer algo diferente. Nesse instante, deparou com um cinema e resolveu assistir ao filme que naquela noite estava em

cartaz: *Irmão Sol, irmã Lua*⁶, do Zeffirelli⁷. Lembrando que nesse filme havia um momento em que São Francisco ficava sem roupa e saía pelo portal de Assis, decidiu não realizar suas atividades diárias e foi para casa com desejo de deixar tudo.

Rosane Almeida ouvia uma voz que lhe alimentava a esperança de modificar sua vida completamente, mas não sabia como aconteceria esse fato extraordinário em sua vida. E, defronte do espelho, ouvia a “voz” que a acabaria convencendo a pegar o dinheiro que era para pagar o dentista.

1. 3. 1 Uma atriz em cena

A jovem Rosane fez as malas e escreveu uma carta para sua mãe e tio, o organizador do grupo teatral onde era a atriz principal. Por ter um elo fortíssimo com sua irmã, também lhe escreveu uma carta, contando o que pretendia fazer.

Relatava nas cartas que estava indo embora, não sabia para onde, mas que mandaria notícias assim que se estabelecesse; que não se preocupassem. E finalizava com desculpas para todos.

No dia seguinte, decidiu ir para o Rio de Janeiro. Na rodoviária, sozinha, sem conhecer nada e ninguém, perguntou a uma senhora como poderia encontrar trabalho. A mulher sugeriu que Rosane procurasse o convento em Santa Teresa.

Ao chegar a esse local, a atriz entrou em cena, inventando e mentindo: os pais tinham falecido e estava sozinha. Certamente a freira não acreditou, mas não havia opção, a não ser receber a pequena atriz que já encenava no palco da vida, cujos personagens eram reais. Aqui já se percebe que o amor ao teatro estava em seu sangue. Por acaso, esse episódio aconteceu

⁶ A trajetória da vida de São Francisco de Assis, que quando jovem era filho de comerciantes ricos e desfrutava de vinho, mulheres e canções sem ter nenhuma preocupação. Quando a guerra e a doença assolam a região onde vive, ele sofre uma grande transformação. Ao aparecer diante do bispo local e tirar suas roupas renuncia sua vida prévia para se dedicar a Deus. Mas sua pregação só iria chegar ao ápice ao ir para Roma, para ter uma audiência com o papa Inocêncio III. Disponível em: < <http://www.cinemenu.com.br/filmes/irmao-sol-irma-lua-1972#ficha-tecnica>> Data de acesso: 11/08/2012, 14h31min.

⁷ Gianfranco Corsi (Franco Zeffirelli) nasceu na Itália, filho ilegítimo de um comerciante. Criado por um grupo de artistas entrou logo cedo para o ramo das artes, passando desde então a adorar Shakespeare. Estudou arquitetura e mudou-se para Roma, sendo assistente de Antonioni de Sica, Rossellini e Visconti. Trabalhou durante algum tempo no teatro, voltando-se para o cinema e realizando filmes como “A megera domada” (1967), “Romeu e Julieta” (1968), “Irmão Sol, Irmã Lua” (1973), “Jesus de Nazaré” (1977), “O Campeão” (1979), “Amor Sem Fim” (1981). Disponível em: <http://www.cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=677:franco-zeffirelli&catid=40:eles&Itemid=71> Data de acesso: 11/08/2012, 14h21min.

quando o papa estava chegando ao Brasil, e, por isso, haveria um desfile na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

Enquanto isso, em Curitiba, sua família procurava em todos os lugares possíveis a adolescente que desejava imitar São Francisco.

Desfilando com uma vela na mão, Rosane foi filmada pela câmera entre trezentas mil pessoas e, por coincidência, foi vista pelos curitibanos que assistiam ao desfile pela televisão.

Percebeu que não queria ser freira e voltou para Curitiba, porém, ao chegar, sua vida estava desorganizada: perdera o grupo de teatro e as amigas, porque os pais não permitiam que as filhas andassem com uma pessoa maluca que fugiu de sua casa.

1. 3. 2 A busca de um sonho

Rosane Almeida, por intermédio da sua irmã, que conhecia um alemão tradutor, foi fazer um curso em Recife. Ao final do curso, no último dia, Rosane conheceu uma senhora que a convidou para morar na sua casa, pois não tinha filhos. Antes de se estabelecer na cidade histórica, voltou a Curitiba para avisar sua mãe. A dramaturga tinha apenas 17 anos.

1. 3. 3 Nova trilha e um marco na vida de Rosane

Após mudar-se para Recife, conheceu Nóbrega, com quem viria a se casar, e logo foram trabalhar em uma casa em Olinda, juntamente com os guias mirins, crianças pobres que contam a história de Olinda para os turistas.

Com o passar de um ano, o marco importante na vida da atriz aconteceu: casou-se com Antônio Nóbrega e, a partir de então, iniciou uma história que anteriormente era somente da jovem. Vieram então para São Paulo e tiveram dois filhos. Um dos filhos de Rosane Almeida e Nóbrega, Gabriel Almeida, é percussionista e participa dos shows no festival de dança que Nóbrega apresenta em Recife.⁸

Em Recife, Nóbrega apresentou a Rosane os folguedos e a cultura popular. A princípio, a dançarina achava horrível: “Só gente pobre, feia. E cantando, dançando...” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 211). No momento em que conheceu as pessoas, homens de saia, chapéus coloridos, não gostava, mas havia algo que a atraía.

⁸ Disponível em: <<, <http://suacidade.org/recife/emocao-marca-show-de-antonio-nobrega-no-festival-de-danca>>>
Data de acesso: 02/02/2012, 20h 08m.

Observava as pessoas pobres, sofridas, que dançavam: Como poderiam ser felizes com tanto pobreza? Era uma realidade que não conhecia; totalmente diferente da que vivia em Curitiba.

Notava, nessas pessoas, que possuíam uma “qualidade humana”, independente da dança, embora desconhecesse aquilo que se denominava dança, com cantos feios, música que não compreendia, completamente desafinados.

O que a dramaturga realmente aprendeu com tudo que via foi que aquelas pessoas “tinham generosidade, uma simpatia, um despojamento com as coisas” que a seduziam (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 212).

Enquanto Nóbrega dançava, Rosane os ouvia atentamente e observava o relacionamento entre pais e filhos e com os outros. Rosane Almeida notou que essas pessoas tinham uma ligação muito forte umas com as outras: elas se beijavam espontaneamente, rolavam no chão. Poderiam parecer atitudes comuns, mas era isso que a seduzia; considerava fascinante. Conforme declara, pesquisando sobre os folguedos “[...] e de onde eles vieram, foi que fui me dar conta dessa trajetória, relação do ser humano com o sensível”. (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 212).

Acrescenta Almeida:

Acho que a humanidade tomou dois rumos uma grande parte foi ignorando esse lado sensível, ao passo que o povo não, o povo o mantém. Acho que essa relação como o sensível foi preservada e evoluiu nas zonas rurais. O que noto é que aquelas pessoas não tem carro, não tem casa, não tem esgoto, não tem saneamento, têm a saúde física debilitada, mas têm uma alma e vão buscar o acalanto para essa alma. Eu acho que é aí que acontece a relação com o mítico, com o simbólico, com a transcendência, Porque é isso é que é capaz de nos tirar da realidade sórdida, cinzenta e feia. Então você vê essas pessoas muito ignorantes, porque não sabem ler, não sabem escrever, são muito pobres, mas que são extremamente lúcidas. Podem não ter uma referência literária, mas têm uma sabedoria na reflexão sobre a vida, sobre vários temas, que sai da boca delas como de qualquer grande escritor. (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 212).

Rosane Almeida denominou essa lucidez, exercício do sensível, de uma relação do simbólico com o mítico. Desse modo, a autora inicia um olhar diferenciado para as coisas e pessoas: onde ela via o feio, agora vê o belo, o encantador. Rosane explica que, à primeira vista, as pessoas pareciam exteriormente feias; sua pele era “[...] rachada do sol, pela aspereza da vida [...]” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p.212), contudo a alma era bela e os seus olhos traziam um brilho inigualável; enfim, elas sonhavam com dias melhores, conforme conseguia entrever por suas expressões.

Nesse contexto, evocamos Baudelaire (*apud* GOMES, 1997, p. 84): “[...] o belo é contaminado pelo particular, pelo espetáculo da vida cotidiana”. Desse modo, detectamos que, na alma dos brincantes, Rosane Almeida via o *belo*, o prazer da realização do espetáculo que a vida lhes proporcionava.

Quando se encontrava com essas pessoas, a atriz sentia-se envergonhada por reclamar da vida, pois os brincantes se dedicam à dança de corpo e alma por amor pela arte de dançar e resgatar a sua história. É esse sentimento a sua paga, a sua recompensa, e não o ter.

Segundo Rosane Almeida, o foco principal do ser humano deve ser descobrir o que há no interior das pessoas, o que exige que se responda, primeiramente, às necessidades básicas da alma. Foi convivendo com os brincantes que Almeida descobriu a relação interior do povo com o humano e a relação com a cultura popular, o que a levou a descobrir o “relacionamento humano de coletividade” e a pensar que o menos relevante nesse aspecto são a música e o canto. Podemos observar que, no caso da escritora, há traços presentes e visíveis da bio da autora que se misturam e se entrelaçam com sua obra.

1. 3. 4 *O palco na vida? Uma vida no palco?*

O palco é a vida de Rosane Almeida; sua pretensão é levá-lo a todos os lugares que visite, pois não consegue ficar sem atuar por muito tempo.

Quando vai entrar em cena, sempre lhe vêm os questionamentos: “Quem está na plateia? O que vai ser? [...] em vez de me apresentar fazendo malabares com duas facas, fazer com três, ou pegar sempre uma pessoa nova da plateia para atuar comigo”. (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 213).

Na obra em estudo, *A mais bela história de Adeodata*, observamos que a personagem Dora, quando entra no palco, utiliza-se de alguns instrumentos: “(Dora dança os passos de maracatu rural com um facão, depois dois facões e depois com três facões, criando uma cena de dança e malabares)”. (ALMEIDA, 2006, p.41).

Há também a personagem Dedé, mulher do povo, que, ao adentrar no palco, convida uma mulher para participar da representação teatral:

DONA DEDÉ – Adeodata, vamos entrando, pode se sentar.
(Convida a pessoa da plateia a sentar-se na poltrona que está na parte da frente do palco, de costas para o público. Essa pessoa ficará aí sentada a peça inteira).
(ALMEIDA, 2006, p. 23).

O importante para Rosane Almeida é estar completa no palco quando atua: sair do mundo físico e ter a possibilidade de transcendência, como se as pessoas saíssem do seu corpo e se colocassem a serviço de outras coisas. A autora ainda conclui: “um estágio de consciência de outra vivência física, de outro aspecto colocar o seu rosto, colocar-se a serviço de outro temperamento transformar a realidade”. (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 214).

Observamos que alguns pontos relevantes da visão artaudiana coincidem com a proposta da Rosane Almeida, para quem o palco é algo sagrado: “O palco então, se torna um altar”. (ROUBINE, 2003, p.172).

Roubine (2003, p.171), comentando Artaud, esclarece que:

[...] Perturbação quer dizer abalo que só pode ser transmitido pelo encontro dos corpos, pela deflagração de uma energia vital. [...] É a famosa metáfora da *peste* sobre a qual se edifica essa utopia de um teatro sacrificial. A epidemia, diz Artaud, provoca uma formidável explosão liberadora. Pestífero, condenado a uma morte iminente, o homem se entrega a forças interiores que recalcava em tempo normal, isto é, no âmbito do funcionamento das normas morais e sociais que a peste deslocou. O *pestífero*, afirma Artaud, vai até o limite de si mesmo em uma espécie de consumição do imaginário e o gesto se junta à necessidade do ato real. Esse cataclismo íntimo é tornado possível pela mutação que a epidemia impõe ao tempo. [...] o pestífero na visão artaudiana, o “duplo” ator do Teatro da Crueldade. Espécie de Xamã, assume, corpo e espírito, a violência de um mal em que se polarizam as forças negras que trabalham o mundo. Mas, diferentemente do pestífero que pode consumir essa energia em uma ação furiosa, e com isso liberadora, o ator nunca pode atualizar essa violência interior no real, Portanto, ela se concentra nele, organicamente. Dota-o de um poder de irradiação cujo efeito sobre o espectador deve ser, literalmente, perturbador.

É por meio da personagem Dora que fica evidente essa transcendência citada por Roubine.

Já Décio de Almeida Prado (1987, p. 97-98), em seu ensaio “A personagem de ficção”, ao comentar a teoria de Brecht, destaca outros aspectos que, embora não exatamente pertinentes ao papel do ator discutido por Artaud, podem ser aqui discutidos, pois que relacionados à personagem, sempre encarnada por um ator no processo de representação teatral:

A personagem não perde, portanto, a sua independência não abdica de suas características pessoais; mas quando canta, quando vem à ribalta e encara corajosamente a plateia, admitindo que está no palco, que se trata de uma representação teatral, passa por assim dizer a outro modo de existência: se não é propriamente o autor, também já não é ela mesma. É que esta concepção do teatro, que Brecht chamou de épica por oposição à dramática tal como fora definida por Aristóteles (épico em tal contexto equivale praticamente a narrativo), modifica também a relação ator-personagem. O intérprete não deve encarnar a personagem no sentido de se anular, de desaparecer dentro dela. Deve, por um lado, configurá-la, e, por outro, criticá-la, pondo em evidências os seus defeitos e qualidades (que dentro

da óptica marxista que é a de Brecht, devem ser menos dos indivíduos do que da classe social a que eles pertencem). Temos, assim, personagens autônomos ou realistas, dentro de um quadro teatral não realista; e entre uma coisa e outra insinua-se com facilidade o pensamento do autor.

Notamos que os dois teóricos fazem referência àquilo que a atriz Rosane Almeida diz “sentir” quando está no palco para a “representação teatral” (PRADO, 1987, p.97), para encarar a plateia: a “transcendência” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 214) ou uma “espécie de consumo do imaginário” (ROUBINE, 2003, p.171), aquele passar por outro modo de existência, o momento catártico, não só para os espectadores, mas também para a autora e atriz Rosane Almeida.

1. 3. 5 Nascimento da Adeodata? Ou princípio de um nascimento?

No ano de 1998, Rosane Almeida e Nóbrega foram para a França, onde permaneceram por um mês, apresentando-se para cerca de quatro mil pessoas no festival de Avignon⁹.

Segundo Rosane Almeida, ela pretendeu realizar algo novo diferente, algo que criaria sozinha sem a participação de Antonio Nóbrega. Refletiu sobre as aulas do Brincante, a trajetória do folguedo, o religioso, vistos da perspectiva feminina. Pretendeu contar a história da humanidade de diversas formas: “pela guerra, pela conquista, pela medicina” (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 215), sempre por intermédio de um viés feminino, que está na gênese e no corpo da peça *A mais bela história de Adeodata*. Mas o sonho foi adiado por um bom motivo: Rosane e Nóbrega realizaram um espetáculo no aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil, a saber, o espetáculo *Marco do meio dia*, apresentado em diversos lugares do Brasil, e logo após foram para a Europa.

No ano de 2004, Rosane Almeida quebrou os dois pés e foi obrigada a repousar. Por isso, realizou muitas leituras, que a tornariam apta a realizar o nascimento de um sonho só seu: a história de Adeodata.

A mais bela história de Adeodata relata a história de três personagens femininas, Dona Dedé (“mulher do povo, vestida com roupa feita de trapos”), Dora (a atriz, que “muda de figurino várias vezes”, conforme as danças que apresenta) e Doutora Déo (a “mulher das letras”, cujos vários óculos ficam espalhados ao seu redor), imbricadas na mesma história: a

⁹ [...] é a principal atração da mostra especial Au Sud des Amériques, que vai reunir artistas sul-americanos durante a 53ª edição do Festival de Avignon. Avignon é um dos mais antigos e importantes festivais de teatro do mundo, e o diretor do evento, Bernard Faivre-d'Arcier, viu Nóbrega se apresentar por aqui no final do ano passado, ficou deslumbrado e reservou a Carrière de Boulbon para 12 apresentações. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/19990712/cult1.htm>> Data de acesso: 11/08/2012, 13h39 min.

história da humanidade. Além das três, compõe o “palco” uma quarta mulher, Adeodata, “escolhida entre o público presente” e “convidada por dona Dedé a subir ao palco e sentar-se”. Calada, ali permanece durante toda a peça. (ALMEIDA, 2006, p. 15).

O espaço tópico da história é a região nordeste, mais especificamente o estado de Pernambuco, em que transitam e se mesclam diferenças sociais e intelectuais.

Dona Dedé é uma nordestina que, na luta pela sobrevivência, se torna uma trambiqueira, que vende produtos falsificados como se fossem legítimos. No início da apresentação, a personagem Dona Dedé convida uma pessoa do público para ser a Adeodata, convidada para ouvir as histórias que durante a obra serão contadas. A personagem relata seu passado, sua estada no hospício, seu deslocamento do meio rural para a cidade e a história de sua família, focalizando sempre a cultura nordestina e trazendo à ribalta as danças, bailados e “causos” inesquecíveis do povo da região.

Dora, por sua vez, permanece sempre no meio do palco no espaço cênico, que também é espaço nordestino, e relata a história da humanidade por meio de dança e recitação de poemas ou lendas. Ora dança com indumentária indígena, ora com trajes nordestinos.

A terceira personagem, Doutora Déo, é uma mulher intelectual, letrada, que escreve sua tese sobre o tema “história da humanidade”, para cujo desenvolvimento coleta dados sobre a cultura e a mulher nordestina.

Da união de diferentes vozes femininas na obra, emerge a crítica política, cultural, social e econômica em que se engendra *A mais bela história de Adeodata*. E no silêncio imposto a uma pseudopersonagem – a Adeodata convidada, que seria a quarta personagem –, escapa um dos grandes temas da peça: o silenciamento da mulher ao longo da história.

A peça é articulada em um só ato, composto por dezessete cenas, divididas em falas das personagens Dona Dedé, Doutora Déo e Dora. Dona Dedé dispõe de nove falas, em geral bem longas, e aparece nas cenas (I, II, V, VIII, XIII, XVII), evocando seu passado por meio da memória, destacando, em cada ato, diferentes aspectos de sua história e a cultura nordestina. Doutora Déo pronuncia-se em seis cenas (IV, VI, IX, XI, XIV, XVII) e suas falas são ainda mais extensas que as de Dona Dedé, com as quais dialoga em muitos pontos. Dora, a personagem que dança e recita versos, manifesta-se em seis cenas (III, VII, X, XII, XV, XVI) e sua história está imbricada nas falas da Dona Dedé, sempre com vínculos

concernentes à cultura popular nordestina. Nas cenas I e VIII, Dona Dedé tem mais de uma fala; na cena XVII, participa da mesma cena com a Doutora Déo¹⁰.

No momento em que o texto teatral se inicia, observamos que “a organização do tempo da ficção vai de par com a estrutura do espaço” (RYNGAERT, 2006, p.77): quando Dona Dedé adentra o palco, cumprimenta o público (plateia/leitor) e convida Adeodata para participar da peça, rompe-se a “quarta parede”, uma convenção teatral específica da cultura e da prática teatral ocidentais, que “vetava” a comunicação direta entre atores e público. Relacionada diretamente à estética Naturalista, conforme concebida por Émile Zola e desenvolvida por Stanislavski na Rússia, por exemplo, considerava a existência de uma parede imaginária, invisível, entre ator e público: isolava-se (ainda que apenas pela iluminação) a cena, distanciando palco e plateia. A quarta parede seria o “buraco da fechadura” por onde o espectador, distante da ação, assistiria ao espetáculo.

1. 3. 6 Os conflitos para a concepção da Adeodata

Os impasses foram muitos para conceber Adeodata, como relata Rosane Almeida:

Durante a criação da Adeodata, não teve, um único dia em que eu dissesse. 'É isto que eu quero fazer. [...] [...] Eu [...] sabia que eu queria contar aquela história, a trajetória do feminino na história da humanidade, seguindo a trilha das festas, dos rituais. [...] Eu sentei em frente ao computador [...] eu vou sair daqui com uma peça. [...] Eu fiquei a noite todinha lá me debatendo com o computador. Umás 4 horas da manhã, eu pensei: “E se fossem três personagens?” Porque eu queria falar, mas ao mesmo tempo queria dançar e queria fazer graça. E aí, sem saber direito o porquê, comecei a ouvir CDs de cantadores, e cada música que eu escutava tinha ligação com o que eu queria falar e fazia a ligação entre as três personagens. E aí fiquei até as 7 horas da manhã escrevendo o que as três personagens deveriam estar fazendo. Nasceu a peça. Eu tive que fazer o texto; tive que escrever. Eu usei poemas, letras de músicas de outras pessoas, mas o texto foi o meu desafio. Não foi na atuação, não foi no cenário, não foi no figurino, o desafio para mim foi o texto, [...]. Esse texto nasceu daquela noite infame, de eu ficar arrancando os cabelos e de lá, para cá, o texto foi saindo papel e foi entrando na boca de cada personagem, com improviso, com mudança. Mesmo depois de estrear a peça, não parei mais de mexer, continuo refazendo, refazendo. (PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 215-216).

¹⁰ Como Rosane Almeida representa as três personagens no palco, usou o recurso da gravação das falas nas cenas em que as duas personagens contracenam. As três personagens compartilham o palco. O espaço que Dona Dedé ocupa é o esquerdo: o local é o seu lar; no espaço direito do palco, temos Doutora Déo, em seu escritório: uma mesa com um computador, um telefone e muitos livros empilhados. No centro do palco, está Dora (esse espaço é para a personagem dançar). Não é necessário cortina, pois Dona Dedé convida o público para “entrar na cena”.

Observamos que o teatro brincante está permeado no texto teatral de *A mais bela história de Adeodata* no instante em que a personagem Dora dança, canta e recita poemas nordestinos:

DORA – [...] Sobre a terra, a raça humana vive uma vida tirana,
pisando a suçuarana que corre em torno do sol,
Entra o homem distraído num jardim todo florido,
Morde o fruto proibido e sente o puxão do anzol.
O mundo é como uma onça ameaçadora e sonsa,
Cujo rugido resposta uma canção de amansar.
O homem só sabe quem era na hora que encara a fera,
E nessa hora quem dera em algo se transformar. (ALMEIDA, 2006, p. 33).

A personagem Dora “dança o ritmo dos caboclinhos, com uma máscara que lembra antigos rituais indígenas”. (ALMEIDA, 2006, p. 33).

Também a personagem Dedé retrata sua vida difícil, embora feliz, e seus relatos se mesclam de expressões artísticas nordestinas, como se observa no trecho a seguir:

DEDÉ – [...] Na casa da gente, chegasse quem chegasse tinha comida e dormida. Depois que mãe morreu, no parto, pai saiu batendo a cabeça pelo mundo. Foi tentar a vida lá no Recife... Morreu sozinho, como indigente. Porque a fortuna faz amigos, mas é a desgraça que prova se eles existem de verdade. Antes de pai morrer, eu já “tava morando mais” meus irmãos, lá em Jacuípe, na casa de tio Aderaldo. Lá, eu lembrava tanto de tu, passava tanto reizado por lá. (ALMEIDA, 2006, p. 29).

Percebe-se que a personagem Dedé possui uma vasta experiência da cultura do seu povo, a cultura nordestina.

Fica evidente também que, por meio da personagem Dedé, sua expressão cômica e sua maneira de retratar sua vida sofrida, no texto se inscrevem aspectos inerentes à comédia, que, segundo Aristóteles (1999, p. 42), “[...] é imitação de gentes inferiores, mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco¹¹”, como se verifica na seguinte fala:

DEDÉ – [...] marido é como carro: só é bom no primeiro ano. Quando arranca na primeira, na segunda e na terceira... Depois, carro velho e marido é só encrenca [...]. (ALMEIDA, 2006, p. 28).
Por que pobre é assim: rico pega o carro e vai; pobre vai e o carro pega [...] (p. 50).

¹¹ O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES, 1999, p. 42).

A ousadia da dramaturga Rosane Almeida contribuiu para a “(re) invenção” de uma modalidade de teatro: o teatro brincante, sempre em conjunto com Antônio Nóbrega.

1.4 Antônio Nóbrega e sua trajetória no teatro

Antonio Carlos Nóbrega de Almeida, cantor, ator, violonista e dançarino¹², nasceu em Recife (PE) no dia dois de maio de 1952¹³, conforme dados biográficos disponíveis no *site* do Instituto Cultural Cravo Albin.

Seu pai era médico e seus estudos foram em um colégio religioso, *Colégio Marista*. Com apenas doze anos de idade, iniciou a carreira de músico, matriculando-se na *Escola Belas Artes* do Recife. Seu professor foi Luís Soler, mestre violinista catalão, e estudou canto lírico com Arlinda Rocha¹⁴.

Aos deztoitos anos, Antonio Nóbrega foi convidado para ser integrante do *Quinteto Armorial*, criado pelo dramaturgo Ariano Suassuna: “um dos mais importantes grupos a criar uma música de câmara erudita brasileira de raízes populares”.¹⁵

Foi no ano de 1976 que Nóbrega introduziu seu estilo de representar no teatro (em cena): com “dança e música”.

Segundo o dicionário Cravo Albin, o ator apresentou em Recife o espetáculo *A bandeira do divino*. No ano de 1982, apresentou, em São Paulo, no 1º Festival Internacional de Teatro, o espetáculo *A Arte da cantoria* e, em 1983, *Maracatu misterioso*. Ainda nesse ano mudou-se para São Paulo com Rosane Almeida.

Na capital paulista, valorizou primeiramente a mímica e subsequentemente as aulas de circo, com a orientação de Klaus Viana¹⁶. Nessa época, colaborou com a implantação, na

¹²Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4091>Data de acesso: 12/02/2012, 17h10m.

¹³Disponível em<<http://www.encyclopedia-nordeste.com.br/biografia-antoniocarlos.php>> Data de acesso: 12/02/2012, 18h.

¹⁴Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4091> Data de acesso: 12/02/2012, 17h10m.

¹⁵Disponível em: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Ant%C3%B4nio+Carlos+N%C3%B3brega<r=A&id_perso=549>Data de acesso: 01/03/2012, 14h37m.

¹⁶ De acordo com o crítico Macksen Luiz, a importância de Klaus para o teatro não foi apenas em suas pesquisas do movimento; não foi apenas um parceiro na permanente investigação do corpo como fonte expressiva, mas também como elemento dramático capaz de recolocar o ator em cena ideia de consciência corporal [...] Esse mineiro foi um pioneiro na transposição da dança (movimento corporal) para a dramática da cena (a palavra na raiz do movimento) e de certa maneira mostrou que o teatro poderia dançar, soltar a voz junto com a sinuosidade

Unicamp, do Departamento de Artes Corporais. Ministrou, nessa universidade, por cerca de cinco anos, “Danças brasileiras”.

Logo após, foi diretor e ator do espetáculo *Mateus presepeiro*. No ano de 1989, “criou *O reino do meio*, espetáculo solo apresentado no III Carlton Dance, e que recebeu premiação da Apca”.

Após, Nóbrega produziu, com Bráulio Tavares, os

espetáculos “Brincante” e “Segundas Histórias, epopeia picaresca onde introduz o personagem “Tonheta”, uma espécie de colcha de retalhos de diversos tipos populares que habitam as ruas e praças do Brasil. A partir desses espetáculos fortaleceu a parceria com a mulher Rosane, que se destacou como sua parceira ideal nas apresentações, em razão de seus dotes circenses.

Rosane e Nóbrega criaram, então, a Escola e Teatro Brincante, centro cultural, local de ensaios e apresentação dos espetáculos, com cursos e eventos desde o início da década de 1990, modificando-se, superficialmente, de espetáculo para música, produzindo, com Rosane Almeida, vários espetáculos.

Nóbrega ganhou, no ano de 1994, o Premio Shell pelas suas obras. Dois anos depois produziu *Na pancada do ganzá*, título de uma obra de Mario de Andrade. Viajou nos anos de 1997 e 1998 com os espetáculos nas regiões norte e nordeste do Brasil.

O espetáculo e o CD foram realizados em homenagem ao poeta brasileiro e ao coqueiro Chico Antonio. Nesse CD estão inseridas composições de domínio público, como *Vinde, vinde, moços e velhos* e *A vida do marinheiro*, além de, conforme destaca o dicionário de MPB¹⁷,

[...] diversas composições de importantes compositores pernambucanos, “entre as quais ‘Serenata suburbana’, de Capiba, ‘Marcha da folia’, de Raul Morais, e ‘Mexê com tudo’, de Levino Ferreira, além de composições do próprio Antonio Nóbrega e o primeiro movimento do Concerto de Bach em ré menor, para rabeça e flauta”.

Nessa mesma data, ganhou o Prêmio Mambembe pelas suas obras, o Prêmio O globo pelo melhor show do ano e também o Prêmio Sharp pelo melhor CD, *Na pancada do ganzá*, melhor música.

Madeira que cupim não rói (1997) foi um espetáculo cujo nome é de uma consagrada marcha-rancho do compositor pernambucano Capiba.

do movimento. (LUIZ, Macksen. S/Título. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 7 de abril de 1998, primeira página).

¹⁷ Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/antonio-nobrega/dados-artisticos>> Data de acesso: 28/08/2012, 16h16 min.

Nesse espetáculo e nas músicas do CD, o fator de grande relevância foi fortalecer a herança musical ibero-mediterrânea e afro-indígena. Os instrumentos utilizados para esse trabalho foram berimbau, rebeca e marimbau (ou seja, uma espécie de berimbau de latas, tocado como o auxílio de um pedaço de vidro e baqueta).

O destaque do evento foi uma homenagem ao compositor pernambucano de frevos e polcas Lourival Oliveira¹⁸, Louro amigo. É dividida, com Wilson Freire, a autoria de 11 das 20 músicas do disco.

Ainda nesse ano recebeu outros prêmios:

Prêmio Multicultural Estadão como “Criador Participante da Cultura Brasileira”, o Prêmio Ministério da Cultura “Cultura Popular”, o Premio O Globo por Melhor show do ano e recebeu a indicação para o Prêmio Sharp como o melhor show e melhor arranjador e apresentou, “Aula espetáculo / Sol a pino”.

Devemos ressaltar que Antonio Nóbrega recebeu, no ano de 1998, o convite para participar da Comissão Nacional dos 500 anos do Brasil: viajaria, então, a Portugal e outros países realizando o espetáculo criado para os festejos luso-brasileiros, apresentando-se também na Expo de Lisboa, com grande repercussão nesses países.

Um ano depois, lançou o espetáculo e o CD “Pernambuco Falando para o Mundo”: aproveitou o ensejo, pois era o nome de um programa de rádio da cidade do Recife. Com isso, apresentou diversidades de música pernambucana.

Em 2000, Nóbrega apresentou o show no Rio de Janeiro:

[...] com cenários e figurinos inspirados nas ruas do Recife e Olinda, assinados pelo artista plástico Dantas Suassuna, filho de Ariano Suassuna. Apresentou-se acompanhado por uma autêntica orquestra de frevo, a Banda Pernambuco, com 14 integrantes. Seu trabalho realiza um resgate das fontes brasileiras, uma viagem pelo folclore, especialmente o nordestino, revitalizando gêneros como frevo, coco, maracatu, caboclinho, ciranda, cavalo-marinho e as marchas de bloco. Em 2001 apresentou uma aula-show, no teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, durante o VII Encontro Nacional de Pesquisadores, da MPB. No mesmo ano, apresentou no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro o espetáculo “O marco do meio-dia”, apresentado também em São Paulo e Brasília.

¹⁸ Paraibano de Patos, nascido em junho de 1918, Lourival Oliveira é autor de alguns dos mais memoráveis frevos de rua da história desse gênero musical. Foi aluno do grande Levinho Ferreira, de quem aprendeu além da teoria, o dom de criar belas melodias para seus frevos. Foi clarinetista da Orquestra da Banda Militar de Pernambuco, no final da década de 1930. Contratado pela Rádio Clube, foi clarinetista, saxofonista e arranjador da orquestra O Cassino Copacabana. Teve uma passagem de poucos anos no Rio, onde tocou com a orquestra; teve frevos gravados pela orquestra do Maestro Peruzzi e a Tabajara de Severino Araújo. De volta ao Recife, passou a integrar a Orquestra Sinfônica do Recife, dirigida então pelo maestro Vicente Fittipaldi. Até falecer, em junho de 2000, foi um dos mais atuantes músicos, maestros e compositores do Recife. É antológica sua série de frevos de rua que têm nomes de cangaceiros de Lampião por título (inclusive Lampião é nome de um frevo seu). Um destes, Cocada, é um clássico obrigatório em qualquer orquestra de frevo.

Ainda segundo o dicionário Cravo Albin, Antonio Nóbrega comemorou, no Rio de Janeiro, seu 50º aniversário e os 30 anos de carreira com um novo espetáculo, “Lunário perpétuo”, encenado no Teatro Odylo Costa Filho, na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Desse espetáculo, foi gravado CD homônimo, originado de um livro que, para Câmara Cascudo, “serviu por 250 anos de régua e compasso aos poetas populares do nordeste do Brasil”. Por sua vez, o espetáculo enfocou a música, se comparado a “O marco do meio dia”.

Esse show foi apresentado no

Teatro João Caetano Rio de Janeiro, desta vez, de Dona Militana, de 70 anos, mestra do romanceiro medieval e figura mítica do sertão nordestino, em especial, no Rio Grande do Norte, onde nasceu. No CD “Lunário perpétuo”, interpretou, entre outras composições, “A morte do touro mão de pau” e “Romance da filha do Imperador do Brasil”, parcerias com Ariano Suassuna, “Carrossel do destino”, “Meu foguete brasileiro” e “O rei e o palhaço”, com Bráulio Tavares e “Pagão”, de Pixinguinha, além de “Ponteio acutilado”, de sua autoria.¹⁹

No ano de 2004, iniciou um trabalho sobre danças brasileiras no Canal Futura, juntamente com sua esposa e também dramaturga Rosane Almeida. Foram apresentadas no programa diversas danças de todo o país.

No ano seguinte, especificamente em fevereiro, apresentou-se no Teatro Nacional de Havana, em Cuba. Ainda nessa época, apresentou show de encerramento da cerimônia em homenagem a Ariano Suassuna, a quem foi entregue o título de Doutor Honoris Causa na Universidade de Passo Fundo RS.

No início de 2006, ocorreu o lançamento do seu primeiro CD do projeto “Nove de freveiro”, em comemoração ao centenário do frevo.

Em novembro, apresentou-se no programa “Sr. Brasil”, na TV Cultura de São Paulo. Interpretou diversas obras, como

“Folias da madrugada”, de Toscano Filho, acompanhando-se de sua rabeca. Também interpretou o frevo canção “Dia azul” e o clássico “Madeira que cupim não róí”, ambos de Capiba, além de “Mulher peixeão”, de Luís de França. Ainda em dezembro do mesmo ano lançou o segundo CD do projeto “Nove de Freveiro”, aludindo ao dia e mês de 1907, em que a palavra frevo foi falada pela primeira vez numa rádio.

“Nove de Freveiro II” foi lançado no show em São Paulo e apresentado em outras cidades, como o Rio de Janeiro, em que teve lugar no Teatro Sesc Ginástico, no centro da

¹⁹ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-nobrega/dados-artisticos>> Data de acesso: 30/05/2012, 18h08m.

cidade, o show homônimo do disco, com o diretor Antônio Nóbrega, que ministrou uma aula-show. Vários artistas participaram desse show, entre eles a Spol Frevo Orquestra. Havia um telão no centro do palco, com exibição em vídeo de fotos de Recife na década de 1930, além de uma animação em que bonecos dançam e tocam frevo, produzida por Gabriel Almeida e Dantas Suassuna.

Em fevereiro de 2007, Antônio Nóbrega foi um dos participantes do CD “100 anos de frevo!”, lançado pelo Biscoito Fino, contando com a participação de diversos artistas consagrados, como Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Chico Buarque e Gilberto Gil.

Ainda nesse disco interpretou

“Evocação”, de Nelson Ferreira. No carnaval do mesmo ano, comandou o tradicional “Arrastão do dia do frevo”, com a apresentação de diversos blocos líricos e orquestras itinerantes e com a apoteose no Marco Zero, num grande show de lançamento do CD Duplo “100 Anos do Frevo- É de perder o sapato”. Também nesse carnaval, apresentou-se no palco do Citibank Hall, em São Paulo, acompanhado da Spok Frevo Orquestra, juntamente com outros artistas representativos da música nordestina, como Alceu Valença, Elba Ramalho, Silvério, Lula Queiroga, Lirinha do Cordel do Fogo Encantado, num evento que marcou o lançamento do Carnaval do Recife em São Paulo.

Percebe-se que Nóbrega, por meio das experiências adquiridas junto ao dramaturgo Ariano Suassuna e em parceria com sua esposa, Rosane Almeida, criou/inventou um novo estilo de encenar, ou melhor, uma modalidade de teatro que poucos conheciam: o Teatro Brincante.



Figura 1. Antonio Nóbrega “naturalmente”, espetáculo de 2009, representado em Dezembro de 2011 no Centro Cultural Fiesp-Sesi.²⁰

1.5 Ariano Suassuna

Ariano Vilar Suassuna²¹, pernambucano, nasceu no ano de 1927, com raízes populares. Fundador do Teatro Popular do Nordeste e do Teatro do Estudante de Pernambuco, também foi responsável pela criação do “Movimento Armorial”, de que também participou Nóbrega:

²⁰ Disponível em: <<http://sn104w.snt104.mail.live.com/default.aspx#n=1253170121&view=1>> Data de acesso: 22/01/2012, 23h15m.

²¹ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=701> Data de acesso: 01/03/2012, 15h10m.



Figura 2. Antonio Nóbrega é o quarto à direita com o violino no Quinteto Armorial.²²

Seu pai, governador da Paraíba, foi assassinado e, por isso, Ariano, com apenas três anos de idade, foi morar no sertão, onde residiu até quinze anos. Foi nesse meio que conheceu as expressões artísticas que mais tarde frutificariam em sua produção dramaturgica, tanto no mundo mítico como no universo ficcional.

No ano de 1946, ingressou na faculdade de Direito do Recife, onde se uniu a escritores artistas, como Hermilo Borba Filho, Joel Pontes, Gastão de Holanda e Aloísio Magalhães, e logo fundaram o Teatro do Estudante de Pernambuco.

