



***Fábula e a escrita de si em
A verdadeira estória de Jesus, de W. J. Solha:
um caso notável na dramaturgia paraibana recente***

***Story and self-writing in
W. J. Solha's *The true story of Jesus*:
a remarkable case in recent Paraíba's dramaturgy***

Diógenes André Vieira Maciel¹
Mateus de Siqueira Pereira²

Resumo

Neste artigo, apresenta-se a peça *A verdadeira estória de Jesus* (montada em 1988), de W. J. Solha, mediante duas frentes de discussão: a primeira delas, situando o enredo como uma construção que põe em debate os modos como o dramaturgo fratura a forma do drama, mediante as exigências internas daquilo o que se chama de uma *estória*, resultado da exposição dialogada entre personagens 'em cena', em face do processo em que se engendra a criação estética de um líder messiânico via aspectos do *monomito*; a segunda frente é aquela em que se discute a relação entre processos estéticos e *escritas de si* como parte de um gesto adaptativo e da passagem de uma obra romanesca para uma obra dramática. A apresentação e estudo dessa obra abre novas sendas para a compreensão da cena paraibana nos anos de 1980, até então, muito adstrita às tendências regionalistas, ao passo em que avança para uma compreensão da obra do dramaturgo em comento.

Palavras-chave: Drama moderno; Monomito; Autoficção.

Abstract

This article presents W. J. Solha's play *The true story of Jesus* (staged in 1988) through two strands of discussion: the first, situating the plot as a construction that debates the ways in which the playwright fractures the dramatic form through the internal demands of what is called a *story*, the result of the dialogic exposition between characters "on stage," in light of the process in which the aesthetic creation of a messianic leader is engendered via aspects of the *monomyth*; the second, discussing the relationship between aesthetic processes and *self-writing* as part of an adaptive gesture and the transition from a novel to a play. This work opens new avenues for understanding the 1980's Paraíba stage, until then largely confined to regionalist tendencies, while advancing an understanding of the playwright's work under discussion.

Keywords: Modern drama; Monomyth; Autofiction.

¹ Professor Associado na Faculdade de Linguística, Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. E-mail: diogenes.maciels@servidor.uepb.edu.br.

² Graduando em Letras-Português, pela Universidade Estadual da Paraíba, com bolsa do Pibic/UEPB/CNPq. E-mail: mateus.s@aluno.uepb.edu.br.

Das devidas apresentações

A cena moderna do teatro paraibano é singrada por experiências relativas às tendências *regionalistas* que, seguindo a esteira do que se produzia no palco recifense, se adensou especialmente nos anos de 1960-70. Este momento foi marcado pela atuação de diretores que, dialogando com a dramaturgia (especialmente a de autores locais), ainda produziam um conjunto de espetáculos nos quais a imagem do espaço regional era marcadamente *pitoresca*. Neste trabalho, contudo, iremos nos voltar a um ponto de inflexão neste conjunto, e que, com outras experiências exitosas, marcarão a passagem das tendências modernas para a irrupção de uma tendência a que se chamou de *contemporânea*. Trataremos, pois, de apresentar, mediante um caso particular, a dramaturgia de W. J. Solha (pseudônimo de Waldemar José Solha).

Este autor, na cena paraibana, aparece em agosto de 1968, quando da realização da VIII Semana de Teatro da Paraíba, ocasião em que se viu, levada por um grupo de amadores da cidade de Pombal (sertão do Estado), a sua peça *O vermelho e o branco*, cumprindo movimento contrário à hegemonia da convenção regionalista da maior parte do repertório apresentado no evento. Apontada como uma “grata surpresa”, a montagem dirigida por Ariosvaldo Coqueijo tinha dramaturgia do autor estreante àquela altura: um paulista de Sorocaba, que havia se mudado para a cidade sertaneja com o fito de assumir cargo junto ao Banco do Brasil, em 1963. Instigado pelo colega de agência, já envolvido com o teatro na capital, Solha escrevera sua primeira peça, criará suas primeiras músicas de cena e, depois, entrará em cena como ator. A peça se debruçava sobre assunto do presente imediato: iam à cena uma série de alegorias poético-visuais remetendo ao assassinato (pelos militares, em meio a um protesto estudantil no Rio de Janeiro) do jovem Édson Luís, ocorrido em março daquele ano, o qual levava os setores contrários ao regime ditatorial a verdadeira ebulição seguida de repressão violenta. Logo após a apresentação, a despeito da forma bastante alegórica em que se inscrevia, a peça foi interdita pelos órgãos censórios.

A esta experiência barulhenta, seguiu-se a criação de novo texto, ainda no sertão, em que o dramaturgo neófito se voltava às convenções regionais: a peça intitulada *As visões do crânio do boi Acauã no esqueleto do Angico*, remetendo tanto às suas experiências como responsável pela carteira agrícola do banco naquele árido espaço, como também pensando (novamente em chave alegórica) sobre a ditadura e seu poder patriarcal – este

enredo, depois, será desenvolvido em forma de prosa no seu livro *A canga*.

Multiartista, nas décadas seguintes, Solha irá desenvolver uma obra romanesca bastante singular no conjunto da literatura paraibana, mediante uma voz narrativa de forte cariz autoficcional. Transferido para a capital, nos anos seguintes, travará conhecimento com o compositor e maestro José Alberto Kaplan, com quem irá colaborar, escrevendo libretos para a *Cantata para Alagamar* (em 1978)³ e, depois, para a cantata natalina *Burgueses ou meliantes?* (em 1986, dirigida por Ubiratan de Assis).⁴ É com parte dos cantores-atores dessa última que, ainda em 1986, inicia o processo de montagem de sua peça, já antes escrita, a partir do cordel de Leandro Gomes de Barros, *A batalha de Oliveiros contra o gigante Ferrabrás*.⁵ Daí que, ao ser procurado para a criação de um espetáculo de ficção científica, o dramaturgo (que neste momento vai se tornando diretor, pelas necessidades impostas no desenvolvimento deste processo) propôs uma readaptação da sua prévia adaptação do cordel: mediante o que a batalha medieval de cavalaria ganharia tons de *Star wars*. A estreia, em 1987, tomou de assalto as plateias, especialmente pela prosódia ‘inventada’: as personagens, em cena, falavam em proparoxítonas, daí o título refeito: *A bÁtalha de OL contra o gÍgante FERR*.

Este núcleo, que cumpre boa temporada e excursiona com a montagem, irá montar, no ano seguinte, outra adaptação de um romance do mesmo autor, lançado pela Editora Ática, em 1979, *A verdadeira história de Jesus*, o qual também foi adaptado para o palco e dirigido pelo próprio Solha. Controverso desde o título, o espetáculo estreará em meio a um movimento bastante intenso, inclusive de disputa estética, internamente à cena

³ Vale o destaque: a *Cantata*... se debruçava, tematicamente, sobre o conflito social ocorrido, em 1974, pelas terras de Alagamar, localidade entre os municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix (PB), em que os camponeses enfrentaram a força dos latifundiários, contando com apoio da ditadura, enquanto se engendrava a resistência popular com forte agenciamento de lideranças religiosas, dentre elas a presença de Dom José Maria Pires. O resultado da colaboração entre Solha e Kaplan estreia em junho de 1978, e, a despeito de seu forte caráter político, teve ampla repercussão, estando, pois, resguardada sob a grande respeitabilidade do bispo no cenário local. Sobre este assunto ver Ferreira (2017).

⁴ A pedido do maestro, Solha reescreveu canções do ciclo natalino, adaptando-as ao contexto brasileiro, seguindo a linha brechtiana; além disso, acrescentou entre as canções, *sketches* que citavam fatos apurados na imprensa local. Assim, de acordo com a interpretação de Sobreira (2013, p. 26), configurava-se como uma espécie de *revista*, que “fazia crítica ao consumo”, atacando frontalmente os “Estados Unidos e a americanização dos costumes brasileiros”.

