

## O discurso moderno-regional e a peça *Acalanto de Joana, a louca*, de Fernando Silveira

The modern-regional discourse and Fernando Silveira's play  
"Joana's lullaby, the crazy one" [*Acalanto de Joana, a louca*]

 Diógenes André Vieira Maciel

 Mateus Rodrigues de Melo

**Resumo:** Trata-se de uma pesquisa em fontes documentais da historiografia/memória do teatro na cidade de Campina Grande-PB. Analisou-se, para tanto, o jornal *Diário da Borborema* e o acervo documental do dramaturgo Fernando Silveira, onde se encontrou a cópia datiloscrita da peça *Acalanto de Joana, a louca*, de sua autoria, com o fito de contextualizá-la no âmbito do I Festival de Teatro Colegial (em 1970). Observou-se o modo como se formaliza o modelo genérico (em vista do trágico moderno) e a estrutura de sentimentos (em face da regionalidade), considerando-se seu impacto sobre a cultura teatral local. Com este estudo, se amplia o entendimento sobre o estatuto da dramaturgia enquanto fonte documental, como também se problematiza a expressão da regionalidade, enquanto face da hegemonia de uma certa tendência do repertório teatral na década de 1970, voltada à representação da realidade local na forma estética do drama.

---

Diógenes André Vieira Maciel. Professor Doutor Associado-D, na Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade; Email: diogenes.maciel@gmail.com

Mateus Rodrigues de Melo. Graduando em Letras/Português; Universidade Estadual da Paraíba; Email: mateus.melo@aluno.uepb.edu.br

**Palavras-chave:** Teatro moderno. Pesquisa documental. Tragédia e regionalidade.

**Abstract:** It is research in documentary sources of the theater historiography/memory in Campina Grande-PB. For this purpose, a newspaper collection and some private documents of the playwright Fernando Silveira were analyzed, where a typed copy of his play “Acalanto de Joana, a louca” [Joana’s lullaby, the crazy one] was found. These documents were investigated with the aim of contextualizing it on the 1st College Theater Festival (in 1970). The way in which the generic model is formalized (in view of the modern tragic) and the structure of feelings (in the face of regionality) was observed, considering its impact on the local theatrical culture. With this study, the understanding of the status of dramaturgy as a documentary source is expanded, as well as the expression of regionality is problematized, as a face of the hegemony of a conventional theatrical repertoire in the 1970s, aimed at the representation of the local reality as an object in the drama aesthetics.

**Keywords:** Modern Theater. Documentary research. Tragedy and regionality.

## Introdução

O movimento de teatro moderno campinense, em fins dos anos de 1960, forjou liames entre os nascentes grupos de teatro e a emergência de novos/as dramaturgos/as, tendo como cenário privilegiado o palco do Teatro Municipal Severino Cabral/TMSC, inaugurado no ano de 1963. Contudo, desde 1949 é possível falarmos de uma efervescência artística *moderna* na cidade de Campina Grande, marcada pelas condições favoráveis que presenciaram a inauguração da Rádio Borborema, em dezembro daquele ano, onde irrompeu um núcleo de radioteatro, tendo à frente o cearense Fernando Silveira (1920-1990). Seria este o contexto, como destacado por Silva (2005), o momento de surgimento de grupos teatrais mais organizados em que poderemos identificar os primeiros sinais de um projeto moderno para a cena campinense.

Ou seja, até meados da década de 1970, temos uma primeira onda de realizações cênicas modernas, marcada pela presença de realizadores como Fernando Silveira – que passará ao palco teatral, combinadamente à sua atividade como professor de diversos estabelecimentos de ensino, especialmente da Escola Normal e do Colégio Moderno Carmem Silveira. Assim, a nossa análise-interpretação, neste artigo, recairá sobre o texto *Acalanto de Joana, a louca* (escrito e estreado em 1970), de Fernando Silveira, com o intuito de proceder a um estudo de caso, pelo qual se entenderá esta peça em face da definição (*in progress*) de um modelo genérico (o drama moderno) circunscrito a uma “estrutura de sentimentos” que alude ao trágico regional.

Como hipótese, devemos considerar, ainda, a relação desse texto com o *evento* em que se deu sua estreia, a saber, o I Festival de Teatro Colegial de Campina (realizado no TMSC), na medida em que será proposto, mediante análise documental, o entendimento de que ali se formaliza um *fato teatral* relevante à história das artes cênicas nesta cidade, enquanto formalização de uma “estrutura de sentimentos”. Tudo isso, balizando o crescente interesse dos artistas da cena por obras que apontavam para a representação da regionalidade nordestina, enquanto índice de realismo – assim, tais obras formalizavam dada percepção de *regionalidade*, tomada como processo concomitante de criação da “realidade” e das representações regionais enquanto *arte-fatos* (Cf. HAESBAERT, 2010).

### A aventura moderna do teatro campinense

Em fins dos anos de 1960, as páginas jornalísticas de Campina Grande noticiavam o desejo do que viria a ser o seu I Festival de Teatro Colegial, o qual tencionava implementar realizações cênicas com a participação estudantil, bem como promover uma “renovação de pla-

teia”. E isto, claramente, aponta para uma crescente consciência crítica sobre aquele precário mercado teatral.

É importante esclarecermos que o teatro, enquanto expressão artística, carrega consigo inúmeros elementos e vestígios da cultura e da sociedade em que está inserido. Nesta direção, através da análise crítica de textos dramáticos do passado e da documentação relativa à realização de espetáculos teatrais, é possível observarmos aspectos que ajudam (no presente) a compreender a maneira como os artistas (e demais agentes culturais, no passado) configuraram um sistema teatral articulado em diversas frentes, neste caso, condicionadas às esferas local, regional e nacional (TORRES NETO, 2016).