No ano de 1947, escreveu sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*, que lhe renderia o 1º lugar no concurso promovido pelo TEP. No ano de 1948, escreveria *Cantam as harpas de Sião* e logo a seguir *Os homens de barro*, no ano de 1949.

Em 1950, veio a público a obra *Auto de João da Cruz* e, no ano de 1952, *O Arco Desolado*. Também escreveu as obras: *Torturas de um Coração* (1951); *O castigo onda Soberba* (1953); *O Rico Avarento* (1954) e, no ano de 1955, a peça conhecida por todo o país: *Auto da Compadecida*.

O dramaturgo abandonou a advocacia no ano de 1956 e, nesse mesmo ano, iniciaria o trabalho como professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco. Após, é

²² Disponível em: <<http://cezar-aespreita.blogspot.com/2010/07/especial-quinteto-armorial.html>> Data de acesso: 28/02/2012, 21h 13m.

encenado *O casamento suspeito*, na cidade de São Paulo, pela Companhia Nydia Licia Sergio Cardoso, e *O Santo e a porca*, tendo como diretor Ziembinski²³, pelo teatro Cacilda Becker TBC, no ano de 1958.

Ruth Escobar (1964) produziu *A pena e a Lei*, pelo Teatro Nacional Popular, sob a direção de Antonio Abujamra²⁴. No ano de 1975, Luiz Mendonça monta *A farsa da boa preguiça*, pelo Grupo Chegança.

Ariano Suassuna participou da fundação da Companhia de Hermilo Borba Filho, do Teatro Popular Nordeste²⁵, e, aproveitando o ensejo, montou *A Farsa da Boa Preguiça* no ano de 1960. No início da década de 1960, dedicou-se à Universidade, fazendo uma pausa em seu trabalho como dramaturgo. Tornou-se fundador do Conselho Federal de Cultura e, em 1967, foi nomeado para o Departamento de Extensão Cultural da UFPE.

No final da década de 1960, um marco se iniciaria, o *Movimento Armorial*, com grande enfoque no desenvolvimento e conhecimento das formas de expressão populares tradicionais. Ocorre em Recife e é lançado no ano de 1970, no dia 18 de outubro, com o concerto *Três Séculos de Música Nordestina do Barroco ao Armorial*, com exposições de gravura, pintura e escultura. Em 1989, foi eleito para a academia de Letras e em 1993 foi promovido a secretário estadual de cultura.

Foi por intermédio do dramaturgo Ariano Suassuna que surgiu o amálgama entre as tradições espanholas e portuguesas, com raízes gilvicentinas, cervantinas e picarescas, como ocorre em *O Auto da Compadecida*. Já a obra *O castigo da Soberba* é

um popular nordestino, com forte história de origem moura, com as raízes fincadas nesse mundo mítico mediterrâneo que é tanto peninsular como árabe – negro e, portanto, brasileiro e nordestino. A aproximação de *Auto da Compadecida* com a picaresca é evidente, quando se observa a existência de personagens populares em seu papel anedótico pela linguagem, pela simplicidade, pela ingenuidade, pela fome²⁶.

²³ As técnicas modernas da encenação foram introduzidas no Brasil em 1943, por Ziembinski, um polonês. Só nessa data conhecemos a fórmula posta em prática há algumas décadas: a de subordinar-se o conjunto do espetáculo à visão unitária do diretor. (MAGALDI, 2004).

²⁴ Antonio Abujamra é diretor e ator. Um dos primeiros a introduzir os princípios e métodos teatrais de Bertolt Brecht, Roger Planchon e outros mestres da contemporaneidade em palcos brasileiros. Participa da revolução cênica efetivada nos anos 1960 e 1970, caracterizando seu trabalho pela ousadia, inventividade e espírito provocativo. Nos anos de 1980 e 1990, desenvolve espetáculos em que crítica e lúdico se fundem num ceticismo bem – humorado, que é o eixo de sua personalidade.

²⁵ De acordo com Cristina Mato Grosso “O TPN por sua vez, provém do Teatro do Estudante de Pernambuco, estreado em abril de 1946”. (MATO GROSSO, 2007).

²⁶ PINHEIRO, Suely Reis. Tribunal celeste de ‘Auto da Compadecida’, *Revista Hispanista*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=701> Data de acesso: 30/05/2012, 18h54m.

Não se podem negar as influências de Suassuna na obra de Rosane Almeida, *A mais bela história de Adeodata*, ou o diálogo entre eles, sobretudo pelo fato de a autora pôr em cena personagens populares, em papéis anedóticos, encenados por meio da linguagem simples. Também é caro à dramaturga o tema da fome, assim como o é a mulher pobre, humilde, com linguajar simples. Fica evidente também, pela personagem Dedé, o picaresco: mesmo com vida difícil, a personagem é alegre e irreverente ao retratar seu cotidiano.

Notamos claramente que a personagem Dora, quando dança e recita os poemas nordestinos, menciona a vida difícil em que se encontra esse povo, conforme exemplifica o trecho que segue:

Tropel de passos, que abala a terra,
Sobre o rosto ralo, brilho de cetins e pedrarias,
Sobre o corpo gasto, cintilações de anéis e coroas,
Sobre a pele pobre, turbilhões de cores e miçangas.
Quem são esses homens de tez encardida e passos graciosos?
Quem são esses magos de magras figuras e riso na boca?
Quem são esses reis sem níquel no bolso, mas fartos de festas? Deviam se maldizer e dançam.
As cabeças erguem-se hirtas, feito hóstias consagradas. Brincam com o nunca visto e põem para ninar o espanto.
A dor arrastam, maneira como um arado
Riscando o ar de figuras.
Quantas terras do sem-fim nessa marcha palmilharam,
A procura de que luas, de que sóis, eles caminham trazendo bois coroados, Jaraguá, burrinhas²⁷...
Era noite ou era dia quando eu vi essa folia? (ALMEIDA, 2006, p.25-26).

Enfim, o texto teatral em estudo está imbricado da cultura popular nordestina e das expressões que lhe são próprias.

Ressalta Bosi (1994, p. 387):

[...] o gosto da arte regional e popular, fenômeno paralelo a certas idéias-força dos românticos e dos modernistas que no afã de redescobrirem o Brasil, também se havia dado à pesquisa e ao tratamento estético ao folclore; agora, porém, graças ao novo contexto sociopolítico, reserva-se toda atenção ao potencial revolucionário da cultura popular.

Diante desse pressuposto, podemos notar o envolvimento de Suassuna com Nóbrega e Rosane Almeida e a forte influência daquele na obra *A mais bela história de Adeodata*,

²⁷ Folgado popular. É um indivíduo mascarado, tendo um balaio na cintura, bem acondicionado, de modo a simular um homem cavalgando uma alimária, cuja cabeça de folha de flandres produzia o efeito desejado. A música se compunha de viola, ganzá e pandeiro. (CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore Brasileiro*, 1984, p.155).

materializada na personagem cômica Dona Dedé, mulher nordestina que relata a história por meio da memória, com enfoque na cultura popular nordestina.

Fica evidente, na personagem Dona Dedé, cômica e trambiqueira, um paralelo com o Grilo cômico e trambiqueiro, personagem criada pelo dramaturgo Ariano Suassuna; ambas as personagens são nordestinos que lutam para sobreviver.

De acordo com Magaldi (1998, p. 72), Ariano Suassuna utiliza-se da comédia em sua obra, e suas personagens “foram escolhidas com base no populário nordestino, que se vincula à tradição da comédia ocidental”.

Também devemos mencionar que a mulher, na obra de Suassuna,

[...] tem todas as qualidades: ingrata, cruel, fingida, cheia de ternuras e malícias, ingênua, cabotina, sincera, leal incapaz de uma traição, falsa, traidora, bonita sem escrúpulos... É maravilhosa! Eva perturbadora, da qual nenhum teatro afeiçoado às imagens arquetípicas até hoje escapou... Essa mesma Eva assume, no terceiro ato, a máscara de Madalena, a pecadora arrependida diante do sacrifício de Cristo. Ao universo genérico de símbolos, Ariano Suassuna acrescentou aquilo que já se pode considerar sua obsessão de natureza religiosa e social. (MAGALDI, 1998, p. 72).

Também essas representações de mulher inscrevem-se na obra de Almeida, em que Eva e Madalena transitam, evocando a religiosidade e o social, que veremos nos próximos capítulos.

**CAPÍTULO II: MEMÓRIAS DA CULTURA POPULAR NORDESTINA NA
DRAMATURGIA DE ROSANE ALMEIDA: NA RIBALTA, A MAIS BELA HISTÓRIA
DE ADEODATA**

Educação sem arte é manca
e arte sem educação é cega.
Daí o nosso zelo em juntar aquilo
que jamais deveria ter sido separado.
Rosane Almeida

2. 1 Cultura e cultura nacional

O termo “cultura”, segundo Burke (2005, p. 43),

costumava se referir às artes e às ciências. Depois foi empregado para descrever seus equivalentes populares - música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar).

Beatriz Sarlo (2002, p. 51), por sua vez – e de uma perspectiva distinta –, entende “cultura” como “um sistema de tradução que carece de uma língua universal, cuja autoridade possa se impor sobre dialetos regionais”. Esse conceito impulsiona-nos a pensar na cultura engendrada em toda a língua nacional, que nos remete à tradição da miscigenação entre os povos (africanos, indígenas, europeus, espanhóis), de que se constitui a nossa cultura.

Ao tratar da cultura na pós-modernidade, Stuart Hall (1992) aponta o hibridismo das identidades culturais contemporâneas e a ideologia dos antigos nacionalismos, bem como a instabilidade do sujeito na pós-modernidade. O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está tornando-se fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Na esteira de Renato Ortiz (1986), Stuart Hall (1993, p. 49) não reconhece a existência de uma cultura nacional genuína e concebe a nação como um “sistema de representação cultural” que possibilita a junção de diferentes grupos culturais em uma mesma unidade linguística e política.

Hall (2004, p. 50) também entende que

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

Em outra obra, o autor conceitua “cultura” como

[...] algo que se entrelaça a todas as práticas sociais, e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis sensual humana, como a atividade através da quais homens e mulheres fazem a história [...] a dialética entre o ser e a consciência social: inseparáveis em seus pólos distintos. Ela define cultura ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas (HALL, 2003, p.141-2).

Nesse diapasão, podemos afirmar que o texto em estudo está permeado de traços culturais, inscritos no cotidiano dos personagens e marcados em sua indumentária, suas danças, seus costumes e sua religião. Quando Rosane Almeida valoriza Dedé, que é vista como sujeito da margem pelo discurso da intelectual, ela faz emergir daí a vivência da autora, trazendo para o palco a representação de uma sociedade em plena transformação.

Tratando de questões mais recentes e dos avanços tecnológicos, Ortiz (2003, p. 106) destaca que: “A velocidade [...] leva a uma unificação do espaço, fazendo com que os lugares se globalizem. Cada local, não importa onde se encontre, revela o mundo [...]”. Por intermédio da dança, da poesia, da sabedoria popular e da ciência, representadas ou “encarnadas” pelas personagens que coexistem num único espaço cênico, bem como pelo jogo polifônico entre as vozes e as configurações das personagens Dona Dedé e Doutora Déo, a autora provoca reflexões sobre as relações entre vida e arte, sobre transformações sociais (locais, universais ou até atópicas) ocorridas na sociedade, com destaque para a sociedade nordestina. É como se o local interagisse com o restante do mundo por intermédio da arte e da cultura, e não apenas pelos avanços tecnológicos, ainda não tão familiares à cientista pesquisadora em cena, que usa o computador para registrar/divulgar dados culturais coletados por meio de fontes orais.

Na obra *A mais bela história de Adeodata*, é notório que a personagem Doutora Déo, por não possuir o conhecimento da cultura nordestina, recorre à personagem Dona Dedé, para selecionar dados para sua pesquisa acadêmica. Dedé, por sua vez, obteve seus conhecimentos culturais por herança paterna, mas sabe que, ao longo do tempo, há as diásporas (HALL, 2003), os deslocamentos, remetendo a um processo de (des)identificação:

DEDÉ – (começa a recitar)
 Eu nasci num pé de serra,
 e quem nasce em minha terra,
 não existe outra saída:
 ou vira escravo da fome,
 ou sai e vai ganhar nome,
 longe da terra querida [...] (ALMEIDA, 2006, p. 51)

O poema recitado são versos heptassílabos, ou redondilha maior²⁸ concebidos por Araújo (2007) como “poesias dramáticas cantadas, hoje sem melodia, sem música”. Fica difícil não estabelecer, aqui, o diálogo com a poética de João Cabral de Melo Neto, pernambucano e, portanto, nordestino, que, segundo Bosi (1994, p. 471), manifestou, em *Morte e vida severina*, um auto de Natal pernambucano, sua tendência a “apertar em versos [...] o horizonte da vivência nordestina”:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena a explosão,
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

A autora traz à ribalta um novo olhar para fazer renascer uma melodia que outrora era cantada, por meio da voz da Dedé, encantando o espectador/leitor com sua irreverência nordestina, embora também “severina”.

No texto em estudo, percebemos que a identidade “atual” da personagem Dedé é construída no cenário nordestino; seu passado, marcado pelas tradições culturais que aprendeu com seu pai ainda na adolescência, renasce em seu presente:

[...] hoje em dia a poesia é minha lavoura. Isso era pai que dizia. Olhe, pai tinha vocação para que tanta coisa nesse mundo: era mestre de maracatu, capitão de cavalo-marinho, poeta violeiro, cantava que era uma coisa maravilhosa, tinha uma voz linda! (ALMEIDA, 2006, p. 28)

Saudade eu tenho de Nazaré da Mata: a feira, as sambadas, o cavalo-marinho, o açude... Eita tempo bom!!! (ALMEIDA, 2006, p. 24).

Conforme pondera Renato Ortiz (1992, p. 30):

O povo é um verdadeiro relicário, uma fonte de achados, um conglomerado de reminiscência de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu

²⁸ Redondilha maior é o mais simples, do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba. Talvez por isso ele seja o verso predominante nas quadrinhas e canções populares. Verso tradicional em língua portuguesa, já era frequente nas cantigas medievais. A redondilha maior, esse verso melódico, é muito frequente na letra das canções folclóricas e populares. Aparece ainda em poemas de todas as épocas, em Portugal e no Brasil. (GOLDSTEIN, 2000, p. 27).

de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido por aquele que o possuía; o povo é o arquivo da tradição.

Podemos observar que, para a personagem Dedé, a cultura “tinha a ver com valores, em vez de preços; com o moral, em vez de o material [...]”. (EAGLETON, 2003, p. 45).

Tanto em Dedé quanto em Dora o saber popular reside na memória: Dora canta e dança os costumes do povo nordestino enquanto Dona Dedé conta sua história, seus hábitos, suas tradições.

Significativo também o convite de Dedé para que Adeodata venha unir-se a ela em um número de telepatia: “simbora fazê”; “mais os vizinhos, vamo!”. (ALMEIDA, 2006, p. 52).

É dessa maneira e por meio desse texto que Almeida (2006) globaliza as danças, os detalhes, os costumes, que acionam a memória dos leitores e aproximam o Nordeste do restante do país ou do mundo pela cultura da internet. Mostra-se o dia a dia do povo num piscar de olhos ou num clicar no computador e, assim, leva-se a cultura popular para o país inteiro e para o mundo. Essa globalização social pode ser observada na dramaturgia de Almeida:

Claro que não sou eu, é que a tecnologia veio para resolver todos os problemas que nós não tínhamos! Como é? (Apertando duas teclas com uma mão e outra com o telefone que está no ouvido.) Control, Alt?Tudo junto? Control, Alt Del, sei... bom... foi... Graças a Deus! Tudo ok. (Pára e ouve assustada ao telefone.) O quê Apolônio? para eu deletar o seu nome do meu chip? (ALMEIDA, 2006, p. 31).

2.1 Cultura popular

No âmbito das ciências sociais e em face da polissemia dos termos “cultura” e “popular”, Cuche (1999) analisa a cultura popular como uma cultura de grupos sociais subalternos que, embora se construa e se reconstrua numa situação de dominação, é uma “cultura inteira”, nunca alienada, constituída na história das relações entre os grupos sociais e na relação, na maioria das vezes conflitiva, tensa e violenta, com outras culturas; “as culturas populares revelam-se, na análise, nem inteiramente dependentes, nem inteiramente autônomas, nem pura imitação, nem pura criação. Por isso, elas confirmam que toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e importados, de invenções próprias e de empréstimos”. (CUCHE, 1999, p.149). Para Cuche, as culturas populares manipulam de forma irônica as imposições culturais, resistindo a elas e contestando-as.

Para Canclini (2011), que analisa a situação da cultura popular na América Latina, existe uma hierarquia entre os capitais culturais: a arte vale mais que o artesanato, e a cultura

escrita, mais que a transmitida oralmente. Mesmo nos países em que os saberes e práticas culturais populares, como as dos indígenas ou dos camponeses, foram considerados como expressões nacionais, esses capitais simbólicos possuem uma posição secundária, de subordinação.

Ao refletir sobre a cultura popular, Martin Barbero (2003, p.119) destaca que ela se faz e refaz na contradição entre o conservadorismo das formas e a rebeldia dos conteúdos: “se algo nos ensinou é a prestar atenção à trama: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação”.

O autor retoma o conceito bakhtiniano de circularidade cultural²⁹ – foi na obra de Rabelais que, pela primeira vez, as fontes orais, as palavras da vida popular entraram para o sistema de linguagem escrita e impressa, participando “de um contexto livresco, de um pensamento livresco sistemático, de uma entoação escrita livresca, de uma construção sintática escrita e livresca” (BAKHTIN, 1999, p. 402) – e também a noção de “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” mencionada por Ginzburg (1987 p. 20).

Para Martin Barbero (2003a), o período analisado por Bakhtin é exatamente aquele em que a cultura popular passou por um processo de “enculturação”. Durante o período medieval, a “cultura popular” e seus rituais religiosos e festivos de grupos e linhagens sociais diversos chocavam-se com a centralização do poder estatal e com a busca de homogeneização. Em busca de coesão social, viriam, então, a caça às bruxas e as prisões e suplícios ou castigos, numa época em que a cultura popular se transformaria em espaço de protesto e resistência, desafiando o poder e a ideologia dominante, ou contraditoriamente, aceitando-a.

No Brasil, é Renato Ortiz quem estuda em profundidade a questão da cultura popular. Em sua obra *Românticos e folcloristas*, o autor propõe-se a realizar uma “arqueologia do conceito”, ancorando-se nas “raízes históricas”. Na sua busca, o século XIX é considerado um momento de suma importância: a ideia de “cultura popular” teria sido ali inventada, sendo “progressivamente lapidada pelos diferentes grupos intelectuais”. (ORTIZ, 1992, p. 6).

Para Ortiz (1992, p. 66-7), a cultura popular “é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam”.

²⁹ A cultura popular é dinâmica e pode influenciar uma cultura hegemônica e, ao mesmo tempo ser por ela influenciada.

Roger Chartier, em uma revisão do conceito historiográfico de cultura popular, destaca que é a “cultura erudita” quem sempre batiza de popular “uma diversidade de práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’”. (CHARTIER, 1995, p. 179). Segundo o pensador, hoje só é possível conceber o popular como espaço híbrido de trocas culturais, para além de categorias eruditas ou populares.

Em *A mais bela história de Adeodata*, percebemos uma tensão entre a cultura erudita e a cultura popular. A Doutora Déo, mulher com conhecimento intelectual, em busca de concluir sua tese, está inserida na cultura erudita; em contraponto, Dedé é uma trambiqueira que possui riqueza de conhecimentos provindos da sua história, do seu passado, logo cultura popular.

No “cenário humano” da peça, coexistem elementos ligados ao âmbito rural e componentes urbanos e “industrializados”. No que diz respeito à cultura popular, esse processo de coexistência representa um cruzamento de elementos de raízes folclóricas com elementos relacionados ao espaço urbano das novas massas de trabalho. Por conseguinte, a “cultura de elite”, envolta no tradicionalismo do século XX, também buscou mecanismos artístico-culturais modernos e cosmopolitas.

Almeida assim define “cultura” em face de sua prática no espaço Brincante³⁰: “[...] cultura é cultivo, e cultivo de conhecimento é cultura, as manifestações que o povo brasileiro vem cultivando por tanto tempo, devem ser distribuídas em várias atividades”. (REVISTA 1º FESTIVAL DE BRINCANTES).

No texto teatral de Rosane Almeida, a cultura popular é evocada não só como volta aos costumes culturais dos antepassados nordestinos, como conservação. Como podemos perceber, no momento em que a personagem Dedé retrata sua vida em atividades culturais da região nordestina, mostra que são importantes para sua sobrevivência, para sua identificação, ao passo que a transformação social desidentifica-a:

DONA DEDÉ – Fique bem à vontade... Viu como eu melhorei de vida? Casa boa, né? Confortável... Almofadinha nova Graças a Deus. Eu tô bem, tô muito bem... Pra quem andava descalça no mato, caçando tatu... eu tô bem demais. (ALMEIDA, 2006, p.23).

³⁰ Antonio Nóbrega e Rosane Almeida pautaram toda a sua experiência na pesquisa da Cultura Brasileira e na apresentação de espetáculos criados e produzidos por ambos. Ao longo de suas trajetórias, foram desafiados a “ensinar” e a passar adiante esse olhar diferenciado sobre o país Brincante, com a vocação de criar cidadãos brincantes com base na ideia de que a Cultura Brasileira é o elemento central para a formação de artistas, educadores e indivíduos conscientes. (INSTITUTO BRINCANTE: Filosofia e prática).

Na peça, Dona Dedé menciona o cavalo-marinho e destaca o amor do seu pai pelo maracatu, manifestações culturais de diferentes lugares, que se unem formando a identidade nacional:

Olhe, pai tinha tanta vocação para tanta coisa nesse mundo: era mestre de maracatu, capitão de cavalo-marinho, poeta violeiro, cantava que era uma coisa maravilhosa, tinha uma voz linda! (ALMEIDA, 2006, p. 28).

Talvez possamos, aqui, mencionar as palavras de T. S. Eliot (1989, p. 41) em seu ensaio *Tradição e Talento Individual*: “o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar”.

Desse modo, não seria pertinente imaginarmos que a cultura seria uma expressão artística que é ou seria superada, no entanto seria viável mencionar que necessitamos da tradição para acrescentar ao novo. Notamos que não haverá o novo sem *bebermos na fonte* da tradição: a tradição e o novo mesclam-se, promovendo uma “nova ordem social”. Esse novo vem por intermédio da Dra. Déo, em suas leituras no computador e nos livros usados em suas pesquisas acadêmicas:

DOUTORA DÉO – Porque você não fala como James Frazier³¹, Mário de Andrade... Que o homem, na sua ignorância, para explicar a natureza, criou deuses e deusas?...porque ignorância é ignorar algo, e toda a mitologia é só outra maneira de explicar as coisas. Você não vai explicar isso, porque isso não é cientificamente comprovado, você não tem estatísticas. [...]. (ALMEIDA, 2006, p.32-33).

Nesse fragmento, observamos que Doutora Déo sabe que a “tradição cultural” não é suficiente. O mito, entre os povos primitivos, era uma forma de se situar no mundo; era “um modo ingênuo, fantasioso, anterior a toda reflexão e não crítico de estabelecer algumas verdades” que não só explicariam “parte dos fenômenos naturais ou mesmo a construção cultural”, mas que dariam, também, “as formas da ação humana”. (ARANHA; MARTINS 1992, p. 62). Hoje, ela precisa de paradigmas positivistas, quantitativos, das “estatísticas” e da comprovação científica, sobretudo porque as “questões de hoje” são outras, entre as quais a da preservação ambiental:

³¹ FRAZER, James GEORGE. Antropólogo social, folclorista e mitólogo escocês nascido em Glasgow, estudioso da evolução histórica do pensamento humano, através do estudo comparativo do folclore, da mitologia e das religiões, correlacionando a influência da magia e do misticismo sobre a evolução da mente humana. Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JameGeFr.html>> Data de acesso: 16/05/2012, 17h28m. Livro consultado pela autora. O ramo de ouro. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1982.

DOUTORA DÉO – [...] Mas você não vai escrever isso, que é tudo muito pesado. Isso não, mas eu vou escrever que as florestas tropicais são queimadas e derrubadas tão depressa que poderão sumir nos próximos trinta anos, que cem milhões de mulheres já passaram pelo ritual de mutilação e que cada ano acontecem dois milhões de mutilação porque tudo isso é cientificamente comprovado e eu tenho as estatísticas. (ALMEIDA, 2006, p.32-33-40).

Doutora Déo representa esse conhecimento da academia partindo da universidade, mas para que ocorra o sucesso em sua carreira, ela vai depender da contribuição da personagem Dedé, que, apesar de ter poucos estudos, tem uma vasta vivência e experiência da cultura nordestina.

A personagem Dedé, com seus medicamentos caseiros (supostamente manipulados pelo cacique), tenta sobreviver. De acordo com sua fala, os remédios poderão curar todas as enfermidades do corpo e até da alma. Vejamos o trecho a seguir:

Esse pajé não extinto, minha gente, ele lha para o peixe-boi e capta o que o peixe-boi e ele transfere pelo poder da mente para uma banha de porco natural orgânica cem por cento derretida. Contra todos os males que afetam a alma, o espírito ou o juízo [...] BPBA³². Isso é bom pra tudo... CAGANEIRA ARRITIMIA DOR DE DENTE REUMATISMO FRIEIRA PEREBA CÂIBRA SONAMBULISMO BUCHO INCHADO ESPINHA CALO CRAVO UNHA ENCRAVADA RESFRIADO GRIPE HÉRNIA DOR DE CORNO [...] (ALMEIDA, 2006, p. 21-22).

“O povo é um clássico que sobrevive” (CÂMARA CASCUDO, 1967, p.18 *apud* ARANTES, 1984). Neste fragmento, Câmara Cascudo refere-se ao povo nordestino, que, mesmo em meio a tantas aflições, sofrimentos, não deixa morrer suas raízes, fazendo permanecer viva a cultura no sertão nordestino. O autor compara esse povo a um clássico da literatura, que, mesmo mudando de contexto, sobrevive.

Michel de Certeau (1998) comenta as “novas” práticas cotidianas dos consumidores contemporâneos, como “habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar”, que, em sua concepção, são táticas para se desviar do uso convencional dos objetos industrializados:

“a cultura popular” se apresenta diferentemente, assim como toda uma literatura chamada “popular”, ela se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar. (DE CERTEAU, 1998, p. 42).

³² BPBA vem a ser banha de peixe-boi da Amazônia.

Disso derivam territórios flutuantes, hoje explorados pelos produtores de arte, que vão transformar os participantes colaboradores em coautores de suas obras, como parece ocorrer na obra em estudo, em que as Adeodatas da plateia são convidadas a integrar o texto-espetáculo.

Vejamos, também, a seguinte fala:

É tudo gente trabalhadora, tudo sai de casa às quatro horas da manhã e só volta agora. [...] Agora está essa confusão porque é a hora do “ruchi”. Mas, no geral, é gente ordeira tudo muito tranquilo... Ladrão por aqui não tem, não. É um lugar bom de se morar... (ALMEIDA, 2006, p. 23-4).

Desde a década de 1990, os não lugares por onde circulam ou onde (sobre) vivem as pessoas têm sido também bastante frequentes na literatura e em outras partes, pondo à mostra imagens nuas e cruas da desigualdade social:

Eu estou num hospital público; você acha que professor tem dinheiro para ter plano de saúde? E isso aqui é um dismantelo: tem gente doente de fome e outros doentes porque comem demais. Adolescentes que sonham em ser modelos sofrendo de anorexia. Pelos corredores, pais chorando de depressão por causa do tédio, da aridez, da inveja e da competição, do medo de desemprego. (ALMEIDA, 2006, p. 54).

Néstor Garcia Canclini (2011) também focaliza pessoas diferentes ou desiguais que se deslocam social e geograficamente no mundo globalizado, em constantes movimentos migratórios, num trabalho entre fronteiras.

2. 1. 1 *Cultura popular brasileira*

No Brasil, em que nunca houve uma política cultural voltada à produção de uma cultura hegemônica universalizante, a convivência entre várias etnias favoreceu a formação de novas culturas e a inclusão das manifestações culturais populares na constituição de nossa identidade nacional, e essas manifestações têm sido constantemente mutáveis.

Em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Renato Ortiz (2006, p. 96) considera a cultura brasileira como “conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo. Ela é um patrimônio e por isso deve ser preservada”.

O autor faz um estudo das relações entre o conceito de “popular” e a construção de nossa identidade nacional, mostrando a forte influência de fatores sociais, culturais e políticos sobre a produção de obras brasileiras consagradas, até então restritas a uma “elite cultural”. No caso de *Casa Grande Senzala*, de Gilberto Freyre, Ortiz (2006) aponta a omissão de

conflito na relação entre o branco e o negro na sociedade brasileira, que, segundo ele, poderia ser justificada pelo tratamento concedido à cultura de origem africana por intelectuais europeus durante o século XIX (valoração negativa). O autor também “denuncia” essa ausência de conflito em obras da semana de 1922, que idealizavam as representações do negro e de sua cultura (ORTIZ, 2006, p.127) e veicula a imagem positiva de mistura étnica sem conflitos, a “ideologia de sincretismo cultural”, tão cara à política nacionalista do Estado Novo.

Importa mencionar que a sociedade brasileira (mas não apenas ela) conheceu, a partir de 1930, o crescimento industrial, que a vem transformando até hoje, sob o signo do capital e da expansão da miséria pelo mundo.

Ainda pelo viés de Ortiz (2006, p.71), “a noção de cultura é definida em termos exclusivos de transformação”, o que se pode visualizar na obra em análise, sobretudo quando Dona Dedé relata:

DONA DEDÉ – Eu tô bem, tô muito bem... Pra quem andava descalça no mato, caçando tatu... eu tô bem demais... [...] É tudo gente trabalhadora, tudo sai de casa às quatro horas da manhã e só volta agora. [...] Agora está essa confusão porque é a hora do “ruchi”. (ALMEIDA 2006, p. 23).

Ao longo da peça em análise, compõem o cenário e a linguagem, artefatos, dizeres do povo e ensinamentos de medicina popular, sobretudo por intermédio das personagens Dora e Dedé.

A personagem Dora é uma bailarina que “dança o ritmo dos caboclinhos, com uma máscara que lembra antigos rituais indígenas” (ALMEIDA, 2006, p. 32).

A seguir, na próxima página, a imagem da personagem Dora.



Figura 3. Dora dançando com máscara, antigos rituais indígenas durante a apresentação da peça teatral de Rosane Almeida.³³

O caboclinho seria uma dança de origem indígena, com passos simples. “Potencial de aprendizagem: Como a maioria das danças em que a influência indígena predomina, valoriza a ordem coletiva. Desenvolve a visão de grupo e espaço”. (UM OLHAR BRINCANTE PARA O MUNDO, 2009, p. 6).

Merece menção, ainda, a questão do tempo do homem contemporâneo inscrita na peça, representado por meio da superposição de cenas: Doutora Déo escreve sua tese na cena XI, em seguida, na cena XIV, está no hospital, vítima de um infarto, relatando para o ex-marido, por telefone, o ocorrido:

(Entra texto em off, com voz da doutora Déo)

DOUTORA DÉO – Alô Apolônio? Sou eu, Adeodata. Eu estou no hospital, perdi todos os textos. Calma, Apolônio, não, eu não perdi todos os dedos. Não... Eu estou no hospital porque tive um enfarte. (ALMEIDA, 2006, p.53).

Notamos também, nas didascálias e nas falas, fatos que, metatextualmente, fazem referência ao momento da escrita:

DOUTORA DÉO – (muito cansada, bocejando várias vezes, prossegue digitando lendo.) [...] (conversa consigo mesma.) [...] Acho que vou colocar este texto para cima e aquele parágrafo desce. [...] Eu além de ter que me preocupar com o que eu vou escrever, ainda vou ter que pensar em quem vai ler?? (ALMEIDA, 2006, p. 41 e 44).

³³ Fig.3. Disponível em: <<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/>> Data de acesso: 03/05/2012, 19h19min.

Observemos a figura a seguir a Doutora Déo durante o processo de escrita de sua tese:



Figura 4. Doutora Déo quando está em cena escrevendo sua tese, na apresentação da peça *A mais bela história de Adeodata*³⁴

Os fatos que acontecem com as personagens obedecem a uma sequência cronológica, contudo há presença também do tempo psicológico³⁵, evocado pela memória:

DONA DEDÉ – Na casa da gente chegasse quem chegasse tinha comida e dormida. Depois e mãe morreu no parto, pai saiu batendo a cabeça pelo mundo. Foi tentar a vida lá no Recife... Morreu sozinho como indigente. Porque a fortuna faz amigos, mas é a desgraça que prova se eles existem de verdade.

Também no espetáculo “entra Dora pelo centro do palco, dançando e fazendo malabares com facões [...]”. (ALMEIDA, 2006, p.40):

³⁴ Fig.4. Disponível em: <<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/>> Data de acesso: 02/05/2012, 17h07min.

³⁵ Tempo filtrado pelas vivências subjetivas da personagem. (REIS, LOPES. 1988 p. 221).



Figura 5. Dora faz malabares durante a apresentação da obra de Rosane Almeida³⁶

No texto em estudo, notamos que a cultura está sempre em metamorfose, numa mescla de objetos culturais. Dora, por exemplo, destaca a criação do mundo por intermédio da dança e recita quando atua.

A cultura popular e a ciência também estão imbricadas na obra, num “cenário” em que também atua o espectador, que poderá refletir sobre suas tradições.

Um dia, um ovo de fogo explodiu,
gerando galáxias, estrelas, quasares,
no meio de tudo zuniam os pulsares
de mim, a vida que o nada invadiu.
E neste instante meu corpo surgiu,
por ventos solares depois foi levado,
deu luz a um astro que fora apagado
e a mais outra estrela também já escura.
Finquei o meu corpo além das alturas
Com uma dança celeste, veloz, desgarrada!
Passei nos planetas de todos os sóis,
Da Ursa Maior à Unha de Deus
Em todas andanças nos caminhos meus,
eu nada senti nem ouvi uma voz,
sem contraparentes, amigos, avós,
o ermo é tão grande que perde a visão,
buracos tão negros mais que a escuridão,
tem mar de poeira, também, tem deserto,
tem seca, estiagem e nada por perto,
que às vezes eu penso que o céu é o sertão [...] (ALMEIDA, 2006, p. 55-56)

³⁶ Fig.5. Disponível em: <<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/>> Data de acesso: 03/05/2012, 19h15min.

Na fala de Dora, aproximam-se os discursos da ciência, em especial o da astronomia, o da “carto-geografia” nordestina e o do “folclore”³⁷, num jogo metafórico-metonímico, o universal e o local imbricam-se. A região nordeste, espaço específico, local de onde parece falar a mulher que recita, marca-se como espaço árido, uma referência cultural que contribuiu historicamente para a construção das imagens e das diversas concepções do ser nordestino. Por outro lado, a região em foco inscreve-se num mosaico imagético-discursivo universal, como resultado da construção das relações de poder que perpassam toda a historiografia sociocultural brasileira.

A esse respeito, vale mencionar as palavras de Bastide:

O folclore só é compreensível quando incorporado à vida da comunidade. É preciso substituir as descrições analíticas, com cheiro de museu, que destacam os fatos da realidade em que estão imersos e da qual recebem um sentido, por uma descrição sociológica que os situa no interior dos grupos. Infelizmente essa tentativa esbarra em algumas dificuldades. Se é verdade que dispomos de numerosas monografias bem feitas sobre alguns fatos, essas monografias geralmente não consideram senão um aspecto do folclore, estudando-o à parte, como uma peça de museu, fora do conjunto estrutural de que esse elemento o faz parte. (BASTIDE, 1959, p. 321).

No texto dramático de Rosane Almeida, constata-se que as personagens vivem essa cultura popular, não como cheiro de museu, mas certamente como parte intrínseca de uma vida em uma sociedade que, assim como as pessoas, se transforma ao longo do tempo e se “globaliza”.

Observemos o trecho a seguir, com uma fala da personagem Dona Dedé:

Lalinha me ensinou o reisado sergipano.
Com Selma, Ilda e Virgínia, canto coco alagoano.
Teté do Cacuriá, o Divino soberano.
Misturando tudo isso numa panela de prata
E botando pra esquentar até derreter a lata
Deu essa alma do povo, a famosa Adeodata. (ALMEIDA, 2006, p. 60).

O dizer de Dona Dedé confirma o exposto por Ayala (2002): o “aprendizado” da cultura popular ocorre pela transmissão por meio das pessoas mais experientes. O texto de *A mais bela história de Adeodata* está irrigado das emoções ou sentimentos fortíssimos de Dona Dedé, arquetípica, cômica, com histórico riquíssimo da cultura popular nordestina:

³⁷ O folclore, nesse caso, envolveria tanto os elementos materiais quanto os não materiais e seria, praticamente, “sinônimo da noção de *‘folk-culture’* ou cultura popular.” (AYALA, 2002, p. 35).

Eu tenho pensado tanto em tu, a gente vai ficando velha e vai gostando de visitar o passado. Quando olha para trás, se dá conta de uma coleção de restos, anos, lembranças, rugas, cabelo branco e muita saudade. Saudade eu tenho de Nazaré da Mata: a feira, as sambadas, o cavalo-marinho, o açude... Eita tempo bom!!! (ALMEIDA, 2006, p. 24).

Vejamos outro trecho:

[...] Agora que não me aperto, acostumada a morar em qualquer “quisanga”, num instante me arrumei por lá, botei “os doido todinho” pra dançar, bater palma, pé, frigideira... Não teve doido que não aprendeu a dança coco comigo de umbigada e tudo... [...] (ALMEIDA, 2006, p. 50).

Notamos que a personagem aproveita as situações mais difíceis tornando-as momentos de alegria, relata, de forma cômica, aspectos da cultura popular em constante reelaboração.

Conforme esclarece Michel de Certeau (1998, p. 87), sobre a cultura popular, “não é possível prender, no passado, nas zonas rurais, nos primitivos, os modelos operatórios de uma cultura popular. Eles existem no coração das praças fortes da economia contemporânea”.