⁵ A história dessa estreia é antecedida pela colaboração de Solha com Fernando Teixeira (e o Grupo Bigorna), para quem adaptara o romance de José Lins do Rego, *Fogo morto*, em um texto intitulado *Paparrabo*, estreado em 1982. Essa adaptação é muito interessante pois, a passagem do romance para o texto teatral, é feita de maneira muito adequada aos recursos de pesquisa atoral envidados naquele contexto da cena paraibana, na medida em que se buscava o ultrapassamento do quadro de costumes, do gesto folclórico e do regionalismo tradicionalista enquanto uma convenção já bastante repisada. A montagem participou do Projeto Mambembão (Inacen/MinC), percorrendo apresentações no Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Brasília (DF) e Vitória (ES), em 1983.

paraibana, pois eclode (em 1988)⁶ junto com a primeira remontagem do (àquela altura) já clássico texto *As velhas*, da dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho, dirigida por Moncho Rodriguez, em Campina Grande (PB).⁷

Para que possamos avançar ao problema de nossa pesquisa, paramos aqui: mas a produção de Solha avançou para o futuro.⁸ Entretanto, especificamente sua produção na área de dramaturgia, notadamente estas duas peças mais amplamente comentadas (o que não ocorre com as adaptações dos romances da tradição regionalista, ambas editadas em plaquetes quando das estreias de suas montagens), permanece inédita: assim, ausente do mundo editorial, estudar estas peças transformou-se em tarefa *documental* só capaz de ser cumprida pela pesquisa em arquivos.⁹

Neste sentido, temos utilizado um datiloscrito inédito que nos foi gentilmente cedido pelo dramaturgo. Esta “versão final”, contudo, difere da que foi montada em 1988, sendo resultado de um amplo processo de reescrita empreendido na década seguinte, restando, assim, este datiloscrito sem data precisa. Assim, o texto a que acessamos hoje, enquanto fonte escrita, *a posteriori* da montagem, exprime um desejo do autor (enquanto

⁶ A montagem estreou em 17 de setembro de 1988, no Teatro Santa Roza (João Pessoa-PB). A verdadeira história de Jesus. Texto e direção de W. J. Solha. Elenco: Ademar Barbosa (Mateus), Jorge Bweres (João), Melânia Silveira (Lucas) [depois substituída por Ana Luísa Camino], Sebastião Sarmiento (Marcos). Música original de Eli-Eri Moura. Arranjos: Eli-Eri Moura e Odair Salgueiro. Iluminação: Expedito Júnior. Coreografia: Stella Paula. Operação de som: Alberto Araújo. Cenografia e Figurinos: Grupo Bigorna e W. J. Solha. Camareira: Élide Guedes. Fotografias: Gustavo Moura e Alberto Araújo. Montagem: Grupo Bigorna.

⁷ Os debates sobre a relação entre dramaturgia e encenação que estas duas montagens despertam, e as paixões que arrebatam, seja em vista da recepção mais especializada seja em face das plateias, prenunciam o grande turbilhão que ocorrerá nos anos seguintes na cena paraibana, como se nestas duas montagens tivéssemos o *gérmen* do *vir-a-ser* contemporâneo: de um lado, a *fábula* regionalista ramalhiana, já testada e aprovada, e encenada como ares de uma tragédia lorquiana (depois de sua estreia em 1975); de outro lado, um mito bíblico questionado, enquanto pululam referências intermediárias, marcadas pela *écfrase* do mundo pictórico e por uma miríade de citações ao *pop* e ao clássico.

⁸ A atuação de Solha no mundo das artes cênicas prossegue para além dessa peça, incluindo libretos de cantatas e óperas, sendo a última *Dulcineia e Trancoso*, parceria com o maestro Eli-Eri Moura, estreada em 2009. Destacamos a adaptação do romance de José Américo de Almeida, *A bagaceira*, para peça homônima, também dirigida por Fernanda Teixeira (estreada em 1996), como uma realização bastante importante para um ciclo culminante da “cena tabajara” (para maiores detalhes ver Cunha, 2020).

⁹ Seguimos uma direção convergente às pesquisas coordenadas, na UFBA, por Santos (2012), discutindo a busca por um “texto-fonte” de dramaturgia (ainda não editado e tomado enquanto testemunho “confiável” e “autorizado”), o qual, ao ser editado e disponibilizado, se porá à disposição de um leitor, que, por sua vez, se disporá ao exercício de fruição ou de crítica. No caso em análise, o testemunho textual, assim, acaba por se tornar um material indispensável a quem quer que se interesse pela memória cultural de um dado espaço-tempo ou àquele que, no presente, se lance ao desafio de pesquisar, ler e/ou encenar uma obra do passado. Este movimento – que transita entre a escrita dramática e a escrita cênica para, depois, migrar (ou não) para a página impressa de um livro – ativa uma dimensão atinente à cultura escrita, a qual acaba por assumir a missão de “conjurar contra a fatalidade da perda”, pois nem tudo foi destinado a se “tornar arquivos cuja proteção os defenderia da imprevisibilidade da história” (Chartier, 2007, p. 9-10).

função¹⁰), com óbvia intenção monumental, na esfera da *cultura escrita*.

Se não vamos examinar a cena teatral neste trabalho, contudo, é importante pensarmos a dramaturgia de W. J. Solha sob uma visada histórica, já que ao pormos em perspectiva estes textos com o conjunto daqueles da década de 1980, por exemplo, temos que considerar que eles marcam um ponto de dissonância, uma inflexão na tendência regionalista hegemônica em nossos palcos. Assim, propomos nesta oportunidade um duplo movimento: um primeiro, que se dedica a investigar a tessitura interna da *fábula* de *A verdadeira história de Jesus*, na medida em que se analisa o modo como o dramaturgo constrói a dramaturgia como um emaranhado mítico, em que o messianismo judaico vai se cruzando com as perspectivas do percurso do que Campbell (2023) chamou de “jornada do herói”; e, um segundo, pelo que se investiga a maneira como as marcas da escrita de si/autoficção são patentes na construção da protagonista do texto, a evangelista Lucas, mediante um debate produtivo sobre os modos de se construir uma obra de arte que se expressa na peça. Estes objetivos serão perseguidos pela análise do documento arquivístico gentilmente cedido pelo dramaturgo e que será amplamente citado adiante.

Uma *estória verdadeira*

Uma maneira de dizer o enredo da peça *A verdadeira história de Jesus* (doravante, AVEJ) é que, ali, temos representada uma reunião de quatro intelectuais, à guisa de potenciais autores (ou seria melhor, evangelistas em devir?) à procura de um modo adequado para *contar* uma *fábula* (ou seria melhor, uma *estória*?). A questão é que, nesta peça, o centro da ação não é *dramático* (em sentido puro, ou seja, em sua dimensão absoluta), mas *narrativo*, ou, antes, uma aproximação retórica da *maiêutica*, enquanto procedimento advindo do modelo platônico do diálogo, através do que a forma do drama se aproxima do *contar*.

¹⁰ Em relação às *funções* que o autor exerce podemos destacar algumas, pois “Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (Foucault, 2009, p. 273). Sendo assim, esse *nome* exerce funções, como: agrupar um conjunto de obras a uma pessoa, indicar modos de produção e de fazer literário, tudo em suas relações com um sujeito histórico. Além disso, o nome também pode apontar para um produto, afinal textos se tornam um produto: deixando de ser uma instância meramente artística, tornando-se, muitas vezes, uma fonte monetária, cujo chamariz pode ser o nome. Neste sentido, podemos dizer, também, que a atitude empreendida pelo dramaturgo, ou seja, a ação de preservar seus textos de dramaturgia, engendrando um arquivo pessoal *in progress*, é, também, um gesto não só de preservação da memória, mas de autoconsciência autoral. Afinal, quando um texto é salvaguardado, ele está ultrapassando um movimento interno de seleção do que será conservado. E esta ação, ao passo que produz um registro, também produz uma memória ou uma noção sobre o que se deve lembrar.

É nesta direção que W. J. Solha traça um enredo debruçado sobre a necessidade premente de um grupo de intelectuais-artistas em vista da “criação” de um líder, em um contexto de tensão política e social, apoiado na tradição messiânica judaica. Entretanto, ali se justifica tal intento como um modo de problematizar a ação de compor uma obra de arte: tudo isso constituído a partir de uma multiplicidade de mitos, das mais diferentes culturas e tradições, que são encenadas-narradas mediante o diálogo travado entre quatro personagens ‘em cena’, os quais se apresentam por codinomes: LUCAS é uma mulher que toma a frente do grupo — “dinâmica, eficiente, segura” (Solha, [199-?], p. 01); o segundo personagem a ser apresentado é MATEUS, um guerrilheiro judeu, versado nas escrituras do seu povo; o terceiro é JOÃO, um grego e especialista no pensamento de Platão; por último, MARCOS, um dramaturgo romano. Vimos, assim, a personificação ficcional dos quatro evangelistas, que, ao longo da *fábula* (entendemos, aqui, “fábula” por enredo, *mythos*, no sentido aristotélico), irão “criar” um Messias, conforme proposto por Lucas, enquanto um salvador para um tempo de desespero — verdadeiro beco-sem-saída — no qual o Império Romano é hegemônico. E, assim, o *enredo* encontra mote nos mitos que se ancoram na viagem do Sol pelo Zodíaco, enquanto base para um *vir-a-ser* dos evangelhos. Portanto, este *mythos* “inventado” se relaciona conscientemente a outras narrativas (fábulas, mitos de divindades e heróis) em sua estrutura, compondo um grande painel, em que cosmogonias de muitos lugares, desde uma ponta do Ocidente até a outra do Oriente, se entrelaçam mediante a ação humana de *contar*.