Para este intento, metodologicamente, consultamos os volumes encadernados do *Diário da Borborema*, entre 1968 e 1975, arquivados na Hemeroteca da Biblioteca Átila Almeida/Universidade Estadual da Paraíba, diante dos quais nos colocamos com o objetivo de cartografar a vida teatral na cidade de Campina Grande, no período recortado, com ênfase sobre as atividades empreendidas pelos dramaturgos e demais agentes daquela cena.

Nesta direção, mesmo que não tomemos os registros ali coligidos como discurso de verdade, não podemos esquecer que, naquelas páginas, se engendra um “efeito de realidade”, aliás bastante sedutor, e que deve ser matizado pela lente da crítica, mesmo que estas fontes sejam, assim, tomadas como importantíssimas para a tessitura da história da cultura teatral local. Isto porque, para esta sorte de estudo, como já nos ensinou a professora Tânia Brandão, é

preciso estabelecer os vestígios que desvelem o fato teatral e fixar uma tipologia das fontes para o estudo do teatro, abrangendo, além dos impressos e manuscritos diretamente ligados à dinâmica da montagem, os jornais, as fontes orais e os documentos

orais, as imagens, as fotos, os vídeos, os filmes e documentos iconográficos diversos. São todas fontes primárias, ainda que umas mantenham uma relação mais direta e próxima com o fato estudado, surjam como registros mais imediatos do que outras, cuja razão de ser é exatamente uma certa distância em relação ao objeto, que poderiam, então, ser qualificadas como fontes primárias de segundo grau (BRANDÃO, 2001, p. 213).

As fontes de primeiro grau são aquelas atreladas de maneira genética ao *fato* (em suas dinâmicas de encenação) – e, no caso em estudo, referimo-nos ao texto dramaturgico, tornado de vital importância quando não temos outros documentos, tais quais “os cadernos de ensaio e de montagem ou esboços, croquis, esquemas, maquetes, plantas [...], as fotos e registros iconográficos do processo de ensaio e de apresentação” (Ibidem, p. 214). Já as de segundo grau dizem de uma exterioridade “calculada” em relação ao que se analisa, quase sempre relativas ao *evento*, como é o caso das tipologias documentais que, distanciadas do processo de ensaio/montagem, passam a compor estratégias de divulgação, mediante um projeto previamente definido, tais quais “programas, cartazes, filipetas, *releases*” (Ibidem, p. 214), além dos trabalhos jornalísticos (informativos, descritivos) e textos da crítica especializada.

Não cabe, nos limites deste artigo, uma análise minuciosa de todo o material que circulou no *Diário da Borborema*, entre maio e setembro de 1970, dando conta das dinâmicas socioculturais entremeadas desde as primeiras reuniões, em vista da necessidade de se organizar o Festival, até a sua exitosa realização. Ao fazer este escrutínio, nos é viável afirmar, porém, a possibilidade de entender aquele empreendimento cultural, os agentes envolvidos (da Prefeitura Municipal aos dirigentes dos próprios colégios, os quais fomentam financeiramente o evento) e a relação que é travada entre os estudantes e os responsáveis, em

cada grupo, por assumir a função de diretor da cena, tendo em vista a estreia de espetáculos, não em uma temporada comercial, mas em um festival. Há, também, a possibilidade de pensarmos criticamente a relação entre o repertório dramático (bastante diverso, passando por autores brasileiros e estrangeiros, todos identificados a tendências modernas do drama) que foi montado pelas escolas e o contexto histórico-cultural brasileiro, notadamente quando vivíamos sob vigilância da censura federal às artes.

É patente, no *Diário da Borborema*, a presença de discursos que apontam para um desejo de modernidade cultural, perpassada pela educação artística, que vai se imiscuindo por sendas abertas pelo projeto desenvolvimentista do regime civil-militar. Assim, seria ingenuidade não verificar que havia, sim, uma ideologia unindo os oito colégios participantes, e que ela estava alicerçada em discursos bastante comprometidos com aquele presente histórico. É notável o modo como um estudante do Colégio Estadual da Liberdade (que levará o espetáculo *A casa fechada*, de Roberto Gomes, sob direção de Wilson Formiga), por ocasião da entrevista feita com o grupo de teatro, compara o vindouro Festival a “uma aula prática de moral e cívica” (aquela disciplina curricular que servia aos interesses e manutenção do regime), havendo, também, um reclame curioso, talvez motivado pelas dificuldades de produção verificáveis entre escolas particulares e públicas, quando um outro estudante afirma: “Que os ricos façam montagens caras, cenários ricos; mas deixem os pobres em paz” (*Diário da Borborema*, 18 de agosto de 1970).

Não sem vivo interesse, portanto, devemos compreender que naquele Festival foram representados textos de diferentes tradições do drama moderno, mas também diferentes modos de formar, todos atuando na e sobre a estrutura de sentimentos, seja como dados de convenções resi-



duais ou emergentes<sup>1</sup>. Assim, o repertório mostrado no Festival tanto se ancorava no drama rural lorqueano, representado em *Bodas de Sangue* (levado pela Escola Normal, também sob direção de Wilson Formiga), quanto se voltava à tradição do regionalismo nordestino, como visto em *Isabel do Sertão*, do pernambucano Luís Jardim, levado pelo grupo do Colégio Tiradentes. Aliás, sobre este último, comenta-se, em reportagem publicada no *Diário da Borborema* (12 de agosto de 1970), que parte do elenco considerava o texto como “anti-festival”, uma “coisa ultrapassada de sertanejo”; em contraposição, outra parte, julgava a mensagem (de “ontem”, por ele veiculada) ainda “válida para o presente”. Portanto, a tensão estava colocada sobre as relações entre tradição-modernidade e, afinal, sobre o que era entendido como um repertório (em face de temas da ordem do dia) *moderno*.