À medida que a tradição se apresenta em transformação/reelaboração, sempre a tradição existirá na memória do povo, mantendo sua identidade. Importa, no entanto, destacar que manter a identidade não significa homogeneizar uma identidade presente na natureza. A cultura do Nordeste é apreendida como invenção, sempre sujeita a movimentos de destruição e (re)construção.

Fica evidente, na peça teatral de Rosane Almeida, que a cultura criada pelo povo com base na tradição está, por intermédio da personagem Dedé, sempre em reelaboração. Também se nota essa modificação com a personagem Doutora Déo, com a cultura dominante, “cultura erudita³⁸”, e com Dedé e sua cultura de massa.

Observemos uma das falas de Dedé:

DEDÉ – Ultimamente tem vindo aqui, sempre uma doutora, mas não é doutora de joelho, de cabeça, essas coisas assim, não. Ela é doutra das letras, nem sabia que existia essa “modualidade”. Também tem cada tipo de formatura! Ela me disse que vai entrar para uma tal de Academia Brasileira de Letras e que aí ela vai ser uma imortal. Eu cá pra mim não vejo qual a graça da pessoa ser imortal; eu queria ver era ela ser “imorrível”. Uma pessoa como ela, tão boa, tão esclarecida, faz até pena morrer. Mas é assim mesmo, como pai dizia: nada é tão boa da vida como a morte. Pai sempre dizia (recitando): Se viver é um prazer, Com a morte eu não me assusto, viver é também morrer, E morrer e também viver. [...] (ALMEIDA, 2006, p. 35).

³⁸ Conhecimento erudito ao qual só tinham acesso setores das classes dominantes desses países. Esse conhecimento se contrapunha ao conhecimento que se supunha inferior, atrasado, superado e que aos poucos passou também a ser como uma forma de cultura, a cultura popular. (SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 54).



Figura 6. Dona Dedé durante a apresentação da peça teatral. No Instituto Brincante Junho de 2011.³⁹

A personagem Dedé, mulher do povo, enquanto fala sobre a Doutora Déo, intelectual, não observa a importância do conhecimento das academias, porém, em seu cotidiano, faz parte de um vasto universo cultural e, quando menciona seu pai, recita os versos aprendidos por ele e transfere a “cultura” de geração para geração.

Na fala da Doutora Déo: “Até então todos aguardavam aquele que seria voz do pai na Terra, a salvação dos homens, a vinda do Messias. E eis que aparece... [...] Moisés, Constantino⁴⁰, Inocêncio III, Torquemada⁴¹, Descartes⁴²” (ALMEIDA, 2006, p. 42), a personagem intelectual menciona autores consagrados que serão inseridos em seu livro sobre a trajetória da humanidade e, na contramão do que pregam esses intelectuais, insere Cristo, “o Messias”.

Continua a personagem a compor sua lista de expoentes da História:

DOUTORA DÉO – (Ainda lendo e digitando) Segundo Armstrong, Badinter, Brenon, Campos, Dillon, Eban e Maria Nazaré Alvim de Barros, a Idade dos Metais

³⁹ Fig. 6. Disponível em: < <http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/> > Data de acesso: 3/05/2012, 17h25min.

⁴⁰ **Constantino**, o grande (306-337): imperador romano que se converteu ao Cristianismo Inocêncio III: papa que, durante o século XIII, criou a Quarta Cruzada, Defendia a superioridade do papado sobre todos os reinos da Terra. (ALMEIDA, 2006, p. 42).

⁴¹ **Torquemada**: frade dominicano italiano que, no século XV, se transformou na figura mais importante da Inquisição. (ALMEIDA, 2006, p. 42).

⁴² **René Descartes** (1596-1650): filósofo que criou um método universal “de raciocínio inspirado no rigor matemático”. (ALMEIDA, 2006, p. 42).

foi o período em que o homem descobriu como usar o cobre, o ferro e o bronze. (ALMEIDA, 2006, p.37-38).

Lembram Lyons e Matthew Arnold (apud BURKE, 2005, p. 48) que o título “cultura” é muito revelador e que, nas últimas três décadas, surgiu um deslocamento gradativo do termo em questão: o que antes era considerado “alta cultura” agora está incluído na cultura do cotidiano, ou melhor, “costumes, valores, e modo de vida”. Desse modo, percebe-se que as duas culturas estão imbricadas na sociedade, não importando a classe socioeconômica.

Burke (2005, p. 29) salienta que, no século XVIII, a ideia de “cultura popular” originou-se “com canções e contos populares, danças rituais, artes e ofícios que foram descobertos pelos intelectuais de classe média nessa época” (BURKE, 2005, p.29). Hoje, vivemos a construção discursiva de uma nova lógica: a do funcionamento de uma sociedade pautada pelos valores da pós-modernidade.

2.2 Raízes culturais nordestinas em *A mais bela história de Adeodata*

Tomamos como apoio, para a estruturação deste item, a obra de Alceu Maynard Araújo, *Cultura popular brasileira* (2007), buscando, em *A mais bela história de Adeodata*, de Rosane Almeida, algumas das raízes culturais que concorrem para a construção do texto dramático em análise.

Ressalta Moacir dos Anjos (2000, p.58), em uma nota *Desmanche de bordas notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil*, que “O nordeste do Brasil [...] permanece [...] como repositório de símbolos, mitos, técnicas e imagens que o confirmam como um partícipe da diversa, complexa e impura herança cultural do mundo”.

Segundo o *Dicionário do Folclore*, de Câmara Cascudo, o *reisado* é um auto popular, que aparece para alegrar o povo nordestino em época natalina. Na região de São Francisco, ocorreu uma mistura desse gênero com outros tipos de danças, como congos.

Ressalta Araújo (2007, p. 60) que esse sincretismo, atinge vários ritmos,

como o próprio bumba-meu-boi, que o admite como um dos seus entremeios, isto é, as representações, as peças que são as danças cantadas, narrativas de assuntos e motivos os mais variados em que misturam amor e guerra, religião e história local, representando a guerra com o vibrar de espadas e toques de maracás.

Suas indumentárias são as mais variadas, os trajes são com muitos enfeites, com a presença de “espelinhos, vidrilhos, lentejoulas, aljôfares, que enchem os saiotes axadrezados e capas de cetim”. (ARAÚJO, 2007, p. 60).

Um traje que chama muito a atenção é o chapéu, cujos adornos são fitas e espelinhos, lembrando que os espelinhos têm como objetivo primordial serem os amuletos, como uma mágica: o que vier de ruim voltará pelo espelho para a pessoa que o desejar; enfim é um amuleto protetor.

Quantos aos reis e rainhas, utilizam as coroas, mas os palhaços colocam apenas um chapéu cônico, chamado *cafuringa* ou *garafinha*.

Existem vários participantes nessa representação; a dança possui uma coreografia pobre, com variados passos – “vai-não-vai”, “gingado”, “esquimpança”⁴³, “sapateado”, “pisa-mansinho” entre outros –, deixados à criatividade individual dos dançadores.

Afirma Araújo (2007 p. 61):

No ciclo natalino, cantam e dançam sob o ritmo ditado pelo fole (sanfona ou harmônica), adufes, caixa de guerra ou zabumba. Ao chegar num local, cantam os pedidos de licença ou abertura de porta, fazem as louvações aos donos da casa ou dos cercados, agradecem os comes e bebes oferecidos, depois retirada ou despedida. Dançam nas casas, nos cercados, praças, mercados, galpões etc. Quando há muita gente ao redor do reisado os participantes colocam seus próprios chapéus ou entregam seu instrumento musical ou espada nas mãos desses assistentes, ou colocam uma fita ou lenço no ombro de um conhecido qualquer, ficando este na obrigação de dar-lhe um “numerado”, isto é, uma oferta em nota, dinheiro de papel. Ai de quem não der, de quem não lhes atribua uma “sorte”, ficará por conta dos Mateus... que não lhes pouparão os chicotes de réstias de cebola, os mesmos com os quais espantam a meninada afoita que atormenta o boi na hora de sua “repartição” e morte.

Luis Câmara Cascudo (1984, p. 669) enfatiza que:

É no **reisado** com denominação erudita para os que cantam e dançam na véspera e dia de Reis (6 de Janeiro). Em Portugal diz-se *reisada* e *reseiros*, [...] que tanto pode ser o cortejo de pedintes, cantando versos religiosos ou humorísticos, como autos sacros, com motivos sacros da história de Cristo... No Brasil, a denominação sem especificação maior, refere-se sempre aos ranchos, ternos, grupos que festejam o Natal e Reis. O *reisado* pode ser apenas a cantoria como também possuir enredo ou série de pequeninos atos de encadeados. Um *reisado* que assisti em Maceió, Alagoas, em Janeiro de 1952, tinha vários motivos, lutas do rei com os fidalgos, até que era ferido, depois de prolongado duelo à espada sempre solando e sendo respondido, em repetição e uníssono por todos os espelhos, aljôfares, fitas panos vistosos com areia brilhante etc...

⁴³ Imitando o galope do cavalo (ARAÚJO, 2007, p. 61).



Figura 7 Reisado⁴⁴



Figura 8 Reisado⁴⁵

⁴⁴ Fig. 7. Disponível em: <<http://www.quadrilhapaixaonordestine.blogspot.com.br/>> Data de acesso: 16/04/2012, 22h33m.

⁴⁵ Fig.8. Disponível em: <<http://www.nataldorecife.com.br/?p=927>> Data de acesso: 16/04/2012, 22h51m.



Figura 9 Reizado Seu Geraldo⁴⁶

Podemos observar, por meio das imagens, que as lantejoulas, espelinhos, fitas, enfim, os adereços, são bastante valorizados para realização da dança, tornando-a mais emocionante para os espectadores e os participantes.

Entre essas duas denominações do reizado observamos a presença das danças e bailados típicos do nordeste, comentados pela personagem Dedé:

[...] lá em Jacuípe, na casa de tio Aderaldo. Lá, eu lembrava tanto de tu, passava tanto reizado por lá. Mas não era reizado de Jacuípe, porque Jacuípe não tinha nada; a cidade inteira era uma rua só, e ainda contramão. Eles vinham sempre de muito longe, era desses reisados que ficam meses andando, família que saía de dois, chegava de três. [...]. (ALMEIDA, 2006, p. 29).

Além do reizado mencionado pela personagem Dedé, surge o reizado de Oswaldo Barroso, cantado e dançado pela personagem Dora:

⁴⁶ Seu Geraldo 86 anos, não abre mão da maior paixão da sua vida: o Reizado [...]. Ele é o responsável pelo único grupo da expressão que se tem notícia no Recife: o Reizado Imperial da Bomba do Hemetério. Formado em 1951 por esse paraibano nascido em 9 de Setembro de 1924, o grupo se mantém, como o mestre explica, “Por amor à arte, vivo por isso aqui”. Ele conta que começou a se apresentar em reisados e cocos aos seis anos de idade. Veio para Pernambuco ainda jovem e não conseguiu ficar longe da cultura popular, resolvendo fundar com a esposa a Troça Carnavalesca Mista Reizado Imperial, que além de tocar frevo, apresenta coco de roda, fandangos e ciranda. Disponível em: <<http://www.nataldorecife.com.br/?p=927>> Data de acesso: 16/04/2012, 23h.

Tropel de passos, que abala a terra,
 Sobre o rosto ralo, brilho de cetins e pedrarias,
 Sobre o corpo gasto, cintilações de anéis e coroas,
 Sobre a pele pobre, turbilhões de cores e miçangas.
 Quem são esses homens de tez encardida e passos graciosos?
 Quem são esses magos de magras figuras e riso na boca?
 Quem são esses reis sem níquel no bolso, mas fartos de festas? Deviam se maldizer
 e dançam.
 As cabeças erguem-se hirtas, feito hóstias consagradas. Brincam com o nunca visto
 e põem para ninar o espanto.
 A dor arrastam, maneira como um arado
 Riscando o ar de figuras.
 Quantas terras do sem-fim nessa marcha palmilharam,
 A procura de que luas, de que sóis, eles caminham trazendo bois coroados, Jaraguá,
 burrinhas...
 Era noite ou era dia quando eu vi essa folia?
 De onde vem esse cortejo que brinca na travessia,
 E abre nesse deserto as sete portas do riso?
 Quantos reinos submersos, quantos
 Verões de esperanças,
 Quantos sertões de desejos eles trazem
 Na garganta.
 Mas que palavras escreve esse alfabeto de
 passos de danças e combates?[...] (ALMEIDA, 2006, p. 25-26)



Figura 10 A personagem Dora dança durante o espetáculo apresentado no Instituto Brincante⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: <http://festivaldebrincantes.files.wordpress.com/2011/06/img_8290-fotosilviamachado.jpg>
 Data de acesso: 03/05/2012, 17h30min.



Figura 11 A personagem Dora durante o espetáculo apresentado no Instituto Brincante⁴⁸

Nesse âmbito, encontra-se a diversidade de danças típicas nordestinas engendradas no texto em estudo; além do reisado, ocorrem também: maracatu, cavalo-marinho, coco e cabocolinho.

O *Diário de Pernambuco*, na edição de 14 de janeiro de 1964, traz um comentário sobre o maracatu:

Com a abolição da escravatura negra, em 1888 e a proclamação da República, em 1889, a figura do Rei do Congo-Muchino Riá – perdeu a sua razão de ser. Os cortejos dos reis negros já presentes no carnaval, por sua vez, passaram a ter como chefe temporal e espiritual os babalorixás dos terreiros do culto nagô e vieram para as ruas do Recife, não somente nos dias de festas religiosas em Nossa Senhora do Rosário, mas também nas festas carnavalescas. Após a abolição, porém, os antigos cortejos das nações africanas, que continuaram a se fazer presentes no carnaval do Recife então sob a Chefia dos seus babalorixás, passaram a ser chamados de *maracatus*, particularmente quando a notícia tinha conotação policial, como a divulgada pelo Diário de Pernambuco, em sua edição de 26 de fevereiro de 1889. Ainda recentemente, ao que se depreende do depoimento do Presidente da Nação do Leão Coroado, Luiz de França, falecido aos 95 anos, “para conversar pouco, só digo que o maracatu é da seita africana”. (Diário de Pernambuco, 14 de janeiro, de 1996)⁴⁹

⁴⁸ Disponível em: <<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/rosane-almeida/>> Data de acesso: 13/10/2012, 13h52min.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/1b.html>> Data de acesso: 16/04/2012, 21h10min.

A personagem Dedé relata a vida do seu pai e seu talento, mencionando que foi mestre de maracatu e capitão do cavalo-marinho, traços fortemente marcados na cultura da região:

[...] hoje em dia a poesia é minha lavoura. Isso era pai que dizia. Olhe, pai tinha vocação para que tanta coisa nesse mundo: era mestre de maracatu, capitão de cavalo-marinho, poeta violeiro, cantava que era uma coisa maravilhosa, tinha uma voz linda! (ALMEIDA, 2006, p. 28).

Para Almeida ([s.d]. p.6), o maracatu rural

[...] seria lindo só por suas ricas indumentárias, costuradas delicadamente por mãos calejadas dos cortadores de cana. Mas para além delas está a dança, realizada apenas por homens que, em total desequilíbrio, estão sempre prontos para o ataque e a defesa. Se Eugenio Barba os visse, chamaria esse estado de prontidão de “equilíbrio precário”.

Ainda estabelece Almeida que a expressão “maracatu rural” ocasiona um encantamento: os homens que fazem parte desses fazer brincante são homens lúcidos, com excelente humor, sem esquecer que estão em conexão com sua época ou momento que vivem.

Observemos a imagem do *Maracatu* a seguir:



Figura 12. Nação Erê: foto: Hans Von Manteuffel, o grupo dança o Maracatu.⁵⁰

Já o cavalo-marinho, tradição no nordeste, envolve o passado e o presente do povo:

O cavalo - marinho, como o Bumba-meu-boi, é uma aglutinação dos Reisados. Ao longo do espetáculo são agrupados cantos, loas, personagens e parte do boi de Reis. É um verdadeiro auto popular que fala da vida passada e presente do povo. Uma tradição popular vem se mantendo viva, principalmente durante o ciclo natalino. Não há como ficar indiferente apresentação desta brincadeira de origem portuguesa e que ficou suas raízes nos costumes do povo da Zona de Pernambuco⁵¹

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/>> Data de acesso: 20/04/2012, 22h22min.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/index.html>> Data de acesso: 19/03/2012, 15h.

Almeida ([s.d], p.6) destaca a importância da manifestação popular e traz para o foco o cavalo-marinho, que assim descreve:

É quase uma ópera popular, tem vínculos muito fortes com o teatro na sua origem. Com o teatro Grego, com o Nô japonês; faz lembrar a ópera de Pequim na sua diversidade de linguagens, que circulam entre a dança, o malabarismo, o humor, as máscaras e acrobacias. Seguindo uma trilha em direção ao passado, encontramos semelhanças com os teatros indígena e africano, que remetem às origens da atuação, em que o corpo do ator é a própria dramaturgia.

A escritora lembra aos espectadores que se torna difícil a separação entre o teatro e a dança, pois as pessoas se deslumbram e se emocionam quando assistem ao movimento do corpo do bailarino na dança histórica e veem o artista contando casos e dramatizando situações, tudo ao mesmo tempo.

Vale ressaltar que, embora não mencionada diretamente no texto de Rosane Almeida, ocorre uma grande relação entre o cavalo-marinho e o bumba-meu-boi, por isso não podemos deixar de mencionar que a diferença entre essas duas danças dramáticas será apenas por não haver o zabumba no cavalo-marinho. Por essa razão, o nome de bumba-meu-boi modificado para cavalo marinho.

Vejam os que diz Murphy (2011 p. 192).

O cavalo-marinho é a versão regional do boi de terreiro que é exclusiva da Zona da Mata Norte de Pernambuco e Paraíba. Essa dança dramática tem esse nome específico, pois não usa a Zabumba – referência instrumental ao nome bumba-meu-boi – então o nome da brincadeira foi mudado para outro personagem importante, o cavalo-marinho⁵².

Notamos que as danças estão imbricadas umas nas outras, com pouca diferenciação. Murphy, no segundo capítulo de seu livro, dedica-se a diferenciar o bumba-meu boi do cavalo marinho por meio das diferenças de instrumentação e entre algumas cenas entre os dramas, como, por exemplo, o uso da rabeça no cavalo-marinho e sua ausência no bumba-meu boi.⁵³

⁵² Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_20.pdf> Data de acesso: 17/05/2012, 12h52min

⁵³ Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_20.pdf> Data de acesso: 17/05/2012, 13h03min

Observemos a imagem a seguir (apresentação do bumba-meu-boi):



Figura 13 Bumba-meu-boi⁵⁴

⁵⁴ BORBA, Hermilo. *Apresentação do Bumba-meu-Boi*, 1982. p. 13.



Figura 14 Boi⁵⁵

A seguir, observamos a presença do cavalo-marinho no espetáculo Arlequim:⁵⁶



Figura 15 Apresentação do Cavalo-marinho⁵⁷

Na foto acima, está representada a história dos personagens Mateus e Bastião e do Capitão montado em seu cavalo-marinho:

Os personagens Mateus e Bastião, que participam do início ao fim da brincadeira, são dois negros amigos, que dividem a mesma mulher, a Catirina, e estão à procura de emprego. Eles são contratados para tomar conta da festa, O espetáculo é costurado ou coordenado pelo Capitão, de quem se origina o nome do folguedo. O nome do capitão é Marinho, chega montado em seu cavalo, daí a história dá seu

⁵⁵ Auto ou drama pastoril? Não importa. O Bumba-meu-boi, forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis, é o mais puro dos espetáculos populares. Embora se notem algumas influências européias, a sua estrutura no seu todo, assuntos, tipos e músicas são essencialmente nordestinos. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/8b.html>> Data de acesso: 16/05/2012, 15h 02min.

⁵⁶ Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/>> Data de acesso: 20/04/2012, 22h15min.

⁵⁷ O cavalo-marinho, trajando de capitão, com o seu chapéu armado e dragonas, aparece montado a cavalo, mas fingidamente, com uma armação que pende à cintura, para representar o animal. (CÂMARA CASCUDO, 1984, p.210).

prosseguimento até o momento final, quando o boi é dividido entre os participantes numa grande farra. Ao todo são 76 personagens (humanos e animais), representados em 63 atos.⁵⁸

É importante lembrar que, na revista do curso de formação de Jovens Brincantes, Rosane Almeida menciona que o cavalo-marinho é “dança mais teatral das manifestações populares”. (FRANCO, [s.d], p.6).

Faz-se necessário ressaltar esse enfoque, pois, na apresentação dessa manifestação, é necessário um ‘jogo de mergulhão’, desenvolver o olhar, os trupés, seu ritmo; enfim, tudo é envolvente, os movimentos são muito intensos, o artista tem que desenvolver uma boa prática da coordenação motora.

No texto em estudo, a personagem Dedé fala dessa dança com muito carinho, pois seu pai fora capitão do cavalo-marinho, personagem importante nessa encenação teatral, como já mencionado.

Outra dança que devemos salientar é o *coco*⁵⁹, que é considerada uma dança pobre, pois apenas utiliza as mãos para obter os ritmos; não há instrumento musical. Quando há o membranofônio ou idiofônio, o canto também é com as palmas, com mãos encovadas, para soar como o coco com casca quebrada. É assim que acontece em Alagoas. Em outros lugares, recebe outros nomes: “coco de zambê, coco de canzá, coco de mugonguê”. (ARAUJO, 2007, p. 87).

Homens e mulheres fazem uma roda e o solista fica no centro para argumentar, ou melhor, cantar a melodia e o texto; no refrão, todos cantam. O solista requebra, sapateia e reverencia; após, retira-se do centro para dar lugar a outro.

No texto de Rosane Almeida, podemos notar que a dança “coco” é comentada por Dedé, personagem cômica cuja felicidade consiste, segundo ela, em aproveitar as poucas oportunidades que a vida oferece para amenizar sua luta constante para sobreviver:

Não teve um doido que não aprendeu a “dança” coco comigo de umbigada e tudo... Eh, doideira! Meu ibope no hospício foi tão grande que o vigia se apaixonou por mi me fugiu comigo de noite e me trouxe “praquí” (ALMEIDA, 2006, p. 50).

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/index.html>> Data de acesso: 19/03/2012, 15h.

⁵⁹ Dança popular nordestina, cantado em coro o refrão que responde aos versos do tirador de coco ou coqueiro, quadras, emboladas, sextilhas e décimas. É canto-dança das praias e do sertão. (CÂMARA CASCUDO, 1984, p.237).

Quanto ao bailado do *cabocolinho*, tem origem indígena. O termo “caboclo”, no Nordeste, remete ao filho da miscigenação entre a índia e o branco; o índio surge do índio, o autóctone⁶⁰, é o filho da terra; os filhos dessa mistura são os “cabocolinhos”.

O pífano, conhecido também por taboca, é um instrumento utilizado nesse bailado. Também pode contar com reco-reco e canzá para dar ritmo.

Os cabocolinhos do nordeste assemelham-se ao caiapó paulista, porém são mais simples, como vemos a seguir:

[...] porque pouco vão além do cortejo, do desfile pelas ruas em demanda das praças públicas onde pinoteiam, imitam ataque e defesa quando aparece o apaziguador, um rei cuja túnica azul (vermelha em Penedo, Alagoas) chama a atenção, mormente quando vem acompanhado por dois curumins (príncipes?) em trajes de índios-quase nus. A falação não existe, porém a gesticulação é abundante. Fingimento de morte, embora tragicômico, apresenta arte, ou melhor, grande habilidade pessoal do caboclo-velho (ex-embarcadiço, sargento reformado da Marinha), quem sabe acostumado a ver a morte, pois é conhecido como grande rezador de “sentinelas”, isto é velórios em Mamanguape (PB). (ARAÚJO, 2007, p. 59).

Retomando fragmentos do texto *A mais bela história de Adeodata*, vejamos o trecho mencionado pela personagem Doutora Déo: “Maracatu, frevo, tudo eu gosto e respeito. Mas se tiver um caboclinho, por mais pobre que seja, é lá que eu estou”. (ALMEIDA, 2006, p. 43).

Quanto às falas da personagem Dedé, são recheadas da linguagem popular e das gírias. Ela narra a história do seu pai, um homem que vivia para o brinquedo, fazia o bem a todos que passavam pela sua casa e era apaixonado pelos bailados ou danças nordestinos:

[...] pai era besta demais. Trabalhava feito um condenado; os outros ficavam com o lucro, e pai com a experiência. Todo dinheirinho que ganhava era pro brinquedo; ora era um chapéu, ora era um manto, ora era um instrumento... Na casa da gente, chegasse quem chegasse tinha comida e dormido. (ALMEIDA, 2006, p. 29).

Nesse trecho, constatamos que a cultura popular está entranhada na pele do povo nordestino. A felicidade “nordestina” consiste em fazer parte do grupo social cuja cultura está impregnada no seu cotidiano. Como afirma Frederik Antal (*apud* BURKE, 2002, p. 28), a cultura é expressão ou mesmo “reflexo” da sociedade e, por extensão, a obra literária não pode ser desvinculada das condições em que foi produzida.

Parece-nos pertinente, aqui, mencionar algumas contribuições de Mikhail Bakhtin (1999), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François*

⁶⁰ Que ou quem é natural do país ou da região em que habita e descende das raças que ali sempre viveram; aborígene indígena. (HOUAISS, 2001).

Rabelais, em que estuda a influência da cultura cômica popular (fontes populares) na obra de François Rabelais.

O filósofo divide as múltiplas manifestações da cultura popular em três grandes categorias: *as formas dos ritos e espetáculos; obras cômicas verbais* de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar (em que se incluem paródicas), e *diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, blasões populares e outras).

A primeira engloba os festejos populares em praça pública e o envolve o papel do elemento cômico na vida do homem medieval, em oposição ao tom sério e oficial das cerimônias da Igreja ou do Estado Feudal. Segundo o autor, essas formas de ritos e espetáculos (re) criavam a “dualidade do mundo”: ao lado do mundo oficial, criavam um “segundo mundo” e, sem essa dualidade, não seria possível compreender a “consciência Cultural da Idade Média” ou a civilização renascentista.

Sob o rótulo “obras cômicas verbais” (com destaque para o *Elogio da Loucura*, de Erasmo), o filósofo russo aponta para a existência de uma vasta literatura, em latim, ou língua vulgar, marcada pela concepção carnavalesca do mundo, materializada, sobretudo, em obras célebres da literatura, de um lado; de cerimônias da Igreja ou do Estado, de outro.

Quanto ao vocabulário familiar e grosseiro (palavras injuriosas, blasfêmias, juramentos) na cultura popular da Idade Média, Bakhtin afirma que sua presença só poderia ser apreendida nos festejos carnavalescos, quando a ordem católica e feudal, séria (sem o riso⁶¹), podia ser rompida. No espaço-cenário do Carnaval, essas “grosserias”, adquiriam sentido: eram renovadoras da vida e assumiam contornos de fenômeno estético, a que Bakhtin, chama de “realismo grotesco”, marcado pelo “rebaixamento“, ou seja: pela transferência, “de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”, ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, “na sua indissolúvel unidade”.

Na obra da autora Rosane Almeida, é a personagem Dedé quem utiliza o cômico verbal:

[...] Não mudou nada. É cagada e cuspidada a cara do pai e do avô. Adeodata, e de saúde, como é que tu estás? Você sabe que eu tive um problema de joelho que me aperreou o juízo. (ALMEIDA, 2006, p. 34).

⁶¹ [...] o sério é oficial, autoritário, associa - se a violência, as interdições, as restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. (BAKHTIN, 1999, p.78).

E o riso (objeto do primeiro capítulo da obra: “Rabelais e a história do riso”) assume contornos de humor ou de ironia, deixando de ser jocoso e alegre, embora ainda incidindo sobre uma tradição viva. A cultura oficial, a seriedade medieval, estava impregnada de resignação, de mentira, de hipocrisia e de ameaças, impondo-se, em suas formas religiosas, sociais, estatais e ideológicas, sobre o povo. O riso, expressão por excelência da cultura popular, permitia ao homem medieval sentir-se vitorioso sobre o medo de todas as formas de poder e da aristocracia social: porque tudo o que era temível ou opressor tornava-se cômico.

Na obra em estudo, temos o cômico por meio da personagem trambiqueira Dona Dedé, que, para sobreviver, vende o produto banha do peixe-boi da Amazônia para curar enfermidades:

Contra todos os males que afetam a alma, o espírito ou o juízo... Se mesmo no frio o casal dorme de costas um para o outro, a BPBA (banha do peixe-boi da Amazônia) é tiro e queda. Vou contar um caso da minha intimidade. É que minha vó que tem noventa e sete anos está grávida! Sétimo mês! Pelo Cosme e Damião... Tudo porque de manhã cedo ela fritou os ovos de meu avô só com um pouquinho de BPBA. Isso é bom para tudo... (ALMEIDA, 2006, p. 22).

A partir do século XVII, com a gradativa retomada da noção aristotélica do gênero cômico como representação dos homens inferiores, essa tradição perde sua homogeneidade e, no século XIX, o cômico perde os vínculos com o realismo grotesco da cultura popular na Idade Média e da literatura do Renascimento, porque a representação do passado histórico nunca será a mesma. Também a concepção do riso se transformou ao longo dos séculos:

É no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam a cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. O riso popular penetra na epopeia, aumentam as suas proporções nos mistérios [...] A cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas esforça-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica. (BAKHTIN, 1999, p. 84).

No século XVIII, os filósofos iluministas, embasados na razão e distanciamento – se da dialética, não compreenderam a ambivalência do riso da cultura popular. Na literatura rococó, o tom alegre simplificou-se e amesquinhou-se.

A partir do segundo capítulo da obra, Bakhtin passa à análise propriamente dita da obra de François Rabelais, explorando os elementos do realismo grotesco, intrínsecos à narrativa (“o vocabulário da praça pública”, ou imagens verbais; o todo imagético da obra: o coito, o parto, a comilança comer e as necessidades fisiológicas as imagens das festas populares e atos cômicos em praça pública), com forte

apelo ao comer excessivamente, mostrando a imagem grotesca do corpo e do “baixo” corporal em Rabelais: as relações do corpo com o cômico e seu fim renovador.

O trabalho de Mikhail Bakhtin mostra, pois, as influências que cultura popular e literatura exercem uma sobre a outra e o fato de que há literatura amplamente arraigada às fontes populares. Para Bakhtin (1999, p.185), “o poder dominante e a verdade dominante não se vêem no espelho do tempo, assim como também não vêem o seu ponto de partida, seus limites e fins, sua face velha e ridícula, a estupidez e suas pretensões à eternidade e a imutabilidade”.

Embora Bakhtin tenha analisado períodos anteriores ao avanço dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural (que propõem homogeneização), já mostrava a tensão entre cultura e elite, hegemônica, e cultura popular e o fato de que, em decorrência do caráter dinâmico da cultura, sempre são possíveis os movimentos de reapropriação e ressignificação, de reconstrução e desconstrução.

Na peça aqui analisada, as “festas” parecem ter uma função de catarse⁶²: a alegria e o riso estabeleciam a oposição entre dois mundos (BAKHTIN, 1999), o mundo cotidiano, sério, e o mundo festivo nordestino; capaz de romper as barreiras sociais e de manifestar coisas sérias por meio do riso; o cômico não é apenas humor, mas também crítica às instituições. E essa crítica também se manifesta no vocabulário, nos gestos, evocando até mesmo a sátira menipeia, gênero permeado de palavras de baixo calão e de xingamentos que eram corriqueiramente pronunciados.

Finalmente, merece destaque, na linguagem da peça, o uso do anexim⁶³ (ora em sua forma original, ora captado por subversão) pela personagem Dona Dedé. Esse recurso, além de evocar, parodicamente, a obra de Arthur Azevedo (já mencionada no capítulo anterior), acentua o lado cômico da peça.

Segundo Araújo (2007), os anexins são pronunciados com poucas palavras, como uma sabedoria popular, ou seja, são sentenças populares frequentes na linguagem do cotidiano que geralmente expressam um conselho “sábio” ou uma pretensa “verdade” absoluta, apontando, segundo Araújo (2007, p. 181), para o “bom costume, regras do bem viver”. Polifônicos por natureza – posto que retomam “inumeráveis enunciações anteriores” (MAINGUENEAU, 2004, p. 169) – a correspondem, portanto, àquilo que Maingueneau (2004) chama de “citação

⁶² A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, “provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções” (Poética, 1449b). Trata-se de um termo médico que assimila e identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma “lavagem” e uma purificação por regeneração do ego que percebe.(PAVIS, 2008, p.40).

⁶³ S.m1-sentença popular que expressa um conselho sábio; provérbio, máxima. (HOUAISS, 2001).

de autoridade”, expressando a voz do povo – E a voz do povo é a voz de Deus – e manifestando a sabedoria popular num determinado meio social. Transmitidos de geração para geração, especialmente pela linguagem oral, fazem parte do léxico da língua e, pois, são constitutivos do folclore e da cultura dos povos, pois reportam ao mundo referencial, físico, cultural, social e psicológico em que transita e se constitui o homem.

Tanto isso é “verdadeiro” na obra – a verossimilhança pretendida pela arte –, que a personagem Doutora Déo convoca, como sujeito de sua pesquisa de doutoramento, Dona Dedé, a mulher “do povo”:

DOUTORA DÉO – Como diz a Dona Dedé: “Desgraça pouca é princípio de vida” (ALMEIDA, 2006, p. 55).

Bosi (1988, p. 23) menciona outro aspecto inscrito nos “ditos sapienciais do povo”: “pelo menos duas vertentes: a prudencial e a providencial”.

Xidieh (1999, p. 1), ao tratar dos usos dos anexins, concebe-os de outra perspectiva e menciona a possibilidade de se identificar a “fonte social” desses ditos, sobretudo daqueles que “significam sujeição, subordinação e resignação”, seja aos “desígnios da divindade”, seja ao “*arbítrio dos poderosos*”.

O autor apresenta um “elenco dos fatores dos anexins sociais”:

a experiência do homem em seus ensaios e erros com a vida, a sociedade e o mundo; a admissão de um *sagrado* que explica, regula e acomoda os "buracos negros" dessa eterna contenda vida-homem e, por último, o outro *deus*, intermitentemente gerado pelos poderosos e grupos de dominação à sua imagem e semelhança, lançado sobre o *outro*, garantindo aos senhores sua existência e perpetuação. (XIDIEH, 1999, p. 4).

Por meio de “conversa vai conversa vem” (ARAÚJO, 2007, p. 185), esses recursos surgem quando a personagem traz à ribalta uma convidada chamada por Adeodata⁶⁴ para contar suas histórias sem fim: “Dedé: Adeodata, tu não tá cansada de minhas histórias, não tá? Quer mais um cafezinho, quer?” (ALMEIDA, 2006, p. 49).

Na obra, encontramos praticamente todas as modalidades mencionadas, embora os efeitos de “sujeição, subordinação e resignação” sejam camuflados pela comicidade das cenas em que são proferidos:

“ladroão em casa de pobre só leva susto” (ALMEIDA, 2006, p. 24)

“mais enfeitada que cruz na estrada” (ALMEIDA, 2006, p. 24)

“até as pedras se encontram, quem dirá as criaturas.” (ALMEIDA, 2006, p. 29).

⁶⁴ Dona Dedé diminui a velocidade e vai olhando para a pessoa da plateia que escolheu para ser Adeodata, sua “convidada”. (ALMEIDA, 2006, p. 22).

“desocupado não procura emprego com medo de achar.” (ALMEIDA, 2006, p. 36).

“circo de pobre é buraco de fechadura.” (ALMEIDA, 2006, p. 36)

“um pontapé na bunda é sempre um passo adiante.” (ALMEIDA, 2006, p. 36)

“A fruta nunca cai muito longe do pé.” (ALMEIDA, 2006, p. 36).

“doido perde o juízo, e não o paladar.” (ALMEIDA, 2006, p. 50).

“tristeza não paga dívida.” (ALMEIDA, 2006, p. 52).

2.3 Memória

Faz-se importante frisar que a personagem Dedé relata os acontecimentos passados por intermédio da *memória*. Nesse rememorar, parece haver lapsos significativos, assim concebidos por Seligmann-Silva (2003, p. 46):

o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento⁶⁵, a impossibilidade de recobrir o vivido (o real) com o verbal.

No relato feito pela personagem Dedé, parece ocorrer aquele “excesso de realidade”, provocando a cisão entre a linguagem e o evento: mostra-se, portanto, apenas o ponto de vista (visão) da lembrança. Observemos o trecho a seguir:

Mas, mulher, há quanto tempo que a gente não vê? Esse mundo dá muitas voltas e é pequeno demais, Eu tenho pensado tanto em tu, a gente vai ficando velha e vai gostando de visitar o passado, Quando olha para trás, se dá conta de uma coleção de restos, anos, lembranças, rugas, cabelo branco e muita saudade. Saudade eu tenho de Nazaré da Mata: a feira, as sambadas, o cavalo-marinho, o açude... Eita tempo bom!!! (ALMEIDA, 2006, p. 24).

É importante salientar que, pela voz da personagem Dedé, a memória faz retornar o auto “cavalo-marinho” já mencionado.

Fica evidente que, “assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios etc...” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52), a memória também se marca por silenciar aquilo que não lhe apraz, ou que não apraz a Dedé, pois esta é marcada pelo sofrimento, por uma vida com dificuldades para sobreviver, tipicamente nordestina. Ela traz à

⁶⁵ O evento, aquilo que me sobrevém, a mim, e em mim, constitui como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla, e que a formo aparentemente encerra nos seus signos e símbolos. (BOSI, 2003, p.464-465).

ribalta, em seu palco da vida, somente o que remete a boas recordações, figurativizado em *belo*⁶⁶.

Percebe-se que, na personagem Dedé, há uma “memória topográfica”, que

[...] é também antes de mais nada uma memória imagética: na arte da memória conectam-se as idéias que devem ser lembradas a imagens e, por sua vez, essas imagens a locais bem conhecidos. Aquele que se recordar deve poder percorrer essas paisagens mnemônicas⁶⁷ descortinando as ideias por detrás das imagens. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 56).

Nota-se que a memória imagética da personagem recorda apenas momentos que alegram, seu sentimento é de saudosismo: “Eita tempo bom!” (ALMEIDA, 2006, p. 24).