O tempo da ação da peça é uma fusão dos anos de 1970-80 (ou uma suposta atualidade) com o ano 30 + ou - d.C. Desse modo, os dados imagéticos e culturais referem-se ao império romano, hegemonicamente, mesmo quando vai se aproximando Jerusalém e São Paulo. Entretanto, como afirmará Lucas, aquele é um lócus privilegiado:

LUCAS — [...] Não foi por acaso que marquei nosso primeiro encontro para um teatro. Porque é aqui, no palco, que antenas potentes — que somos nós, artistas — captam e expõem todos os dados que os aparelhos mais sofisticados não conseguem assimilar e, através da Arte, colocam o povo em sintonia com o Mundo (Solha, [199-?], p. 25).

No palco teatral, então, aqueles intelectuais-artistas buscam tomar de volta os seus símbolos culturais e, mediante eles, *criar*: assim, a solução em vista do Messias se torna cada vez mais importante, pois é urgente uma revolução, enquanto meio de reconstrução cultural. Neste sentido, entendemos que a busca revolucionária (intelectual, religiosa,

cultural) é o que fomenta o encontro daquele grupo — até porque, desde as primeiras linhas, há pouca esperança de que seja viável uma resolução pragmática e/ou política dos conflitos “reais”: restaria, assim, “a ideia de criar o Cristo” mediante a “fábula, baseada na viagem do Sol pelo Zodíaco”, mas que vai se apresentando de modo fragmentário, *in progress*, na *trama*.

Por isso, a fábula-enredo se desenvolve mediante uma *trama* de narrativas que vão se interpolando, conforme a condução das personagens em diálogo. E o uso do vocábulo “estória”, como possibilidade de nomear o que ali se apresenta, pelo concurso intrincado das fábulas-mitos narrativos, parece-nos muito pertinente — nos termos do próprio Solha, este uso em *AVEJ* “se deve ao fato de que não me propunha a criação do personagem como se o fizesse num tratado, mas como *ficção*” (Solha, 2023, p. 161, grifo nosso). Ou seja, neste raciocínio concorre, então, a compreensão de que *enredo* (Culler, 1999, p. 86) é um “modo de dar forma aos acontecimentos para transformá-los numa história genuína”, mas, também, de que o *enredo* é “o que é configurado pelas narrativas, já que apresentam a mesma ‘história’ de maneiras diferentes” (Culler, 1999, p. 86).

Assim, na *estória* que Solha propõe,¹¹ mediante a (re)ordenação de tantas *fábulas*, o leitor-espectador é convidado a participar de um raciocínio-ativo que vai se construindo mediante as falas das personagens, através do que uma mesma história (e suas variações), afinal, vai sendo repetida, de modo espelhado, em múltiplas repetições. Portanto, como ponto de partida e de chegada, estaria a propositura de “uma fábula” que percorre os passos da “viagem do Sol pelo Zodíaco”: e, nestes termos, a peça performa/exibe a criação de uma fábula-narrativa, em forma épico-dialogada, mediante a articulação da tradição do messianismo judaico combinada aos mitos solares (de muitas tradições), resultando na *trama*. É a partir desse arcabouço mítico-narrativo, que podemos perceber como o meio formal para o mito, afinal, é a narração, *i. e.*, aquilo o que se ancora na dimensão fabular, quebrando a convenção do drama, o qual tem que aderir a traços épico-narrativos na

¹¹ Esta, por sua vez, é perceptível não apenas como o próprio ato criativo, mas, principalmente, como atitude possibilitadora de revisar as *histórias que pedem repetição* e as narrativas dos Evangelhos canônicos do cristianismo, na peça, tratados como *fábulas*, neste caso, *estórias*. Ao considerarmos, por exemplo, o modo como pensa um estudioso como Frye (2023, p. 33), esta distinção é patente, contudo, não pesa sobre ela um juízo de valor, como o que em português, ultimamente, vem sendo atribuído a “estória” (ligada à acepção de narrativa “inventada”) por oposição à história (factual). Entretanto, no tocante às narrativas bíblicas, aquele estudioso já afirmou que elas dizem de um gênero limítrofe e que não “importa se uma sequência de palavras é chamada de história ou estória, isto é, se pretende seguir uma sequência de eventos reais ou não. No que diz respeito à sua forma verbal, ela será igualmente mítica em ambos os casos. Mas notamos que qualquer ênfase no contorno, na estrutura, no padrão ou na forma sempre lança uma narrativa verbal na direção que chamamos de mítica ao invés de histórica” (*Ibid.*, p. 33).

formalização estética, atendendo às necessidades da *trama*.

Esta irrupção da narrativa ‘em cena’ é pertinente às discussões sobre a forma do drama moderno-contemporâneo, como já amplamente discutido por teóricos como Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac:

[...] Se de um lado Szondi observa com propriedade a contínua inserção do elemento épico do seio da forma dramática, verificando com isso como o drama convencional – o drama burguês, pautado pela relação interpessoal, no tempo presente, cuja linguagem primordial é a dialógica – é paulatinamente transformado; por outro, Sarrazac, tendo como ponto de partida o mesmo formato dramático, verifica os conflitos inerentes a ele a partir de outros elementos para além do épico, seja o lírico, o íntimo, o documental, o rapsódico etc. De todo modo, podemos apreender de ambos os pensamentos um movimento de o drama voltar-se para si mesmo, questionando-se, a partir de seu contexto histórico-social e também de transformações profundas da psique humana (Nosella; Neves; Medeiros, 2017, p. 97).

Entretanto, em termos formais, mesmo diante de um diálogo [dramático] “em crise”, ou seja, que perspectiva elementos [do drama], como o personagem e a fábula-enredo, em *AVEJ* nos colocamos, também, diante do modo como este movimento histórico põe em tensão a “relação interindividual entre os personagens e, através dessa relação, do desenvolvimento do conflito dramático até a catástrofe e ao desfecho” (Sarrazac, 2012, p. 69). Todavia, mesmo em meio a tudo que avulta na peça, a saber, relatos, menção a filmes e obras visuais, referências mítico-fabulares de toda sorte, ainda assim subsiste o diálogo como meio comunicacional, expresso como um *diálogo relativo* (Sarrazac, 2012, p. 71) ou *rapsódico*, “na medida em que ele costura conjuntamente – e descostura – modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), ou mesmo refratários uns aos outros” (Sarrazac, 2012, p. 71).

Nesta modalidade, o diálogo é organizado, até mesmo controlado por um *sujeito rapsódico* o qual está interseccionando o discurso, a voz das personagens (que menos conversam e mais narram, sob aparência de diálogos), de modo a se atingir o que foi identificado como uma vontade de, nas dramaturgias modernas e contemporâneas,

emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto lhe recrimina Bakhtin; instaurar, no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, ‘captar o diálogo de sua época’, ‘ouvir sua época como um grande diálogo’, ‘apreender não apenas as vozes diversas, mas, acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica’ (Sarrazac, 2012, p. 72-73).

Assim, o *diálogo* parece chegar a um modo de expressão aproximado àquele do que foi praticado por Platão¹² – aliás, filósofo muito explorado e trazido à margem do que se discute em *AVEJ* –, na medida em que este *gênero escrito* de criação filosófica repercute a vocalidade-oralidade. Obviamente, a discussão envidada pelos personagens nem sempre cumpre percursos, digamos assim, amistosos, mas serve a um avanço, mesmo que bastante fraturado, erodido, da ação – se a pensarmos enquanto parte de um enredo dramático absoluto. Contudo, antes, o que se expõe na peça é a maneira como, mediante um bom debate, se pode chegar a um “processo de aquisição do saber” (Santos, 1994, p. 174).