Afirmar a validade desta hipótese só é possível se considerarmos um movimento interno à tradição dramática, de autoria campinense, em formação naquele momento histórico-cultural, em face das convenções articuladas, no dizer de Filmer (2009), por um processo sociológico geral em vias de ser (ou já devidamente) formalizado. Obviamente, o teórico está remetendo (e nós também) a uma visada do conceito de estrutura de sentimentos, tal qual enunciado por Raymond Williams, quando tomara “a arte e a literatura como fontes cruciais para suas análises das relações entre as restrições estruturais das ordens sociais e as estruturas emergentes das formações interpessoais,

---

1. Nesta perspectiva, e de acordo com o pensamento de Raymond Williams (1983), o conceito de “convenção” aponta para o entendimento das formas do drama, indicando tanto um “acordo tácito” quanto certos “padrões aceitos” (na acepção de regras formais), ou seja, tudo aquilo sobre o que todos os envolvidos no evento teatral (dos autores, aos atores e ao público) concordam ‘tacitamente’ em vista da performance. Surgidas e identificadas em meio a uma prática cultural hegemônicas, elas passam a estar incorporadas a artefatos, até que percam o uso e sejam, assim, superadas por novas e emergentes convenções que, assim, também serão formalizadas e identificadas, dialeticamente.

sociais e culturais” (Ibidem, p. 372). Ou seja, enquanto conceito histórico, a estrutura é “a do sentimento real, ligado à particularidade da experiência coletiva histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos”; e enquanto face da comunicabilidade de uma experiência intersubjetiva humana (capaz de atuar em mudança social) é forjada “através da interação imaginativa e das práticas culturais e sociais de produção e resposta” (Ibidem, p. 373).

Foi assim que, diante destes fundamentos, investigamos como há, no conjunto de textos montados para o festival de 1970, uma ênfase sobre enredos em que se articula, formal e tematicamente, a representação da *regionalidade* nordestina, apontando para um entendimento mais claro sobre como, naquele contexto, irrompeu uma face da *cultura teatral* campinense, a qual, mesmo que de modo muito incipiente, buscava a renovação de sua linguagem estética, ao passo em que também se voltava à preservação de dados identitários: tudo isso tendo em conta a necessidade de um esforço que, por fim, consolidasse um repertório e, principalmente, um público (TORRES NETO, 2016).

Tais dados identitários, assim, parecem já estar consolidados em uma estrutura de sentimentos, como já dito, em face de um processo mais amplo da modernidade tardia do teatro paraibano, em geral, e do campinense, em particular, pelo qual se demandavam possibilidades de expressão da *regionalidade*, enquanto “resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo” (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

É aqui que os caminhos começam a se cruzar, nos aproximando da peça de Fernando Silveira, *Acalanto de Joana, a louca*, estreada naquele festival (em 05 de setembro). Esta montagem (de um texto inédito, escrito por um autor radicado em solo campinense e sob sua



direção, chegava ao evento já envolta em certa polêmica<sup>2</sup>) estava compondo o programa daquele evento com textos de força poética já devidamente testada, tais quais *Bodas de Sangue*, *Isabel do Sertão* e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto (levado pelo grupo do Colégio Técnico da FACA, sob direção de Antônio Alfredo Câmara)<sup>3</sup>.

## O que nos restou do passado

Mesmo que estejamos lidando com os documentos ligados ao evento teatral, não podemos olvidar, entretanto, que a representação teatral, enquanto dado daquele campo, está muito relacionada à

preservação dos registros que são os suportes do efêmero, de modo que os acervos teatrais são vistos como um todo dotado de uma materialidade que sustenta aquilo que se perde no instante mesmo em que se dá a sua existência: a apresentação teatral. No cerne dessa compreensão está a ideia do teatro atrelado à cena ou ao espetáculo, como obra ou expressão que define e distingue tal arte (FONTANA, 2017, p. 13).

---

2. Nas reportagens, percebemos certo espírito de competição sendo fomentado, quando se destacam falas, supostamente atribuídas a Fernando Silveira, de que o Colégio Carmem Silveira estaria se dedicando mais que qualquer outro grupo à preparação de seu espetáculo: isto suscita críticas ao fato de que o dramaturgo e diretor entraria em cena, desempenhando um papel, junto ao seu elenco, o que é visto como inadequado aos propósitos do evento por alguns dos estudantes.

3. A disputa dos espetáculos, durante o Festival, é comentada no *Diário da Borborema*: em 03 de setembro (“I Semana do Teatro alcança êxito total”), são mencionados os espetáculos das três primeiras noites – a abertura feita pelo Colégio Estadual da Liberdade, com *A casa fechada*; a segunda noite, em que se viu a montagem de *Bodas de Sangue*, destacado como um “texto difícil”, mas que não decepcionou, por conta de seu elenco capaz de “superar expectativas” ao apresentar “cenas de bom teatro”; e a terceira noite, quando o Colégio Redentorista apresentou *A fogueira feliz*, louvado como um “texto bem escolhido”. Em 09 de setembro (“Vitória do ‘Carmem Silveira’ na I Semana de Teatro”), estão em comento as montagens de *Morte e Vida Severina* (classificada como o “impacto do festival”) e *Isabel do Sertão*, que rendera “alguns instantes de bom teatro”.

Há, nas páginas do jornal, entretanto, um debate que cruza aspectos pertinentes a concepções estéticas em vista da pretendida cena *moderna* (para além da pompa da cenografia), ao papel dos amadores/estudantes nesta renovação e, por fim, à centralidade do trabalho do diretor<sup>4</sup>, como um índice de qualidade para o resultado de uma montagem. Neste sentido, parece que, ali, *moderno*, em face de um texto, diz menos de recursos poético-expressivos e mais de uma abordagem sobre um tema (em suas relações ou distâncias em vista do presente imediato), e que, em face da cena teatral, diz de um desejo de afastamento e diferenciação das convenções anteriores, dizendo respeito a uma maneira “antiga” de fazer teatro, nem sempre plenamente realizado.