É importante frisar que duas “espécies” de memória convivem na obra em estudo: Dona Dedé aciona seu **cérebro**⁶⁸ para contar a sua história, enquanto Doutora Déo usa a memória do computador para (re)constituir a história da humanidade, aproximando tradição e modernidade, local e universal.

Esses “cérebros” convergem e divergem, pondo à mostra o valor do conhecimento da cultura popular por Dona Dedé, cuja memória não falha, em contraposição à perda da memória do PC e a conseqüente impossibilidade de a Doutora Déo recuperar seus dados.

Observe o fragmento a seguir, que contém a fala da personagem Doutora Déo no instante em que perde os textos que estão todos no computador:

DOUTORA DÉO – Alô Apolônio? Sou eu, Adeodata. Eu estou no hospital, perdi todos os textos. Calma, Apolônio, não, eu não perdi todos os dedos. Não... Eu estou no hospital porque tive um enfarte. (ALMEIDA, 2006, p. 53).

Ao contrário, a memória de Dona Dedé é viva, capaz de reviver o passado:

Eu tenho pensado tanto em tu, a gente vai ficando velha e vai gostando de visitar o passado. Quando olha para trás, se dá conta de uma coleção de restos, anos, lembranças, rugas, cabelo branco e muita saudade. Saudade eu tenho de Nazaré da Mata: a feira, as sambadas, o cavalo-marinho, o açude... Eita tempo bom!!! (ALMEIDA, 2006, p. 24).

Para Prado (2002, p. 85), no teatro, “A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade”.

⁶⁶ “[...] o belo é contaminado pelo particular, pelo espetáculo da vida cotidiana” (GOMES, 1997, p. 84).

⁶⁷ Técnica para desenvolver a memória e, memorizar coisas, que utiliza exercícios ensina artifícios, como associação de ideias ou fatos difíceis de reter a outros mais simples ou mais familiares combinações e arranjos de elementos, números etc. (HOUAISS, 2001, p. 1938).

⁶⁸ O cérebro é, sem sombra de dúvidas, o responsável pela aprendizagem, pela cognição, pela memória e pelas emoções. O seu funcionamento é realizado através da interação entre as suas diversas áreas. Disponível em <http://conceito.de/cerebro>> Data de acesso 03/12/2012 00h03minm

A autora utiliza-se desse artifício (como fato) para representar as histórias da cultura popular no espetáculo-texto dramático, em que a verossimilhança é imprescindível. Os grupos culturais são rememorados, e, por meio deles, percebe-se a carência dos que ainda são esquecidos pelas chamadas elites brasileiras, sendo muitas vezes discriminados. A ficção e os palcos fazem o espectador ou leitor refletir sobre se esses fatos não teriam acontecido realmente em algum momento da história e em algum lugar. Notamos também que Dona Dedé seleciona os dados do real e os mistura com a ficção; assim, ela reinventa o passado, dando novos rumos à identidade da nação. Sob esse olhar, descreve os valores e a busca de novas formas para melhorar suas vidas. Pode-se dizer que essa preocupação também está em outras narrativas que falam da vida dos nordestinos: em face da seca, as pessoas buscam novos meios para melhorar sua vida, como ocorre em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, cuja personagem central sonha com um futuro outro:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. [...] Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 1986, p. 125-126).

É pertinente mencionar também a obra de Candido Portinari, “Retirantes”, que retrata a fome do povo nordestino ocasionada pela seca.

Fazendo um paralelo entre as obras citadas, temos em cena a personagem Dedé, também nordestina, que luta para sobreviver e acredita em um futuro melhor; senão, opta pela lembrança de dias melhores no/do passado, como que “comprovando” a célebre frase de Euclides da Cunha em *Os sertões*: “O sertanejo é, sobretudo, um forte”.

A personagem Dedé, quando inicia sua conversa com a convidada “Adeodata⁶⁹”, traz para a ribalta a vida passada, destacando acontecimentos que não são agradáveis de ouvir, contudo trata esse assunto com naturalidade:

A senhora não me é estranha. Eu já via senhora em algum lugar. Claro que já. A senhora não é Adeodata de Dona Vicentinha e de seu Adamastor, do finado Agripino? Mas como não é? Não mudou nada, Enrolona, tímida como sempre. Olhe, deixe esse mau costume, mulher. Venha comigo, venha... Vamos tomar um cafezinho em minha casa, feito na hora, vamos, vamos... (ALMEIDA, 2006, p. 23).

⁶⁹ Dona Dedé diminui a velocidade e vai olhando para a pessoa da plateia que escolheu para ser Adeodata, sua “convidada”. (ALMEIDA, 2006, p. 22)

Ainda destaca Almeida, por meio da imagem (presença) da “convidada” “Adeodata”, assuntos que, para Dona Dedé, poderia ser relevante lembrar. Assim, teria dados “mais concretos” para sua memória mnemônica ou fatos “reais” para a personagem trambiqueira⁷⁰.

Aponta Nunes (2007, p. 8): “[...] memória é analisada em sua materialidade complexa com ênfase para a relação do texto com a imagem, para a passagem do visível ao nomeado.”

Percebe-se que o acontecimento do passado que aciona a memória da personagem Dedé foi o fato de lembrar que a Adeodata (convidada) era “enrolona e tímida”: a lembrança da personagem Dedé que permanece viva na consciência da nordestina⁷¹.

Desse modo, é reconstruída uma história social da Adeodata, que, mesmo com diferentes costumes, faz parte da comunidade social à qual pertence a arquetípica Dedé.

Davallon (2007, p. 25) menciona que “há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e, sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social”.

Na cena V, Dona Dedé traz o café, o bate-papo se dá como em qualquer casa brasileira: na cozinha, em companhia de um cafezinho bem brasileiro.

Por meio do diálogo entre Dona Dedé e Adeodata, a nordestina tem a oportunidade de também fazer uma retrospectiva de sua vida – como uma Adeodata significa todas as mulheres –. Ela se refere à sociedade brasileira e, na sua fala, enfoca as dificuldades enfrentadas pela população mais pobre, a história das mulheres e do povo brasileiro. Além disso, traz para a cena o dito popular: “A voz do povo é a voz de Deus” (ALMEIDA, 2006, p. 28).

Faz menção também aos fracassos de seu pai e lembra seu dizer: a lavoura (seu trabalho) é a poesia.

Percebemos que Adeodata, ao se referir a sua história, não deixa de mostrar o orgulho que tem do pai, que era um trabalhador explorado pelo sistema; um desses homens que faziam um pouco de tudo para sobreviver e não deixar faltar nada para os filhos: “Eu puxei pai, graças a Deus. Pois é, mas de todas as vocações que pai teve, a maior delas foi pra prego, porque o homem gostava de levar na cabeça” (ALMEIDA, 2006, p. 28).

E mais: seu pai era um típico nordestino, que se destacava porque era “mestre de maracatu, capitão de cavalo-marinho, poeta violeiro, cantava que era uma coisa maravilhosa, tinha uma voz linda! (ALMEIDA, 2006, p. 28). Prosseguindo suas falas sobre o passado, Dedé refere-se ao pai como um homem do povo que tinha a experiência profissional, mas não

⁷⁰ Personagem Dona Dedé.

⁷¹ Personagem Dona Dedé

sabia ganhar dinheiro e fora uma vítima de alguns “amigos” espertalhões e do sistema capitalista, em que muitos trabalham, mas poucos ganham.

Esse retrocesso na vida de Adeodata mostra que, apesar de toda sua tragédia familiar, sobreviveu-lhe a cultura; mesmo com toda pobreza, não faltava o dinheiro para comprar os apetrechos para a apresentação das danças e a representação da arte nos palcos da vida, e nos palcos da ação dramática: “[...] todo dinheirinho que ganhava era pro brinquedo, ora era um chapéu, ora era um manto, ora era um instrumento. [...]”. (ALMEIDA, 2006, p. 29).

Quando se refere ao seu pai, mostra a riqueza cultural que ele deixou para que continuasse em outros lugares, mas a força estava na sua mãe, na mulher: quando sua mãe morreu, seu pai perdeu todo o equilíbrio e “saiu batendo a cabeça pelo mundo” (ALMEIDA, 2006, p. 29).

Podemos observar o jogo entre vida e arte: a vida é dura, mas a força vem das danças do reisado, da cultura que orienta a vida das pessoas, não deixando que fracassem, mesmo quando a sociedade não acredita. A cultura está nas veias dos artistas nordestinos, e com isso faz com que sua alma tenha uma transcendência no momento das danças. O dinheiro ou o poder social ficam para segundo plano, e a valorização cultural sobressai-se para o povo nordestino:

[...] Na casa da gente chegasse quem chegasse tinha comida e dormida. Depois e mãe morreu no parto, pai saiu batendo a cabeça pelo mundo. Foi tentar a vida lá no Recife... Morreu sozinho como indigente. Porque a fortuna faz amigos, mas é a desgraça que prova se eles existem de verdade. Antes de pai morrer, eu já “tava” morando “mais” meus irmãos, lá em Jacuípe, na casa de tio Aderaldo. Lá, eu lembrava tanto de tu, passava tanto reisado por lá. (ALMEIDA, 2006, p. 29).

O narrador volta seu olhar para as questões sociais e culturais do povo nordestino. Por meio das falas de Adeodata, percebe-se o processo cultural: o enraizamento cultural das danças é uma forma de mostrar a força de uma obra literária para a transformação da sociedade.

Importa destacar que as lembranças evocadas pela personagem Dedé não exigem outros testemunhos, pois estão nela: sua imagem concreta, em cena, torna-se uma produção cultural.

Destacamos um trecho da personagem Dedé, no instante em que faz uma relação entre a fotografia “imagem” da “Adeodata” e a Adeodata “de hoje”: não ocorreu mudança, permanece bonita.

A personagem Dedé, para evocar seu passado precisa da personagem Adeodata (convidada) para trazer lembranças de acontecimentos por intermédio da fotografia. Enfatiza Halbwachs (2006 p.720):

Para evocar seu próprio passado em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referencia que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo inventou, mas toma emprestado de seu ambiente.

Percebemos que, por meio da fotografia da convidada, Dona Dedé traz à ribalta o seu passado e o da sambista:

(DONA DEDÉ volta com uma foto de Adeodata, uma sambista bonita.) (mostrando uma foto para sua convidada). Taí teu retrato. Não mudou nada, é cagada e cuspida a cara do pai e do avô. Adeodata, e de saúde, como é que tu “estais”? (ALMEIDA, 2006, p. 34).

Nesse fragmento, Dona Dedé tem a visão da beleza da sambista, contudo é pela imagem da Adeodata que sua memória evoca os acontecimentos com sua família e com a própria Adeodata.

Como salienta Davallon (2007 p. 28):

Eis que nos conduzirá talvez a encarar a imagem sob um prisma particular: menos a nos interessar pelo que a imagem pode representar (os objetos do mundo), ou ainda pela informação que ela pode oferecer nem mesmo pelo modo como ela efetua um ou outro desses processos, do que a prestar atenção à maneira como certa imagem concreta é uma produção cultural - quer dizer, a levar em consideração sua eficácia simbólica. Com efeito, aquele que observa uma imagem desenvolve uma atividade de produção de significação; esta não lhe é transmitida ou entregue toda pronta. Esse estado de coisa abre, como, aliás, insistem em nos fazer observar, a uma liberdade de interpretação (o que quer dizer que o conteúdo “legível”, ou antes “dizível”, pode variar conforme as leituras); mas o que faz também – e não se poderia esquecer este ponto – com que a imagem comporte um programa de leitura: ela assinala um certo lugar ao espectador [...] ela pode “rentabilizar” por si mesma a competência semiótica e social desse espectador.

As lembranças são individuais, mas em sua essência há propensão de concordância entre si, de que poderá decorrer um efeito de verdade. Halbwachs (2006, p. 29) aponta que a memória é “reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências”.

Ocorre, todavia, que, para que a memória funcione com êxito, é necessário que a reconstrução dessas lembranças tenha alguns dados que poderão ser concretos ou permanecem em nosso espírito: do indivíduo ou do grupo social.

Percebemos que a cultura popular está na memória da personagem e em toda a sociedade nordestina, integrando, pois, uma memória coletiva. Para Halbwachs (2006, p.170),

Não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que os circunda. É ao espaço, ao nosso espaço - o espaço ocupamos, por onde passamos muitas, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir-se que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria lembrança reapareça.

Na narrativa, a lembrança espacial da cidade em que Adeodata morava emerge: lembrança das pessoas, do reisado, das danças e bailados; é por intermédio desse local marcado na memória da Dona Dedé que se reconstitui uma parte da história cultural do povo a quem a personagem representa:

Lá, eu lembrava tanto de tu, passava tanto reisado por lá. Mas não era reisado de Jacuípe, porque Jacuípe não tinha nada; a cidade inteira era uma rua só, e ainda contramão. (ALMEIDA, 2006, p. 29).

Conforme afirma Halbwachs (2006, p. 39):

É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo.

Ainda complementa Halbwachs (2006 p. 55): “a lembrança corresponde a um acontecimento distante no tempo, a um momento de nosso passado. É o que Bergson chama de imagem, ou a sensação do *déjà vu*”.

Vimos, na obra de Rosane Almeida, algumas transformações, mostradas especialmente por Dona Dedé: a morte do pai traz grandes modificações para sua vida; a partir do momento em que vai morar na casa do tio Aderaldo, sua vida não será a mesma, pois a estrutura paterna não existe. Sua vida segue um rumo diferente do que poderia esperar

(desejar). Torna-se, assim, uma trambiqueira para sobreviver, fazendo parte de um novo grupo social, contrapondo-se à cultura popular de que outrora participava: assistia ao pai se debruçando com alegria nas indumentárias, nos brinquedos, no reisado e nos bailados.

No relato da personagem “modificada”, confirmam-se as ponderações de Halbwachs (2007, p. 160):

Um acontecimento realmente grave sempre traz consigo uma mudança nas relações do grupo com o lugar - seja porque este modifica todo o grupo, por exemplo, uma morte ou um casamento, seja porque o grupo modifica o lugar: a família enriquece ou empobrece, o pai da família é chamado para outro posto ou passa a uma outra ocupação. A partir desse momento, este não será mais exatamente o mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva e, ao mesmo tempo, o ambiente material também não será mais o mesmo.

Halbwachs (2006, p. 159) salienta que:

A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém com esta passa ao primeiro plano da ideia que tem de si mesmo. Essa imagem penetra em todos os elementos de sua consciência, deixa mais lenta e regula sua evolução. Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo enquanto membro do grupo, é o grupo em si, que, dessa maneira, permanece sujeito à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio.

A personagem Dedé também traz para a cena dramática a memória mítica, embora carnavalizada: os remédios “naturais” feitos pelo “cacique” são “transformados” pela trambiqueira, que vende a cura para todos os males:

A minha fórmula do peixe-boi foi desenvolvida por um velho pajé de uma tribo que também está em extinção [...] Esse pajé não extinto, minha gente, ele lha para o peixe-boi e capta o que o peixe-boi e ele transfere pelo poder da mente para uma banha de porco natural orgânica cem por cento derretida. Contra todos os males que afetam a alma, o espírito ou o juízo [...] BPBA. (ALMEIDA, 2006, p. 21).

Aproveitando-se da boa-fé da população, que ainda acredita em curas miraculosas, oferece seus remédios, de cuja venda sobrevive. Do entrecruzamento entre as diferentes memórias⁷², a cultura sobrevive.

⁷² Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador. (PÊCHEUX, 2007, p. 50).

A voz da personagem Dedé vai também evocar um discurso de crítica política e social, contestando a legislação brasileira, que valoriza os animais e esquece os índios. Nesse sentido, sua voz é uma réplica ao discurso de ambientalistas e ao do colonizador. O ponto de vista da personagem fica evidente: o assujeitamento ocorre na camada populacional mais frágil, como podemos observar neste fragmento:

Vocês estão cansados de ver as grandes lojas vendendo BPBA e eu pergunto: Como pode? Se o peixe-boi que está em extinção e matar peixe-boi dá cadeia? É porque é falso: produto, grandes lojas, mercado... é tudo mentira! Agora a minha BPBA, essa não, essa é legítima, vem com seguro contra falsificação e clonagem. A minha fórmula de peixe-boi foi desenvolvida por um velho pajé de uma tribo que também está em extinção, porque matar índio não dá cadeia. Mas esse pajé ainda não foi extinto, ele é vivo e vive da fórmula da BPBA que ele desenvolveu. (ALMEIDA, 2006, p. 21).

Valem, aqui, as palavras de Eni Orlandi (*apud* NUNES, 2007, p. 61):

[...] esse sujeito, uma vez constituído, sofre diferentes processos de individualização (e de socialização) pelo Estado. Assim, se temos o indivíduo como ponto de partida para o assujeitamento ao simbólico - e quanto a este assujeitamento o sujeito não tem controle, pois ele se passa “antes, em outro lugar e independentemente” - temos sobre esse sujeito processos que o individualizam e que derivam das diferentes formas de poder. E aí as Instituições e o Poder constituído têm um papel dominante. É nessa instância que se dão as lutas, os confrontos e onde podemos observar os mecanismos de imposição, de exclusão e os de resistência.

É também de Dona Dedé a fala de resistência ao *status quo* e às formas de imposição e exclusão:

A comida não era lá essas coisas, mas um dia eu cheguei pras enfermeiras e falei ‘Minha gente, vocês tenham compaixão, que doido perde o juízo, e não o paladar’. Aí de vez em quando, vinha uns bolinhos mais ou menos. (ALMEIDA, 2006, p. 50).

A personagem diz “aquilo que pode e deve ser dito por um sujeito em uma posição discursiva em um momento dado em uma conjuntura dada” (PÊCHEUX, *apud* ORLANDI, 2007, p.62).

A mais bela história de Adeodata preocupa-se com o bem-estar das pessoas ditas mais pobres, procura mostrar como as mulheres contam a suas histórias e, além disso, procura valorizar a cultura, a arte e o ser humano de maneira geral, e mostrar os valores sociais por meio da recuperação da memória, nas danças e nos palcos do teatro.

CAPÍTULO III: A PRESENÇA DO ELEMENTO FEMININO EM A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA

Eu me chamo Adeodata porque a Deus eu fui dada,
Criatura igual a mim ainda não foi criada.
Da beira-mar ao sertão sou conhecida e falada.
Você me encontra nas ruas, nos cortiços, procissões,
Sozinha e abandonada, rogando nas orações,
Também sendo venerada, arrastando multidões.
(Rosane Almeida).

3.1 Gênero

O texto da dramaturga Rosane Almeida, *A mais bela história de Adeodata*, é explorado, neste capítulo, quanto aos fios do discurso sobre/de gênero entrelaçados na obra e ecoados nas/pelas vozes femininas das personagens.

Sobre gênero, são destacados vários conceitos, contudo um dos tópicos que pretendemos focalizar é o gênero no decorrer da história feminina, ligada ao movimento feminista, suas lutas para incorporar a mulher de forma igualitária na sociedade.

A opressão feminina é um fato histórico, que se estende desde a Antiguidade e percorre todos os espaços da atuação humana. A história da luta pela libertação feminina é, por sua vez, algo relativamente recente e inscrito, sobretudo, no Ocidente e, na busca de direitos, a mulher conquistou o direito ao voto, engajou-se na vida econômico-social e política, constituindo uma problemática em que está engendrado o estudo do gênero.

De acordo com Louro (2008 p. 14-15)

Ações isoladas ou coletivas, dirigidas contra a opressão das mulheres, podem ser observadas em muitos e diversos momentos da História e, mais recentemente, algumas publicações, filmes etc... vêm se preocupando se reconhecer essas ações. No entanto, quando se pretende referir ao feminismo como movimento social organizado, esse é usualmente remetido, no Ocidente, ao século XIX. Na virada do século, as manifestações contra a discriminação feminina adquiriram uma visibilidade e uma expressividade maior no chamado sufragismo⁷³. [...] Com um amplitude inusitada, alastrando-se por vários países ocidentais (no final ainda com força e resultados desiguais), o sufragismo passou a ser reconhecido, posteriormente, como a primeira onda do feminismo. Seus objetivos mais imediatos (eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões) estavam, sem dúvida ligados ao interesse das mulheres[...] Na década de 1960 – que o feminismo, além das preocupações sociais e políticas, irá se voltar para a construções propriamente teóricas.

⁷³ [...] movimento voltado para estender o direito do voto às mulheres. (LOURO, 2008, p. 15).

Ressalta Heloisa Buarque de Hollanda (1992, p. 60), o conceito de sujeito do feminismo:

O sistema sexual de gênero deixa de ser visto, portanto, como constituinte de uma esfera autônoma e passa a ser considerado como uma posição da vida social em geral. É neste sentido que Laurentis elabora o conceito de “sujeito do feminismo” distinto tanto da ideia de mulher essência inerente a todas as mulheres, quanto da noção de gênero que define a mulher enquanto ser histórico, gerado pelas relações sociais.

A mulher está inserida no meio social, como parte intrínseca da história, como ser em evolução, sempre em movimento com as relações da sociedade.

Destaca Louro (2008 p. 17): “A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito, inclusive como sujeito da Ciência.”⁷⁴.

Por isso, Rosane Almeida atribuiu à personagem Doutora Déo – valorizada moral e intelectualmente como sujeito feminino – a responsabilidade de falar de ações sociais e políticas e de opressão feminina: todos esses temas permeiam a sua voz e vão entrelaçar-se para culminar, indireta ou diretamente, na questão do gênero:

Quando o homem estabelece a propriedade, ele cria a hereditariedade. E vai atacar a mulher naquilo que sempre foi o pivô da idolatria, e também da inveja, do respeito e também do medo, a sua sexualidade. (ALMEIDA, 2006, p. 38).

No fragmento, insinua-se um diálogo com discursos segundo os quais o homem, com o intuito de preservação da propriedade, desejou a sua função paternal, pois só assim transformaria a sociedade em um sistema patriarcal, em que os homens exerceriam papéis importantes e acabariam sendo os chefes ou mantenedores das famílias, como também da propriedade. À mulher, caberia cuidar dos filhos.

Vestígios da “militância” da personagem começam a emergir a partir do conflito familiar vivido por ela: em uma sociedade repleta de preconceitos, Doutora Déo enfrenta problemas com a filha, cujo namorado é drogado; a garota é sustentada pela mãe, cujo ex-marido, pai da menina, não dá apoio para sanar os problemas familiares; a Doutora luta pela conquista da independência feminina.

Na fala a seguir, outras questões insinuam-se:

⁷⁴ Do movimento feminista, participaram acadêmicas como Simone Beauvoir, Betty Friedman e Kate Millet (cf. LOURO, 2008, p.17).

[...] Alô!Oi, minha filha, tudo bem?...[...] Ah, sei, o dinheiro acabou na metade da viagem. Como? Você quer que eu mande dinheiro por esse rapaz? Mas ele é muito violento com você, um drogado. Você ainda vai ter problemas por se envolver com esse elemento. Não, eu não vou discutir esse assunto por telefone. (ALMEIDA, 2006, p. 38).

A fala parece abolir a diferenciação de papéis entre homens e mulheres e, ao mesmo tempo, desconstrói a imagem do homem provedor que (ainda) circula na sociedade, pois que historicamente constituída e dela constitutiva.

Não é, porém, apenas essa tarefa que cabe à professora: atenta às injustiças sociais, ela defende seres humanos assujeitados aos diferentes problemas sociais, que não escolhem gênero: o desemprego (que gera depressão, tédio), os baixos salários do professor, as doenças e a correspondente falta de um sistema de saúde eficiente, a ineficácia e ineficiência do Estado, além de questões ligadas à pós-modernidade e sua cultura da beleza a qualquer custo, do ter e parecer, e não do ser, em que a mídia assume influência negativa:

[...] mas você não imagina a odisséia: só para chegar aqui no hospital pegamos um congestionamento de mais de trinta quilômetros. Era carro na rua, e junto com a greve dos carroceiros ambulantes, protestando contra a falta de espaço para puxarem suas carroças. Eu estou num hospital público; você acha que professor tem dinheiro par ter plano de saúde? E isso aqui é um dismantelo: tem gente doente de fome e outros doentes porque comem demais. Adolescentes que sonham em ser modelos sofrendo de anorexia. Pelos corredores, pais chorando de depressão por causa do tédio, da aridez, da inveja e da competição, do medo de desemprego. (ALMEIDA, 2006, p. 54).

Nesse conjunto de “problemas sociais urgentes”, é representada a manifestação dos carroceiros, vista pela personagem de dois ângulos: tópico, como falta de espaço (físico) nas ruas, em que não têm como disputar lugar com os carros; e atópico, como falta de um lugar no mundo, de que resulta a imagem, também dupla, ambígua, polissêmica, dos próprios homens puxando carroças: sua passagem “física” de homens a animais ou a metáfora da zoomorfização, ou ainda uma alusão à fraqueza organizacional dos trabalhadores.

São problemas do cidadão, sem sexo, mas denunciados pela Doutora Déo, sob a forma de crítica política e de reivindicação.

Observemos, por outro lado, o comentário da personagem Dona Dedé a respeito da Doutora: “Ela me disse que vai entrar para uma tal de Academia Brasileira de Letras e que aí ela vai ser uma ‘imorrível’”. (ALMEIDA, 2006, p. 35).

Aqui, ironicamente, a voz da personagem rude, do sertão, dialoga com o que escreveu Heloisa Buarque de Hollanda (1992, p. 57) sobre a importância da mulher no cânone literário,

sobre “a tarefa de empreender uma arqueologia literária para resgatar os trabalhos das mulheres, que de diversas formas, foram silenciadas ou excluídas da história da literatura”.

Podemos notar o contraponto que a autora faz em relação às conquistas feitas pela mulher.

3.2 Personagens

Segundo Ryngaert (1996 p. 126):

Para o teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático. O ator é somente um intérprete que não se confunde com a ficção e que o público não assimila imediatamente a uma encarnação da personagem textual. Na maior parte do tempo, utilizamos essa mesma palavra, personagem, para designar os diferentes avatares da partitura textual prevista para ser representada em cena por um ator.

Além disso, “a personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco”. (RYNGAERT, 2006, p. 129).

Segundo Pallottini (1988, p. 9-10), cabe à personagem fazer de conta que é outra pessoa e, por meio de falas ficcionais, veicular o conteúdo de uma peça de teatro, papel que cabe às três personagens encarnadas, na peça, por Rosane Almeida.

Explicamos: No âmbito do espetáculo, cabe a Rosane Almeida-atriz representar o papel das três mulheres que a Rosane Almeida-dramaturga criou e que mostram as experiências femininas a partir de diferentes sentidos de “cultura” (tradição, ideias, normas, saberes, conhecimentos, *status* e poder), marcando o texto dramático. Num jogo entre o sério e o riso, usado, na peça, “para subverter regras e transgredir fronteiras” e para nos libertar “do peso dos preconceitos”, a ação dramática desenvolve-se com/pelas falas de dona Dedé, Retirante, paupérrima, trambiqueira assumida e sábia, seu saber contrapõe-se “ao saber erudito” de doutora Déo, uma professora universitária às voltas com sua tese sobre a importância do feminino “para uma compreensão profunda da história da humanidade”, a que se vêm juntar os dizeres, silêncios e atributos de Dora, a artista, marcados por discursos da sabedoria popular.

Para Ryngaert (2006, p.129):

O ator geralmente continua, em seu trabalho sobre o sensível, a pensar na unidade de seu papel através do conceito de personagem, mesmo que não se prenda a uma

estética da identificação. O público, enfim, receptor sem o qual a representação teatral não pode ocorrer, sempre se apoia na personagem para entrar na ficção.

Sobre as estratégias de manifestação da voz (física) das personagens, na peça em estudo ocorre o solilóquio em alguns momentos, por intermédio da personagem Doutora Déo, que está próxima de concluir sua tese, bem como o monólogo.

Pascolati (2009, p. 104) esclarece que:

O monólogo é considerado por muitos teóricos um recurso que trai natureza do drama, beirando ao inverossímil, afinal, não é convincente que a personagem “fale sozinha” no palco, contudo, é relativamente comum. O mais célebre exemplo é o monólogo de Hamlet às voltas com sua própria consciência [...] algumas vezes a personagem pronuncia pequenas, frases, sempre reveladoras, ao se ver sozinha em cena; embora o destinatário seja o público, tem a aparência de um solilóquio com a mesma funcionalidade do monólogo, mas sem a ruptura da ilusão do aparte.

Vejamos alguns trechos em que a personagem utiliza esses recursos para expor seus pensamentos para o palco/público/leitor:

[...] Ai, Senhor, me dê uma luz, porque essa passagem muito complicada. (pensativa). Uma luz? Vamos lá... (volta a digitar.) com a evolução dos fatos, o homem cria, ele dá à luz através do pensamento. (falando com ela mesma). E tem a brilhante ideia de que Eva nasce de uma costela torta de Adão. [...] (para de digitar e volta a discutir consigo mesma). Nessa pisada, o pessoal da universidade vai duvidar que você é ateia. Eu além de ter que me preocupar com que eu vou escrever, ainda vou ter que pensar em quem vai ler??? (fazendo gesto como para espantar algo ruim.). Xô pensamento, eu te produzo, eu te abomino! [...] (falando consigo mesma) Ah, mas não vai mesmo, chegou até aqui, não vai desistir agora. Mas eu não consigo mais, já esprenhi de todos os jeitos [...]. (ALMEIDA, 2006, p.42-45).

Percebemos que a personagem manifesta seu estado de espírito por meio de gestos. Desse modo *faz emergir suas intenções* (PASCOLATI, 2009, p. 104). Nota-se que a intenção da personagem em cena é *mostrar* para o público/leitor as dificuldades, ou seja, o sofrimento para conceber uma tese mediante uma vida conturbada por muitos conflitos, que veremos no decorrer do capítulo.

3.3 Vozes silenciadas

Unidas pelo traço do feminino, embora de tempos e espaços diversos, Dora, dona Dedé e doutora Déo constituem a mulher plural e arquetípica Adeodata criada por Rosane Almeida. Mulheres de cujas vozes emergem silêncios significativos.

Para Orlandi (2007, p. 23), “Se a linguagem implica silêncio, este por sua vez, é o não dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante. [...] o silêncio não é mero complemento da linguagem”.

Na concepção da autora, “o silêncio não está disponível à visibilidade” e, em não sendo “diretamente observável”, só “passa pelas palavras. Não dura.”, de modo que “escorre por entre a trama das falas” (ORLANDI, 2007, p. 32), pois, “quando se trata do silêncio, nós não temos *marcas formais*, mas *pistas, traços*”. (ORLANDI, 2007, p. 46).

Importa esclarecer que a "teoria" dos silêncios da Orlandi vem sendo interpretada de modos distintos por diferentes pesquisadores e, neste trabalho, nós concebemos os silêncios como sentidos "censurados" por sujeitos que falam de um lugar historicamente determinado: mulheres/homens em um sistema cultural ainda marcado por duas formas de poder: o patriarcalismo e o machismo, formações ideológicas constitutivas da sociedade brasileira, que obrigam ao não dizer, ao silenciamento. Esse silêncio se constitui, portanto, como uma "política" de duas faces: uma arma de opressão, para o dominador/masculino, e uma arma de defesa ou resistência para a mulher/feminino.

Eis, portanto, um grande desafio: “ouvir” esses silêncios e relacioná-los ao processo de representação social das personagens no contexto da obra.

Ao narrar a relação do homem com seus objetos de culto ao longo da história, Doutora Deo parece silenciar o discurso machista sobre o qual, em falas posteriores, irá pronunciar-se:

DOUTORA DÉO – O primeiro elemento que o homem cultuou foi a terra. E a terra foi gerada por ela mesma. A terra-mãe foi considerada a primeira divindade da fertilidade, e se a vida significava um desligar-se do ventre da terra, a morte era apenas um REGRESSUS AD UTERUM, regresso ao útero materno, para um novo nascimento. Com o passar do tempo, o TELLUS MATER,... [...] essa terra-mãe, vai se transformar em deusa-mãe, e daí não ter sido difícil para o homem que cultuava a MAGNA MATER, a deusa-mãe, fazer uma analogia entre a terra e a mulher. Ambas eram vistas como... UM VENTRE CAPABLE D’ENGENDRER VIE um ventre capaz de gerar vida. E, desde o Paleolítico, o homem desenvolve seus cultos, nos quais a mulher, a fertilidade, a natureza - ou seja, o elemento feminino- é o foco maior de sua idolatria e compreensão do mundo. (ALMEIDA, 2006, p.27-28).

Já na poesia recitada por Dora, o “despretensioso” contraponto entre a deusa-mulher e o Deus homem do Cristianismo oculta o que ela não pode dizer, pois que interdito pela Igreja: Deus é um opressor machista, e o Cristianismo, ao constituir o discurso da culpa feminina pela entrada do pecado no mundo (e ao ser constituído por essa “ideologia”), relegou a mulher a uma condição inferior, senão ao esquecimento:

Da Deusa mãe do passado, que era maga e amiga,
 A Deusa que fora um dia a origem, a criação.
 O Deus único era também o criador,
 Havia milhões de servos e um único senhor,
 O Deus que era o pai e o patrão.
 A nova religião foi se expandindo
 Os cultos da mulher foram sumindo,
 Transformaram-se em superstição. (ALMEIDA, 2006, p.48).

Com falas que se constroem em diálogo, entrelaçadas aos silêncios e a vozes e discursos de outras áreas do conhecimento, Rosane Almeida traz, para as cenas, em vários pontos da peça, aspectos das relações de poder *versus* não poder travadas entre homem e mulher.

Mas é no inusitado convite da personagem Dona Dedé que o efeito de silenciamento é mais “audível”: ao adentrar o palco, a trambiqueira convida uma mulher da plateia, que recebe o nome de “Adeodata convidada” e seria a quarta personagem da peça. A ela, no entanto, por representar todas as (outras) mulheres, não é concedida voz; ao contrário, ela **deve** permanecer calada e imóvel, de costas para o público. Entendemos que ela representa a política do silêncio a que se referiu Orlandi (2007).

Por outra vertente, poderíamos ousar a afirmação de que a função da convidada seria apenas a de contemplar o texto (a fruição). Ela representaria, então, o público que apenas frui a leitura/encenação.

Vejamos os trechos a seguir:

DONA DEDÉ – Adeodata, vamos entrando, pode se sentar.
 (Convida a pessoa da plateia a sentar-se na poltrona que está na parte da frente do palco, de costas para o público. Essa pessoa ficará aí sentada a peça inteira).
 (ALMEIDA, 2006, p. 23).

ADEODATA: mulher escolhida entre o público presente que é convidada por dona Dedé e subir ao palco e sentar-se. Permanecer no palco a peça toda. (p.15)

(Dona Dedé ensina Adeodata a fazer o número de telepatia. Fala no ouvido dela, de forma que o público não ouça, que ela deve responder nesta ordem: óculos, bolsa e sutiã. Para a plateia ela diz que vai pedir um objeto qualquer de algumas pessoas e transmitir telepaticamente o nome do objeto para a amiga Adeodata. (p.53).

Segundo Zolin (2009, p. 220)

a condição da mulher na Era Vitoriana (1832-1901) foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas como o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa.

No século XIX, a voz feminina não se fazia ouvir; era reprimida pela tradição, restrição que se estendeu pelo menos até meados do século XX, quando, segundo Zolin (2009), em especial a partir de 1960, um novo olhar seria lançado para a voz feminina na literatura e outras áreas.

Importante salientar que, para Mary G. Castro e Lena Lavinias (*apud* COSTA; BRUSCHINI, 1992, p. 221), ainda vivemos

[...] a mesma forma de hierarquia social característica do patriarcado, onde as mulheres se encontram sob domínio direto (chefias) dos homens. Como diria Saffoti (1984), podemos reconhecer nessa formulação a prática combinada do capitalismo com o patriarcado na construção social da submissão feminino a necessária a reprodução da sociedade de classes.

No texto dramático *A mais bela história de Adeodata*, percebemos que a personagem Doutora Déo não quer representar a submissão feminina, e sim a ruptura com essa prática: do discurso da personagem esclarecida e “estudada”, emergem representações – as visíveis e as não visíveis – do jogo de poder entre masculino e feminino:

DOUTORA DÉO – Quando o homem estabelece a propriedade, ele cria a hereditariedade. E vai atacar a mulher naquilo que sempre foi o pivô da idolatria, e também da inveja, do respeito e também do medo, a sua sexualidade. E isso Freud nunca explicou. A partir desse momento, o homem não quer mais idolatrar a natureza, não a vê como um receptáculo, sua única idéia é dominar a natureza, dominar a mulher. (ALMEIDA, 2006, p. 39).

Falando pelo viés psicanalítico freudiano e usando o presente do indicativo (que, entre outros sentidos, representa verdades absolutas), a personagem reconhece (mesmo querendo negar ou tentando silenciar) a superioridade ou domínio masculino: é o homem quem ataca; é o homem quem domina. Tanto que recorre ao ex-marido quando os problemas surgem...

É como se o servilismo feminino começasse a ser posto em xeque, porém a dominação masculina assume sutil e silenciosamente outro discurso, a partir de outro ponto de referência, conforme analisou Chartier (*apud* SOIHET, 1998, p. 77-87): ela emerge de dentro de um esquema de consentimento, quando, para marcar resistência, reemprega o discurso da dominação, pois há, contra o próprio dominador, uma reapropriação e um desvio dos instrumentos simbólicos instituintes da dominação masculina. A mulher conquista o território da fala, da expressão, o que ainda não significa, todavia, romper com a dominação masculina; pelo contrário, esta acontece pelo argumento e pela autopermissão por parte das mulheres.

É por meio das falas da personagem Doutora Déo que parece esboçar-se um processo de (re) constituição da identidade do sujeito mulher. Conforme destaca Orlandi (1987, p.17): a linguagem é ação, transformação; é como um trabalho simbólico: “tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações, conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidade”.