MATEUS – Mas você está querendo me convencer de que uma fábula, baseada na viagem do Sol pelo Zodíaco – como já nos disse antes –, possa resolver nossos problemas – concretos até dizer basta? Sinceramente! [...]. E, quanto a fazer o povo acreditar nessas coisas, francamente: não acho honesto.

JOÃO – Os fins justificam os meios, Mateus. Platão dizia que se deve usar os mitos para a educação da juventude.

MATEUS – ‘Platão dizia...’

JOÃO – Sim.

LUCAS – Vocês sabem que os judeus esperam até hoje pela vinda de um Messias.

JOÃO – Claro.

LUCAS – Pois bem. Imagine se... lhes déssemos... alguém... que tornasse fáceis... atraentes... as ideias de Platão... que tanto você quanto eu consideramos... divinas! (Solha, [199-?], p. 4-5).

Ou seja, esse diálogo não é mais um diálogo *primário*, mas *secundário* – portanto, não cumpre um caminho rumo a um desenlace (supostamente, a conclusão da tarefa pretendida), pois consiste muito mais em “produzir” conteúdo reflexivo, interrogativo, capaz de nos fazer pensar sobre o porquê de se fazer a tarefa, especialmente em face de uma *catástrofe* já dada: o domínio absoluto do mundo pelo imperialismo cultural e religioso de uma superpotência. Além disso, em *AVEJ*, o modo como, no nível temático, o enredo trava relações com os mitos (passando pela tradição platônica e chegando a uma compreensão muito aproximada àquela do *monomito*, tal qual descrito por Campbell, para

¹² Sobre isto, já afirmou Moraes (2016, p. 118-119): “O diálogo, como forma literária, pode ser pensado, basicamente, pelo aspecto dramático com o qual se apresenta e desenvolve um problema (ou diversos problemas relacionados). Em torno de um mote vai-se construindo uma discussão amistosa que se estabelece entre personagens dispostos estrategicamente. O diálogo pode abrigar não apenas diferentes vozes, mas posições e discursos em confronto. No jogo de pergunta e resposta posto em cena teríamos a filosofia apresentada como discussão viva, em ação, como drama propriamente dito. Tal jogo pode-se estabelecer entre os dois lados de um caso ou entre dois pontos de vista que, em busca de fundamentação, se dispõem aberta e amistosamente ao exame”.

solucionar o dilema do messianismo judaico), é pertinente à irrupção do *herói* que se ‘cria’, enquanto objetivo das personagens no texto, apontando-se para uma *jornada*, identificada mediante a repetição de padrões narrativos nucleados (a saber, *separação – iniciação – retorno*) (Campbell, 2023, p. 40). Por esta proposição, este *herói* é “uma personagem de dons excepcionais. Frequentemente honrado por sua sociedade, mas muitas vezes não reconhecido ou mesmo desprezado” (Campbell, 2023, p. 47), contudo, diferentemente daquele que comparece nos, assim chamados, *contos de fadas*, o *herói* do mito cumpre a sua *jornada* e, dela, traz “os meios para a regeneração de sua sociedade, como um todo” (Campbell, 2023, p. 47) — é este o caso de Jesus, por exemplo.¹³

Solha trabalha justamente por estes desvãos, tomando as narrativas dos Evangelhos enquanto reveladoras de certas práticas sociais e de um dado imaginário mítico-simbólico — e, menos do que seu valor histórico e de suposta veracidade, interessa-lhe, ainda mais, sua estrutura *fabular*: ou seja, uma narrativa que se iniciaria com a Natividade, nos termos de um “nascimento virginal” (Campbell, 2023, p. 279-293), contudo situado quando da ocupação romana e durante o reinado de Herodes, marcando um deslocamento forçado da “família sagrada” à cidade de Belém e, depois, ao Egito, para escapar à “matança de inocentes”. Neste sentido, uma miríade de *fábulas* é repetida na sua *estória*, portanto, já questionando qualquer urgência de veracidade, aliás, algo que se explicita também na sua escolha pela “fábula solar” combinada ao Zodíaco, como mote criativo — e é importante pontuar que, neste trabalho, não vamos esmiuçar toda a *trama* de AVEJ, mas apenas este recorte do *monomito*, (enquanto alguns dos passos da “jornada do herói”), na medida em que esta estrutura inicial da *fábula* ficaria ali inscrita da seguinte maneira: Uma *virgem* tem um *filho*, por intervenção divina — o Sol passa pela constelação de Virgem, como se ela desse à luz (em Capricórnio); então, *um perigo iminente* se aproxima, representado pela passagem do Sol através da constelação da Serpente; daí, *a criança* precisa de um *refúgio*, que lhe permita fugir desse grande perigo, normalmente aparecendo um resgate das

¹³ Grosso modo, tal padrão pode nos ajudar a enxergar as conexões (tratadas nas falas entre as personagens da peça) que interligam, por exemplo, o Moisés bíblico ao Super-Homem, *herói* de histórias em quadrinhos estadunidenses. Se o primeiro foi o libertador do povo hebreu do cativeiro egípcio, quando retomou sua origem étnica e religiosa, não sem antes ter sido salvo pela filha do Faraó, das águas do Nilo, contrariando o destino fatal dos recém-nascidos hebreus; o segundo, o jovem Kal-El, vindo de um planeta alienígena em um pequeno foguete inventado pelo seu pai, como último estratagema para sobreviver à explosão iminente, chega ao Kansas, onde é criado por um casal de fazendeiros até seus poderes serem despertados dada a exposição aos raios solares. Foi assim que Campbell, ao analisar e interpretar mitos de várias culturas, percebeu que essas histórias se aproximavam a partir das suas simbologias e, por isso, organiza as suas particularidades, perceptíveis em elementos recorrentes e que se reordenam numa narrativa, a qual vai se repetindo, se reinventando e se reconstruindo.

águas, indicando a entrada no signo de Aquário.

É esta a primeira dimensão fabular encontrada em *AVEJ*, e, no dizer de Campbell (2023), por este *ciclo cosmogônico*, ao tratar do nascimento do *herói*, neste caso, Jesus Cristo, Solha estaria não apenas cumprindo passos de uma complexa estruturação mítica, mas fazendo com que o *herói* fosse introduzido no “mundo comum”:

- (1) tudo isso em vista de um emaranhado narrativo que diz da sua chegada ao mundo via uma ‘maternidade virginal’ e,
- (2) depois, das suas primeiras transformações, apontadas como em ‘consonância com a visão de que a condição de herói é predestinada, em vez de simplesmente conquistada’ (Campbell, 2023, p. 298), especialmente se ‘considerarmos primeiro a infância milagrosa, pela qual se mostra que uma manifestação especial do princípio divino imanente se encarnou no mundo’ (Campbell, 2023, p. 299),
- (3) e, posteriormente, o ‘segundo nascimento, ou nascimento na água’ (Campbell, 2023, p. 300).

Se observarmos bem, é aqui que se assenta, enquanto esquema mítico-fabular, a proposta defendida por Lucas diante de seus companheiros, na medida em que situa aquele dia e hora, a saber, a passagem do dia 24 para o dia 25 de dezembro, como um momento em que o Sol surgiria no céu, abaixo da Constelação da Virgem, anunciando um longo período distante, marcado pelo frio do inverno no hemisfério Norte, enquanto passa pelo signo de Capricórnio:

LUCAS — Mateus: é que toda madrugada de 24 para 25 de dezembro — hoje! — a constelação de Virgem se alça ao céu de tal modo que — está vendo? — quando o Sol começa a nascer em seguida, parece sair por debaixo dela... como num parto!... Daí tanta história de um fabuloso parto de uma virgem.

MARCOS — Hoje é o Solstício de Inverno, Mateus! O Sol, daqui a pouco, aparecerá de volta, pela primeira vez, no início de um longo e tenebroso inverno, para nos salvar depois, na Primavera, do frio e da morte, do mal e das trevas!

MATEUS — E por isso é feriado lá em Roma hoje?

MARCOS — É. Hoje, lá, se comemora o chamado... Natal do Sol Invicto... uma festa que assimilamos dos persas, que comemoram hoje o nascimento do deus Mitra numa gruta.

JOÃO — Tudo pelo medo de que o Sol desapareça no inverno e não volte mais... (Solha, [199-?], p. 16).