Como sabemos hoje, foi o *Acalanto* que saiu vencedor do Festival, conforme deliberação do júri – e a polêmica que envolvia a estreia desta peça, desde seus ensaios, acabou se espraiando até a sua chegada ao prêmio. Há, na reportagem de 11 de setembro (“Houve sabotagem no Festival de Teatro Campinense”), um julgamento severo em vista do original local ter vencido de outros textos já previamente consagrados. Se este espetáculo foi caracterizado como capaz de entregar belas cenas e elogiado pela interpretação do seu elenco, contudo, devemos mencionar o que se falou da sua apresentação de estreia. Assim, vejamos:

Encenada no sábado, aquela que seria classificada em primeiro lugar, pode-se discordar do texto e talvez só o façam aqueles que se dizem partidários do teatro engajado. Fernando Silveira é fiel às suas origens, acha que o teatro tem que ser “aquilo que nos

---

4. Em reportagem de 23 de julho de 1970, o *Diário da Borborema* noticiara a preparação da montagem de *Dinorá* (texto de Jaime dos G. Wanderley) pelo grupo do Colégio Roberto Simonsen, que contou, também, com direção de Antônio Alfredo Câmara, louvado pelos entrevistados como “insuperável”, “melhor diretor teatral”. Já em reportagem publicada em 28 de julho, no mesmo diário, quando se entrevistara o elenco da Escola Normal, todos louvaram as qualidades do diretor Wilson Formiga, na medida em que ele seria (conforme dito) o único na cidade com a devida formação teatral, cumprida na Bahia.

veio dos gregos”, como disse em seu discurso de apresentação. Entretanto, como espetáculo, em falhas técnicas apontadas (o morto com os pés para o público, o criminoso atrás do delegado, armado de machadinha etc.), o que, de resto, houve em todos os espetáculos já que se tratava de um festival de colegiais; como espetáculo, cremos que estava entre os melhores. Marcação segura, ensaios até a exaustão, Glória de Maria, sozinha em seu monólogo de louca, talvez levasse o Carmem Silveira ao prêmio, sem mais nada (*Diário da Borborema*, 09 de setembro de 1970).

A nossa questão, aqui, então, deve se voltar ao que (conforme a análise documental aponta) apenas está circunscrito à aparência (de moderno) e ao desejo de um vir-a-ser da cena naquele festival – o que, assim, precisará de outras oportunidades para ser devidamente analisado e, por isso, nos centraremos apenas sobre o estudo de caso apontado. Basta-nos, então, sinalizar para o entendimento de que o fato teatral moderno deveria romper, no dizer de Brandão (2009, p. 45), “com o que se poderia chamar de longa tradição textual” e abraçar “o advento da cena como princípio de formulação”, em que a presença de um diretor era requerida para viabilizar “uma materialidade discursiva como forma de ser da cena” (Ibidem, p. 47).

Assim, como percebemos na citação anterior, ao mencionar a cena, ou o articulista fala dos equívocos de marcação ou, justamente, de seus acertos, como que os pondo diante de convenções teatrais rígidas (entradas e saídas, centro de cena etc.); ali, também, ainda se vê a interpretação individual da protagonista para o papel desempenhado como digna de nota, capaz inclusive de arrebatá-la a todos; e, quando se menciona o texto, são destacadas suas vinculações à tradição, pelo sentido do trágico requerido pelo dramaturgo, e por certo afastamento de convenções hegemônicas daquele contexto, associadas, certamente, aos recursos épico-dialéticos do “teatro engajado”, de forte pendor político.

Até aqui, estivemos percorrendo os caminhos propostos pelas fontes jornalísticas (todas em face da divulgação do evento) e, certamente, podemos dizer, junto com Fontana (2017, p. 15), ao citar Eugenio Barba, que o espetáculo é efêmero, mas o teatro não: ele diz de todo um conjunto de dados históricos e estéticos com longa duração e que, assim, as pesquisas documentais relativizam “a cena como o amálgama do sentido da preservação do patrimônio documental das artes cênicas” (Ibidem, p. 15).

Diante deste entendimento, no caso em estudo, tivemos acesso à cópia do programa da estreia (conforme consta no arquivo pessoal do autor, sob guarda da sua família) e à cópia de um datiloscrito da peça, depois cotejado com outra cópia, constante no processo aberto junto a Censura Federal, quando de sua preparação para a estreia. Este programa<sup>5</sup>, portanto, se torna para nossa análise o documento mais próximo ao fato teatral, na medida em que suas relações circunstanciais ao evento nos permitem enxergá-lo, nos termos de Torres Neto (2017, p. 127), como “uma espécie de traço ou vestígio do que restara daquela exibição”, aqui posto ao lado do dossiê jornalístico em torno do Festival, que vimos comentando, no qual apenas as linhas previamente citadas dão conta do espetáculo apresentado ao público naquele 05 de setembro de 1970, no palco do Teatro Municipal Severino Cabral.

O documento (reproduzido na Figura 1, a seguir) enfatiza os dados referentes àquela apresentação muito específica (registrando data, horário, o nome do colégio etc.), mas, também, o nome próprio do autor

---

5. Conforme Torres Neto (2013, p. 207), o “programa é inerente a qualquer cerimônia social organizada, seja ela civil ou militar, laica ou religiosa, artística ou política, de expressão individual ou coletiva. Se, por um lado, ele é natural dessas cerimônias sociais planejadas, por outro, a sua publicação não é, necessariamente, obrigatória. Trata-se de uma publicação opcional e, existindo, é provisória e perecível. Pode haver um evento que não apresente um programa impresso, mas é difícil imaginar um programa sem um evento correspondente”.