Entendemos que é pela *palavra* que a Doutora Déo articula sua contribuição na luta pela libertação feminina, nos embates ou relações de poder masculino *versus* feminino, e, sobretudo, pela união de homens e mulheres em favor de uma nova história da humanidade:

E, nesse sentido, o que o povo construiu para o engrandecimento da alma e das relações humanas, mesmo à margem do mundo oficial, ao longo das eras, é maior que qualquer império que o homem já ergue. A obra do povo vem da vida e do prazer, da graça de seu compromisso com o *Belo*. Quem sabe se esse tão anunciado tempo novo é o início de uma nova era na história da humanidade, na qual homens e mulheres entusiasmados, exaltados com o seu potencial, não precisarão mais de impérios, de ídolos, não precisarão mais idolatrar uma Deusa nem temer a um Deus, poderão sim, comungar com forças que nos empurram para o verdadeiro destino humano. Destino esse eternamente marcado pelo sonho de cada um. (ALMEIDA, 2006, p.58-59).

Na fala da Doutora Déo, emergem novamente as ponderações de Heloisa Buarque de Hollanda (1992 p. 59):

As noções de “linguagem feminina” ou mesmo de “identidade feminina”, enquanto construções sociais, exigem a avaliação das condições particulares e dos contextos sociais e históricos em que foram estruturadas. Os sistemas de interpretação feminista teriam como tarefa fundamental a reflexão sobre a noção de identidade e sujeito, levando em consideração a multiplicidade de posições cabíveis que a noção de sujeito sugere, tendo por base um claro compromisso com uma perspectiva historicizante em suas análises.

Já na voz de Dedé fica visível o discurso da inferioridade feminina, de sua subjugação ao homem, de sua condição de objeto, silenciando completamente, em pleno século XXI, o discurso da libertação feminina:

Adeodata Cruz, já foi dona de três casas de zona, mas perdeu tudinho para um cafetão safado [...] Aquela lá é Adeodata das Dores, uma sofredora: o marido fugiu com a irmã, e dos doze filhos que tinha só restou dois, um não deu pra nada e o outro nem para isso deu. [...] A outra bonitona é Adeodata das Flores: não é brilhantina, mas vive na cabeça de tudo que é homem. Parece o mar: todo macho vai na onda [...] E tem mais a menininha do lado, é filha dela, Adeodatinha... E eu vou dizer uma coisa: a fruta nunca cai muito longe do pé. Logo, logo, deixa a “faze” de criancice e começa a “faze” da criança. (ALMEIDA, 2006, p. 36).

No conjunto discursivo, é visível a manutenção dos costumes e da definição de “papéis” para homens e mulheres no âmbito da sexualidade, naturalizados pela voz de uma mulher, confirmando a relação de submissão e a desvalorização do feminino, inscritas no imaginário social. Observamos que a imagem da família é fragmentada; e o “destino” da “Adeodatinha” é continuar objeto, compondo um quadro imagético-discursivo não só da mulher, mas da região (também estigmatizada) de onde provém a personagem que fala e as personagens sobre as quais se pronuncia: o Nordeste.

Também na voz da doutora Déo se apresentam, no texto dramático em análise, fragmentos em que a mulher é caracterizada como submissa ao homem, seja por preconceito, seja por meio da violência:

DOUTORA DÉO – Em pleno século XXI, na Índia, em alguns países asiáticos e em vinte e oito países africanos quando as meninas entram na adolescência, os pais exigem a extirpação do clitóris e, às vezes, até dos lábios da vagina, usando tesoura, lâminas e até mesmo pedaços de vidro. Numa cerimônia banhada de sangue e dor, costuram tudo, deixando só um burquinho para a urina e para a menstruação. Mas você não vai escrever isso, que é tudo muito pesado. Isso não, mas eu vou escrever que as florestas tropicais são queimadas e derrubadas tão depressa que poderão sumir nos próximos trinta anos, que cem milhões de mulheres já passaram pelo ritual de mutilação e que a cada ano acontecem dois milhões de mutilação porque tudo isso é cientificamente comprovado e eu tenho as estatísticas. (ALMEIDA, 2006, p. 40).

DOUTORA DEO – Seiscentas mulheres foram queimadas por ano, em Toulouse quatrocentas em um único dia, em algumas aldeias queimaram todas as mulheres, e ninguém se pergunta qual o tamanho da escuridão deixada por esse clarão dessas fogueiras????????? E sua voz fica incomodando na Terra... (ALMEIDA, 2006, p.45).

Importa comentar que a inferioridade da mulher para justificar sua dominação não é um discurso novo; já se encontrava em Aristóteles, em *Política* (Livro I, 1254): "O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]". Reproduzido por várias instituições sociais, como a escola, a igreja e a família, esse discurso acaba por ser aceito como verdadeiro, impedindo a participação ativa das mulheres em diversos setores sociais e, pois, atentando contra a democratização da sociedade.

Zolin (2009, p.220), ao comentar sobre a “libertação da mulher”, considera que a abrangência desse processo “estende-se dos matriarcados neolíticos ao feminismo radical contemporâneo [...]” e que o feminismo é “um movimento político bastante amplo [...],

alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição e inferioridade que ocupam no meio social”.

É na voz da Doutora Déo com os posicionamentos contestadores das “verdades” constituídas ao longo da experiência adquirida por meio das pesquisas científicas, seja no plano do discurso religioso (numa espécie de carnavalização), seja na discussão do cotidiano humano, do intelectual ou do avanço tecnológico que começam a emergir vozes e discursos de/sobre a superioridade feminina no meio social:

Como é que eu vou escrever que naquele momento o homem não tinha compreensão do papel dele na fecundação, principalmente diante dos atributos que a natureza confere às mulheres? O mistério da maternidade, da amamentação, do sangue... [...] Você deveria escrever sobre um tema mais conhecido mais divertido, inserido no contexto atual e, principalmente, de fácil assimilação. Hoje em dia, a biodiversidade está em alta. (ALMEIDA, 2006, p. 32-33).

[...] dados, eu preciso de dados. Onde está o manual da Inquisição? Eu preciso do manual, afinal foram quatrocentos anos de caça às bruxas, quatrocentos anos que se acreditou que as mulheres voavam em vassouras, copulavam com o diabo e procuravam demônios... Mas isso deve ser verdade, porque um Hitler, um Bush, não nascem das pedras, isso tudo teve mãe... Que voavam em vassouras? (p.44).

[...] nesses anos todos convivendo com artistas populares, estudando a trajetória da espécie humana, chego à conclusão de que esta sociedade que esta aí clama por transformações, e como não é uma sociedade administrada por elefantes, abelhas, jacarés ou peixe-boi, mas sim por seres humanos, as transformações têm que se dar é na qualidade do ser humano. (p.58).

Segundo Pallottini (1988, p. 64), “O personagem entra em cena através do ator, no espetáculo. Mas, antes disso, *ele entrou em cena*, figuradamente, através do texto”. Na ação dramática de Dora, atriz e dançarina (e *alter ego* da autora), que, ao realizar a leitura do livro da doutora Déo, resolve montar uma peça e ser uma das personagens, há mais que esse entrar em cena; há uma espécie de metateatralização⁷⁵:

Eu queria agradecer a presença de todos e oferecer esse espetáculo para a doutora Adeodata Luz, porque foi através do seu livro que eu tive a inspiração para construir este espetáculo. (ALMEIDA, 2006, p. 58).

Mais uma vez, podemos evocar as palavras de Zolin (2009, p. 333) acerca do papel da mulher que faz literatura e que a peça, de autoria feminina, põe em cena

⁷⁵Metateatro: Teatro cuja problemática é centrada no teatro que “que fala, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”. [...] como para o teatro dentro do teatro que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal [...]. (PAVIS, 2008, p. 240).

figuras femininas inseridas em situações que fazem eclodir essas discussões, seja por meio dos questionamentos das próprias personagens acerca do espaço que lhes é reservado na sociedade, seja por meio de um discurso irônico que, ao retratar a mulher enredada nas relações de gênero, desperta o leitor para o absurdo de certas leis sociais que regulam o comportamento feminino.

No texto teatral de Rosane Almeida, notamos quando Dedé, por intermédio do humor e de certo tom de ironia, retrata sua experiência de vida e questiona o universo e os valores masculinos:

Sabe uma coisa que eu queria? Era ser feia e pobre por um dia. Porque essa história da pessoa ser feia e pobre todo dia é muito desagradável. Olhe, tem um bolo de batata aqui que a doutora me trouxe. Um dia ela veio com uma história de que “penso, logo existo”, aí eu falei para ela: “Batata não pensa, então não existe”... Eu mesmo existo porque insisto. [...] Meu [...] marido era um homem tão esquisito não gostava de festa, não gostava de dançar, cantar... Nem Parabéns pra você! Só pensava em ganhar dinheiro e passar os outros para trás. Tinha um ciúme tão da gota de mim. E findou que a doida era eu, né? Chegou a me internar no Juqueri. (ALMEIDA, 2006, p. 49).

Nesse diapasão, a Déo que se despe do acadêmico e surge nas relações cotidianas levanta a voz contra o homem, questionando-lhe a superioridade e pondo em cena o feminismo, sob a forma de um machismo às avessas:

DOUTORA DÉO – O quê, Apolônio? Para eu deletar o seu nome do meu chip? Mas você é um grosso mesmo! Já não se fazem mais homens como os de Neandertal, como os sapiens, nem como o os *erectus* dos tempos remotos. (ALMEIDA, p. 31).

As primeiras mudanças na visão do homem com relação à natureza e à mulher começam no momento em que ela se dá conta de que jogando a semente na terra a planta nasce, a fêmea separada do macho não procria. (ALMEIDA, 2006, p. 31).

Importa acrescentar que a “nova” mulher ocupa o espaço público, saindo “de casa” para trabalhar. Não é mais o masculino/exterior, ligado à inteligência e à tecnologia que tem o acesso simbólico à filosofia e à sabedoria, antes exclusivamente do homem, e sim o feminino/essência/interioridade. É como se, em uma pirâmide marxista invertida, os fatores econômicos, que implicam a formação das diferenças de classes, compusessem a superestrutura, no vértice.

Há, na sequência, símbolos que, ao serem assumidos pelo protagonista como comportamentos de sua [de Apolônio] mulher, desvirilizam-no, pondo em evidência um sistema de referência que historicamente reforçou as divisões de gênero. Os enunciados acima

constituem as imagens, as falas e comportamentos do ser masculino e do ser feminino, subjetividades essencialmente fabricadas e modeladas no registro social, remetendo-nos às palavras de Bourdieu (2000, p. 23): a "ordem masculina está, portanto, inscrita tanto nas instituições quanto nos agentes, tanto nas posições quanto nos dispositivos, nas coisas (e palavras), por um lado, e nos corpos, por outro lado".

3.4 Intertextualidade /dialogismo

A dimensão textual manifesta-se no domínio da influência e permeação de vários textos, o que conduziu Bakhtin (1997) a chamar de dialógica a relação entre enunciados ou enunciações integrais ou partes deles, entre “estilos” de linguagem ou dialetos sociais (desde que concebidos como uma espécie de “visão da linguagem”), entre fenômenos conscientizados e expressos em matéria *sígnica*. Com base nesse princípio dialógico, Kristeva (1974, p. 64) introduziu o conceito de intertextualidade – “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação dum outro texto” –, posteriormente ampliado e sobejamente estudado em diferentes áreas dos estudos da linguagem.

Conforme afirma Bakhtin (1997, p. 184-196), as relações dialógicas são possíveis em uma palavra isolada – interpretada como signo representante da voz do outro –, ou nos diferentes estilos de linguagem ou dialetos sociais – entendidos como veículos de posições semânticas, como reveladores de “uma espécie de cosmovisão da linguagem” –, ou ainda com a própria enunciação como um todo ou com partes desse todo. Nos fenômenos conscientes expressos em matéria *sígnica*, como a estilização, a paródia e o *skaz*, a palavra, dupla, orienta-se para o discurso do outro (estilizando-o, ou concedendo-lhe uma orientação diametralmente oposta e produzindo um palco de luta entre duas vozes, ou correspondendo a ele, antecipando-o).

Segundo o teórico russo, esse diálogo nasce da percepção de uma disjunção entre vozes e, quando o discurso se constrói de dois textos que apresentam uma disjunção total, com um deles revelando-se como a inversão jocosa, paródica, do outro, produz-se o que a “carnavalização”: O Carnaval “é um espetáculo não observado, mas vivido numa espécie de existência invertida, num mundo de ponta-cabeça, em que se suspendem todas as regras, as ordens e as proibições que regem a vida normal” (BAKHTIN, 1999, p. 21), libertando do dogmatismo. Paródico e dialógico, o texto torna-se autorreflexivo, dividindo-se entre uma prática do sério e uma prática subversiva, pois o princípio carnavalesco abole as hierarquias,

nivela as classes e cria outra vida, livre de regras e restrições (STAM, 1992). Instaure-se, então, a ironia, que, por meio de mecanismos dialógicos, “oferece-se como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica [...]”. (BRAIT, 1996, p. 58).

A intertextualidade concerne, portanto, àquilo que faz a produção de um texto depender do conhecimento de outros, seja por paráfrase, paródia, alusão, citação ou qualquer outra forma que o remeta explícita ou implicitamente a outros textos. Nessa acepção, conforme afirmam Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 288), o termo “intertextualidade” designa “[...] o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado* mantém com outros textos”, além de que o conceito de intertextualidade também abrange o de interdiscursividade, propriedade constitutiva de qualquer texto.

As vozes das personagens Doutora Déo intelectual, Dora dançarina e Dona Dedé, arquetípica nordestina, em conjunto, trazem à ribalta aspectos da história da humanidade, em cuja constituição dialogam várias vozes.

Dona Dedé narra sua história e a da cultura nordestina evocando voz da sabedoria popular, constitutivamente polifônica: o enunciador retoma inúmeras enunciações anteriores, orquestradas pelo coro da sabedoria popular e sustentadas pela memória, afastando “o perigo do novo, do diferente, para que as relações de poder se mantenham inalteradas” (LAGAZZI, 1988, p. 46): A intelectual doutora Déo, por intermédio da pesquisa realizada com a nordestina, escreve sua tese com objetivo de retratar a história da humanidade, e essa tese é transformada em espetáculo por meio da personagem dançarina Dora, que também aproveita, da história cultural nordestina, danças e bailados narrados por Dona Dedé. Além de dançar, Dora também recita a história da humanidade por meio de poemas, evocando aspectos do gênero épico. Desse modo, as vozes estão imbricadas uma nas outras: o texto (voz) da personagem Dedé leva a outro texto, o da Doutora Déo, que, por sua vez estará relacionado ao texto (voz/gestos) da dançarina, mesclando histórias e discursos e produzindo um jogo intersemiótico ou entrelaçando poesia, prosa, dramatização.

Gregolin (2003, p. 47-48) afirma, a respeito da interpretação de textos ou decodificação dos signos, que estão sempre abertos à contradição, ao deslocamento e à polêmica, de modo que:

a interpretação não se limita à decodificação dos signos, nem se restringe ao desvendamento de sentidos exteriores ao texto. Ela é as duas coisas ao mesmo tempo: leitura dos vestígios que exibem a rede de discursos que envolvem os sentidos, que leva a outros textos, que estão sempre à procura de suas fontes em, suas citações, em suas glosas, em seus comentários. Por isso, os sentidos nunca se

dão em definitivo; existem sempre aberturas por onde é possível o movimento da contradição, do deslocamento e da polêmica.

Vale notar, no fragmento a seguir, que a personagem Dora, a dançarina, recita o poema da história da humanidade:

Os séculos deixaram seus rastros de lendas.
 Cresciam as cidades, os rebanhos, as fazendas,
 E um patriarca chamado Abraão
 Escutava, lá no fundo da sua mente,
 Um murmúrio incessante e insistente
 Da voz de um Deus pai, um Deus patrão.
 Essa voz lhe dizia que, se unissem suas crenças,
 Os homens seriam senhores de forças imensas,
 E que o destino do mundo estaria em suas mãos.
 Que esquecêssemos espíritos dos quatro elementos
 E fizessem sacrifícios erguessem monumentos
 A um Deus só, o Deus pai, o Deus patrão. [...]
 Sem poder entender aqueles rituais,
 Os cristãos viam neles a mão do satanás,
 Que era o arqui-rival do Deus patrão. (ALMEIDA, 2006, p.48-49).

Dora, ao recitar seu poema, destaca o início da história evocando o discurso religioso, com ênfase em Deus e o diabo. Dedé, uma personagem cômica, ao contar sua história, destaca um ponto crucial, a cultura de sua região, em que se processa uma espécie de carnavalização da história bíblica:

[...] Ele botava uma velha de cavalo-marinho. A melhor velha que eu conheci foi tio Aderaldo. Tinha também o finado Ezequiel, que botava um padre e um diabo tão bom, mas tão bom... Ô, diabo bom, o diabo do Ezequiel. Aquele quando morreu, foi pro inferno, por simpatia que tinha pelo capeta. (ALMEIDA, 2006, p. 4).

Já nos apontamentos da Doutora Déo, a intelectual, a “verdade” bíblica é reinterpretada, à luz dos estudos psicanalíticos e sociológicos:

Foi na Mesopotâmia, por volta de 3000 a.c, surgiu Abraão, que em hebraico significa “pai elevado”. Abraão é responsável pela propagação de um deus único. E num momento em que a humanidade caminhava para a valorização do macho, a ideia de adoração a um patriarca veio pra unir crenças e povos. [...]

Pela sexualidade o demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens, foi pela sexualidade que o primeiro homem pecou, portanto a sexualidade é o ponto mais vulnerável de todos os homens, e como as mulheres são essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam agentes por excelência do demônio. (ALMEIDA, 2006, p. 41 e 45).

Vejamos mais um fragmento da história contada pela intelectual, pelo viés dos estudos de gênero:

Segundo Armstrong, Badinter⁷⁶, Brenon, Campos, Dillon, Eban e Maria de Nazaré Alvim de Barros⁷⁷, a Idade dos Metais foi o período em que o homem descobriu como usar o cobre, o ferro, e o bronze. O fato de fundir o metal foi a grande revolução na visão do homem com relação à natureza e à mulher. (ALMEIDA, 2006, p. 37-38).

Vimos que o sujeito não se constitui por si, mas suas falas estão imbricadas em outras falas, resultando em um conjunto de várias vozes.

Essa junção de vozes femininas, em que a polifonia se constrói, é concebida a partir do conceito de dialogismo e, por extensão, de polifonia de Bakhtin (1997, p.21) cuja essência:

consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, com tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 1997, p. 21).

Vale frisar que a intertextualidade que permeia todo o texto dramático de Rosane Almeida partiu de um texto “original”, como já observamos no 2º capítulo: o da cultura popular nordestina. Dora, quando canta o reisado de Osvaldo Barroso, faz as modificações pertinentes ao tema.

Percebemos que a autora Rosane Almeida utilizou várias vozes com diferentes textos que buscou na *fonte*, produzindo, desse modo, a intertextualidade.

Devemos ressaltar que a intertextualidade não se limita ao diálogo com o discurso bíblico, poético (poesia do Osvaldo Barroso) e histórico. Essa relação também se estende ao romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Almeida fez uso da frase rosiana “A Deus dada. Pobrezinha”. (ROSA, 2006, p. 599) para compor esse fragmento do texto dramático: “Eu me chamo Adeodata porque a Deus eu fui dada, Criatura igual a mim ainda não foi criada”. (ALMEIDA, 2006, p. 59).

⁷⁶ Elisabeth Badinter: Filósofa francesa nascida em 1944, é uma das vozes mais importantes e controversas do movimento feminista Francês. Traduzida em mais de vinte países. Disponível em: <<http://www.wook.pt/authors/detail/id/14025>> Data de acesso: 13/05/2012, 16h03min.

⁷⁷ Nasceu em 1948, no Rio de Janeiro. Mestre em língua e literatura francesa é professora aposentada. Obras publicadas por outras editoras: Uma luz sobre Avallon: celtas e druidas. São Paulo, 1944. São Paulo, Mercurio, 1994. - *Tristão e Isolda - O mito da paixão*. São Paulo, Mercurio, 1996. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01143>> Data de acesso: 13/05/2012, 18h41min.

“Adeodata” é um nome que provém do latim e significa: “feminino de Adeodato, Dado por Deus, presente de Deus. Variação de Deodato; Deusdedit.”⁷⁸.

Na escolha desse nome, Almeida terá pensado em um ser com força vinda do alto, mas não masculino, conforme se constata em fragmento de uma entrevista concedida pela dramaturga:

[...] é isso que falo não sei se eu acredito em Deus. Deus é um negócio tão confuso que já deu tanta briga por causa dessa palavra. Eu tenho um pé atrás, existe uma força da vida que empurra as coisas para um lugar muito bonito, independente do tipo de tragédia ou de dor ou desconforto, para você chegar. Mas a sensação que eu tenho quando eu olho para trás é de que tudo tá melhor, tudo tá melhor eu, a família o mundo, a cidade [...] (Rosane fala baixinho) às vezes tem coisas que estão pior, às vezes as coisas estão muito melhor.

Almeida partiu de fontes “clássicas” para criar sua história, teceu os fios e compôs sua trama; foi à bíblia, às ciências, à poesia e cultura popular.

Na construção do *elemento feminino*, Almeida compara a Terra à mulher: assim como a Terra, a mulher alimenta o ser humano:

Que o momento do ser humano que não tem a referência nenhuma objetivo dele é a sobrevivência. Essa sobrevivência está atrelada a Terra que ele pode colher dali. (né) O ser humano enquanto nômade vivia de caça e da colheita antes do período agrário. Ele tem um respeito por esta Terra porque a Terra é o elemento feminino, ela dá a vida. No ser humano, não cabia entender quanto a figura masculina contribuía para essa vida. Hoje a gente. Essa associação que o ser humano fez a associação sempre fez do macro para o micro essa figura muito próxima da figura feminina a mulher também dava a vida e também alimentava sua cria e era uma coisa que o bicho homem não fazia durante milhões de anos. Durante milhões de anos o homem teve muito respeito pela mulher. Por isso tem a estátua de Vênus...⁷⁹

No fragmento, a Terra e a mulher são também comparadas como objetos de culto: o homem primitivo cultuava a Terra, que lhe dava frutos; a mulher deve ser cultuada porque também dá frutos (filhos) como geradora de vida; deve ser valorizada como elemento feminino por possuir um caráter mais próximo desse elemento da Natureza, conforme se confirma na sequência:

O primeiro elemento que o homem cultuou foi a terra. E a terra foi gerada por ela mesma, A terra-mãe, foi considerada a primeira divindade da fertilidade, e se a vida significava um desligar-se do ventre da terra, a morte era apenas um *REGRESSUS AD UTERUM*, regresso ao útero materno, para um novo nascimento. Com o passar do tempo o *TELLUS MATER*,... , [...] essa terra mãe, vai se transformar em deusa-mãe, e daí não ter sido difícil par ao homem que cultuava a *MAGNA MATER*, a deusa-mãe, fazer uma analogia entre a terra e a mulher. Ambas eram vistas como

⁷⁸ Disponível em:

<http://www.institutodonome.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=213:a-nomes-femininos&catid=1:a-g&Itemid=40> Data de acesso: 16/05/2012, 00h25min.

⁷⁹ Entrevista gravada no dia 14/03/2012. “Voz de Rosane Almeida”.

[...] *UM VENTRE CAPABLE D'ENGENDRER VIE*, um ventre capaz de gerar vida. E desde o Paleolítico, o homem desenvolve seus cultos, nos quais a mulher, a fertilidade, a natureza, ou seja, o elemento feminino - é o foco maior de sua idolatria e compreensão do mundo. (ALMEIDA, 2006, p.27-28).

Na associação da Terra com a mulher, são articuladas relações metafóricas e metonímicas, produzindo-se uma linguagem poética muito semelhante à engendrada por Barros (2004 p. 23-25):

O homem abandonou o nomadismo em prol da sedentarização e, com isso, ele substituiu a caça insegura pela domesticação dos animais, assim como em vez da colheita lançou mão do plantio. [...] O culto da Terra Mãe evoluiu para o culto da Deusa Mãe. [...] A Deusa Mãe continuou a ser vista como símbolo da fecundidade, fertilidade, Senhora da vida e da morte. Na realidade, estamos diante da religião da Mãe. [...] Diante dos órgãos e atributos que a natureza confere às mulheres e, principalmente, diante do mistério da maternidade, do parto, do sangue da amamentação, vistos como uma exorbitância de poder, ficava difícil para o homem quantificar a extensão de sua contribuição na concepção. [...] Que associações poderiam ele fazer entre a seiva sem forma e sem vida que ele produzia e que lançava na companheira, e a criança formada e enformada de acordo com a sua própria imagem, ser humano em miniatura? Que mistérios guardava a mulher em suas entranhas, que pudessem produzir tamanho fenômeno, tamanha epifania? A Deusa Mãe, deusa única, foi cultuada [...].

No texto dramático de Almeida também há o relato sobre o instante em que o homem deixa de ser nômade para ser sedentário: “[...] em período de grandes transformações na natureza, causadas principalmente pelo resfriamento do planeta, o homem começa a deixar de ser nômade e passa lentamente a se tornar sedentário”. (ALMEIDA, 2006, p. 30).

Pelo discurso de Doutora Déo – ancorada em Barros (2004, p. 40), para quem “Durante milênios, o homem cultuou a mulher como a doadora da vida e a condutora na morte e atribuiu a ela um poder desmesurado, soberano” –, a mulher era cultuada porque o homem talvez desconhecesse seu papel no mistério da fertilização:

DOUTORA DÉO – As primeiras mudanças na visão do homem com relação à natureza e à mulher começam no momento em que ele se dá conta de que jogando a semente na terra a planta nasce, a fêmea separada do macho não procria [...] Como é que eu vou escrever que naquele momento o homem não tinha compreensão do papel dele na fecundação, principalmente diante dos atributos que a natureza confere às mulheres? O mistério da maternidade, da amamentação, do sangue... Era tudo tão misterioso, poderoso, complexo. (ALMEIDA, 2006, p.31-32).

Conforme mencionamos, Almeida também buscou na fonte bíblica parte da matéria-prima para construir seu texto.

O texto bíblico relata sobre Maria Madalena, uma mulher que seria apedrejada por cometer adultério, ou seja, por infringir a lei de Moisés, pertencente ao velho testamento,

segundo a qual mulheres adúlteras deveriam ser apedrejadas até a morte. Após séculos de existência da lei, ainda se a praticava e Jesus, surpreendendo a sociedade da época, impediu a execução do castigo e desafiou aos fariseus e escribas, dizendo que aquele que não tivesse pecado que atirasse a primeira pedra:

[...] E os escribas e fariseus trouxeram-lhe uma mulher apanhada em adultério. E pondo-a no meio, disseram-lhe: mestre, esta mulher foi apanhada, no próprio ato, adulterando, e, na lei, nos mandou Moisés que as tais sejam apedrejadas. Tu, pois, que dizes? Isso, diziam eles, tentando-o, para que tivessem de que o acusar. Mas Jesus, inclinando-se, escrevia com o dedo na terra. E como insistissem, perguntando-lhe, endireitou-se e disse-lhes ‘Aquele que dentre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela.’ [...] Quando ouviram isso, saíram um a um [...] ficaram só Jesus e não vendo ninguém mais do que a mulher, disse-lhe ‘Mulher, onde estão aqueles teus acusadores? Ninguém te condenou?’ E ela disse: Ninguém, Senhor. [...] ‘Nem eu também te condeno, vai-te e não peques mais. (JOÃO 8: 3-11).

Vejamos a análise que a dramaturga faz desse episódio (e outros) em seu texto dramático *A mais bela história de Adeodata*:

Não maltratar Madalena era ter compaixão para com as mulheres. Oferecer a outra face era não usar a força [...] E Jesus, sem respeitar as regras estabelecidas para ser contemporâneo e passando por cima de todas as leis que determinam o que pode e o que não pode ser universal, morre crucificado. [...]. (ALMEIDA, 2006, p.43-44).

Pondera ainda a autora: “[...] A mensagem que Cristo deixa incomodando na Terra está atrelada ao feminino, é a solidariedade, a compaixão, a ternura, o afeto, o espírito de coletividade, o amor ao próximo...” (ALMEIDA, 2006, p. 46).

Além dessa passagem bíblica temos outras, como discurso de João Batista ao reconhecer Jesus, o enviado de Deus, portanto o Messias:

[...] Essas coisas aconteceram em Betânia, do outro lado do Jordão, onde João estava batizando. No dia seguinte, João viu a Jesus, que vinha para ele e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo. Este é aquele do qual eu disse: após mim vem um homem que foi antes de mim, porque já era primeiro do que eu. [...] E eu não o conhecia, mas o que me mandou a batizar com água, esse me disse: Sobre aquele que vires descer o Espírito e sobre ele repousar, esse é o que batiza com o Espírito Santo. e eu vi tenho testemunhado que este é o filho de Deus. (JOÃO1: 28-33).

A partir do trecho de João Batista e de apontamentos do livro *A Deusa e as Bruxas e a Igreja* (BARROS, 2004, p. 99-100):

João Batista, o profeta do deserto, já havia anunciado a vinda do Messias e proclamado o Reino de Deus. Exortava o povo a praticar a justiça, a piedade e a ser virtuoso.[...] Milhares de judeus, de todas as partes da palestina, apresentaram-se a João, reivindicando o batismo, aceitando o arrependimento e a confissão, prometendo justiça, piedade e obediência à virtude. Jesus não ficou imune à exortação e, saindo de Nazareth, na Galileia, e misturando-se a multidão, também se apresentou a João Batista. O profeta do deserto reconheceu nele o Messias. Depois de batizado, Jesus retirou-se para o deserto.

Almeida constrói seu texto na voz da personagem Doutora Déo: “Eis que aparece Jesus, em que João Batista reconhece o enviado de Deus”. (ALMEIDA, 2006, p. 43).

Almeida tem como fios condutores a bíblia e o texto de Barros, a tradição, a que se agrega seu “talento individual”: “um artista não detém sozinho um significado completo, pois é a soma de outros indivíduos; e se “eles são aquilo que nós sabemos”, assumimos assim uma posição mais reveladora, singular, ao mesclar tradição e linguagem ao elemento diferenciador: emoção”. (ELIOT, 1989 *apud* ENEDINO, 2011, p. 105).

3.5 A gênese da obra pela voz de Rosane Almeida

Neste item, nosso foco recai sobre uma entrevista concedida por Rosane Almeida à autora⁸⁰ desta dissertação no dia 14 de março de 2012, a partir das 15 horas, no espaço brincante. O tema principal da “conversa” foi *A mais bela história de Adeodata*: sua concepção, a experiência da autora da peça no teatro brincante e o espaço do elemento feminino no corpo da obra. Uma obra que, segundo a autora, põe em evidência o fato de que “A obra do povo vem da vida e do prazer, da graça e de seu compromisso com o *belo*”. (ALMEIDA, 2006, p. 59).

Almeida, ao argumentar sobre a gênese da obra, destaca que sua reflexão sobre o tema surgiu durante suas aulas acerca de manifestações culturais populares:

Se eu tinha que contar uma história vai ser esta. A mais bela história de Adeodata na verdade é uma tradução das aulas que eu dava sobre as manifestações populares. O que é isto que a gente chama manifestação popular? Da onde vem o maracatu? Por que hoje é maracatu? O que era antigamente? O que tem a ver com a gente, com o ser humano, e eu me deparei com a história bonita, com a trajetória do elemento

⁸⁰Adriana Patrícia Sena Cordeiro, aluna regular do mestrado, realizou a entrevista com a dramaturga Rosane Almeida com a pretensão de enriquecer sua pesquisa referente à dissertação sobre a obra *A mais bela história de Adeodata*.

feminino não enquanto mulher, mas elemento feminino como qualidade de energia. E aí eu me dei conta disso e deparei com isso achei o assunto muito bonito, achei pertinente para os dias de hoje que nos acompanha e que as pessoas que eu trabalhava principalmente os intérpretes e professores; tomar consciência dessa qualidade de energia é dessa possibilidade de encontrar estas dinâmicas dentro da gente mesmo é para mim e traduzir em uma peça para mim, muito desafiador, achei que ia gostar dessa brincadeira.⁸¹

A proposta de Almeida é refletir, por meio do elemento feminino, sobre as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nos últimos anos.

Na visão da autora, o mundo está melhor, e os artistas populares, a arte representada por eles, fazem que a alma se sinta mais feliz. A cada ensaio, em cada grupo teatral, é “visível” a sensibilidade da alma feminina, diz a entrevistada. Acrescenta que as mulheres formam suas opiniões e, além disso, são formadoras de opinião, com base em suas experiências na e sobre a sociedade.

A mais bela história de Adeodata quer que a humanidade perceba que ocorreram transformações “à margem do mundo oficial” (ALMEIDA, 2006, p. 59) e que os seres humanos foram buscar alternativas na arte para se transformarem em seres mais felizes. Além disso, no espaço da arte emerge a liberdade de expressão do sujeito, proporcionando à sociedade melhor qualidade de vida, por meio da sua própria busca nas danças, na cultura, nas obras de arte.

Entende Almeida que, por intermédio da arte e suas diferentes manifestações ou seus diferentes “gêneros”, produzem-se possibilidades de transformar a sociedade, bem como novas formas de ver, interpretar e significar a vida humana e social. Também é possível, pela ficção, tecer críticas aos “administradores políticos” de uma sociedade que muitas vezes não pode contar com o apoio do Estado.

Esse pensamento de Rosane Almeida está bem patente no texto da obra aqui analisada: “Você me encontra nas ruas, nos cortiços, procissões, sozinha e abandonada, rogando nas orações, também sendo venerada, arrastando multidões”. (ALMEIDA, 2006, p. 59).

O mundo criado na peça é aquele em que as personagens são felizes por intermédio da arte, representada por Adeodatas, essas mulheres que expressam grandes transformações sociais e conquistam seus espaços, insinuando, a cada mulher da sociedade em que vivem, a possibilidade de fazer ouvir sua voz própria. Isso se identifica nas cenas, nas linguagens, nos discursos de cada uma das personagens que constroem o drama, todas com consciência de seu papel perante a sociedade, como nas falas a seguir:

⁸¹ Relato de Rosane Almeida durante a entrevista no Espaço Brincante.

Lalinha me ensinou o reisado sergipano.
 Com Selma, Ilda e Virginia, canto coco alagoano.
 Teté do Cacuriá, o Divino soberano.
 E botando pra esquentar até derreter a lata
 Deu essa alma do povo, a famosa Adeodata. (ALMEIDA, 2006, p. 60).

Cada Adeodata tem o seu papel na sociedade; cada mulher tem o seu papel de transformadora em meio a diferenças culturais de cada local, sobretudo em um país cuja identidade cultural é caracterizada por uma enorme diversidade. Pela arte, as mulheres revisitam o social, o cultural, e por que não dizer também, se engajam no processo político e tecnológico, constroem/divulgam opiniões e lutam pela “qualidade do ser humano” (ALMEIDA, 2006, p.11).

3.6 A Profana, a Sagrada e a Pagã

Percorrendo a história da humanidade, cujos fios se alinhavam nos contornos e vozes das personagens femininas postas em cena em *A mais bela história de Adeodata*, Rosane Almeida não focaliza o homem, mas a mulher, ou melhor: diferentes representações ou imagens do feminino que se constituíram ao longo dessa história: a sagrada, a profana e pagã.

A primeira mulher representada é a virgem Maria, caracterizada como sagrada, que, por obediência, pureza e santidade, foi escolhida por Deus para a concepção do Seu filho, Jesus, o Messias, que viria dar a vida pela humanidade. Em contraponto, temos Eva, a profana, causadora da queda do homem e culpada pelo pecado: a parte imunda da criação; enfim, a perdição da humanidade, conforme pondera Barros (2004), ao estabelecer a dicotomia sagrada X profana:

Eva tornava-se objeto de repulsa, dos piores insultos, este mesmo século XI promovia Maria, e impulsionava seu culto. Eva, estigmatizada como diabólica era a causadora das desgraças que se abatiam sobre a humanidade, da queda, da culpa, do pecado. De matriz da vida, de repente, ela passou a representar a via direta para a Porta do Inferno, reunindo em seu seio todo o mal, associando-se ao Diabo. Maria surgia como a esperança de salvação, exemplo sem par da pureza e da maternidade, certeza para seio da qual o filho indigno pode vir esconder sua vergonha. Maria, pela obediência, pureza, virgindade, santidade, foi promovida ao Paraíso, guardiã da Porta do Céu, detentora e dispensadora de todo o bem. Completamente dicotomizadas, Eva assumia o profano, o Imundo, diabólica; Mara idealizada, dessexualizada. (BARROS, 2004, p. 162-163).

Ainda importa ressaltar que “o sagrado se caracteriza pela exclusão e superposição de seus dois pólos, o atrativo e o repulsivo”. (BARROS, 2004, p.163).

É pela voz da personagem Dora que a história bíblica de Eva vem dialogar com a peça, observando-se que Rosane Almeida desterritorializa Eva e a serpente para reterritorializá-las em um agora diferente, “atual”:

Sobre a terra, a raça humana vive uma vida tirana vive uma vida tirana,
Pisando a suçarana que corre em torno do sol,
Entra o homem distraído num jardim todo florido,
Morde o fruto proibido e sente o puxão do anzol. (ALMEIDA, 2006, p.33).

Vejamos o “mesmo” fato na versão bíblica, sagrada:

Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias⁸² do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse a mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a arvore do jardim? E disse a mulher à serpente: Do fruto das arvores do jardim comeremos, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais. Então a serpente disse a mulher: Certamente não morrereis, porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sendo o bem e o mal. E viu a mulher aquela arvora era boa para se comer, e agradável aos olhos, e arvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu e deu também a seu marido e, ele comeu com ela. Então foram abertos os olhos de ambos, [...] E disse a mulher à serpente: Me enganou e eu comi. [...] com dor darás a luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.[...] E chamou Adão o nome de sua mulher Eva; porquanto era a mãe de todos os viventes. (GENESIS, 3:1-7; 13-16; 20).

Na avaliação de Barros (2004 p. 332):

[...] a serpente passou a ser a encarnação de Satã, assim como foi também neste momento que se atribuiu a ela ter demonstrado desejo em relação à mulher. Não foi difícil associar Eva a serpente e a Satã e apresentá-la como personificação do Mal. Foi essa a herança que Eva deixou às mulheres e ao cristianismo.

De acordo com Caillois (*apud* BARROS, 2004), as deusas pagãs estão em dois polos, o sagrado e o profano, e apresentam as duas faces da moeda, com o polo positivo e o negativo: este está ligado à força de destruição e morte; o outro é instrumento de purificação, benção. A Igreja coloca Eva como impura e Maria torna-se o símbolo do bem.