O primeiro caminho da *fábula solar*, aqui, refere-se à passagem do Astro “por baixo” da constelação da Virgem. Assim, a presença inicial e iniciática dessa “virgem”, na *estória*, representa a ponte entre o divino e o mundano, na medida em que ela se torna um receptáculo pelo qual o Messias poderá aportar na vida “real”:

LUCAS — Pois bem: lá está a... Virgem... presidindo o céu, apesar de ter seu signo em setembro. A Virgem dando à luz o Salvador que nos livrará do frio, da morte, das trevas no inverno. Por isso, entre os persas, ela é representada com um menino nos braços (Solha, [199-?], p. 16-17).

Por estes caminhos, Lucas está indicando que, naquela data, se dava, em muitas culturas o nascimento de uma criança mí(s)tica, filha de deuses. E este elemento, por exemplo, é corroborado pelo intelectual romano, Marcos, que, logo e de pronto, lembra-se da celebração do Natal do Sol Invicto.¹⁴ Ou seja, as *fábulas* começam a convergir, umas sobre a outras — e, neste caso, a “fábula solar” é asseverada pela incorporação de uma festa romana, de tradição persa, relativa ao deus Mitra: assim, não seria mera coincidência que a data de aniversário de Mitra remetesse a outros aniversários solares, como o de Hórus e Osíris (no Egito), além de Héracles, Adônis e Baco (na tradição greco-latina). Todavia, o mais importante são as circunstâncias do nascimento, na medida em que esta Natividade tem que ser exposta como o parto de uma criança *ungida*, advinda dessa partenogênese sagrada. Os exemplos são muitos: os evangelistas, na cena, começam a “narrar” e a “mostrar” *fábulas* de diversas culturas, enfeixadas sob o “nascimento virginal”¹⁵ — e, assim, se ‘encenam’ os diversos personagens evocados pelos mitos.

Mas, entendamos que ainda assim não se formaliza um “sujeito épico” (um narrador, propriamente dito, como se viu em certa tradição do *drama moderno* analisado por Szondi), mas um sujeito que é tanto parte da ação quanto sua testemunha, que desliza por entre as fronteiras entre o épico-narrativo e o dramático. Vejamos na cena transcrita abaixo, como isso ocorre: no âmbito do diálogo dramático, portanto, na ação supostamente primária, Lucas questiona Mateus sobre o desenrolar de um mito, enquanto, em outro plano (potencialmente *rapsódico*), os atores-personagens assumem outros personagens, que, assim, *encenam* outra narrativa mítica, que passa a estar *emoldurada* pela ação de contar-encenar o ato de compor a narrativa principal sobre o Messias.

¹⁴ Contudo, esta relação vem sendo refutada, especialmente em estudos que contestam “alguns dos pontos assumidos pelos defensores da Teoria da História das Religiões, no curso dos últimos dois séculos, nomeadamente a existência da festividade solar imperial *Dies Natalis Invicti* a 25 de dezembro” (Queirós, 2015, p. 142).

¹⁵ O primeiro deles é o de Krishna, o “salvador vaticinado pelos livros sagrados” da tradição indiana, filho da virgem Devanaguy, grávida da matéria divina de Vishnu; depois, o de Perseu, filho de Dânae, fecundada pela chuva dourada de Zeus, que a banha mesmo na prisão onde restara encarcerada; depois, Salivahana, o rei-herói indiano, filho da virgem que desposa um carpinteiro; por fim, Zoroastro, filho de Duzdhova, que concebe o menino sob os eflúvios da divindade indo-iraniana Ahura Mazda — mas estes são apenas os primeiros a serem mencionados, depois, sob outros passos narrativos, como o da *fuga* e o da *posterior salvação*, mais mitos serão arrolados.

LUCAS — Mateus: meus pais sempre me contavam essa história quando eu era menina. O que é que acontece em seguida?

[...]

MARCOS *surpreendentemente muda de aspecto, mostrando-se como um deus indiano.*

[...]

MARCOS, *dirigindo-se a Mateus* — Ó, tirânico Kansa! Eu, teu deus, te digo que perderás o trono para a criança que nascerá de tua sobrinha (*aponta para Lucas:*) Devanaguy — e que se chamará Krishna, o salvador vaticinado pelos livros sagrados!

MATEUS, *depois de hesitar, como Kansa, a Lucas* — Você ainda é virgem! (*Volta-se para João e Marcos:*) — Soldados! Prendam-na numa torre de bronze!

Lucas, como Devanaguy, é levada. Depois, ela e Marcos, ainda como Vishnu, sob uma luz mágica, iniciam uma dança sensual que culmina com o orgasmo, em que Vishnu esparge no ar centenas de corpúsculos cintilantes que cobrem a moça.

[...]

JOÃO, *deixando a narrativa* — O curioso, Lucas, é que o que se passou com Devanaguy passou-se com Dânae, dos gregos... [...] (Solha, [199-?], p. 19-20).

Na passagem acima, a partenogênese sagrada de Krishna é trazida à cena, posta em relação de espelhamento com a de Perseu e, obviamente, a do personagem que se está construindo, o Messias em devir, Jesus. Mas, o que se expõe, em termos formais, é a *transição*, que resolve a contradição interna do drama, mediante passagem do “mostrar” (“puro”) para o “narrar-mostrar” (híbrido), mediante a irrupção dessas personagens como sujeitos rapsódicos, *i. e.*, “um sujeito *clivado*, ao mesmo tempo dramático e épico” (Sarrazac, 2011, p. 53). E, neste sentido, o diálogo é reconfigurado, tornando-se “heterogêneo e multidimensional – Bakhtine diria que ele se dialogiza” (Sarrazac, 2011, p. 54). Assim, esse *sujeito rapsódico* mediatiza a cena, cosendo fragmentos (mesmo quando são refratários estilisticamente, ou em termos de contradições de suas potencialidades genéricas) e, portanto, fazendo emergir uma *mutação* das tais fraturas da forma do drama (implicando uma produtividade da cena, esta, por sua vez, implicada fortemente na comunicação didascálica).

Resolvido o passo do “nascimento virginal”, o Sol teria que continuar seu caminho, passando pela constelação de Serpente, de modo a atender a mais uma passagem importante da *fábula* que se engendra. Se esta constelação não entra no Zodíaco, ela, entretanto, faz parte dos grandes corpos celestes identificados desde a Antiguidade, e, pela proximidade com a constelação da Virgem, se encaixa perfeitamente na narrativa:

LUCAS – [...] A seguir, nós vemos o quê, no céu? Reparem só no que a Virgem – que está mais alta – tem sob os pés: a constelação de Serpente, que, em grego, tem o mesmo nome que Dragão. [...] // ... e que parece persegui-la, para lhe tomar o filho. É a mesma serpente que persegue o calcanhar de Eva, Mateus. É a mesma serpente que tenta matar o menino Hércules no berço. Na maioria dos mitos, no entanto, a aplicação dessa figura vem menos ao pé da letra. O Dragão, a Serpente, é alguém poderoso e mau. E sempre a criança escapa, porque, como vocês podem ver, à frente da Virgem, há um espaço sem estrelas, que se torna no deserto ou num recanto qualquer sem perigo, um refúgio, para onde ela foge, ou faz o menino escapar (Solha, [199-?], p. 18).

Na fala de Lucas, este símbolo, então, preenche, inicialmente, o lugar do “mal”, muitas vezes, um imperador, rei ou inimigo humano, que na narrativa dos evangelistas comparecerá, também, na imagem de Herodes mandando sacrificar os inocentes, o que precede a *fuga* para o Egito (conforme Lucas, a *passagem para o deserto*) – entretanto, as analogias apontam também para outros mitos, tais quais o do próprio Moisés e, também, os de outras culturas e tradições – se lembrarmos os mitos mencionados anteriormente, os exemplos pululam de novo: Hera pôs serpentes no berço do Hércules bebê movida pelo ciúme; Krishna é perseguido pelo tirano Kansa; Perseu por Acrísio, seu avô; Salivahana derrubando Vikramaditya e, obviamente, o Faraó ordenando (como Herodes) uma matança de meninos recém-nascidos. Daí que, em grego, Serpente é *Drakkon* (*Dragão*), ou seja, o perseguidor/opositor que, depois, no céu, faz apontar para a fuga da virgem por um caminho sem estrelas, ou seja, um espaço vazio ou deserto.