– figurando em três funções (dramaturgo, ator e diretor) –, o que certamente lhe garantia certo controle sobre os meios produtivos e sobre o resultado que se pretendia alcançar. Ao mesmo tempo, se define o modelo genérico que estava sendo acionado (“tragédia em 4 atos”) e se aponta a ideia de que, naquele estabelecimento, o ensino do teatro era concebido como um projeto “moderno” de “teatro-escola”, portanto, não apenas pertinente àquela competição. De outro lado, também é este o único documento que nos permite vislumbrar os papéis, pois ali temos a lista de atrizes e atores ladeados aos nomes das personagens.

Figura 1 - Programa da estreia (05 de setembro de 1970)

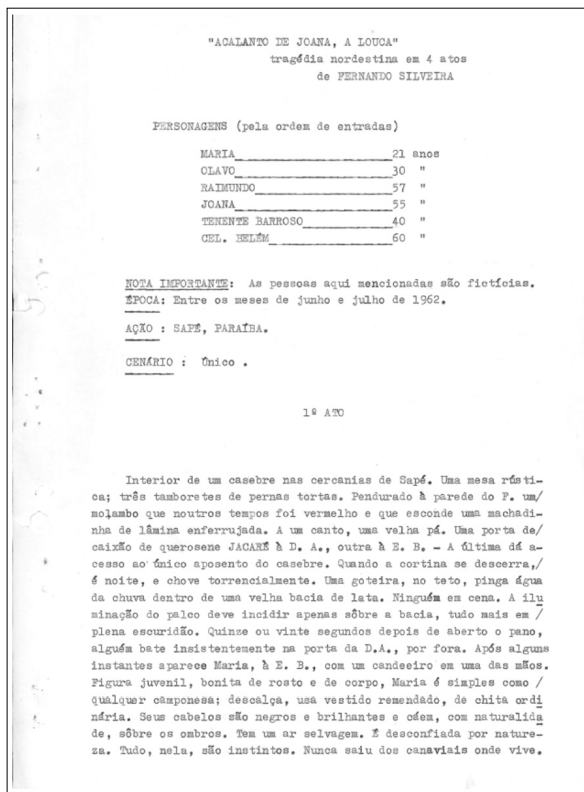


Fonte: Arquivo Pessoal Fernando Silveira

Ou seja, estas informações e dados do evento, enquanto “exterioridade calculada” em relação ao *fato*, acabam sendo relevantes ao seu entendimento, principalmente quando o documento mais aproximado a ele é a cópia do texto dramatúrgico, que se tornou o primeiro material a mediar a nossa relação com certas convenções teatrais daquele tempo e lugar. Por isso, parece-nos adequado dizer que, doravante, iremos travar uma tentativa de análise-interpretação do texto como objeto poético, relativo a dadas práticas de escrita dramatúrgica, a um modelo genérico e às suas concepções estéticas, tudo isso enfaixado por uma “estrutura de sentimento”. Daí que basta vermos como, na página datiloscrita, reproduzida a seguir, se aponta para um dado estético a ser analisado adiante, ao se qualificar a peça como uma tragédia “nordestina” e, também, como na didascália podemos encontrar notações que provam algo apontado pelo articulista previamente citado, ao discorrer sobre o espetáculo – chamando atenção à boa realização das marcações cênicas (relativas ao palco dividido em áreas, por onde o elenco se movimentava convencionalmente). Seguindo o olhar do espectador, portanto, se indica uma porta à D.A. [direita alta] e outra à E.B [esquerda baixa], enquanto necessidades para o vir-a-ser da cena) – como se poderá ver na Figura 2, a seguir.



Figura 2: Primeira página do datiloscrito



Fonte: Arquivo Pessoal Fernando Silveira

Nesta direção, é importante frisar que este documento formaliza práticas teatrais (aliás, “antigas” e pouco afeitas a processos modernos de direção) e permite acessar dados daquela cultura teatral (talvez, ainda muito marcada por aquelas mesmas práticas), para além de sua expressão literária, por exemplo, e que, além disso, ele também não pode ser deslindado do acervo em que está materializado e salvaguardado, na medida em que, ali, passara a atuar no desejo de fixar-preservar a imagem do autor, impregnada “à [sua] natureza e aos motivos da produção/acumulação documental” (FONTANA, 2017, p. 16) envidada pela família Silveira, no presente.

## Do trágico nordestino no “vir-a-ser” da cena

Gostaríamos de começar esta seção, voltando um pouco ao que comentamos anteriormente, e nos perguntando sobre o que haveria para se discordar na dramaturgia de *Acalanto*, como afirmado pelo articulista do *Diário da Borborema*, notadamente pelos partidários do, assim chamado, teatro engajado? Para chegarmos a esta resposta, julgamos importante partir de um ponto: ao olhar para o presente, o dramaturgo formalizava o tema de sua peça mediante procedimentos e técnicas que, assim, estruturavam os resíduos da tradição precedente daquela representação temática, já tornada convenção, mas tendo em vista a comunicação efetiva com a plateia por ocasião de sua estreia.

Explicando melhor: naquele ano, os jornais locais dão conta das terríveis consequências da seca, cobrando à SUDENE<sup>6</sup> soluções efetivas, contudo, a ação não se dá no presente imediato, sendo deslocada para o ano de 1962, nas cercanias de Sapé, outra cidade do interior da Paraíba, marcada por eventos importantíssimos relativos às Ligas Camponesas<sup>7</sup>.

---

6. De acordo com Beléns (2013, p. 76-80), a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste fora fundada em 1959. Em 1963, Campina Grande contava com recursos advindo de programas geridos pela SUDENE, contudo, após 1964, houve uma diminuição significativa dos apoios financeiros.