Vale frisar que “Eva e Maria conservam as características de oposição e complementaridade, mas não atendem mais às necessidades do imaginário coletivo, que se acostumara a cultuar a santa e a prostituta na mesma imagem”. (BARROS, 2004, p.164).

Na peça, emerge a representação da mulher como polo do mal, avesso à santidade:

⁸² Qualquer animal, espécie de quadrúpede. (HOUAISS, 2001, p. 158).

As mulheres têm mais convivência com o demônio porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto **nenhuma mulher pode ser reta** [...] Uma vez obtida a intimidade com o demônio, elas são capazes de desencadear todos os males: impotência masculina, estragos nas colheitas... (ALMEIDA, 2006, p.45). [grifo nosso]

Devemos apontar que, no relato de Dona Dedé sobre as prostitutas, inscrevem-se, além dela, que também se pronuncia do lugar profano, Adeodata Flores e Adeodatinha:

Adeodata Cruz, já foi dona de três casas de zona, mas perdeu tudinho para um cafetão safado [...] Aquela lá é **Adeodata das Dores**, uma sofredora: o marido fugiu com a irmã, e dos doze filhos que tinha só restou dois, um não deu pra nada e o outro nem para isso deu. [...] A outra bonitona é **Adeodata das Flores**: não é brilhantina, mas vive na cabeça de tudo que é homem. Parece o mar: todo macho vai na onda [...] E tem mais a menininha do lado, é filha dela, **Adeodatinha**... E eu vou dizer uma coisa: a fruta nunca cai muito longe do pé. Logo, logo, deixa a “faze” de criancice e começa a “faze” da criança. (ALMEIDA, 2006, p. 36). (grifos nosso)

Ainda acerca dessas representações femininas, vale mencionar o comentário de Barros (2004, p. 30) sobre a virgindade:

[...] A virgindade era puramente moral, significando apenas que a mulher não dependia, não estava sob o poder, ou autoridade, de nenhum homem. [...] a virgem pagã era aquela que possuía liberdade sexual, estava disponível, aquela que podia ser disputada pelos homens como detentora de uma soberania que lhe outorgava a Deusa e que a tornava responsável pela maternidade, pela renovação da natureza, pelo renascimento dos mortos.

Constatamos esse olhar na obra de Rosane Almeida quando retrata a pagã por meio da personagem Dona Dedé, que não se preocupa com o casamento: embora houvesse morado com um homem, não se sente presa e o meio social em que vive está povoado de prostitutas ou adultérios. Assim, Dona Dedé naturaliza sua condição e vangloria-se de seu poder de sedução junto aos homens:

Não teve doido que não aprendeu a ‘dança’ coco comigo de umbigada e tudo... Eh! doideira! Meu ibope no hospício foi tão grande que o vigia se apaixonou por mim e fugiu comigo de noite e me trouxe “praqui”. [...] (ALMEIDA, 2006, p. 50)

Quanto ao sagrado, é caracterizado por Rosane Almeida como transcendência: quando está no palco “a possibilidade da transcendência, de você sair desse seu corpo e se colocar a serviço de outras coisas, de outros estágios de consciência, de outra vivência física, de outro aspecto”. (DEL PICCHIA; BALIEIRO, 2010, p. 214).

Reforça Ramos (2010, p. 204-205) ⁸³o conceito de sagrado:

O movimento das danças circulares sagradas começou contemplando as danças dos povos, a cultura popular. E a dança de um povo é a expressão da sua alma. Dessa maneira, essa pratica não fere nenhuma crença! Além disso, ao iniciar uma roda com todos de mãos dadas, é feita uma harmonização que conecta a todos com seu corpo físico pela respiração depois com o ritmo do coração, com a terra, com o céu, com a comunidade, com o planeta, o participante leva sua tenção para ‘pontos’ universais, comuns a todo ser humano. O termo ‘sagrado’ não é mencionado. ‘A medida que a dança vai acontecendo, os participantes vão se sentindo tocados e, ao final, todos conseguem falar sobre o que é sagrado. [...] O sagrado é conexão com a natureza. É a conexão com o todo. É viver o dia a dia. É não colocar Deus em cima e nós aqui embaixo ‘o sagrado é, realmente, a união do espírito e a matéria.

Assim concebido, podemos afirmar que a personagem Dora é o instrumento do sagrado na obra de Rosane Almeida: quando a dançarina demonstra a cultura popular por intermédio das danças, ela faz a transcendência, produzindo um momento sagrado:

E nesse cenário de tudo e de nada,
milhões de anos-luz de vida que tenho,
com toda energia que em mim está guardada,
Juntei a profana, a pagã e a sagrada, e fiz um alicerce lá na vastidão,
Depois dele pronto rumei direção
Para um mundo tão belo e tão desolado;
Se fosse preciso eu teria jurado
Que o centro do céu é o vasto sertão [...] (ALMEIDA, 2006, p. 56).

Para Barros (2004, p.172-173), o homem teria como divinos os elementos da natureza (a Terra, o Céu, a Lua e o Sol) e, a partir da criação dos deuses, por necessidade criou a dois mundos: um pertencente aos deuses, o sagrado; o outro, aos homens, o profano. Por muito tempo:

A ligação do homem aos deuses fazia com que toda *epifania* (aparição divina) fosse sentida como um processo natural e isenta de medos por parte dos mortais. Os deuses, estando em toda parte e participando dos elementos da natureza, assim como da vida dos homens, eliminavam o distanciamento entre os dois mundos e entre seus habitantes. Durante milênios, o homem conviveu com o divino neste clima ameno, porque convicto de pertencer a esta mesma esfera. A certeza de sua participação no sagrado, de sua própria sacralidade, que a visão pagã da divindade lhe assegurava, vai acabar com a imposição de um Deus único (BARROS, 2004, p. 173).

Rosane Almeida traz à baila o evento dos deuses, como parte intrínseca dos elementos da natureza. Para elucidar seu processo de (re) criação da história da humanidade, destaca

⁸³ Renata C. Lima Ramos é uma das mulheres entrevistadas pela autora do livro *O feminino e o sagrado* mulheres na jornada do herói. (DEL PICCHIA; BALIEIRO, 2010).

também o sagrado em cena, lembrando que, por intermédio do discurso poético de Dora, retrata os quatro elementos anteriormente divinizados pelos homens:

DORA – [...] E um patriarca chamado Abraão
Escutava, lá no fundo da sua mente,
Um murmúrio incessante e insistente
Da voz de um Deus pai, um Deus patrão.
Essa voz lhe dizia que, se unissem suas crenças,
Os homens seriam senhores de forças imensas,
E que o destino do mundo estaria em suas mãos.
Que esquecessem os espíritos dos quatro elementos
E fizessem sacrifícios e erguessem monumentos
A um Deus só, o Deus pai, o Deus patrão. (ALMEIDA, 2006, p. 47).

A personagem Doutora Déo também reforça, por meio do discurso acadêmico, a visão de Deus masculino, patriarca, dotado de todos os poderes:

Abraão é responsável pela propagação de um deus único. Em um momento em que a humanidade caminhava para a valorização do macho, a ideia de adoração a um patriarca veio par unir as crenças e povos. (ALMEIDA, 2006, p. 43).

Importa destacar o comentário de Barros (2004 p. 332):

O cristianismo primitivo se caracterizou pela irmandade de todos, fossem homens ou mulheres. Jesus fez mais ainda, porque igualou os excluídos aos aceitos, perdoou pecados, mostrando que os que se acreditavam isentos de culpa não eram capazes de atirar a primeira pedra. Na realidade, podemos dizer que ele, assim como foi descrito pelos Evangelhos, privilegiou a mulher, mesmo a pecadora, e devolveu a ela seu lugar na sociedade e religião.

Almeida, por intermédio da voz da personagem Doutora Déo, também mostra que Jesus transgrediu as regras do homem ao perdoar uma mulher adúltera (como já foi mencionado):

Até então, todos aguardavam aquele que seria a voz do pai na Terra, a salvação dos homens, a vinda do Messias. [...] Quem não tiver nenhum pecado, que atire a primeira pedra. Nem Jesus nem Abraão, mas as idéias, as idéias... Amar ao próximo como a si mesmo. [...] E eis que aparece Jesus em quem João Batista reconhece o enviado de Deus. Em um momento em que toda a sociedade caminhava para a valorização do macho, para afirmação do individualismo, as idéias de Jesus ao encontro de tudo isso. Amar ao próximo era se reconhecer no outro. Não maltratar Madalena era ter compaixão para com as mulheres. Oferecer a outra face era não usar a força... [...] E Jesus sem respeitar as regras estabelecidas para ser contemporâneo e passando por cima de todas as leis que determinam o que pode e o que não pode ser universal, morre crucificado. Aos trinta e três anos, seu corpo sobe aos céus, e sua voz fica incomodando a Terra. (ALMEIDA, 2006, p.42-44).

A voz da personagem Doutora Déo emerge no texto dramático como um leque que abrange todas as áreas de conhecimento, incluindo a literatura: temos a bíblia, teóricos ou cientistas e a mitologia para enriquecer e valorizar a obra *A mais bela história de Adeodata*.

CONSIDERAÇÕES

A dissertação apresentada tomou como objeto de análise uma obra ainda inexplorada no universo acadêmico: o texto dramático de Rosane Almeida, atriz nas artes circenses e nova dramaturga Rosane Almeida, *A mais bela história de Adeodata*, que traz à ribalta a cultura nordestina e questões de gênero.

Por considerarmos, na esteira de Roubine (2003, p. 144), que “o texto é [...] o centro sólido” em torno do qual se organizam “os outros elementos” da arte dramática, nosso foco foi o texto da peça (e não a encenação), observada a organização ou estruturação desses “outros elementos”, quais sejam: a modalidade de teatro que configura a obra – o teatro brincante –, as personagens e suas falas, os temas e discursos que as constituem e o(s) espaço(s) em que circulam.

Verificamos que, na gênese da peça, estão o Nordeste o ator e músico de formação erudita Antonio Nóbrega, um pioneiro na formação do “teatro brincante”, designação metonímica para essa modalidade: “brincantes” são os artistas que brincam (no sentido do polissêmico “to play”, que significa ‘brincar’ e ‘encenar’ ou ‘atuar’) e, assim, impregnam a arte que praticam. Nas escolas que “ensinam” essa nova modalidade de teatro – idealizada por Nóbrega e compartilhada por sua esposa, a autora da peça –, a meta é formar cidadãos que desenvolvam a arte do brincante nas escolas, para prosseguir com a cultura popular não somente no nordeste, mas em todo o país.

A autora traz à baila a cultura popular nordestina – marcada pela relação com o sensível, com o simbólico, com o mítico e com a transcendência – com um olhar diferenciado, representado nas indumentárias, nos bailados, nas falas e nas didascálias, procurando evidenciar que é por meio da cultura que o ser humano se realiza como tal e que se identifica.

Na peça, fica evidente a valorização da sabedoria popular e do conhecimento de mundo das pessoas analfabetas ou “ignorantes”, evocando dizeres da vertente freiriana da educação popular: a valorização dos saberes de cada sujeito, independente de escolarização, conforme apontaram Picchia e Balieiro (2010).

Por intermédio da personagem Dona Dedé, não letrada e trambiqueira, a cultura enraizada no nordeste desloca-se para outros palcos do país e, com ela, deslocam-se ou desconstroem-se alguns estereótipos cristalizados na sociedade: inova-se a representação mais comum de nordestino na literatura. O nordestino sofrido permanece, mas ao sofrimento sobrepõe-se a felicidade.

Vale ressaltar ainda que Dedé ratifique o fato de que a cultura (não só a nordestina) é transmitida de geração para geração, por meio da memória (mnemônica ou não). No diálogo entre Dona Dedé e Adeodata, a nordestina tem a oportunidade de fazer a retrospectiva de sua vida – como uma Adeodata significa todas as mulheres –. Ela se refere à sociedade brasileira e, na sua fala, enfoca as dificuldades enfrentadas pela população mais pobre, a história das mulheres e do povo brasileiro. Além disso, traz para a cena o dito popular: “A voz do povo é a voz de Deus” (ALMEIDA, 2006, p. 28).

Também devemos esclarecer que a cultura popular é um instrumento de conservação, mas também de transformação social. Nesse sentido, podemos afirmar que há, nas falas de Dedé, um amálgama de presente e passado, imbricados em um só contexto histórico.

Talvez aqui possamos mencionar as palavras de T.S Eliot em seu ensaio de *Tradição e Talento Individual* “o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar”. (ELIOT, 1989, p. 41).

Compreendemos que necessitamos das raízes culturais do passado para acrescentar ao novo, e Almeida o faz com riqueza de detalhes quando põe em cena outra mulher, a personagem intelectual Doutora Déo, cujas ferramentas são, do lado “empírico”, as informações oferecidas pela nordestina; do lado “teórico”, os textos “científicos” e históricos pesquisados. Portanto, a doutora Déo representa a academia, e Dona Dedé, a experiência, unidas numa só história.

A terceira mulher representada na peça é Dora (possivelmente o *alter ego* da autora, evocando a “influência” de Nelson Rodrigues): uma personagem dançarina que entra em cena para dançar e recitar poemas; para descrever e dançar bailados típicos da cultura nordestina.

No âmbito do texto da peça, construído na confluência da tríade feminina, podemos afirmar que as vozes vêm emanharadas umas nas outras, produzindo-se o jogo da intertextualidade e do dialogismo. Relatam-se aspectos da história da humanidade, em especial a questão do gênero como construção cultural. O foco são as novas conquistas da mulher, engajando-se ativamente na vida econômico-social e política, e, na resistência contra a “segregação social e política” a que o gênero foi historicamente submetido, assumindo visibilidade, “inclusive como sujeito da Ciência”, conforme destaca Louro (2008, p. 17).

Nesse aspecto, as falas das personagens parecem abolir a diferenciação de papéis entre homens e mulheres e, ao mesmo tempo, desconstroem a imagem do homem provedor que (ainda) circula na sociedade, pois que historicamente constituída e dela constitutiva.

Vale mencionar também que o texto dialoga com outros, com textos bíblico-religiosos, da filosofia, da História (da humanidade) e da cultura (humana e do Nordeste), em que se entrelaçam discursos do pecado e da culpa femininas; da inferioridade da mulher; do machismo e da dominação econômica, social e cultural, além das representações de sagrado, profano e pagão, tão caras a estudos sociológicos.

Acerca da representação do mundo profano e pagão, o dado mais significativo que emerge da obra são os efeitos de carnavalização, humor e riso produzidos, sobretudo, em/por Dona Dedé, que fala por provérbios ou anexins, não se preocupa com os meios legais de casamento, não se sente presa aos comentários da sociedade, convive com prostitutas ou adultérios e ainda se vangloria de seu poder de sedução junto aos homens. Importa lembrar que, no carnaval, segundo Bakhtin (1999), novos “deuses” e reis ascendem e os antigos são destronados, como uma forma de virar o mundo às avessas. A obra evoca, pois, a antiga cultura cômica popular (ainda relegada às margens), ainda pouco estudada.

Esta foi apenas é uma das leituras possíveis da obra. Fica aqui o embrião para o tratamento de questões que, por fugirem ao escopo da proposta, não foram aprofundadas. *A mais bela história de Adeodata*, de Rosane Almeida, continua à espera de leitores que a retomem, seja como dramaturgia, seja como Literatura, seja ainda como manifestação ou representação do Carnaval e do riso.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rosane. *A mais bela história de Adeodata*. São Paulo: Salamandra, 2006.
- ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque; RESENDE, Beatriz (Orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Temas de filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura Popular Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.
- AZEVEDO, Arthur. *A capital Federal; O badejo; A jóia e Amor por anexins*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2002.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1959.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. rev. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo-Brasília: EDUNB/HUCITEC, 1999.
- BARROS, Maria Nazaré de. *As deusas, as bruxas e a igreja*, Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2004.
- BÍBLIA DE ESTUDO DA MULHER. Traduzida em português por Noemi Valéria Altoé da Silva *et al.* Tradução do texto bíblico de João Ferreira de Almeida. Belo Horizonte: Atos, 2002.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. 2. ed. Recife: Guararapes, 1982.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo, Ática, 1988.
- _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade* Trad. Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2011.

CASTRO, Mary G; LAVINAS, Lena. Do feminino ao gênero a Construção de um objeto. In: COSTA, Albertina; BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p.216-251.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação de tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

COSTA, Albertina; BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

DAVALLON, Jean-Louis. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre [et. al.]. *Papel da memória*. Tradução e introdução: José Horta Nunes. 2. Ed. Campinas: Pontes Editores, 2007, p.23-37.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano* (V.I- Artes de Fazer). Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.

ENEDINO, Wagner Corsino; SÃO JOSÉ, Elisângela Rozendo. *Cristina Mato Grosso: traços e contornos de uma dramaturgia transcultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

FRANCO Monique. *Curso de formação de jovens brincantes*. São Paulo: Instituto Votorantim, [s.d].

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A santidade do alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco Ed., 1997.

GOMES, André Luís. Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial, leitura e encenação. In: _____. (Org.). *Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 11-36.

GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto. (Org.). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2003.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. Teatro Brincante. In: _____. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. revista e ampliada, São Paulo: Perspectiva, SESC/SP, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. de Liv Sovik: Trad. de Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro DP&A. 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina; BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p 54-92.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUTO BRINCANTE. *Filosofia e prática*. São Paulo: [s.d.].

_____. *Um olhar para o mundo*. São Paulo: [s.d.].

_____. 1º FESTIVAL DE BRINCANTES: *cavalo-marinho, maracatu rural e frevo: diálogos releituras contemporâneas*. São Paulo: [s.d.].

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 10. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MATO GROSSO, Cristina. *Teatro popular: estética e política*. Campo Grande: UFMS, 2007.

MINATEL, Maria Nilva. *O novo romance histórico: amar-te a ti nem sei se com carícias (re) escreve a história*. Três Lagoas: Campus de Três Lagoas, UFMS, 2009. Dissertação (Mestrado

em Letras). Disponível em <http://www.cbc.ufms.br/tedesimplificado/tde_arquivos/13/TDE-2009-12-17T105938Z-540/Publico/Nilva.pdf> Data de acesso 21/05/2012 22h52min

MURPHY, John Patrick. *Cavalo-Marinho pernambucano*. Tradução de André Curiati. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. No movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre. *Papel da memória* Tradução e introdução: José Horta Nunes. 2. Ed. Campinas: Pontes, 2007, p.59-71.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. Cultura popular. São Paulo: Olho D'água, 1992.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Cultura Brasileira e identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O que é dramaturgia?* São Paulo: Brasiliense, 2009.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2003, p. 93-112.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. *et. al. Papel da memória*. Tradução e introdução: José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2007, p.49-57.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PICCHIA, Beatriz Del; BALIEIRO, Cristina. *O feminino e o sagrado na jornada do herói*. São Paulo: Agora, 2010.

PINHEIRO, Suely Reis. Tribunal celeste de 'Auto da Compadecida'. *Revista Hispanista*. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=person_alidades_biografia&cd_verbete=701> Data de acesso 30/05/2012 18h54min

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 81-101.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 56. ed. Rio, São Paulo: Record, 1986.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.37-55.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

SOIHET, Rachel. História das mulheres e história de gênero: um depoimento. *Cadernos Pagu*, 11, 1998, p. 77-87.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 111-120.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XIDIEH, Oswaldo Elias. Anexins em contramão. *Estudos avançados*. São Paulo, vol.13 n° 35, Jan./Apr. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000100019&script=sci_arttext. Acesso em 23 set. 2012, às 9h35min.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Editora Eduem, 2009, p. 217-242.

_____. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Editora Eduem, 2009, p. 327-336.

Endereços eletrônicos

<<http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/?p=1883>> Data de acesso: 06/02/2012, 19h25min.

<http://festivaldebrincantes.files.wordpress.com/2011/06/img_8290-fotosilviamachado.jpg> Data de acesso: 03/05/2012, 17h30min.

<http://www.cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=677:franco-zefirelli&catid=40:eles&Itemid=71> Data de acesso: 11/08/2012, 14h21min.

<http://www.institutodonome.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=213:a-nomes-femininos&catid=1:a-g&Itemid=40> Data de acesso: 16/05/2012, 00h25min.

<<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-nobrega/dados-artisticos>> Data de acesso: 30/05/2012, 18h08min.

<<http://cezar-aespreita.blogspot.com/2010/07/especial-quinteto-armorial.html>> Data de acesso: 28/02/2012, 21h13min.

<<http://periodicos.uems.br/novo/index.php/anaispba/article/viewFile/125/63>> Data de acesso: 16/05/2012, 00h45min.

http://www.encyclopedianordeste.com.br/biografia-antoniocarlos_php Data de acesso: 12/02/2012, 21h43min.

<<http://www.wook.pt/authors/detail/id/14025>> Data de acesso: 13/05/2012, 16h03min.

<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/> Data de acesso: 02/05/2012, 17h27min.

<<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/>> Data de acesso: 3/05/2012, 17h25min.

<<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/>> Data de acesso: 03/05/2012, 19h19min.

<<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/adeodata/>> Data de acesso: 03/05/2012, 19h15min.

<<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/tag/rosane-almeida/>> data de acesso: 13/10/2012, 13h52min.

<<http://sn104w.snt104.mail.live.com/default.aspx#n=1253170121&view=1>> Data de acesso: 22/01/2012, 23h15min.

<<http://suacidade.org/recife/emocao-marca-show-de-antonio-nobrega-no-festival-de-danca>> Data de acesso: 02/02/2012, 20h08min.

<<http://www.cm-mirandela.pt/index.php?oid=3652>> Data de acesso: 17/05/2012, 19h55min.

<<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JameGeFr.html>> Data de acesso: 16/05/2012, 17h28min.

<<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-nobrega/dados-artisticos>> Data de acesso: 12/02/2012, 21h42min.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/encyclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4103> Data de acesso: 06/03/2012, 15h30min.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/encyclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4091> Data de acesso: 12/02/2012, 17h10min.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=perso_nalidades_biografia&cd_verbete=4091> Data de acesso: 12/02/2012, 17h10min

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=perso_nalidades_biografia&cd_verbete=701>Data de acesso: 01/03/2012, 15h10min.

<<http://www.nataldorecife.com.br/?p=927>>. Data de acesso: 16/04/2012, 22h55min.

<<http://www.nataldorecife.com.br/?p=927>> Data de acesso: 16/04/2012, 22h51min.

<<http://www.nataldorecife.com.br/?p=927>> Data de acesso: 16/04/2012, 23h.

<http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Ant%C3%B4nio+Carlos+N%C3%B3brega<r=A&id_perso=549> Data de acesso: 01/03/2012, 14h37min.

<<http://www.quadrilhapaixaonordestinace.blogspot.com.br/>> Data de acesso: 16/04/2012, 22h33min

<<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/>> Data de acesso: 20/04/2012, 22h15min.

<<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/8b.html>> Data de acesso 16/05/2012, Data de acesso: 15h12 min.

<<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/index.html>> Data de acesso: 19/03/2012, 15h.

<<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/>>/ Data de acesso: 26/11/2011, 15h07min.

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/noticias/gd020205a.htm>> Data de acesso: 02/02/2012, 19h35min.

<<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01143>> Data de acesso: 13/05/2012, 18h41min.

<<http://festivaldebrincantes.wordpress.com/2011/05/31/a-mais-bela-historia-de-adeodata/>> Data de acesso: 17/06/2012, 17h07min.

<<http://conceito.de/cerebro>> Data de acesso 03/12/2012 00h03min


ANEXOS



Rosane Almeida se apresenta no 1º Festival de Brincantes com seu espetáculo solo: “A mais bela história de Adeodata”.



Convite apresentado por Rosane Almeida após a entrevista (frente)



A mais bela história de
Adeodata
 com
ROSANE ALMEIDA

Sextas e sábados, às 21h
Domingos, às 19h

Teatro Brincante
Rua Purpurina, 428 - Vila Madalena
Fone: 3816 0575

Apresentando este 50% de desconto

DESENHO: ZÉLIA SUASSUNA

APOIO CULTURAL
 Laborgraf 50 HEA DESIGN INSTITUTO DE BELEZA

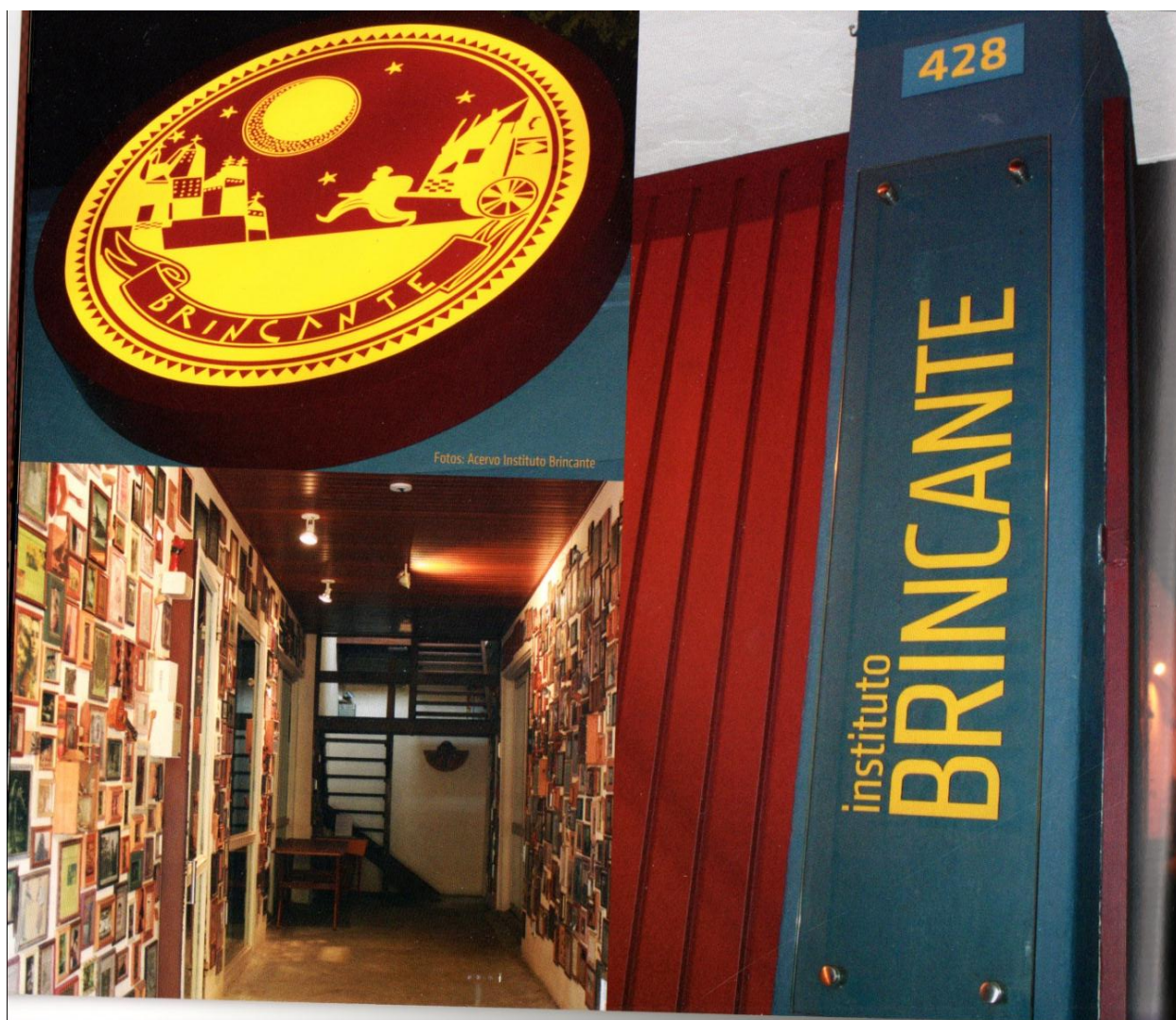
IMPRESSO

(verso)

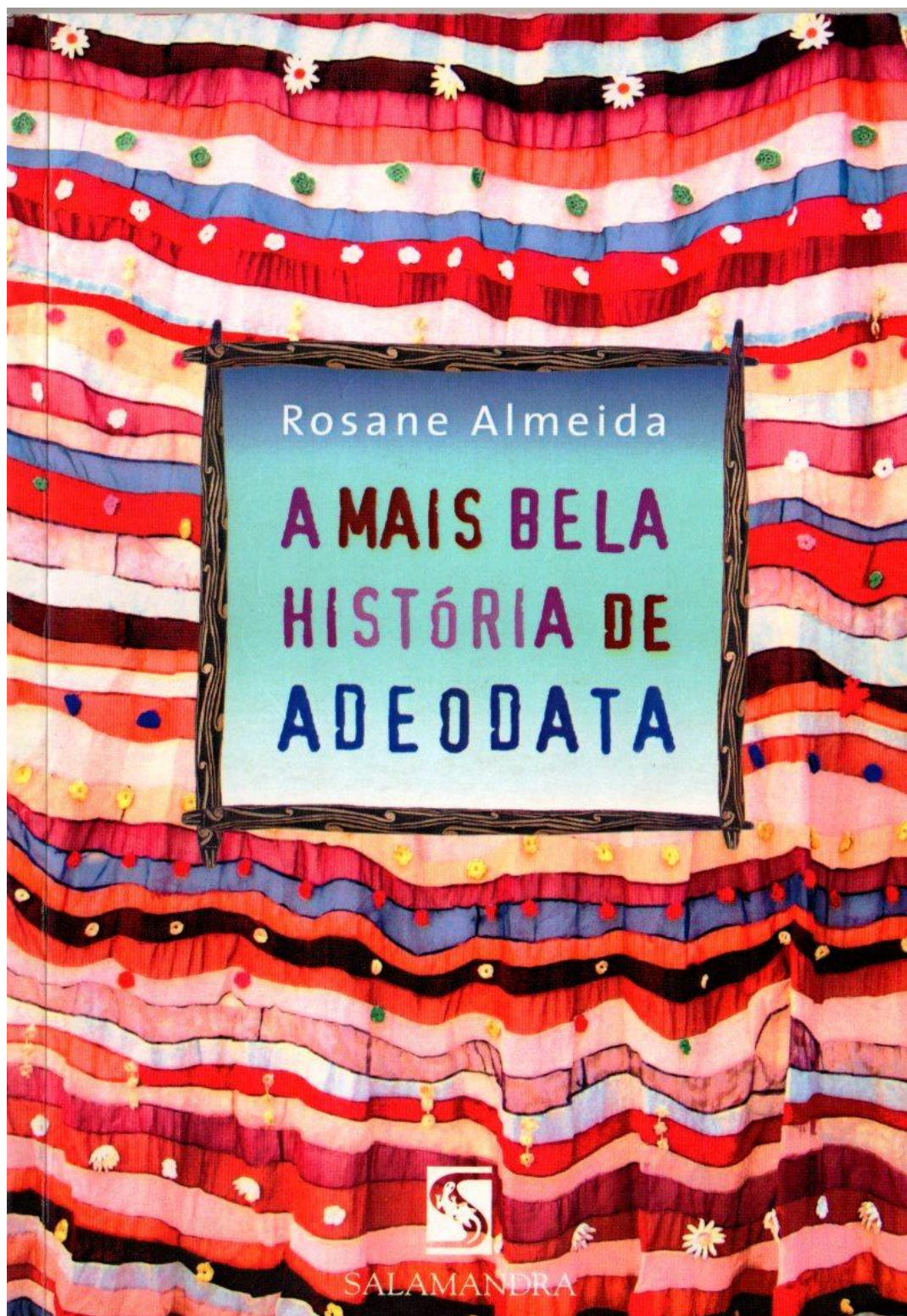


Foto: Rosane Almeida/Adriana Patrícia Sena Cordeiro.

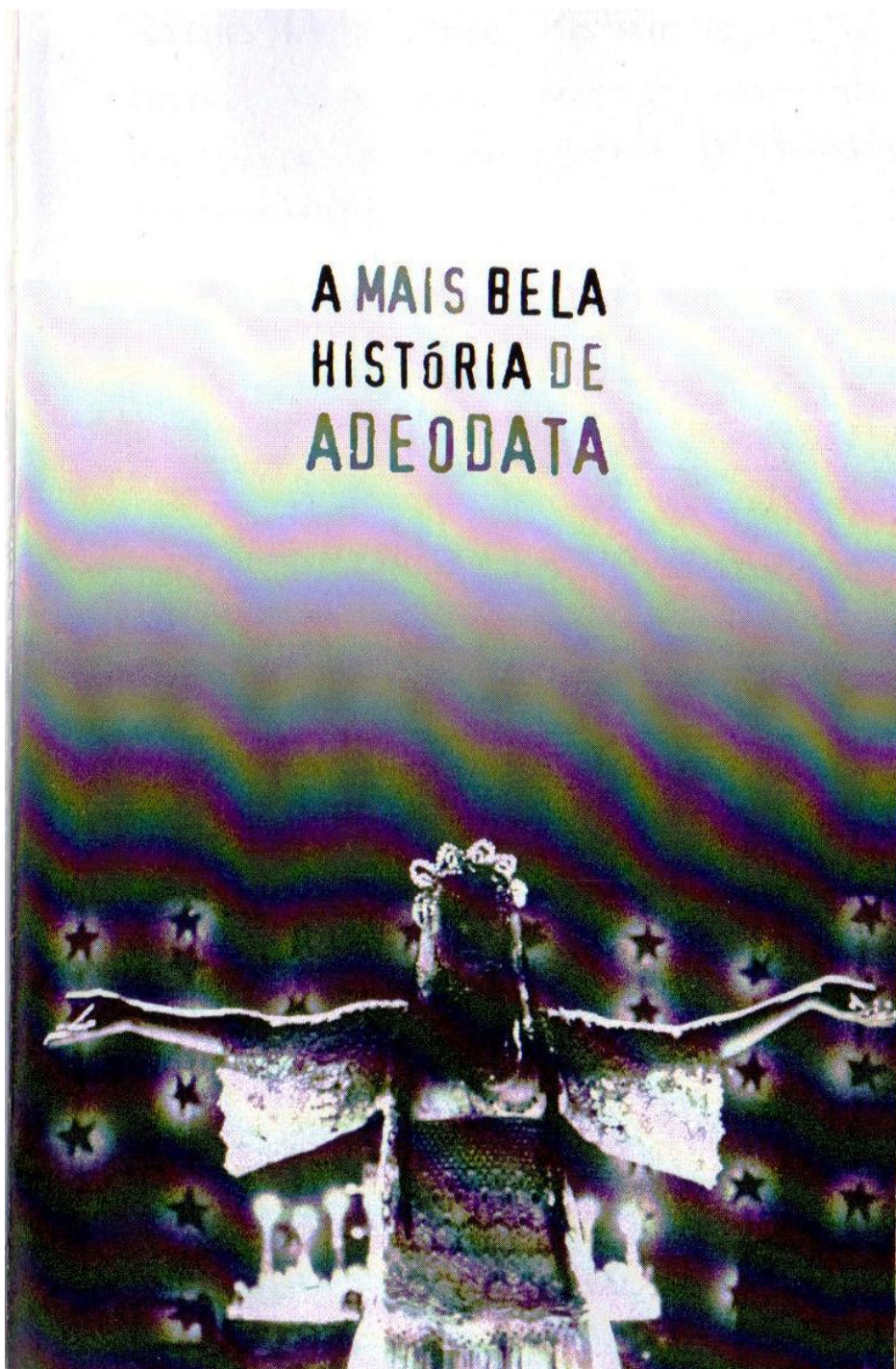
Fotógrafa: Célia Ap. Bueno.



Entrada do espetáculo com acervo de fotos de espetáculos: cultura nordestina e as atividades culturais realizada por Rosane Almeida e Antonio Nóbrega/equipe.



A MAIS BELA
HISTÓRIA DE
ADEODATA



Podem Adriana Patricias,
 Com alegrias desse momento
 em que nossas vidas histórias
 encontram-se.