Posteriormente, o abandono/salvação de um herói e a presença do cesto que sai ao acaso das correntes de um rio, enquanto um símile da grande narrativa da passagem de um estado para um outro, então, seria o próximo passo a ser cumprido:

LUCAS – [...] sempre há uma perseguição à criança. E, se ela escapa, há uma matança dos inocentes, como na história de Moisés, de Krishna e de Salivahana! [...] – Quer outro exemplo? O cestinho em que Moisés escapa, enquanto todos os outros pirralhos hebreus morrem afogados no Nilo, não é a mesma Arca de Noé com o dilúvio? (Solha, [199-?], p. 22).

Este encontro nas águas marca, assim, um “segundo nascimento”, resultado de um processo que, como Campbell (2023, p. 301) descreve, exhibe o tema “do exílio infantil e do retorno”, ou seja, o herói conviverá dentre pessoas comuns: carpinteiros, cocheiros, pastores etc., de onde retornará para reaver sua posição. O renascimento nas águas, então, é narrado, inicialmente, por Lucas, que evoca reis e líderes dinásticos.¹⁶ Entretanto, isto

¹⁶ Como Sargão I, do império Acádico, resgatado das águas do rio Eufrates, também filho de uma virgem;

tudo não se dará sem muita discussão, especialmente com Mateus, já que Lucas expõe uma compreensão bastante heterodoxa do messianismo judaico, pois aquele povo dileto ainda esperaria pelo seu Salvador, mesmo diante de um cenário de opressão ao longo de quatro séculos — e, por isso, para Mateus, a espera se justificaria pela busca por um Messias guerreiro. Contudo, para Lucas e os demais (os estrangeiros, advindos de Roma e da Grécia), configura-se a esperança na figura *em devir* de um herói, encarnando ideais platônicos e conduzido pelo amor. Mateus, portanto, se opõe veementemente a este projeto, pois, na sua visão, não seria possível as pessoas acreditarem naquele resultado, além do que, para ele, este ato seria baseado em uma ação de enganar as pessoas — ou seja, seria uma fuga da tradição religiosa e, justamente, o conagração com o paganismo e com uma visão puramente estética, portanto, baseada em... *mentiras*.¹⁷

O diálogo, que fora problematizado no âmbito da dramaturgia moderna, retorna em Solha, como meio comunicacional, mas como *outro* diálogo e, nele (enquanto forma), o autor começa a se *exibir* (daí nossa hipótese de uma escrita fortemente marcada pela *autoficção*, como se verá adiante) enquanto resultado de um desejo *pulsional* (para Sarrazac (2011), uma “pulsão rapsódica”), capaz de mediar as relações entre as personagens, mas também entre elas e os espectadores (em nosso caso, os leitores). É o que se discutirá adiante.

depois, Karna, líder indiano, também filho de uma virgem que, irresponsável, entoou mantras que a fizeram engravidar de um deus solar, e, para não sofrer o preconceito social, lançou o filho ao rio Ganges; os gêmeos Rômulo e Remo, filhos de Reia Silvia e do deus Marte, que são lançados pelo tirano Amúlio ao rio Tibre, mas sobrevivem para fundar Roma — e, por fim, a narrativa bíblica de Noé, evocada por Mateus, na medida em que, em sua Arca, o patriarca consegue resgatar e garantir uma segunda existência à humanidade. É o que se tem na imagem de Moisés jogado ao Nilo no cesto, de onde é resgatado pela filha de Faraó, e, por analogia, a figura heroica do Super-Homem, chegado à Terra em seu foguete alienígena. Como já discutido por Figueiredo (2008), em trabalho sobre o romance homônimo, esta obra surgira muito atrelada à representação do imaginário dos anos de 1970, não só no que se refere à modificação de costumes e cultura importada (marcada pelos *mass media*, pela cultura do cinema, dos super-heróis etc.) mas também no que tange “ao quadro político do regime ditatorial que permitia o acirramento de tais questões”, tendo em conta a repercussão das “manifestações históricas, políticas e socioculturais [...] repercutiu nas diversas produções culturais da década, que buscavam expressar o clima apocalíptico do momento” (p. 10) — ou seja, a esperança messiânica, em tempos de saída da ditadura civil-militar, talvez, só pudesse se alicerçar na urdidura de uma obra de arte adequada aos novos tempos, mas que não esquecesse sua potência revolucionária e os novos paradigmas do herói (adequado a este *novo mundo*).

¹⁷ Essa dualidade também se expressa nas divergências do messianismo judaico e do cristão, visto que, em cada uma dessas religiões, esses papéis se tornam diferentes, haja visto que, para o cristianismo, a identidade do Messias é centralizada na figura de Jesus de Nazaré; enquanto para o judaísmo ainda se espera a vinda deste Salvador. Mateus é importante para as contradições que se desenham no enredo, pois, enquanto judeu, defende as crenças do seu povo, e, enquanto guerrilheiro atuando contra o imperialismo, crê na vinda de um messias guerreiro, alguém que vai comandar a revolta, como ocorrera em Cuba e no Vietnã.

Antes de tudo: a arte e o artista

O primeiro tema a ser tratado em *AVEJ*, mesmo antes da discussão sobre o messianismo e sua expressão mítica, é a *arte*, afinal esta é a linguagem escolhida para a formalização/transmissão do que se intenta produzir, ou seja, no universo representado pelos personagens, não se busca atingir a redação de um tratado científico ou mesmo de um ensaio, mas a criação de um objeto estético — e isso se dá como resultado imediato do relato em face de uma experiência profunda, ocorrida a Lucas, no passado:

LUCAS — Sim. Eu trago este tormento desde criança. Eu tinha... onze anos quando meu pai me deu um livro — *O Primeiro Encontro com a Arte* — onde me deparei pela primeira vez com a pintura universal espalhada pelos grandes museus do mundo. E, para meu delírio, vi que o *Autorretrato com a Barba Nascente*, do Rembrandt, estava — por incrível que possa parecer — logo ali em Cesareia! [...] O quadro estava a pouco mais de cem quilômetros de mim! Pedi a meu pai que me levasse para lá, mas o velho já tinha feito muito por ter-me comprado o livro... mas eu chorei, bati os pés, insisti, até que ele mandou minha irmã me levar.
[...]

— Aí passei a me trancar no escuro, e atravessei a adolescência chorando de braços, na cama, traumatizada com todas essas limitações que me atormentam até hoje, minha juventude torturada por aquele maldito autorretrato.

MATEUS — Você se impôs um padrão alto demais (Solha, [199-?], p. 2-3).

Ao entrar em contato com um livro de/sobre arte (a referência é explícita à publicação do livro de Karl-Heinz Hansen, editado no Brasil pela Edições Melhoramentos, em 1955), vemos que Lucas se maravilha com o seu conteúdo e com as descobertas que dali avultam. Contudo, é apenas quando ela entra em contato com uma obra de arte “real” — a saber, a tela do século XVII, “Autorretrato com a Barba Nascente”, inicialmente atribuída a Rembrandt —, que irrompe um novo modo de relação com o mundo: angustiada, é como se a personagem fosse tomada, ao mesmo tempo, por uma megalomania e por um sentimento de incompetência, pelo qual passa a acreditar que todas as grandes obras de arte humanas deveriam ter sido produzidas por ela.

LUCAS — Cheguei à conclusão de que eu, e não outra pessoa, é quem deveria ter pintado aquele quadro, como deveria ter escrito o *Diálogo acerca dos principais sistemas do mundo*, do Galileu! — Eu é quem deveria ter pintado o *Guernica* e ter escrito *Os Sertões*, o *Eclesiastes* e os *Salmos*, a *Teoria da Relatividade*, os *Concertos Brandenbúrgueses*, o *Cântico dos Cânticos*, o *Édipo Rei* e o *Hamlet*!... mas... [...]

JOÃO — Vivi algo semelhante. [...] Entendo por que você concebeu essa

ideia maluca de... inventar um líder...

LUCAS – Sim. E concebi a ideia de criar o Cristo, o Messias, o homem que encarnaria a total superioridade humana, que eu sonhava para mim (Solha, [199-?], p. 4).