7. No contexto imediatamente anterior ao golpe de 1964, surgiram, inicialmente em Pernambuco, as “Ligas Camponesas, como um movimento de resistência em defesa dos direitos trabalhistas do homem do campo, que eram constantemente desrespeitados pelos latifundiários. As Ligas também agiam em auxílio dos camponeses quando estes sendo expulsos das terras onde moravam, mas que de fato pertenciam aos proprietários de terra, ficavam sem saber para onde ir” (ALVES, 2017, p. 51-52). Na Paraíba, o grande expoente será a Liga Camponesa de Sapé, a partir de 1954, sob liderança de João Pedro Teixeira, depois, em 1958, transformada em uma associação, de modo que, sob a legalidade, pudesse amparar os camponeses ame-drontados, ação importantíssima diante da maneira como “eram tratados pelos patrões no dia a dia do seu trabalho”, buscando evitar, pela via judicial, “o confronto direto [que] poderia provocar uma tragédia para o camponês” (Ibidem, p. 57).

Foi exatamente este o ano em que, naquela localidade, foi assassinado o líder sapeense João Pedro Teixeira, sob mando dos latifundiários – dando um fôlego de luta àquele movimento até que se deu o golpe em 1964. Em não sendo o conflito das Ligas o centro do enredo, talvez, seja esse o motivo aludido, pelo qual os “engajados” pudessem se queixar da abordagem de Silveira. Contudo, as Ligas Camponesas estão ali, emoldurando o conflito social, reduzido ao quadro doméstico, mas com forte incidência sobre o plano social geral; e, ainda assim, tudo ali é pertinente àquele contexto, como pretendemos demonstrar.

O enredo da peça se desenvolve focalizando Joana e Raimundo, um casal de agricultores muito pobres, que é apresentado em meio ao universo terrível da exploração do trabalho (pelo dono das terras) e de uma vida forjada em face dos ciclos da estiagem e da chuva. Joana é estabelecida, desde o título, como “a louca”, pois nunca superou a perda do filho mais velho, que sumiu, ainda bastante criança, em meio a uma leva de retirantes; seu marido, Raimundo, é apresentado como um sujeito bruto, mas, ao mesmo tempo, sensível às circunstâncias familiares; a filha mais nova, Maria, é uma moça tímida e inocente, que desconhece a vida relacional (e sempre posta, conforme o entendimento dos pais, como uma “substituta” do filho perdido) e os desejos carnis; enquanto Olavo é um homem galanteador, vindo da cidade e que possui, como descobriremos depois, laços inesperados com os demais personagens do grupo familiar.

Vivendo em contexto de extrema pobreza, a família enfrenta as consequências da fome e da falta de recursos, e tais limites acabam por expor uma situação extrema e que levará o casal de idosos ao cometimento de um crime, na esperança de preencher seus estômagos vazios ou de que se promovesse uma reviravolta de destino – o que, como veremos, acabará por ocorrer, tal qual uma “desgraça irremediável”,

como as que são acionadas pelas articulações que levam ao entendimento do texto em meio a uma cosmovisão (ou, estrutura de sentimentos) marcada pelo *trágico* (LESKY, 2006).

Essa caracterização da pobreza, enquanto um motor do trágico a que chamaremos de *moderno*, se revela em aspectos da visualidade, a saber, o figurino e, até mesmo, o próprio cenário/espço da representação, tal qual marcados na didascália da primeira página, anteriormente reproduzida. O espaço cênico, marcado pela miséria e por indícios de antecipação da ação trágica (a “machadinha de lâmina enferrujada” escondida em um molambo velho), acaba situando a obra na tendência regionalista da literatura brasileira<sup>8</sup>, marcada enquanto uma sorte de produção que “tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região cultural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos cidadãos” (CHIAPINNI, 1995, p. 153).

Ou seja, o espaço representado se revela como dado de regionalidade, de modo a expor ao público cidadão a assimetria de classe e os conflitos éticos que, assim, alienam um em vista do outro – e esta propositura, afinal, aparece como índice de alta voltagem estética, naquele momento histórico, mesmo que fique subsumido pelo liame melodramático de desenvolvimento da ação<sup>9</sup>. Um outro ponto a se levar em consideração é a perspectiva acerca dos problemas sociais e hu-

---

8. Isto se dá, também, na representação da linguagem oral representada nas falas das personagens, marcando as diferenças entre o meio urbano e o rural, trazendo a disparidade entre os falares populares e aqueles de pessoas avindas de outro recorte social. Assim, o dramaturgo representa, no escrito, as expressões e dialetos regionais (“Nóis é tão pob’e, seu môço...”; “Quem te deu licença pra falá?”), ao que parece, para abraçar a diversidade linguística enquanto uma marca identitária para aquela cultura teatral. Ou seja, o autor, assim, parece empreender um esforço de “tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público cidadão e preconceituoso” (CHIAPPINI, 1995, p. 157).

9. De acordo com Huppés (2000, p. 102), o melodrama “mobiliza elevada soma de recursos com o fito de produzir o envolvimento do espectador, situem-se tais elementos ao nível do arranjo cênico ou da linguagem e da história”.

manitários presente na obra, quando se alude, por exemplo, às Ligas Camponesas (abrindo os olhos e os ouvidos do leitor/plateia, à possibilidade de ler o que não se diz abertamente):

OLAVO — [...] Desculpe a indiscrição, mas... (*pausadamente*) — o senhor faz parte de alguma Liga Camponesa?

RAIMUNDO — Deus me livre de fazê parte dessas porcaria...

OLAVO — Mas existem Ligas Camponesas aqui em Sapé, não existem?

RAIMUNDO — Oiço dizê... mais porém num tenho certeza. (SILVEIRA, 1970, p. 03).

Por isso, o destino trágico das personagens tem semelhança com as engrenagens da tragédia ática, já que é necessário que o espectador se comova com aquilo que está assistindo para que seja possível entender o porquê do que está acontecendo e, dessa maneira, desperte a sua consciência sobre as questões que estão sendo apresentadas, bastante atinentes àquele momento histórico marcado pela resistência da esquerda política ao golpe de 1964 – pois, quando o público se sente atingido pelas dores representadas no espetáculo, é que é possível alcançar a experiência *trágica* (conforme, também, já nos ensinou Lesky (2006)).