A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA

PEÇA EM UM ATO

Rosane!
 24.03.12
 ~~~~

Escrita por

**ROSANE ALMEIDA**

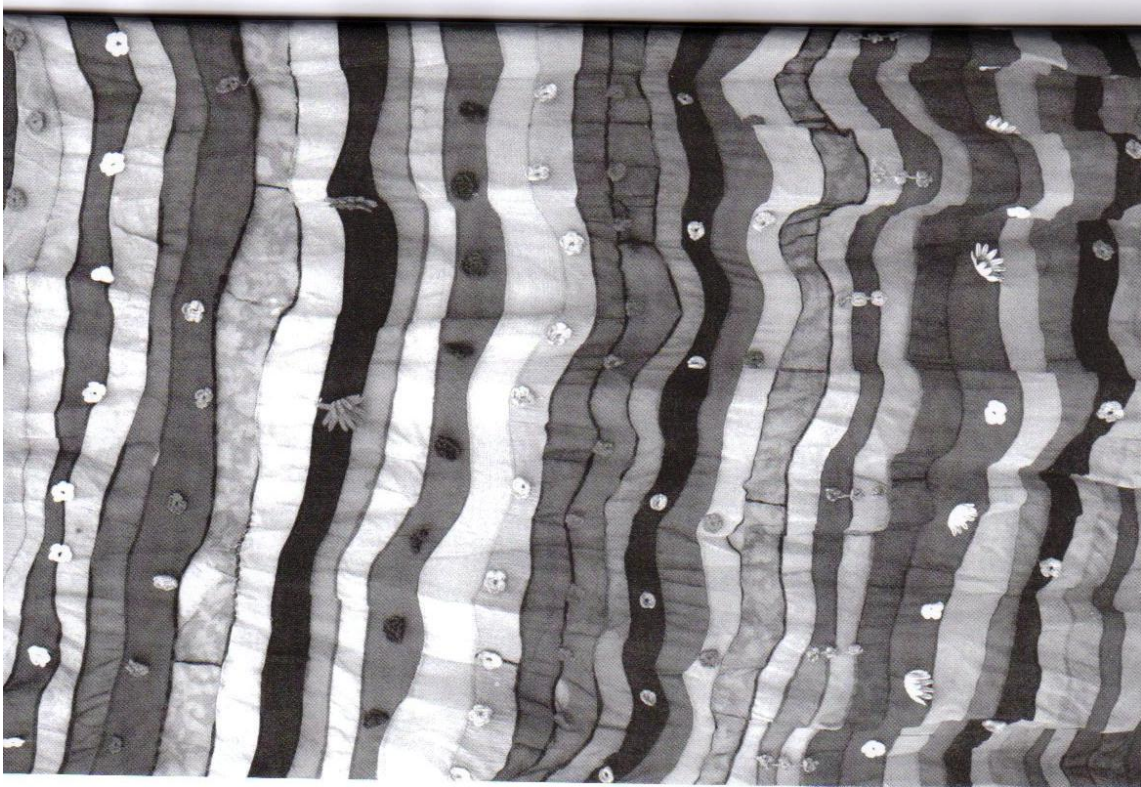
Prefácio de

**Heloisa Prieto**

1ª edição, 2006



SALAMANDRA



## CENA I

*(O espetáculo começa no saguão, com  
dona Dedé recitando poesia e vendendo  
banha de peixe-boi da Amazônia.)*

**Dona Dedé:** Boa noite, minha gente, podem vir se chegando, podem se apertar porque vale a pena saber do assunto que estou tratando. Eu tenho para vocês hoje, aqui, um produto que é da mais alta importância para a saúde física, psíquica e emocional de todos vocês, eu tenho aqui, em minhas mãos, a legítima banha de peixe-boi da Amazônia. Alguém nunca ouviu falar da BPBA? Pelo silêncio se percebe que todo mundo já conhece BPBA, agora vocês tenham cuidado porque tem muita falsificação no mercado, aliás o mercado só já é falso, “de formas” que um produto quando entra no mercado, ou ele é falso ou é falsificado. Vocês estão cansados de ver as grandes lojas vendendo BPBA e eu pergunto: Como pode? Se o peixe-boi é um animal que está em extinção e matar peixe-boi dá cadeia? É porque é falso: produto, grandes lojas, mercado... é tudo mentira! Agora a minha BPBA, essa não, essa é legítima, vem com seguro contra falsificação e clonagem. A minha fórmula de peixe-boi foi desenvolvida por um velho pajé de uma tribo que também está em extinção, porque matar índio não dá cadeia. Mas esse pajé ainda não foi extinto, ele é vivo e vive da fórmula da BPBA que ele desenvolveu. Esse pajé não extinto, minha gente, ele olha para o peixe-boi e capta o que o

*Coordenação editorial*

Lenice Bueno da Silva

*Assistência editorial*

Ana Lúcia Santos

*Preparação dos originais*

Elo Cultural Comunicação

*Revisão*

Andréa Medeiros

*Projeto gráfico e editoração*

A+ Comunicação

*Fotos*

Adriana Ferla (página 1)

Lenise Pinheiro (páginas 6 e 10)

*Ilustrações*

Adriana Ferla (página 16 e 17)

*Impressão***Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
(Câmara Brasileira do Livro, São Paulo, Brasil)

Almeida, Rosane

A mais bela história de Adeodata / Rosane Almeida. —  
1. ed. — São Paulo : Salamandra, 2006.

1. Teatro - Literatura infanto-juvenil I. Título.

06-1402

CDD-028.5

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Teatro : Literatura infanto-juvenil 028.5
2. Teatro : Literatura juvenil 028.5

Todos os direitos desta edição reservados

a Salamandra Editorial Ltda.

Rua Urbano Santos, 160 – Sala 2

CEP 07182-320 – Guarulhos – SP

Tel.: (11) 6090 1402 – Fax: (11) 6090 1475

**Sumário**

prefácio • 7

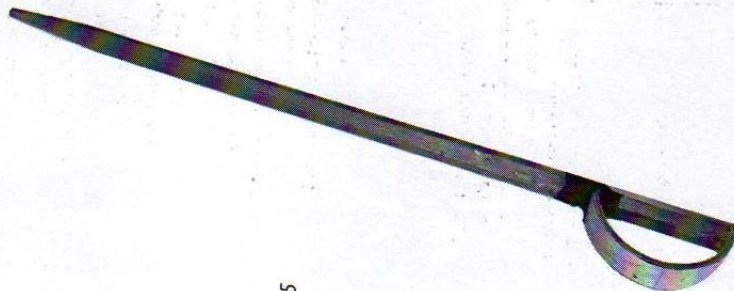
apresentação • 11

montagem da peça • 15

cenas I – XVII • 21

notas da autora • 62

bibliografia • 63





## Prefácio

Heloisa Prieto

*Nas caras mais estranhas  
Sempre as almas mais bonitas*

O que é cultura?

Uma tradição de narrativas, canções e poemas transmitida de ser humano a ser humano ao longo dos séculos?

Um conjunto de idéias e percepções capaz de conferir significado à vida?

Ou um conjunto de normas cujo conhecimento atribui *status* e poder?

Se pensarmos na cultura como uma herança mítica, ela será como uma ponte de união; se, por outro lado, considerarmos a cultura apenas um instrumento de poder, ela será como a faca que separa os povos e as classes sociais.

Então, nos perguntamos, ser sábio é ser erudito?

Este é um dos desafios propostos pelo texto teatral de Rosane

Almeida, que usa do riso para subverter regras e transgredir fronteiras. Impossível não reconhecer a sabedoria inata de uma mulher como dona Dedé, retirante, paupérrima, trambiqueira assumida, cuja inteligência e perspicácia atingem o espectador tanto na alma como no estômago, não para chocá-lo, mas antes para fazê-lo rir de si mesmo. Pois, como ela mesma afirma, “riqueza a valer é saúde e saber, e eu sei de tudo um pouquinho e de nada, tudinho”.

A fala rápida e surpreendentemente original de dona Dedé contrapõe-se ao saber erudito de doutora Déo, uma professora universitária às voltas com sua tese, na qual defende a importância primordial do “elemento feminino” para uma compreensão profunda da história da humanidade. Doutora Déo, ao contrário de dona Dedé, leva-se muito a sério, e o espectador gargalha diante de seus dilemas tão contemporâneos, como o computador que “dá pau”, os filhos, o ex-marido, enfim, personagens do cotidiano urbano que a invadem e a deixam irada, tornando sua escrita um dever infundável e doloroso. E se doutora Déo leva-se a sério demais, as ousadas ironias do texto de Rosane se encarregam de desvendar a dimensão humana da personagem da maneira mais divertida possível.

Depois que o riso nos liberta do peso dos preconceitos, chega a hora mágica do encantamento e da beleza, atributos de Dora, a artista, a bela face da sabedoria popular encarnada em dança e poesia, a linda “onça, ameaçadora e sonsa”, que invade nosso território imaginário conduzindo-nos para além da cidade, do tempo presente, rumo ao coração eterno do mito.

Dora, dona Dedé e doutora Déo são as três faces de Adeodata, a mulher arquetípica, a alma do povo, criações de Rosane Almeida para juntar, num só espetáculo, “a profana”, “a pagã” e a “sagrada”. Prosa, poesia, imagens, paródia, realidade e sonho alternam-se em vozes plurais que compõem uma melodia sutil de personagens femininas, separadas em diferentes tempos e espaços, que não interagem no palco, mas nem-se dentro do espectador para compor integralmente a imagem da mulher brasileira. E quando doutora Déo afirma: “a obra do povo vem da vida e do prazer, da graça e de seu compromisso com o belo”, o espectador já está quase jurando que “o centro do céu é o vasto sertão” e, literalmente hipnotizado, concorda plenamente com as sábias palavras de dona Dedé:

*...encontrando o diferente,  
me identifiquei com gente  
que você nem acredita,  
mas por trás das enranhas  
vi nas caras mais estranhas,  
sempre as almas mais bonitas.*



## Apresentação

Rosane Almeida

Quando eu tinha dezessete anos, Antonio Nóbrega, com quem eu já estava casada, me levou para ver um folguedo de cavalo-marinho em Condado, na zona da Mata de Pernambuco. Eu, uma pós-adolescente curitibana, não tive olhos para ver a complexidade dos passos, a originalidade das músicas, a exuberância teatral daquilo tudo. O que me chamou a atenção foram os homens de rostos fortes, feições rachadas pelo sol e pela aspereza da vida, vestindo saias, dançando, cantando e, principalmente, brincando.

Nesses últimos vinte anos, convivendo com mestres, folguedos, brincantes e já bem seduzida pela dança, pela música e pelos procedimentos teatrais, coreográficos e ritualísticos, sempre presentes, o que mais me fascina – e o que se renova a cada encontro –, o que me move e constantemente me causa lágrimas é a qualidade dos seres humanos que se colocam a serviço desses autos. São seres humanos que se vestem de Esperança e se armam de Hinos.

Numa sociedade que há milhares e milhares de anos prioriza a força, o poder, a razão, o individualismo, foi preciso que eu voltasse



no tempo, seguindo a trilha dessas festas em direção ao passado, para poder compreender – além da complexidade de cada auto – a peculiaridade, a singeleza e o despojamento das almas que os conduzem.

Em busca de respostas, fui descobrindo uma história muito bonita. Se for certo que não existem verdades e sim versões, a versão que eu conheci é A mais bela história do homem.

Em 1999, resolvi fazer um espetáculo sobre esse tema. Naquela época, eu já contava com a assessoria teórica do professor de história Eduardo Afonso, que, além de fornecer informações valiosas, me abriu as portas de sua biblioteca.

Em 2001, fiz uma viagem pelo Vale de Cariri, em busca de máscaras, figurinos e adereços. Fui carinhosamente recebida na casa de Violeta Arraes, no Crato, de onde eu saía para Juazeiro, Barbalha e Nova Olinda, admirando pessoas, vendo histórias e comprando bugangas.

Em Barbalha, o pessoal da prefeitura, muito orgulhoso das manifestações que acontecem por lá, me levou até o “seu” Zé, um brincante de reisado, que tinha uma máscara de couro. Eu quis comprar essa máscara, mas ele me disse que não a venderia, porque o homem que a havia feito não faria outra, e ele gostava muito do brinquedo. Mas insistiu para que eu a levasse emprestada para São Paulo, onde haveria de encontrar quem fizesse outra igual... Achei curioso! Em nenhum momento ele pensou em vender a máscara, assim como não pensou que eu poderia nunca devolvê-la. Levei a máscara para “seu” Expedito, um sapateiro famoso em Nova Olinda que tem muito orgulho de trabalhar em uma máquina que foi do pai e de seu avô, e que

já fez roupa para Luiz Gonzaga – assim como seu pai já havia feito para Lampião.

Deixei um dinheiro, encomendei a máscara e, na saída, “seu” Expedito sugeriu que eu fizesse também uma roupa. Uma semana depois, ele me ligou dizendo que o dinheiro que eu havia deixado dava para fazer outra máscara. Concordei, e quinze dias depois chegaram às minhas mãos verdadeiras obras de arte em couro.

E, por falar em máscaras, no espetáculo tem uma que é do Romero de Andrade Lima, artista que eu admiro por demais e pessoa que me colocou em cima do palco.

Com data para estrear, eu e Wilson Freire começamos a pensar no texto; a Braulio Tavares pedi alguns poemas.

No livro *Reis do Congo*, de Oswald Barroso, me deparei com um poema que parecia ter sido escrito para o espetáculo – só não era perfeito porque era enorme, mas obtive o consentimento do autor para fazer uma adaptação.

Enfim, na construção deste espetáculo, não tive diretor, autor nem coreógrafo. Tive amigos que me ajudaram em tudo. Alguns desses amigos me acompanham há muitos anos, outros nem cheguei a conhecer – como Maria de Nazaré Alvim de Barros, autora do livro *Deusas, bruxas e religião*, que serviu de inspiração desde o tempo de minhas aulas no Bricante –, mas todos foram sempre carinhosos e imprescindíveis. É curioso: fiz tudo sozinha, mas só fiz porque, em nenhum momento, estive sozinha. Tive ao meu lado: a Peo, a Lídia, a Sandra, o Pedro Salustiano, o Paulinho Sete Flexas, a Deise, a Gesilda, a Ná Ozetti, a Marta Assunção, o

Neto, a Bete Amim e a Tarita.

Deixei propositalmente o "seu" Antonio Nóbrega para o final, porque eu não sabia onde encaixar aquele que concordou com que eu fizesse tudo o que ele me ensinou, do meu jeito.

Agora é entregar... aos leitores, aos atores, a todas as futuras platéias!

O que será o que foi!!!!!!!

## Montagem da peça

### PERSONAGENS

**Doutora Déo:** pesquisadora que está escrevendo um livro sobre a trajetória da humanidade seguindo a trilha da visão religiosa do ser humano. Durante o processo de trabalho convive com uma artista popular: dona Dedé.

**Dona Dedé:** mulher do povo, sábia, bem-humorada, com uma farta vivência em várias manifestações populares.

**Dora:** atriz e dançarina do meio urbano que lê o livro da doutora Déo e monta um espetáculo.

**Adeodata:** mulher escolhida entre o público presente que é convidada por dona Dedé a subir ao palco e sentar-se. Permanece no palco a peça toda.

### SUGESTÕES PARA MONTAGEM:

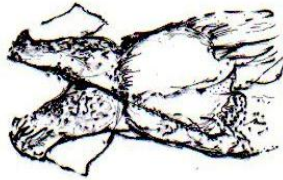
Em *A mais bela história de Adeodata*, Adeodata torna-se sinônimo de personagens femininas que povoam nosso País.

Na montagem original, a atriz e autora da peça, Rosane Almeida, interpretou as três personagens e se utilizou de recursos audiovisuais entre uma cena e outra. O texto aqui apresentado é a versão original, porém, na sua primeira montagem, vários momentos foram resumidos.

Outra opção de encenação seria as personagens serem interpretadas por atrizes diferentes. Um coro de atores, inspirado em manifestações populares como cavalo-marinho, caboclinho, repentistas, reisados<sup>1</sup> etc., poderia cantar, dançar ou recitar.

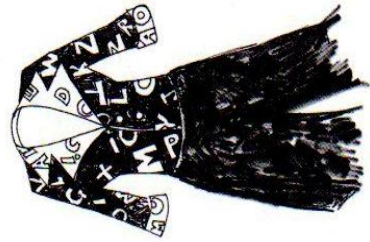
<sup>1</sup> Ver notas da autora, ao final do livro.

## IDEIAS PARA O FIGURINO



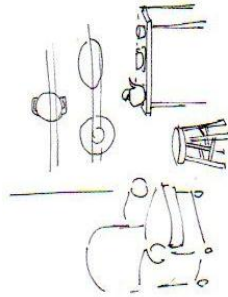
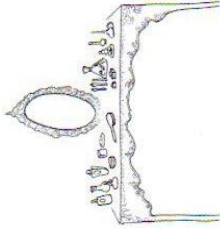
**Dona Dedé:**  
mulher do povo,  
vestida com  
roupa feita de trapos.

**Dora, a atriz:**  
muda de figurino várias vezes, de acordo com as danças que vai apresentar. As máscaras utilizadas por Dora na montagem original foram confeccionadas em couro e outros materiais por artesãos especializados. Mas, numa montagem mais simples, podem ser confeccionadas em papelão, papel machê, palha ou outros recursos de que a comunidade disponha.



**Doutora Déo:**  
usa um casaco cheio de letras  
aplicadas ou coladas, para mostrar sua  
condição de "Mulher das letras".  
A personagem tem vários óculos, que  
ficam espalhados em seu espaço no palco.

## IDEIAS PARA O CENÁRIO



O ideal é apresentar a montagem num palco do tipo anfiteatro, em que o público possa se sentar bem próximo à ação, para que participe mais.

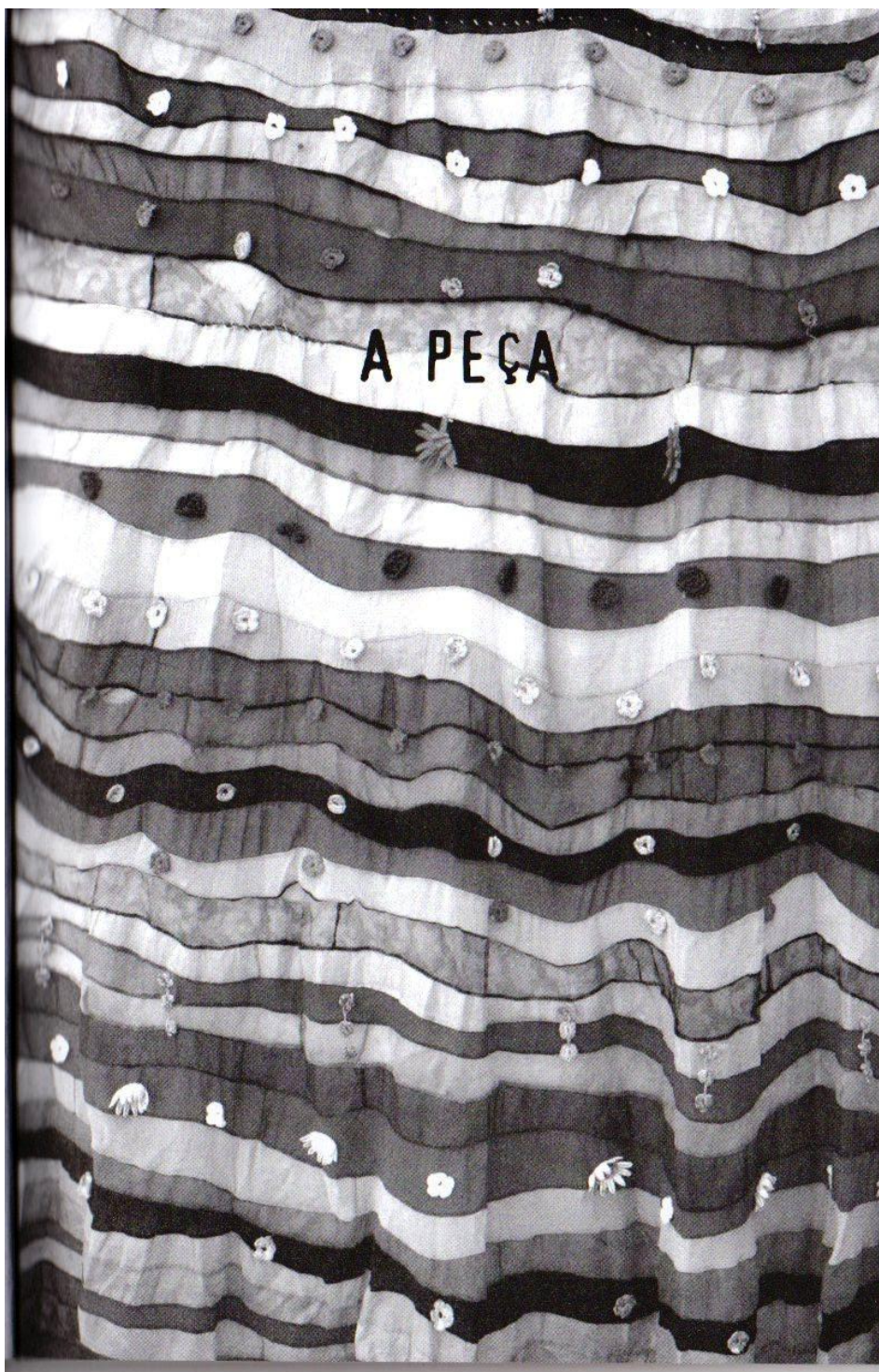
As três personagens compartilham o palco, mas cada qual deve ter sua área de atuação bem delimitada.

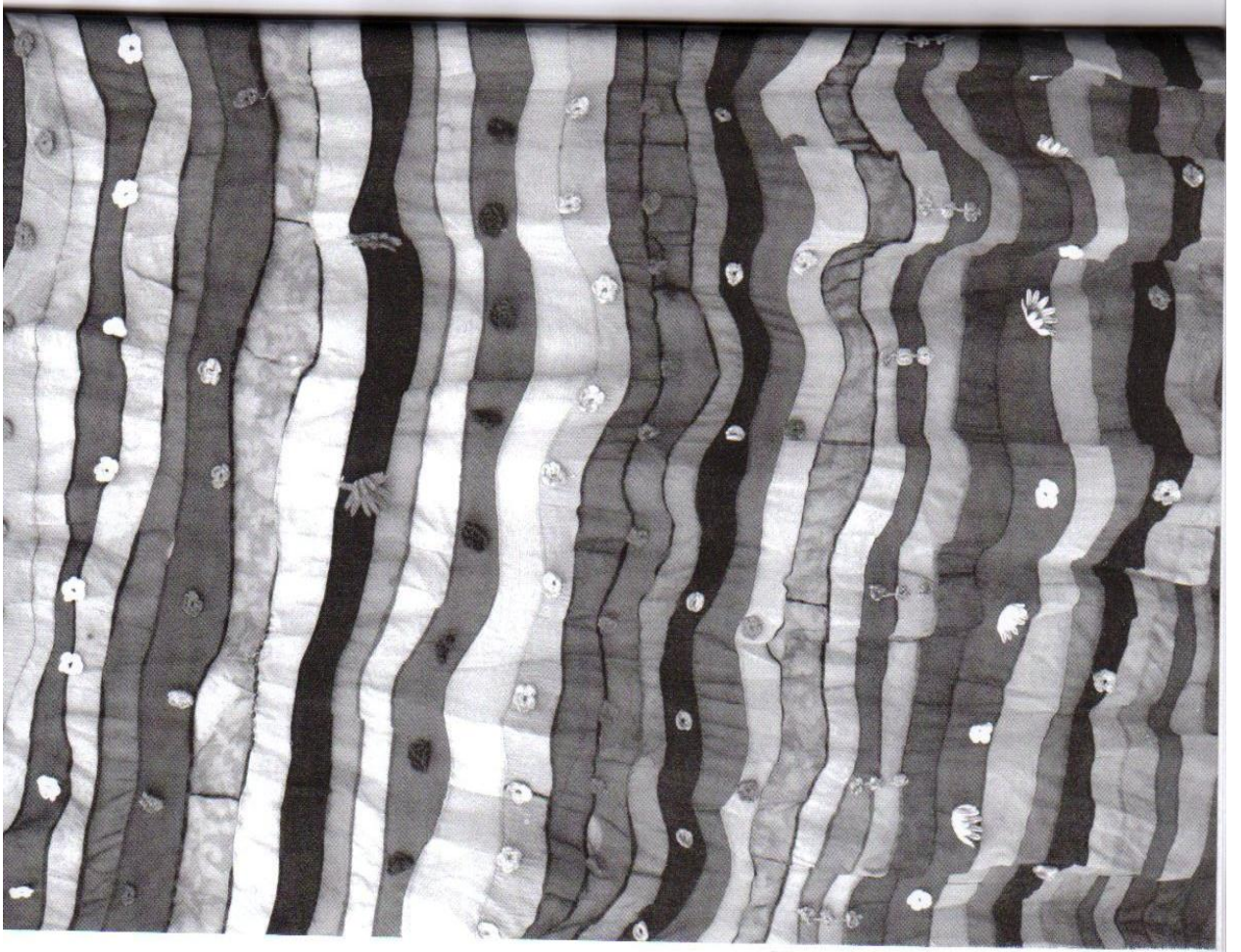
A casa de dona Dedé, um lar simples, de uma pessoa do povo, pode ficar no canto esquerdo de quem está de frente para o palco. Nesse espaço é preciso haver uma cadeira para dona Dedé e uma poltrona, onde se sentará Adeodata, sua "convidada" escolhida em meio à platéia. Como a personagem interage muito com o público, o ideal é que a cadeira e a poltrona fiquem bem próximas à platéia.

O centro do palco fica para Dora, a atriz. Esse espaço será usado para a dança e também poderá ser utilizado pelos atores do coro.

No canto direito do palco fica o escritório da doutora Déo. Uma mesa com um computador velho (ou uma caixa pintada fazendo as vezes de computador), um telefone, muitos, muitos livros empilhados – de forma a quase impedirem sua movimentação – e um quadro de avisos cheio de papeizinhos colados compõem essa parte do cenário.

Não é preciso haver cortina, uma vez que o público é chamado a entrar no teatro por dona Dedé, que inicia sua representação antes mesmo de subir ao palco.





## CENA I

*(O espetáculo começa no saguão, com  
dona Dedé recitando poesia e vendendo  
banha de peixe-boi da Amazônia.)*

**Dona Dedé:** Boa noite, minha gente, podem vir se chegando, podem se apertar porque vale a pena saber do assunto que estou tratando. Eu tenho para vocês hoje, aqui, um produto que é da mais alta importância para a saúde física, psíquica e emocional de todos vocês, eu tenho aqui, em minhas mãos, a legitima banha de peixe-boi da Amazônia. Alguém nunca ouviu falar da BPBA? Pelo silêncio se percebe que todo mundo já conhece BPBA, agora vocês tenham cuidado porque tem muita falsificação no mercado, aliás o mercado só já é falso, “de formas” que um produto quando entra no mercado, ou ele é falso ou é falsificado. Vocês estão cansados de ver as grandes lojas vendendo BPBA e eu pergunto: Como pode? Se o peixe-boi é um animal que está em extinção e matar peixe-boi dá cadeia? É porque é falso: produto, grandes lojas, mercado... é tudo mentira! Agora a minha BPBA, essa não, essa é legítima, vem com seguro contra falsificação e clonagem. A minha fórmula de peixe-boi foi desenvolvida por um velho pajé de uma tribo que também está em extinção, porque matar índio não dá cadeia. Mas esse pajé ainda não foi extinto, ele é vivo e vive da fórmula da BPBA que ele desenvolveu. Esse pajé não extinto, minha gente, ele olha para o peixe-boi e capta o que o

peixe-boi tem de melhor, de mais profundo, de verdadeiro, do espírito, da alma do peixe-boi e ele transfere pelo poder da mente para uma banha de porco natural orgânica cem por cento derretida.

Contra todos os males que afetam a alma, o espírito ou o juízo... Se mesmo no frio o casal dorme de costas um para o outro, a BPBA é tiro e queda. Vou contar um caso de minha intimidade. É que minha vó que tem noventa e sete anos está grávida! Sétimo mês! Pelo derradeiro exame que fez, vai nascer de manhã cedo ela Cosme e Damião... Tudo porque de manhã cedo ela fritou os ovos de meu avô só com um pouquinho de BPBA. Isso é bom para tudo...

CAGANEIRA ARRITMIA  
DOR DE DENTE REUMATISMO  
FRIEIRA PEREBA  
CÃIBRA SONAMBULISMO

BUCHO INCHADO ESPINHA  
CALO CRAVO UNHA ENCRAVADA  
RESFRIADO GRIPE  
HÉRNIA DOR DE CORNO  
REMELA BAFO DE BOCA  
SUVAQUEIRA PÉ CHATO  
FEIÚRA TIMIDEZ  
PIOLHO CARRAPATO

*(Dona Dedé diminui a velocidade e vai olhando para a pessoa da plateia que escolheu para ser Adeodata, sua "convidada".)*

22

ESTRESSE, INFARTO  
MAU OLHADO ZIQUEIRA

**Dona Dedé:** A senhora não me é estranha. Eu já vi a senhora em algum lugar. Claro que já. A senhora não é a Adeodata de dona Vicentinha e de seu Adamastor, do finado Agripino?

Mas como não é? Não mudou nada. Enrolona, tímida como sempre. Olhe, deixe esse mau costume, mulher. Venha comigo, venha... Vamos tomar um cafezinho em minha casa, feito na hora, vamos, vamos...

*(Dona Dedé pega a Adeodata pelo braço e a leva para dentro do teatro, convidando também o público.)*

**Dona Dedé:** Adeodata, vamos entrando, pode se sentar.

*(Convida a pessoa da plateia a sentar-se na poltrona que está na parte da frente do palco, de costas para o público. Essa pessoa ficará aí sentada a peça inteira.)*

Fique bem à vontade... Viu como eu melhorei de vida? Casa boa, né? Confortável... Almofadinha nova... Graças a Deus, graças a Deus. Eu tô bem, tô muito bem... Pra quem andava descalça no mato, caçando tatu... eu tô bem demais. A vizinhança aqui é muito boa. Tá vendo esse povo todo aí? *(Faz um gesto na direção do público.)* É tudo gente trabalhadora, tudo sai de casa às quatro horas da manhã e só volta agora. Um povo que vive sofrendo. Lutando sem ter direito. Pagando sem estar devendo. Agora está essa confusão porque é a hora do "ruchi". Mas, no geral, é gente ordeira,

23

tudo muito tranqüilo... Ladrão por aqui não tem, não. É um lugar bom de se morar... Aqui não tem problema de segurança, de assalto, dessas coisas assim, não... Também, ladrão em casa de pobre só leva susto! Se bem que eu tô rica! Riqueza a valer é saúde e saber, e eu sei de tudo um pouquinho, e de nada, tudinho!

## CENA II

*(Dona Dedé continua conversando com Adeodata, até todo o público entrar na sala e se sentar.)*

**Dona Dedé:** Mas, mulher, há quanto tempo que a gente não se vê? Esse mundo dá muitas voltas e é pequeno demais. Eu tenho pensado tanto em tu, a gente vai ficando velha e vai gostando de visitar o passado. Quando olha pra trás, se dá conta de uma coleção de restos, anos, lembranças, rugas, cabelo branco e muita saudade. Saudade eu tenho de Nazaré da Mata: a feira, as sambadas, o cavalo-marinho, o açude... Eita tempo bom!!!... Tu lembra de tio Aderaldo? *(Dona Dedé vai realmente estabelecendo um diálogo com sua amiga Adeodata.)* Ele botava uma velha de cavalo-marinho. A melhor velha que eu conheci foi tio Aderaldo. Tinha também o finado Ezequiel, que botava um padre e um diabo tão bom, mas tão bom... Ô, diabo bom, o diabo do Ezequiel. Aquele, quando morreu, foi pro inferno, por simpatia que tinha pelo capeta. Eu lembro de tu, danada, tu era safadinha, mais enfeitada que cruz na estrada, pra sair

no reizado de mestre Babau. Nossa, mãe! E eu aqui nessa prosa toda e esqueci do nosso café. Tu aguarda um tiquinho que num instante eu coloco a água pra ferver, “visse”?<sup>2</sup> Você fique bem à vontade, só nem pense em sair daí porque é muito perigoso, no mundo tem gente pra tudo e ainda sobra. Eu vou preparar um cafezinho pra gente continuar a prosa.

## CENA III

*(Dona Dedé sai para preparar o café, e no centro do palco aparece Dora.)*

**Dora:** Tropel de passos, que abala a terra,  
Sobre o rosto ralo, brilho de cetins e pedrarias,  
Sobre o corpo gasto, cintilações de anéis e coroas,  
Sobre a pele pobre, turbilhões de cores e miçangas.

Quem são esses homens de tez encardida  
e passos graciosos?

Quem são esses magos de magras figuras  
e riso na boca?

Quem são esses reis sem níquel no bolso, mas fartos  
de festas?

Deviam se maldizer e dançam.

<sup>2</sup> Expressão popular típica do Norte e Nordeste do Brasil derivada da forma verbal *ouvir*. A maior parte das expressões populares aparecem no texto grafadas entre aspas. (Nota da Editora.)

As cabeças erguem-se hirtas, feito  
hóstias consagradas.  
Brincam com o nunca visto e põem para ninar o  
espanto.  
A dor arrastam, maneira como um arado  
riscando o ar de figuras.  
Quantas terras do sem-fim nessa marcha  
palmilharam,  
À procura de que luas, de que sóis, eles caminham,  
Trazendo bois coroados, Jaraguá, burrinhas...  
Era noite ou era dia quando eu vi essa folia?  
De onde vem esse cortejo que brinca na travessia,  
E abre nesse deserto as sete portas do riso?  
Quantos reinos submersos, quantos  
verões de esperanças,  
Quantos sertões de desejos eles trazem  
na garganta.  
Mas que palavras escreve esse alfabeto de  
passos de danças e combates?  
O que me dizem essas almas que  
o coração não diviso?  
Como posso seus enigmas desvelar se não  
os ouço?  
Será preciso descer ao porão das heresias para  
conhecer seus designios?  
O que será que os movem na caminhada sem fim?

Serão os gestos do rio, ou almas de tantos  
reis nestas vestes encarnadas?  
Reis com sono, reis cansados, reis de baile e roçado.  
É inverno e eles ainda brincam.  
Batem os tambores, tangem as violas,  
sopram os pifanos.  
É inverno e eles ainda brincam.

#### CENA IV

*(Do lado direito do palco está a doutora Déo.*

*Surge com os óculos na cabeça e sem perceber vai procurando  
outros, que encontra embaixo dos seus papéis.)*

**Doutora Déo:** *(Lendo na tela do computador, enquanto digita o  
texto.)* O primeiro elemento que o homem cultuou foi  
a terra. E a terra foi gerada por ela mesma. A terra-mãe  
foi considerada a primeira divindade da fertilidade, e se  
a vida significava um desligar-se do ventre da terra, a  
morte era apenas um *REGRESSUS AD UTERUM*, regres-  
so ao útero materno, para um novo nascimento. Com o  
passar do tempo, o *TELLUS MATER*,... – *(Falando consigo  
mesma.)* Isso, capricha no latim. – ... essa terra-mãe, vai  
se transformar em deusa-mãe, e daí não ter sido difícil  
para o homem que cultuava a *MAGNA MATER*, a deusa-  
mãe, fazer uma analogia entre a terra e a mulher.  
Ambas eram vistas como... *(Exagerando na pronúncia*



do francês.) ... UN VENTRE CAPABLE D'ENGENDRER VIE, um ventre capaz de gerar vida. E, desde o Paleolítico, o homem desenvolve seus cultos, nos quais a mulher, a fertilidade, a natureza – ou seja, o elemento feminino –, é o foco maior de sua idolatria e compreensão do mundo.

## CENA V

(*Dona Dedé traz o café.*)

**Dona Dedé:** (*Oferecendo café a Adeodata e prosseguindo na conversa com ela.*) Olhe o cafezinho. Quente, preto, forte, cheiroso e gostoso, como meu namorado novo. Tome seu café e vamos prosear porque eu desconfio que tu, Adeodata, deve ter uma bela de uma história para me contar... Me diga, tu “casasse”? Eu não quero mais saber de marido, que marido é como carro: só é bom no primeiro ano. Quando arranca na primeira, na segunda e na terceira... Depois, carro velho e marido é só encrenca, né? Eu nunca tive carro, mas é o que o povo diz... e a voz do povo é a voz de Deus. Tu “estais” trabalhando em quê? Hoje em dia a poesia é minha lavoura. Isso era pai que dizia. Olhe, pai tinha vocação para tanta coisa nesse mundo: era mestre de maracatu, capitão de cavalo-marinho, poeta, violeiro, cantava que era uma coisa maravilhosa, tinha uma voz linda! Eu puxei a pai, graças a Deus. Pois é, mas de todas as vocações que pai teve, a

maior delas foi pra prego, porque o homem gostava de levar na cabeça. Pai era besta demais. Trabalhava feito um condenado; os outros ficavam com o lucro, e pai com a experiência. Todo dinheirinho que ganhava era pro brinquedo; ora era um chapéu, ora era um manto, ora era um instrumento... Na casa da gente, chegasse quem chegasse tinha comida e dormida. Depois que mãe morreu, no parto, pai saiu batendo a cabeça pelo mundo. Foi tentar a vida lá no Recife... Morreu sozinho, como indigente. Porque a fortuna faz amigos, mas é a desgraça que prova se eles existem de verdade. Antes de pai morrer, eu já “tava” morando “mais” meus irmãos, lá em Jacuípe, na casa de tio Aderaldo. Lá, eu lembrava tanto de tu, passava tanto reísado por lá. Mas não era reísado de Jacuípe, porque Jacuípe não tinha nada; a cidade inteira era uma rua só, e ainda contramão. Eles vinham sempre de muito longe, era desses reísados que ficam meses andando, família que saía de dois, chegava de três. Mulher casada de um, embuchava de outro, acontecia de tudo nessas caminhadas deles. Agora, tudo só passava por Jacuípe porque ali é terra que se nasce por castigo e se vive por milagre. Adeodata, vou lhe mostrar uma coisa que eu guardei esses anos todinhos junto de mim. Eu sabia que um dia a gente ia se encontrar, até as pedras se encontram, quem dirá as criaturas.

(*Dona Dedé sai do palco.*)

## CENA VI

**Doutora Déo:** *(Digitando no computador.)* Muitos dos nossos folguedos acontecem em forma de cortejos, provavelmente porque, nos primórdios, a maioria das ações se dava durante as caminhadas. Mas, em um período de grandes transformações na natureza, causadas principalmente pelo resfriamento do planeta, o homem começa a deixar de ser nômade e passa lentamente a se tornar sedentário. Caça grandes animais, corre para não ser caçado por eles, se estabelece, esgota ali os meios de subsistência e segue para outro território. *(Pára, pensa, fala consigo mesma.)* Você tem consciência de que está parecendo livro de história da oitava série?

*(Responde para ela mesma.)* Mas eu não consigo fazer de outro jeito.

*(Voltando a digitar e a ler na tela do computador.)*

Ainda nesse período de transição, o Mesolítico, prevalecem o seu respeito e o seu temor pela natureza, sua idolatria pela deusa-mãe. E a mulher é um ser soberano.

*(Falando consigo mesma.)* Provavelmente, elas não tinham TPM nessa época.

A entidade feminina foi a primeira divindade a ser cultuada, a mais antiga e a mais universal. É no Neolítico que se inicia uma grande transformação. O homem torna-se totalmente sedentário...

*(Irritada, batendo forte em várias teclas do computador.)* Mas o que acontece agora, travou esse computador? Apolônio – ex-marido é para essas coisas.

*(Falando ao telefone.)* Apolônio, alô! Oi, olhe, o computador deu pau, bem no momento do Neolítico, quando eu estava escrevendo que o homem precisou domesticar os animais e transformá-los em aliados, acho que meu computador parou porque resolveu ser sedentário também. Claro que não sou eu, é que a tecnologia veio para resolver todos os problemas que nós não tínhamos! Como é? *(Apertando duas teclas com uma mão e outra com o telefone que está no ouvido.)* Control, Alt? Tudo junto? Control, Alt, Del, sei... bom... foi... Graças a Deus! Tudo ok. *(Pára, ouve assustada ao telefone.)* O quê, Apolônio? Para eu deletar o seu nome do meu chip? Mas você é um grosso mesmo! Já não se fazem mais homens como os de Neandertal, como os sapiens, nem como os erectus dos tempos remotos. *(Bate o telefone, brava, depois continua a ler e a digitar.)* As primeiras mudanças na visão do homem com relação à natureza e à mulher começam no momento em que ele se dá conta de que jogando a semente na terra a planta nasce, a fêmea separada do macho não procria. *(Dialogando consigo mesma.)*

Como é que eu vou escrever que naquele momento o homem não tinha compreensão do papel dele na fecundação, principalmente diante dos atributos que a natureza confere às mulheres? O mistério da maternidade, da amamentação, do sangue... Era tudo tão

misterioso, poderoso, complexo. Apolônio até hoje não sabe o que é ser pai, quem dirá o homem do Neolítico.

Você devia escrever sobre um tema mais conhecido, mais divertido, inserido no contexto atual e, principalmente, de fácil assimilação. Hoje em dia, a biodiversidade está em alta.

Seguindo esse raciocínio, vou escrever sobre a importância da marcha à ré na vida do caranguejo...  
(*Faz um gesto, como que para espantar alguma coisa ruim.*) Xô, pensamento, eu te produzo, eu te abomino.  
(*Continuando a digitar e a ler.*)

É nessa fase, do Neolítico, que o homem desenvolve seus cultos, seus rituais, sua relação mágico-religiosa. (*Procura um papel amassado na lixeira. Encontra mais uns óculos e o papel. Desamassa o papel e lê.*) Nasce aí a religião da mãe, a primeira, a mais antiga de todas as religiões. O homem pagão projetou nos deuses e deusas toda a dimensão humana, e foi assim, na quantidade de divindades que criou, que tentava explicar a essência do eterno masculino e do eterno feminino.

(*Dialogando consigo mesma.*)

Por que você não fala como James Frazer<sup>3</sup>, Mário de Andrade... Que o homem, na sua ignorância, para

<sup>3</sup> James Frazer (1890-1915), antropólogo inglês. Ver Bibliografia, ao final do livro. (Nota da Editora.)

explicar a natureza, criou deuses e deusas?...

Porque ignorância é ignorar algo, e toda a mitologia é só outra maneira de explicar as coisas.

Você não vai escrever isso, porque isso não é cientificamente comprovado, você não tem estatísticas.

Não é cientificamente comprovado, eu não tenho estatísticas. Eu não vou escrever isso. (*Picando bem picadinho o papel que acabara de ler.*)

(*Luz sobre doutora Déo se apaga.*)

## CENA VII

(*Dora dança o ritmo dos caboclinhos, com uma máscara que lembra antigos rituais indígenas.*)

**Dora:** (*Voz em off*) Sobre a terra, a raça humana vive uma vida tirana,

Pisando a suçuarana que corre em torno do sol,  
Entra o homem distraído num jardim todo florido,  
Morde o fruto proibido e sente o puxão do anzol.

O mundo é como uma onça ameaçadora e sonsa,  
Cujo o rugido responde uma canção de amansar.  
O homem só sabe quem era na hora que encara a fera,  
E nessa hora quem dera em algo se transformar.

Imita os bichos e dança, faz um ganzá, uma lança.  
Fera que é se amansa, bicho que é se mascara.  
Um corpo nasce da ginga, o outro vem da mandinga.  
É um novo homem que vinga, nova alma, mente e cara.

### CENA VIII

(*Dona Dedé volta com uma foto de Adeodata, uma sambista bonita.*)

**Dona Dedé:** (*Mostrando uma foto para a sua convidada.*)  
Taí teu retrato. Não mudou nada. É cagada e cuspada a cara do pai e do avô. Adeodata, e de saúde, como é que tu “estais”? Você sabe que eu tive um problema de joelho que me aperreou o juízo. Tive que fazer tanto dos exames, só não fiz eram foi o xerox da cabeça. E tanto exame para me dizer que eu não tinha nada no joelho, que a dor era por causa da idade. Eu disse: “Doutor, da idade não é mesmo; o senhor arrume outro jeito de dizer que não sabe, porque da idade não é, não”. “Como não é, dona Dedé?”, “Não é, doutor Wilson, (*Mostrando uma perna depois a outra.*) porque essa daqui tem a mesma idade dessa, e não tem nadinha.” Repare só Adeodata... Os vizinhos aqui é tudo gente muito boa, agora... gostam de ouvir a conversa alheia. (*Mostrando a platéia.*)

É só eu receber uma visita que já ficam tudo de “zoreia” em pé. E eu recebo muita visita. Ultimamente tem vindo aqui, sempre, uma doutora, mas não é doutora de joelho, de cabeça, essas coisas assim, não. Ela é doutora das letras, nem sabia que existia essa “modualidade”. Também, tem cada tipo de formatura! Ela me disse que vai entrar para uma tal de Academia Brasileira de Letras e que aí ela vai ser uma imortal. Eu cá pra mim não vejo qual a graça da pessoa ser imortal; eu queria ver era ela ser “imórrivel”. Uma pessoa como ela, tão boa, tão esclarecida, faz até pena morrer. Mas é assim mesmo, como pai dizia: nada é tão da vida como a morte. Pai sempre dizia (*Recitando*):