Ou seja, a personagem se vê *angustiada*, tomada pelo sentimento de que tudo de belo e genial já fora descoberto ou feito: e, assim, nada lhe restaria para realizar — daí seu desejo de criar uma personagem, correspondendo ao mito messiânico, como uma resposta, na verdade, à sua própria vontade de atingir um patamar de “superioridade humana”. Neste sentido, resultado dessa tortura autoimposta, e de um trabalho de cultivo de sua mente, Lucas expressa um impulso criativo: caberia a ela a criação do Messias enquanto um herói, algo romanesco, filosófico, *pop*, o qual encarnaria tudo o que ela não o conseguira alcançar, visto que, enquanto obra estética, este *sujeito de papel* almejaria a dimensão utópica da perfeição. Assim, é deveras relevante considerar que Solha, ao longo da peça, “dramatiza”/ficcionaliza as suas vivências pessoais, tornando-as experiências intercambiáveis, e deixando-as (no mais das vezes, salvo algumas exceções) a cargo de Lucas. Na fala acima, a personagem narra o impacto que sobre ela se abate quando descobre que aquele “retrato” estava bem perto dela, exposto em um museu, “logo ali em Cesareia!”, e, assim, consegue, acompanhada por uma irmã mais velha, deslocar-se até a cidade grande e postar-se diante da obra de arte que lhe abisma: “Ah, foi um deslumbramento! Fiquei tão siderada na contemplação daquele olhar tão absurdamente vivo me fixando lá de seu século distante, daquele olhar de gênio solitário, de rebelde e de herói...” (Solha, [199-?], p. 2-3).

É a partir desse relato de Lucas que podemos inferir algumas interpretações: Solha, em algumas entrevistas e em sua autobiografia (Solha, 2023), (re)conta esse mesmo episódio, quando viajou de Sorocaba até a capital paulistana, para conhecer o Museu de Arte de São Paulo (MASP) com a sua irmã, onde estaria a tela, vista pela primeira vez no livro que lhe fora dado por seu pai, justamente o de Karl-Heinz Hansen.¹⁸ Portanto,

¹⁸ Na autobiografia, esta memória é narrada da seguinte maneira: “MEU PRIMEIRO ALUMBRAMENTO COM OS SEGREDOS DA ARTE. Eu tinha 15, 16 anos, trabalhava de dia e fazia um curso um tanto ingênuo de pintura à noite. Foi quando meu pai me deu o *Primeiro Encontro com a Arte*, da Melhoramentos, obra do alemão-baiano Karl-Heinz Hansen. Aconteceu que nesse livro dei – entre tantas obras-primas espalhadas pela Europa – com o então divulgado como o *Autorretrato do artista com a barba nascente*, de Rembrandt, no MASP, o que me fez passar a insistir para que alguém me levasse ao Museu de Arte de São Paulo que, na época, ficava na 7 de abril (Somente iria para a Av. Paulista em 1968). Aquele filho-de-deus-na-Terra estava a hora e meia de ônibus de mim! Quem me levou foi minha irmã Wilma (que perdemos em 2019, aos 87 anos)” (Solha, 2023, p. 194). Esta questão também comparece na *forma romanesca* – lembremos que, antes de ser levado ao palco, Solha havia lançado, na década anterior, *AVEJ* como um *romance*: “Foi Mateus (foi meu pai) quem deu ao cunhadinho (quem me deu), de presente,

chegamos aos limites da *autoficção*, mediante o que um “bom escritor pode realçar sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano”, por isso, os dados da vida “estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (Faedrich, 2022, p. 67). Ou seja, esta obra de Solha (e outras) estão na grande área das *escritas de si*, especialmente quando ele formaliza tematicamente suas memórias e experiências.: na obra em discussão, legando-as a Lucas, que, assim, acaba por se tornar uma emissária pela qual as vozes convergem numa só, mas isso não significa dizer que Lucas = Solha.

Como vimos, não devemos fazer esta relação de modo mecanicista, pois é necessário entender até que ponto essa inscrição *autoficcional* se estende e como podemos pontuar esse caso como uma inscrição de Solha na personagem. Se, em Foucault, vemos a discussão sobre os modos de apagamento do autor na sua escrita, posto que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; [pois] a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência: é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita [...]” (Foucault, 2009, p. 269) – essa seria uma das maneiras de perceber esse lugar, contudo, ao fazermos isso, tomamos a escrita como parte desse apagamento, visto ela entrar em contradição, pois, sendo uma das marcas de desaparecimento do *autor*, ela acaba por, também, ser a prova da sua existência.

Assim, nos espaços em branco na obra é que deveríamos prestar atenção, pois neles encontraríamos o *autor*: ou seja, o *autor* emerge como uma *função*, a qual se distingue do nome da pessoa, do nome presente na capa de uma publicação, mas a partir do que ainda seria possível localizar essa pessoa dentro do texto, livro etc. Mas existem casos em que as narrativas são autobiográficas, como em textos tais quais as memórias e os diários íntimos, em que o narrador, o autor e, talvez, a personagem acabam ocupando o mesmo lugar. Segundo Anna Faedrich, esse “contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem – protagonista (A = N = P)”. Por isso, podemos definir que a *autobiografia* faz um movimento da vida para o texto, mas quando ocorre o inverso, havendo um movimento do texto para a vida? Neste caso, emerge a

o livro ‘Primeiro Encontro Com A Arte’, das Edições Melhoramentos. Nele o menino se deparou (eu me deparei) com a pintura universal, espalhada pelos grandes museus do mundo e o belíssimo Autorretrato do Artista Com A Barba Nascente, de Rembrandt, que estava- por incrível que pudesse parecer logo ali, em (São Paulo) em Cesareia! Pronto!: aquele era o Filho Dileto que a Grande Arte e a Revolução inacessíveis lhe enviavam. E Lucas insistiu tanto que Sara acabou por levá-lo (minha irmã me levou)” (Solha, 1979, p. 89). O texto romanesco tem duas camadas de interpretação: e, para isso, a operação de leitura exige que olhemos para os parênteses, pois eles são responsáveis pela sobreposição da camada *autoficcional* à *autobiográfica*.

autoficção.

Quando Lucas, na peça, se vê de frente ao “Autorretrato...”:

LUCAS – Exato! (*Volta no tempo.*) Oh, meu Deus: eu *eu nunca* chegarei a ser como ele! Nunca!

MATEUS, se *transformando* – Orrra, garrrota, há tanta chente que non chega!

LUCAS – Eu sei... mas isso em mim dói tanto!... (*Lucas, voltando ao grupo, no tempo da ação*) (Solha, [199-?], p. 04, grifos do autor).

Observamos uma ruptura com uma regra do drama: o tempo presente se rompe, a ação se quebra e a reminiscência do passado, na cena, se revela como uma mutação espaciotemporal: de repente, já não se está mais no palco do teatro, mas diante da tela, na sala do museu, com um outro interlocutor, uma voz que se enuncia diretamente daquele momento, seja como memória seja como reflexão alegórica no presente. Ou seja, não é Mateus quem “conversa” com Lucas: inicialmente, interpretamos que é o próprio quadro que “fala” com a personagem, é uma partilha de vozes. Mas, também podemos pensar que Mateus torna-se apenas um portador de uma memória projetada na cena da peça: ali, Mateus pode ser o portador dessa outra voz, que pode não ser (e ser) dita a partir do quadro – lembremos que Rembrandt era holandês, por exemplo.

Portanto, ao erigir Lucas, Solha se coloca no lugar do artista que intenta alcançar a realização de um grande projeto estético, pois a frustração é compartilhada por criador e criatura, na medida em que essa angústia dita por Lucas também é narrada pela voz de Solha na sua autobiografia, e, assim, essa escrita se torna pessoal, pois ela se estende a outros escritos e discursos do autor. Contudo, é poético pensar que, numa *estória* sobre histórias, sobre o mito criador e o ato de criar, a escrita se torne algo para além do ficcional, perpassando gestos criativos, tocando a vida, pois as relações construídas pela linguagem tomam forma e se tornam, não apenas autoficcionais, mas metateatrais.

Entretanto, se o *autorretrato* disparara a angústia criativa em Lucas (ou, também, em Solha?), de outro lado, há também a clara consciência de que emular uma obra já existente, afinal, não faria sentido – e, nesta direção, em cada um irrompe uma centelha de angústia:

MATEUS – Desculpe-me... Acabei sendo um peso morto para seu projeto.

LUCAS – Muito pelo contrário: você me foi extremamente útil fazendo o antagonista, o advogado do diabo! Com apenas Marcos e João eu me sentiria como um filme português com legendas. A gente não pode

acreditar que a realidade esteja naqueles alegres comerciais dos intervalos. Tem de ver, também, os trágicos noticiários da TV. [...]
MATEUS — Acha, então, que seremos mesmo capazes?
LUCAS — Claro! Se a mente tem esse dom fabuloso de assumir o corpo do carro que dirige, do navio que comanda, do Boeing que pilota, por que não?
MARCOS — Mas acho que por hoje chega, não, Lucas? Ai, estou morta!...
JOÃO — Eu também.
LUCAS — É, está bem. Acho que por hoje, chega. O arcabouço do nosso livro está montado. Acho que estamos todos saindo deste teatro um tanto diferentes de quando entramos, não é, Mateus? (Solha, [199-?], p. 35).