Ao expor a maneira como Joana e Raimundo tomam decisões extremadas, o autor erigiu personagens “reais”, mesmo que se toque aspectos do melodrama em sua tessitura, capazes de cometer deslizes, pois sua visão de mundo fora turvada pelas condições em que vivem. Isso se torna ainda mais grave quando é apresentado a real faceta de Olavo – ele é o filho perdido que retorna, edipicamente, sem saber que aportara na casa dos pais, e intenta seduzir a irmã que não conhecera e que se atravessa em sua jornada de (auto)reconhecimento. Assim, até Maria, que é descrita como doce e inocente, fica tentada ao ver-se diante do rapaz misterioso e que lhe desperta impulsos eróticos, até

então seus desconhecidos: ou seja, todos vão se encaminhando ao destino trágico e até fatal.

Essa presença do Outro, de um estranho que representa a vida cidadina e moderna, acaba por despertar a ganância daquele núcleo familiar, em vista das posses que ele ostenta, e, assim, o casal começa a tramar o seu assassinato, com o intuito de auferir vantagens, mediante a apropriação de seus pertences (uma mala cheia de dinheiro e pedras preciosas, roubados dos garimpeiros do Norte e trazidos consigo, em sua fuga para a terra natal). É este o caminho que aponta para o “reconhecimento”, ou seja, a passagem do desconhecido para o sabido, o que, afinal, desencadeará a loucura de Joana e a desgraça familiar.

Olavo carrega consigo uma lembrança de sua infância, que dá a conhecer a Maria (uma medalha “de Nossa Senhora da Guia. Me acompanha desde eu menino”), objeto que, após ter sua cabeça aberta pelo golpe da machadinha antecipada desde a didascália, acabará por revelar a sua mãe (e assassina) que, tragicamente, ele é o filho perdido-de-sejado-assassinado, agora reconhecido por índices bem guardados em sua memória – a medalha e o sinal de nascença em uma de suas coxas.

JOANA — A medaia qui eu botei no pescoço do Francisco quando ele nasceu! (*examina angustiada a face de OLAVO*) — Será ele? Será ele? (*lembrando-se*) — Ah, o siná! O siná de cabelo! Na coxa direita! (*rápida e nervosamente olha a coxa direita de OLAVO, onde se vê um perfeito sinal de cabelo. JOANA não tem mais dúvida. Solta um grito terrível, comovente e trágico*) — Meu f’o! (*Abraça-se, soluçando, com o cadáver, cuja face beija efusivamente*) (SILVEIRA, 1970, p. 27-28).

Os retirantes, os flagelados da seca de 1932, que em seu caminho carregaram o bebê Francisco, deixado sobre uma esteira no alpendre enquanto a mãe, adoecida, repousava numa rede dentro da tapera,



voltam a ser presentificados na memória da protagonista que, assim, enlouquece ao se perceber diante do crime cometido contra seu próprio sangue, fazendo-os assumir uma função tal qual a das Fúrias vingativas da mitologia:

JOANA (*apavorada*) — São eles! São eles! Vinhêro buscá o meu Fantico! (*com fúria*) — Num leva o meu minino, seus ‘mardiçoado! Num leva o meu Fantico! (*luta contra criaturas invisíveis*) — Socorro! Me acudam! Eles vão levá o meu minino! (SILVEIRA, 1970, p. 29).

A partir desse ponto, Joana é representada pela maneira tétrica de se portar: o autor faz questão de detalhar sua fisionomia assustadora e sua entonação aterradora, tornando-se irreconhecível para os seus familiares e apresentando-se totalmente diferente de como havia sido vista anteriormente.

Quando o caso é denunciado ao senhor de engenho, o Coronel Belém, por Maria, em atitude de vingança por ter perdido aquele que passara a considerar “seu homem”, a ação ganha outros contornos: ficaremos sabendo que, mais do que explorar aquela família em sua força de trabalho, no passado, o líder político havia abusado sexualmente de Joana, empregada em sua casa – portanto, Olavo era seu filho, mantido em segredo pela mulher e, de novo, dado a conhecer pelo trancelim com a medalha, na verdade, um presente, à guisa de paga pela exploração sexual de outrora:

BELÉM [...] — Oh, naquela noite... eu tinha fogo nas veias... fui ao teu quarto... éramos jovens... tinhas dezoito anos, ou vinte e dois... [...] — Desgraçada... desgraçada... Agora, compreendo tudo... Depois que assassinaste o nosso... desventurado filho... descobriste que ele trazia este cordão de prata que eu te dei, faz trinta anos... Enlouqueceste!... Não era para menos! — Foi me-

lhor assim. Enlouquecer é uma forma de arrepender-se. [...] Aqui tens, o mísero cordão de prata... o preço de tua virgindade. (*pausadamente*) — A prova de teu crime! (*entrega a JOANA o cordão de prata*) (SILVEIRA, 1970, p. 38).

Enlouquecer, assim, na construção da protagonista, é uma maneira de atingir a purgação dos atos cometidos e evadir-se da realidade opressora – espécie de destino trágico reservado à mãe assassina que ganha outras nuances interpretativas.

Assim, a corrupção é apresentada rapidamente no último ato, expondo o caráter das figuras de poder na história, que tanto criticam as decisões de Joana e Raimundo, mas que também não são imaculados. Na última cena, ao passo em que o Coronel e o Delegado discutem a “comissãozinha” que devem ter em face das joias apreendidas na cena do crime, se evidencia uma crítica à corrupção no íntimo das instalações de autoridade e ainda demonstra a decadência moral da sociedade e do poder coronelista-patriarcal que, assim, propõe levar Maria para sua casa, já que ela, agora, estava desamparada devido à prisão de seus pais.