Se viver é um prazer,  
Com a morte eu não me assusto,  
Porque, pra alma do justo,  
Viver é também morrer,  
E morrer é também viver.  
Porque a vida é assim,  
Por esta estrada sem fim,  
Não está a peleja cumprida.  
Eu gosto tanto da vida,  
Que a morte foge de mim.

(*Voltando a conversar com sua convidada.*) Pois é, sempre que a doutora vem conversar “mais eu”, os vizinhos ficam todos ouriçados, já gostam de ouvir a conver-

sa alheia. Como circo de pobre é buraco de fechadura, minha casa é um picadeiro. Aquela ali de vermelho... (Aponta para qualquer ponto da plateia.) ... é Adeodata Cruz, já foi dona de três casas de zona, mas perdeu tudinho para um caféto safado. (Apontando para outro ponto da plateia.) Aquela lá é Adeodata das Dores, uma sofridora: o marido fugiu com a irmã, e, dos doze filhos que tinha, só restou dois, um não deu para nada e o outro nem para isso deu. Um desocupado não procura emprego com medo de achar. Ela, coitada, foi mandada embora três vezes em uma semana, mas eu digo a ela: Das Dores, não desanime porque um pontapé na bunda é sempre um passo adiante. (Apontando para outro ponto da plateia.) A outra bonita é Adeodata das Flores: não é brilhantina, mas vive na cabeça de tudo que é homem. Parece o mar: todo macho vai na onda. Agora, toma uma cana lascada... Eu digo que se pinga fosse fortificante, Das Flores era uma gigante. E tem mais a menininha do lado, é filha dela, Adeodatinha... E eu vou dizer uma coisa: a fruta nunca cai muito longe do pé. Logo, logo, deixa a "fazê" de criancice e começa a "fazê" da criançada. Escuta o que eu te digo hoje. (Apontando para outro ponto da plateia.) A baixinha ali é Adeodata da Paz: é tão boa, tão boa, que chega a ser besta. (Apontando para outro ponto da plateia.) Aquela lá é Adeodata Lima, o pai é ferreiro, ele remenda tudo que é de panela, caçarola, cuscuzeira, até penico da gente. Tudo que é de ferro, aço, alumínio, bronze, qualquer metal, seu Lima entende, inclusive arma de fogo... Entende tanto que até a

cara dele é de fuzil; Agora, comigo, quando ele vem chegando com aquela cara de fuzil, eu canto uma musiquinha para ele que é pra ver se desmancha um pouco a cara de fuzil:

(*Ensina a música para Adeodata sua convidada e, depois, para o público. Canta.*)

**Dona Dedé:** Pode chorar, meu amor

Pode chorar se quiser

Que um homem não pode viver

Nesse mundo sem quatro mulher

A branca pra falar besteira

A preta pra sair na rua

A galega pra ir passear

E as morenas pra noite de lua

## CENA IX

(*Dona Dedé sai dançando um coco.*)

**Doutora Déo:** (*Ainda lendo e digitando.*) Segundo Armstrong, Badinter, Brenon, Campos, Dillon, Eban e Maria de Nazaré Alvim de Barros<sup>4</sup>, a Idade dos Metais foi o período em que o homem descobriu como usar o

<sup>4</sup> A personagem cita vários teóricos em que teria baseado seu trabalho. As obras de alguns deles estão na Bibliografia, ao final do livro. (Nota da Editora.)

cobre, o ferro e o bronze. O fato de fundir o metal foi a grande revolução na visão do homem com relação à natureza e à mulher. (*O telefone toca.*) Alô! Oi, minha filha, tudo bem?... Não, você não está interferindo em nada. Não, interferindo não, é que eu estava escrevendo que o homem começa a interferir na natureza, mas fale... Como? O ferreiro do metal da viagem? Ah, sei, o dinheiro acabou na metade da viagem. Como? Você quer que eu mande dinheiro por esse rapaz? Mas ele é muito violento, um drogado. Você ainda vai ter problemas por se envolver com esse elemento. Não, eu não vou discutir esse assunto por telefone. Está bem, eu vejo aqui como é que eu arrumo e mando esse dinheiro lá para a casa do seu avô, pelo seu tio ou por seu primo. Tá, tchau, se agasalhe... (*Doutora Déo suspira e continua o raciocínio, ainda lendo e digitando.*) Quando o homem passa a construir armas, ele mata com mais facilidade, ingere mais proteínas, seu físico muda, seu raciocínio aumenta. As aldeias viram fazendas, que viram cidades, que viram estados, que viram impérios... (*O telefone toca novamente.*) Alô! Quê? (*Prende o nariz com dois dedos e faz uma voz completamente diferente.*) Quem é? Seu Petrónio? A patroa não está. Foi com a filha... fazer o caminho de Santiago de Compostela<sup>5</sup>. O senhor quer que eu avise que o cheque do aluguel que ela deu,

voltou? Já está avisado, quer dizer, assim que ela voltar eu já vou avisado. (*Desliga o telefone.*) Valei-me, minha santa Adeodata! Por que eu fui inventar de fazer este trabalho?! Eu me separei do meu marido, briguei com minha filha, não durmo, me alimento mal e não tenho um centavo no banco... (*Levanta-se da escrivaninha, toma uma porção de remédios de tarja preta. Pega um vidro de florais, com conta-gotas, e aplica algumas gotas na boca, depois nos olhos, nas orelhas e, por último, cheira profundamente o vidro. Volta a ficar calma, coloca outros óculos em cima dos que já está usando, depois senta-se e continua a digitar e ler.*) Quando o homem estabelece a propriedade, ele cria a hereditariedade. E vai atacar a mulher naquilo que sempre foi o pivô da idolatria, e também da inveja, do respeito e também do medo, a sua sexualidade. E isso Freud<sup>6</sup> nunca explicou. A partir desse momento, o homem não quer mais idolatrar a natureza, não a vê como um receptáculo; sua única idéia é dominar a natureza, dominar a mulher.

<sup>5</sup> Caminho de Santiago de Compostela: rota que, desde o século IX, atrai peregrinos do mundo todo. O caminho sai da fronteira com a França e atravessa a Espanha toda, de oeste a leste. Pode ser feito a pé, de bicicleta, a cavalo. Leva até a cidade do mesmo nome, em cuja catedral se encontra o sepulcro de São Tiago. (Nota da Editora.)

<sup>6</sup> Sigmund Freud (1856-1939), neurologista austríaco, fundador da Psicanálise, técnica de investigação psicológica que busca explicar o comportamento humano. O trecho faz uma brincadeira com a frase "Freud explica", também uma brincadeira para relativizar a Psicanálise como fonte de explicação para todos os comportamentos humanos. (Nota da Editora.)

(Lendo.) "Em pleno século XXI, na Índia, em alguns países asiáticos e em vinte e oito países africanos, quando as meninas entram na adolescência, os pais exigem a extirpação do clitóris e, às vezes, até dos lábios da vagina, usando tesoura, lâminas e até mesmo pedaços de vidro. Numa cerimônia banhada de sangue e dor, costumam tudo, deixando só um burquinho para a urina e para a menstruação." Mas você não vai escrever isso, que é tudo muito pesado. Isso não, mas eu vou escrever que as florestas tropicais são queimadas e derubadas tão depressa que poderão sumir nos próximos trinta anos, que cem milhões de mulheres já passaram pelo ritual de mutilação e que a cada ano acontecem dois milhões de mutilação porque tudo isso é cientificamente comprovado e eu tenho as estatísticas.

## CENA X

(*Entra Dora pelo centro do palco, dançando e fazendo malabares com facões. A cena pode ser adaptada às possibilidades do grupo.*)

**Dora:** (Voz em off.) Eu lhe garanto, falo muito mais não erro:

É a força desse ferro que faz o mundo rodar.

Por causa dele inventou-se o avião, o rádio, a televisão,

O cinema e o radar.

O ferro faz todo tipo de juntura, Plataforma e estrutura da indústria espacial. É no meu ferro que o mundo todo se escora, Se ele acabasse agora, era o juízo final.

Foi esse ferro que criou toda a riqueza, Derrotou a natureza, fez a civilização.

Por causa dele, o homem se tornou forte,

Dando a vida e dando a morte só com um gesto da mão.

(*Dora dança os passos de maracatu rural com um facão, depois dois facões e depois com três facões, criando uma cena de dança e malabares.*)

## CENA XI

(*Doutora Déo no computador.*)

**Doutora Déo:** (*Muito cansada, bocejando várias vezes, prossegue digitando e lendo.*) Foi na Mesopotâmia, por volta de 3000 a.C., que surgiu Abraão, que em hebraico significa "pai elevado". Abraão é responsável pela propagação

de um deus único. Em um momento em que a humanidade caminhava para a valorização do macho, a idéia de adoração a um patriarca veio para unir crenças e povos.

*(Conversando consigo mesma.)*

Acho que vou colocar este texto para cima e aquele parágrafo desce.

Ai, Senhor, me dê uma luz, porque essa passagem é muito complicada. *(Pensativa.)* Uma luz? Vamos lá... *(Volta a digitar.)* Com a evolução dos fatos, o homem cria, ele dá à luz através do pensamento. *(Falando com ela mesma.)* E tem a brilhante idéia de que Eva nasce de uma costela torta de Adão.

É... o homem começa a parir!

Até então, todos aguardavam aquele que seria a voz do pai na Terra, a salvação dos homens, a vinda do Messias. E eis que aparece... *(Começa a adormecer.)* ... Moisés, Constantino, Inocêncio III, Torquemada, Descartes?.. *(Dorme e começa a sonhar, vai caindo lentamente enquanto sonha, despenca no chão. Ouve-*

<sup>7</sup> Constantino, o grande (306-337): imperador romano que se converteu ao Cristianismo. Inocêncio III: papa que, durante o século XIII, criou a Quarta Cruzada. Defendia a superioridade do papado sobre todos os reinos da Terra. Torquemada: frade dominicano italiano que, no século XV, se transformou na figura mais importante da Inquisição (ver nota adiante) espanhola. Foi muito cruel com judeus, árabes e os que considerava "infieis". René Descartes (1596-1650): filósofo que criou um "método universal" de raciocínio inspirado no rigor matemático. Note-se que a sequência de nomes tem o objetivo principal de mostrar o delírio da personagem. (Nota da Editora.)

*se sua voz em off, dizendo frases desconexas):*

Homem não chora.

Essa história de dançar é pra boiola.

Eu não acredito em Deus, eu acredito no ser humano.

Quem não tiver nenhum pecado, que atire a primeira pedra.

Nem Jesus nem Abraão, mas as idéias, as idéias...

Amar ao próximo como a si mesmo.

Igreja Católica, Império Romano, a Inquisição...

Isabel de Castela e Dom Fernando...

"Maracatu, frevo, tudo eu gosto e respeito. Mas se tiver um caboclinho, por mais pobre que seja, é lá que eu estou!"

*(Doutora Déo acorda, relê o que escreveu e sai deletando os nomes de Moisés, Constantino, Inocêncio, Torquemada e Descartes.)*

Doutora Déo: E eis que aparece Jesus, em quem João Batista reconhece o enviado de Deus. Em um momento em que toda a sociedade caminhava para a valorização do macho, para afirmação do individualismo, as idéias de Jesus vão ao encontro de tudo isso. Amar ao próximo era se reconhecer no outro.

Não maltratar Madalena era ter compaixão para com as mulheres. Oferecer a outra face era não usar a força...

*(Pára de digitar e volta a discutir consigo mesma.)*

Nessa pisada, o pessoal da universidade vai duvidar que você é atéia.



Eu, além de ter que me preocupar com o que eu vou escrever, ainda vou ter que pensar em quem vai ler???

*(Fazendo gesto como para espantar algo ruim.)* Xô, pensamento, eu te produzo, eu te abomino!

*(Volta a digitar irritada.)* E Jesus, sem respeitar as regras estabelecidas para ser contemporâneo e passando por cima de todas as leis que determinam o que pode e o que não pode ser universal, morre crucificado. Aos trinta e três anos, seu corpo sobe aos céus, e sua voz fica incomodando na Terra... E sua voz fica incomodando na Terra... E sua voz fica incomodando na Terra...

*(Pára de digitar e volta a discutir consigo mesma.)*

Dados, eu preciso de dados. Onde está o manual da Inquisição<sup>8</sup>? Eu preciso do manual, afinal foram quatrocentos anos de caça às bruxas, quatrocentos anos que se acreditou que as mulheres voavam em vassouras, copulavam com o diabo e procriavam demônios... Mas isso deve ser verdade, porque um Hitler, um Bush não nascem das pedras, isso tudo teve mãe... Que voavam em vassouras?

*(Doutora Déo abre um livro e começa a ler. Trata-se da página 15 do livro O martelo das feiticeiras, que está na Bibliografia.)*

<sup>8</sup> A Inquisição foi um tribunal da Igreja criado em 1239 pelo papa Gregório IX. Seu objetivo era combater as heresias, crenças que questionavam o catolicismo. Os "hereses" (judeus, mulheres consideradas "bruxas" e outros) eram interrogados (e torturados) e, depois de "julgados" e quase sempre condenados à morte na fogueira. A Inquisição durou seis séculos. (Nota da Editora.)

"Pela sexualidade o demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens, foi pela sexualidade que o primeiro homem pecou, portanto a sexualidade é o ponto mais vulnerável de todos os homens, e como as mulheres são essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam agentes por excelência do demônio. As mulheres têm mais convivência com o demônio porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta.

Uma vez obtida a intimidade com o demônio, elas são capazes de desencadear todos os males: impotência masculina, estragos nas colheitas, doenças de animais... As bruxas pecam contra Deus e o redentor, esse crime é imperdoável, só pode ser resgatado com a tortura e a morte."

*(Doutora Déo volta a discutir consigo mesma.)*

Seiscentas mulheres foram queimadas por ano, em Toulouse quatrocentas em um único dia, em algumas aldeias queimaram todas as mulheres, e ninguém se pergunta qual o tamanho da escuridão deixada por esse clirão dessas fogueiras??????? E sua voz fica incomodando na Terra... Eu não consigo mais sair disso, estou há dias nesse mesmo trecho. Ai, acho que eu vou desistir de tudo, mesmo.

*(Falando consigo mesma.)*

Ah, mas não vai mesmo, chegou até aqui, não vai desistir agora.

Mas eu não consigo mais, já esperei de todos os jeitos.

*(Começa a chorar desesperadamente, joga todos os papéis para cima como quem tem um ataque histérico, ouve sua "voz interior".)*

*(Entra gravação em off com a voz da doutora Déo.)*

Calma, calma, vai passar... calma! Retorne ao texto, leia a última frase.

*(Dialogando com a voz em off.)*

Não consigo mais falar que essa voz fica incomodando na Terra.

*(Em off.)* Mude, vamos pensar de um outro jeito.

Não consigo, eu já me acostumei com esse.

*(Em off.)* A mensagem que Cristo deixa incomodando na Terra está atrelada ao feminino, é a solidariedade, a compaixão, a ternura, o afeto, o espírito de coletividade, o amor ao próximo...

Mas como eu vou dizer tudo isso sem ser piegas?  
*(Em off.)* Com coragem!

Claro, foi por absoluta ignorância que o homem teve tanto medo da sua natureza feminina... Eu já sei o que escrever.

*(Começa a escrever compulsivamente, usando todos os dedos com a mesma intenção de quem toca uma grande sinfonia ao piano.)*

## CENA XII

*(Dora recita o poema.)*

**Dora:** Os séculos deixaram seus rastros de lendas.

Cresciam as cidades, os rebanhos, as fazendas,

E um patriarca chamado Abraão

Escutava, lá no fundo da sua mente,

Um murmúrio incessante e insistente

Da voz de um Deus pai, um Deus patrão.

Essa voz lhe dizia que, se unissem suas crenças,

Os homens seriam senhores de forças imensas,

E que o destino do mundo estaria em suas mãos.

Que esquecessem os espíritos dos quatro elementos

E fizessem sacrifícios e erguessem monumentos

A um Deus só, o Deus pai, o Deus patrão.

E ao longo das terras do Médio Oriente,

Espalhou-se a doutrina, a palavra, a semente

De uma nova fé, de uma nova visão,

Que o mundo não tinha mais mil divindades

Só havia uma voz, uma só verdade,

Só um Deus, só um pai, só um patrão.

Do Oriente espalhou-se a doutrina de um Deus,

De um Deus que uniu num só povo os povos

hebreus,

Lhes deu uma terra e os tornou nação.  
Era um Deus que falava quando o vento rugia,  
Um Deus que trovejava, ordenava, proibia,  
Um pai que nunca errava; um Deus patrão.

Esse Deus fez esquecer a doutrina antiga  
Da deusa mãe do passado, que era maga e amiga,  
A Deusa que fora um dia a origem, a criação.  
O Deus único era também o único criador,  
Havia milhões de servos e um único senhor,  
O Deus que era o pai e o patrão.  
A nova religião foi se expandindo,  
Os cultos da mulher foram sumindo,  
Transformaram-se em superstição,  
Sobreviveram em forma de magia,  
E não ousavam surgir à luz do dia,  
Para não desafiar o Deus patrão.

Por um breve momento apareceu Jesus,  
Com mensagens de amor, de mansidão, de luz,  
De um caminho livre sem o peso da opressão.  
Mas a Igreja cresceu como cresce um império,  
E em cada catedral, em cada monastério,  
O altar que se erguia era o do Deus patrão.

E por todo esse tempo, os mitos femininos  
Sobreviveram ocultos em ritos clandestinos  
Que a Igreja perseguia de armas na mão.

Sem poder entender aqueles rituais,  
Os cristãos viam neles a mão do satanás,  
Que era o arqui-rival do Deus patrão.  
E para combater esses ritos ocultos,  
E extinguir de vez suas tradições e seus cultos,  
Criaram-se os tribunais da Santa Inquisição.  
Em suas masmorras e câmaras de tortura,  
Muita gente conheceu a longa noite escura  
Do inferno criado em nome do Deus patrão.

### CENA XIII

*(Dona Dedé aparece cantando.)*

**Dona Dedé:** *(Dirigindo-se a Adeodata.)* Adeodata, tu não tá cansada de minhas histórias, não, tá? Quer mais um cafezinho, quer? Sabe uma coisa que eu queria? Era ser feia e pobre por um dia. Porque essa história da pessoa ser feia e pobre todo dia é muito desagradável. Olhe, tem um bolo de batata aqui que a doutora me trouxe. Um dia ela veio com uma história de que “penso, logo existo”, aí eu falei pra ela: “Batata não pensa, então não existe”... Eu mesmo existo porque insisto. Ela riu que só e noutra dia me trouxe esse bolinho. Faz lembrar os bolinhos que a gente comia lá no hospício... Sim, menina, nem te conto. Meu primeiro marido era um homem tão esquisito, mas tão

esquisito... Não gostava de festa, não gostava de dançar, cantar... Nem *Parabéns pra você!* Só pensava em ganhar dinheiro e passar os outros para trás. Tinha um ciúme tão da gota de mim. E fin-dou que a doída era eu, né? Chegou a me internar no Juqueri. Agora eu vou te contar uma coisa, Adeodata: eu até que não achei de todo ruim, não, os doídos eram tudo manso... A comida não era lá essas coisas, mas um dia eu cheguei pras enfermeiras e falei: "Minha gente, vocês tenham com-paixão, que doído perde é o juízo, e não o paladar". Aí, de vez em quando, vinha uns bolinhos mais ou menos. Agora eu é que não me aperto, acostumada a morar em qualquer "quisanga", num instante me arrumei por lá, botei "os doído todinho" pra dançar, bater palma, pé, frigideira... Não teve um doído que não aprendeu a "dançá" coco comigo de umbigada e tudo... Eh, doideira! Meu ibope no hospício foi tão grande que o vigia se apaixonou por mim e fugiu comigo de noite e me trouxe "praqui". A gente era camelô lá na praça da Sé. Nosso número era de poder da mente. A gente era telepata. Um dia o pobre do homem foi correr da polícia, que queria levar a nossa banha de peixe-boi da Amazônia, o ônibus passou por cima dele com banha e tudo. Porque pobre é assim: rico pega o carro e vai; pobre vai e o carro pega. Quando eu vi o vigia, "tava" feito uma papa no chão, "as tripa" tudo de fora, "os miolo" se mexendo e os ossos tudo esmagadinho junto com a banha de peixe-boi. Quando eu vi aquilo ali,

foi me dando uma gastura na barriga, foi revirando um negócio em meu juízo, foi tanta a tristeza, tanta a tristeza...

(*Começa a recitar.*)

Eu nasci num pé de serra,  
e quem nasce em minha terra,  
não existe outra saída:  
ou vira escravo da fome,  
ou sai e vai ganhar nome,  
longe da terra querida.

Eu saí ainda menina,  
só com a rede e as vestes,  
em cima de um caminhão.  
Era ser guia de cego,  
ou cantar coco e martelo,  
nas cidades do sertão.

Lá respeitei inimigo,  
desafiei o perigo,  
vivi a religião.

Tive momentos de angústia,  
perdi batalhas injustas,  
nem sempre tive perdão.

Já aceitei convite,  
comi sem ter apetite,  
já cobrei pelo prazer.

Já fui triste, já fui feliz,  
já ganhei e já perdi,  
provei fracasso e poder.

Encontrando com o diferente,  
me identifiquei com gente  
que você nem acredita.  
Porque por trás das enranhas,  
eu vi nas caras mais estranhas  
sempre as almas mais bonitas.

*(Continua a falar.)*

Chorei o que eu tinha que chorar, depois parei,  
porque tristeza não paga dívida, e quem esquen-  
ta muito a cabeça é palito de fósforo. E como pai  
dizia: "No final tudo dá certo, se não deu é porque  
não chegou no final".

Aí eu resolvi seguir minha vida em frente, e foi  
que hoje eu encontrei contigo!

*(Mudando de atitude, para mais alegre, e chamando Adeodata.)*

Adeodata, "simbora fazê" um número de telepatia  
"mais os vizinhos, vamo"!

## CENA XIV

*(Dona Dedé ensina Adeodata a fazer o número de telepatia.*

*Fala no ouvido dela, de forma que o público não ouça, que ela deve responder nesta ordem: óculos, bolsa e sutiã. Para a platéia ela diz que vai pedir um objeto qualquer de algumas pessoas e transmitir telepaticamente o nome do objeto para a amiga Adeodata.*

*Ela escolhe alguém que use óculos e pega o objeto, escolhe a bolsa de outra pessoa, e Adeodata amiga vai "acertando". O último objeto ela pede de fato à platéia. Como ninguém vai poder lhe dar um sutiã, o objeto é outro. Adeodata amiga, que está sempre de costas para o público, erra, mas dona Dedé aplaude, dizendo que ela acertou.*

*Depois, dona Dedé sugere um número de mentalização, no qual todos fecham os olhos, respiram profundamente e imaginam uma lâmpada acesa na mão de dona Dedé.*

*Durante a "mentalização", ouve-se um barulhão, as luzes se acendem e se apagam, dona Dedé some e a luz foca no computador da doutora Déo.)*

*(Entra texto em off, com voz da doutora Déo.)*

**Doutora Déo:** Alô, Apolônio? Sou eu, Adeodata. Eu estou no hospital, perdi todos os textos. Calma, Apolônio, não, eu não perdi todos os dedos. Não... Eu estou no hospital porque tive um enfarte. Eu perdi todos os meus textos que estavam no computador. Todos os depoimentos espontâneos da dona Dedé, aquela artista popular formidável,

uma tragédia. Se ela estivesse aqui provavelmente me diria: “Não esquento não, ‘fia’, vão-se os dados e ‘ficam-se’ os dedos”. Eu não sei o que foi, foi vírus, foi *hacker*, eu dei um Control, Alt, Del e foi tudo para o beleléu. Mas você não imagina a odisséia: só para chegar aqui no hospital pegamos um congestionamento de mais de trinta quilômetros. Era muito carro na rua, e junto com uma greve dos carroceiros ambulantes, protestando contra a falta de espaço para puxarem suas carroças. Eu estou num hospital público; você acha que professor tem dinheiro para ter plano de saúde? E isso aqui é um desmantelo; tem gente doente de fome e outros doentes porque comem demais. Adolescentes que sonham em ser modelos sofrendo de anorexia. Pelos corredores, pais chorando pelos filhos drogados. Profissionais morrendo de depressão por causa do tédio, da aridez, da inveja e da competição, do medo de desemprego. Ai, Apolônio, é muita doença aqui nesse hospital. Claro que nem todos são doentes; existem aqueles que trabalham aqui, são os chamados recursos humanos. Só que eu descobri que está dando uma epidemia que ataca a todos, os doentes e os recursos humanos. É o SVC, Síndrome da Vitalidade Consumida. Os sintomas são a falta de entusiasmo e de exaltação da alma. Leva a vítima à mínima. Como é, Apolônio? Você pegou o SVC? Caiu

com três mamárias e uma safena? Você sabe que as minhas carótidas também estão comprometidas? Ah, não! O meu aneurisma dessecante da aorta não sofreu nada... De jeito nenhum, estou animadíssima. Como diz a dona Dedé: “Desgraça pouca é princípio de vida”, e eu não vejo a hora de sair daqui e começar a vida de outro jeito. Eu acho também, Apolônio, maravilhoso. Estou aguardando. Outro para você. Obrigada!

## CENA XV

(*Dora recita o poema e dança.*)

**Dora:** Um dia, um ovo de fogo explodiu,  
gerando galáxias, estrelas, quasares,  
no meio de tudo zuniam os pulsares  
de mim, a vida que o nada invadiu.  
E neste instante meu corpo surgiu,  
por ventos solares depois foi levado,  
deu luz a um astro que fora apagado  
e a mais outra estrela também já escura.  
Finquei o meu corpo além das alturas  
com uma dança celeste, veloz, desgarrada!

Passai nos planetas de todos os sóis,  
da Ursa Maior à Unha de Deus,

em todas andanças nos caminhos meus,  
eu nada senti nem ouvi uma voz,  
sem contraparentes, amigos, avós,  
o ermo é tão grande que perde a visão,  
buracos tão negros mais que a escuridão,  
tem mar de poeira, também tem deserto,  
tem seca, estiagem e nada por perto,  
que às vezes eu penso que o céu é o sertão!

E nesse cenário de tudo e de nada,  
meu corpo celeste eu fiz com engenho,  
milhões de anos-luz de vida que tenho,  
com toda energia que em mim está guardada,  
juntei a profana, a pagã e a sagrada,  
e fiz um alicerce lá na vastidão,  
depois dele pronto rumei direção  
para um mundo tão belo e tão desolado;  
se fosse preciso eu teria jurado  
que o centro do céu é o vasto sertão.

Vivi sobre árvores trepada nos galhos,  
comendo os insetos e as frutas maduras,  
lutei pela forma de outras criaturas.  
Fazendo meu rastro, trilhei sem atalhos,  
as chuvas, serenos, trovões e orvalhos,  
as secas, as enchentes, sozinha enfrentei,  
até que um dia, quando eu por mim dei,  
estava no chão andando e a pé,

tal Deusa da vida, sem medos, com fé,  
na pedra lascada dormi, me acordei.

Vivendo da pesca, da caça em bando,  
dormindo nas furnas, cavernas, crateras  
de ossos e pedras usei e fiz guerra.  
Entalhes, pinturas, eu fui registrando,  
os bichos e o fogo também fui domando.  
Um dia escrevi, danei-me a falar,  
daí por diante não pude parar,  
a minha aventura senti, só tem ida,  
foi quando eu passei da pedra polida,  
dançando um galope na beira do mar!

E sem me dar conta cheguei nessa era,  
da rádio, internet, da televisão,  
da imagem, da mídia, da grande ilusão  
que a tudo controla e a quem se venera.  
De novo eu senti o golpe da fera,  
dizendo qual Deus a ser adorado,  
o bem e o mal, o certo e o errado.  
E a comungar da mesma homilia,  
só sobrevivi, porque mesmo em vigília  
tem aqueles que vivem seu sonho sonhado!

## CENA XVI

*(Dora finaliza, como se o espetáculo acabasse ali.)*

**Dora:** Eu queria agradecer a presença de todos e oferecer esse espetáculo para a doutora Adeodata Luz, porque foi através do seu livro que eu tive a inspiração para construir este espetáculo.

## CENA XVII

*(Ouve-se em off o som de muitos aplausos, muitos, muitos...)*

*(Entra doutora Déo e dirige-se ao público, como se estivesse em uma conferência.)*

**Doutora Déo:** Bom, minha gente, para encerrar nossa conversa de hoje, eu gostaria de terminar falando para vocês que nesses anos todos convivendo com artistas populares, estudando a trajetória da espécie humana, chego à conclusão de que esta sociedade que está aí clama por transformações, e como não é uma sociedade administrada por elefantes, abelhas, jacarés ou peixe-boi, mas sim por seres humanos, as transformações têm que se dar é na qualidade do ser humano. E, nesse sentido, o que o povo construiu para o engrande-

cimento da alma e das relações humanas, mesmo à margem do mundo oficial, ao longo das eras, é maior que qualquer império que o homem já ergueu. A obra do povo vem da vida e do prazer, da graça e de seu compromisso com o Belo. Quem sabe se esse tão anunciado tempo novo é o início de uma nova era na história da humanidade, na qual homens e mulheres entusiasmados, exaltados com o seu potencial, não precisarão mais de impérios, de ídolos, não precisarão mais idolatrar uma Deusa nem temer a um Deus, poderão, sim, comungar com forças que nos empurram para o verdadeiro destino humano. Destino esse eternamente marcado pelo sonho de cada um.

*(Entra dona Dedé, vestindo detalhes do figurino que lembrem as três personagens. Esta parte pode ser cantada e dançada por todos que participaram do espetáculo, que convidam o público para dançar junto.)*

**Dona Dedé:** Eu me chamo Adeodata porque a Deus eu fui dada,

Criatura igual a mim ainda não foi criada.

Da beira-mar ao sertão sou conhecida e falada.

Você me encontra nas ruas, nos cortiços, procissões,

Sozinha e abandonada, rogando nas orações,

Também sendo venerada, arrastando multidões.



Linha me ensinou o reizado sergipano.  
Com Selma, Ilda e Virginia, canto coco alagoano.  
Teté do Cacuriá, o Divino soberano.  
Misturando tudo isso numa panela de prata  
E botando pra esquentar até derreter a lata  
Deu essa alma do povo, a famosa Adeodata.

**FIM**

60

61

## Notas da autora

**Brificante:** denominação pela qual são conhecidos os artistas populares que tomam parte em certos folguedos nordestinos, tais como o Cavalão-marinho, o Reisado e o Guerreiro.

**Caboclinho:** denominação dada no Nordeste para uma dança-cortejo, de reminiscências indígenas.

**Cavalão-marinho:** nome dado ao Bumba-meu-boi na zona da Mata norte-pernambucana e em algumas outras regiões do Nordeste.

### Os poemas recitados na peça são de autoria de:

- Cena II, página 25 – “Reisado”, de Oswald Barroso.  
Cena VII, página 33 – “O homem no Neolítico”, de Bráulio Tavares.  
Cena VIII, página 35 – Letra de música de Oliveira de Panelas.  
Cena VIII, página 37 – Toada popular, autor anônimo.  
Cena IX, página 40 – O trecho lido na página 40 é de Maria de Nazaré Alvim de Barros. (Ver bibliografia.)  
Cena X, página 40 – “A idade dos metais”, de Bráulio Tavares.  
Cena XI, página 43 – A frase entre aspas é de Zé Alfaiate.  
Cena XII, página 46 – “O Deus patrão”, de Bráulio Tavares.  
Cena XIII, página 50 – “Diário de um retirante”, de Geraldo do Norte.  
Cena XV, página 55 – “A vida”, de Wilson Freire.  
Cena XVII, página 59 – “Coco de Adeodata”, de Wilson Freire.

## Bibliografia

- BARROS, Maria Nazaré de. *As deusas, as bruxas e a igreja*, Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2001.
- BARROSO Oswald. *Reis do Congo*. Ceará, Editora da Universidade Federal do Ceará.
- COSTA, Jurandir Freire. “A fúria de um mundo agonizante”, in *Folha de S.Paulo*, 1/4/2003.
- FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1982.
- KRAMER, H. & SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2000, p. 15.
- LEAKEY, Richard. *A origem da espécie humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MITHEN, Steven. *A pré-história da mente*. São Paulo, Editora da Unesp, 1998.

Rosane Almeida é natural de Curitiba, de onde saiu aos 16 anos e foi para o Recife. Lá conheceu Antonio Nóbrega, com quem se casou e começou a trabalhar.

Estudou arte circense entre os anos de 1983 e 1993, na Escola de Circo Picadeiro, em São Paulo, na Escola Superior das Artes do Circo, em Chalons-sur-Mane (França) e na Suola di Teatro Dimitri, em Versio (Suíça).

À sua formação circense somou estudos e atuações em dança, teatro e música, numa constante investigação das manifestações populares brasileiras.

Participou da concepção e como atriz-dançarina dos espetáculos "Brincante", "Segundas histórias", "Na Pancada do Ganzá", "Madeira que Cupim Não Rói" e "O Marco do Meio-Dia", de Antonio Nóbrega.

Juntos, Rosane Almeida e Antonio Nóbrega, fundaram em 1992 o Teatro Escola Brincante, um centro de estudos, prática e difusão da cultura brasileira, que funciona na cidade de São Paulo.



SALAMANDRA