Ou seja, mais do que um projeto devidamente fechado e acabado, o que temos ‘em cena’ é um Messias em devir, um projeto arquitetônico a ser burilado e realizado, mas que já age sobre os seus produtores, em uma espécie de “partilha do sensível” (Rancière, 2009). E, se a arte e seus afetos foram o mote desencadeador, é também este o ponto de viragem que encerra a *trama*: Marcos comentará com Lucas que aquele quadro, o tal *autorretrato*, que lhe causara tanto impacto é, na verdade, “falso” — melhor dizendo, sua atribuição a Rembrandt vem sendo refutada, o que, nestes termos, poria em questionamento seu lugar como um “autorretrato”. Entretanto, Lucas, prontamente, retruca:

LUCAS — Eu li. [...] Doe, mas gostei de saber disso, Marcos! [...] Aconteceu, hoje, uma grande revolução neste teatro onde tudo é falso no que reproduz o mundo, que é falso, tornando-se por isso verdadeiro! Ide agora: a minha missão terminou! (*Eles se despedem e a imagem congela, como no início do trabalho*) (Solha, [199-?], p. 36).

Por este viés, a missão de Lucas assume seu caráter autotético e parece dar uma última mensagem messiânica — mas, a quem é endereçada? Àquele que está lendo/vendo ou a seus companheiros que partem para completarem os seus evangelhos? —, ao passo em que revoga qualquer limite de separação entre *estória* e *história*, o qual “não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída” (Rancière, 2009, p. 56). Desse modo, vemos que, cada um, mediante seus paradigmas estéticos, culturais, filosóficos e políticos formaliza o “seu” Messias, consolidando a obra de arte e o modo como ela afeta cada sujeito à sua maneira. A linha entre a realidade e a ficção perpassa, no texto, também a verdade e a mentira, o justo e o injusto, enquanto debates, ao mesmo tempo, platônicos e teológicos.

Considerações finais

Quando Lucas nos convida a deixar o teatro e nos fala sobre a relação entre a arte e a representação da realidade, certamente, somos lançados em meio ao debate sobre, afinal, qual o rumo se queria, naqueles fins dos anos de 1980, para a cena paraibana. Se havia, por parte de alguns, uma resistência aos aspectos bastante convencionais, de apelo *folclórico* e *regionalista-tradicionalista*; de outro lado, começava a surgir um novo modo de fazer, que se mostrava afinado à perspectiva pós-moderna, que, como demonstrará a década seguinte, não se afirmará plenamente. A chegada dos anos de 1990 e a explosão de um sucesso retumbante como o de *Vau da Sarapalha*, com o Grupo Piollin (estreado em 1992), dizem de como a *convenção regional* acabará ganhando novo fôlego e se reinventará em uma série de métodos de trabalho atoral e de remontagens até, novamente, se esvaziar em uma série de lugares-comuns e clichês na primeira década do século XXI. A questão é que, como afirmamos inicialmente, a dramaturgia de *AVEJ* marcou um ponto de inflexão que, em meio à *cena local* e a uma dramaturgia com forte identidade *regionalista* (marcadas por *nomes de peso*, como Altimar Pimentel, Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho, Ednaldo do Egypto, Fernando Silveira, Adhemar Dantas etc.), se mostrou muito singular, não deixando resíduos na cena local, mas, ao mesmo tempo, marcando de maneira indelével o debate naquele momento de viragem.

A inventividade da montagem teatral de 1988 (cujo registro é até bastante vasto, no que se refere aos nossos poucos documentos) ainda precisa ser devidamente estudada (o único trabalho que pontua alguns aspectos é o de Sobreira [2013]) e, nesta direção, talvez entendamos porque, como Lucas, Solha se retira, dando como finda sua missão nos palcos, após aquela estreia, fazendo apenas alguns trabalhos pontuais como libretista ou como ator para cinema – e se dedica especialmente à literatura em suas outras formas. Ao trazer o *monomito*, como estratégia para discussão sobre a arte, mas também como modo para pensar sobre sua própria produção estética, mediante uma espécie de pacto narcísico, Solha estava (consciente ou não) muito atrelado a modos de fazer que não tiveram repercussão na cena local – na verdade, desde sua primeira produção, em 1968.

O questionamento que as personagens deixam, de muitas maneiras, reverberam até o presente da cena paraibana: Afinal, o que haveria de falso no teatro? O seu excesso de convenções repisadas? É como se, nesta última fala, de algum modo, ressoasse uma

reflexão sobre a linguagem que o autor vinha experimentando, tanto em termos de dramaturgia, desde 1968, quanto em termos de cena – especialmente nas montagens com o Grupo Bigorna, a despeito de serem hoje históricas (e vanguardistas) –, as quais não encontraram eco no sistema teatral, circunscrito ao *moderno regional*, extremamente potente em termos ideológicos, estéticos e políticos. Esta hipótese precisa ser devidamente testada.

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.

Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Heráclito Aragão Pinheiro, Camilo Francisco Ghorayeb. São Paulo: Palas Athena, 2023.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Unesp, 2007.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

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

FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FERREIRA, Esdras Sarmiento. **Cantata pra Alagamar**: do conflito à produção musical. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa, Paraíba, 2017.

FIGUEIREDO, Arizângela Oliveira. **O teatro planetário de A verdadeira estória de Jesus**: a apropriação do imaginário sociocultural dos anos 1970 por W. J. Solha. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas, Salvador, Bahia, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (Conferência, 1969). In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. e sel. de textos, Manoel Barros de Motta; trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FRYE, Northrop. A forma da bíblia. In: FRYE, Northrop; MacPHERSON, Jay. **A Bíblia e os mitos clássicos**: a estrutura mitológica da cultura ocidental. Tradução de Igor Barbosa. Campinas, SP: Sétimo Selo, 2023. p. 33-41.

MORAES, Deivid J. Entre a escrita e a oralidade: a forma dialógica em Platão. **Ética e Filosofia Política**, Juiz de Fora, n. XIX, v. II, p. 116-134, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/eticaefilosofia/article/view/17627>. Acesso em: 11 jun. 2025.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; NEVES, Larissa de Oliveira; MEDEIROS, Ellen de. Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 92-104, jan.- jun. 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37024>. Acesso em: 11 jun. 2025.

QUEIRÓS, Nuno Duarte da Silva. Sol Iustitiæ: a celebração do Natal numa perspectiva genética. **Humanística e Teologia**, v. 36, n. 2, p. 113-142, jul. 2015. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/humanisticaeteologia/article/view/9284> Acesso em 27 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

SANTOS, José Trindade. Platão e a escolha do diálogo como meio de criação filosófica. **Humanitas**, Coimbra, v. XLVI, p. 163-176, 1994. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas46/10_Trindade_Santos.pdf. Acesso em: 11 de jun. 2025.

SANTOS, Rosa Borges dos. Filologia e literatura: lugares afins para estudo do texto teatral censurado. In: SANTOS, R. B. dos (Org.). **Edição e estudo dos textos teatrais censurados na Bahia**: a filologia em diálogo com a literatura, história e o teatro. Salvador: EDFBA, 2012. p. 19-65.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Diálogo (crise do). In: Jean-Pierre Sarrazac (org.); Catherine Naugrette... [et. al.]. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 69-73.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Partilha das vozes. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **O outro diálogo**: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Tradução de Luís Varela. Évora: Licorne, 2011. p. 51-55.

SOBREIRA, Josefa Suzângela Lopes. **A verdadeira estória de W. J. Solha**: uma vida de letras e imagens. Monografia (Bacharelado em Teatro) – Universidade Federal da Paraíba. Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Bacharelado em Teatro, João Pessoa, Paraíba, 2013.

SOLHA, W. J. **A verdadeira estória de Jesus** (adaptação teatral). João Pessoa, PB: [Datiloscrito], [199-?]. (Inédito. 36 folhas.)

SOLHA, W. J. **A verdadeira estória de Jesus**. São Paulo: Ática, 1979.

SOLHA, W. J. **Autobiografia de Solha**. Cajazeiras: Arribaça, 2023.

Submetido em: 30 set. 2025

Aprovado em: 23 nov. 2025