Como a seca, que é cíclica, a vida da mulher pobre seguiria também um outro ciclo de exploração, mostrando a força do poder masculino naquela sociedade representada – estrutura de sentimento, infelizmente, até hoje atualizada. Se o destino trágico das personagens revela a alienação e o abandono das classes pobres naquele contexto, de outro lado, ainda presentifica uma crítica aos governantes e ao coronelismo, em vista do contexto político da sua produção/recepção.

## Considerações finais

Mediante a leitura da peça *Acalanto de Joana, a louca*, de Fernando Silveira, foi possível percebermos uma formalização da regionalidade nordestina, que toma como fio condutor a reflexão sobre a natureza humana, os conflitos e desafios dos sujeitos frente ao espaço em que habitam e às relações interpessoais ali travadas, assim, fazendo com que a tragédia (enquanto forma histórica) fosse se adequando àquele contexto moderno, enquanto forma estética adequada à representação do conflito social, enfeixado pelas relações humanas de exploração, assim entendidas como concernentes ao trágico moderno.

De outro lado, no que diz da pesquisa documental envidada, mesmo que não queiramos fetichizar o texto, também não nos é possível esquecer a potência desse documento, marcado por dados de sua materialidade (circunscrita à página datilografada). O datiloscrito, enquanto suporte e materialidade e o texto dramático a ele relacionado, foi tomado mediante um argumento de Fontana (2017, p. 15-16) diante do qual foi tido como documento prospectivo do *vir-a-ser* da cena, pois que ele não a registra, mas aponta para uma possibilidade de sua realização<sup>10</sup>.

Portanto, parece que o dramaturgo pretendia, naquele momento decisivo de formação de uma tradição local, dialogar com a tradição de textos teatrais que o precede, especialmente o *Isabel do Sertão* (escrita em 1959, mas já um clássico da dramaturgia nordestina àquela

---

10. Ao tratar do trabalho de Marta Metzler sobre fotos de cena da atriz Alda Garrido, Fontana (2017) afirma que ali se “quebra a relação direta, muitas vezes travada, entre essa espécie documental e a cena teatral” (p. 15), especialmente quando se analisam fotos de divulgação. Ou seja, poderemos afirmar que, tal qual as fotos, o texto “não é fonte segura para o estudo da cena, em seu sentido mais fechado, enquanto acontecimento teatral, [mas] é objeto para a investigação de ações destinadas à produção de um espetáculo, as quais dizem muito sobre uma compreensão específica do teatro, em contexto histórico particular” (p. 16).

altura), ao passo em que, pela formalização do tema relativo à seca, atingiria também a representação de aspectos do trágico, marcado pelo sentimento de regionalidade nordestina, expresso por um modo de sentir e formar que o põe em diálogo com a prosa regionalista dos anos de 1930. Como é cediço, desde a primeira grande seca do século XX, a saber, a de 1915, tematizada no romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (lançado em 1930), houve caótico ciclo migratório: do mesmo modo, havia também naqueles idos meses de 1970, mas a peça recuava no tempo e remetia à grande seca de 1932, para garantir-lhe o lastro histórico de uma experiência já dada e acabada. Na peça de Silveira, porém, a retirância não é o tema, como na peça de Jardim, mas os retirantes comparecem ali, situando a memória trágica da seca, enquanto a terra encharcada pela chuva, em 1962, na trama de Silveira, mostra uma família presa ao estado das coisas pelas relações de dependência à margem de uma casa grande de fazenda.

Ao ser performada em um palco, portanto, esta ação trágica poderia despertar um sentimento de empatia em face do pobre aviltado e explorado. E, assim, a arte teatral mostra-se como uma grande ferramenta de resistência, representando, eticamente, o sofrimento de figuras fictícias que, assim, formalizava esteticamente a realidade de inúmeras pessoas. A situação, trágica, portanto, revela a maneira como, pela tessitura das ações, vemos ser formalizado aquele momento histórico, marcado pela perseguição ao dissidente e a maneira como a representação da loucura feminina aponta para uma possibilidade de resposta às demandas trágicas vivenciadas.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, mediante programa de bolsa do PIBIC/CNPq-UEPB. É importante agradecer, também, aos herdeiros do sr. Fernando Silveira, que, gentilmente, nos franquearam acesso a importantes documentos, sem os quais não seria possível a realização deste trabalho.

## Referências

ALVES, Juliana Ferreira. *Violência entre (des)iguais: memórias silenciadas nas lutas da Liga Camponesa de Sapé-PB (1962-1964)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

BÉLENS, Jussara Natália Moreira. *Sob a torre de marfim: a Escola Técnica Redentorista – um lugar de memórias, estratégias e práticas de gênero em Campina Grande-PB (1975-1985)*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

BRANDÃO, Tania. Modernos, moderno. In: \_\_\_\_\_. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009. p. 39-68.

BRANDÃO, T. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, p. 199-217, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>. Acesso em: 29 jun. 2023.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.

Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989>. Acesso em 20 de jun. 2023.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formas socioculturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 371-396, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1944>. Acesso em 20 de jun. 2023.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-25, dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/139513>. Acesso em 20 de jun. 2023.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, n. 03, p. 01-23, jan.- jun. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/416>. Acesso em 20 de jun. 2023.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

LESKY, Albin. Do problema do trágico. In: \_\_\_\_. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 21-55.

SILVA, Vanuza Souza. *O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2005.

SILVEIRA, Fernando. *Acalanto de Joana, a louca* (tragédia nordestina em 04 atos). Campina Grande, PB: [Datiloscrito], 1970. (Inédito. 39 folhas.)

TORRES NETO, Walter Lima. Programas de teatro: objeto e fonte. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 114-129, dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138700>. Acesso em 20 de jun. 2023.

TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016.



TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 205-219, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29146>. Acesso em 20 de jun. 2023.

WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: Pelican Books, 1983.

Recebido em: 29/6/2023

Aprovado em: 14/08/2023

Licenciado por

