



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO – ESCOLA DE ANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

RAFAEL ALMEIDA PEREIRA DO RÊGO

***FLORES D'AMÉRICA:*
MEMÓRIA E IMAGINÁRIO SERTANEJO EM CENA**

Salvador
2015

RAFAEL ALMEIDA PEREIRA DO RÊGO

FLORES D'AMÉRICA:
Memória e imaginário sertanejo em cena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Catarina Sant'Anna.

Salvador
2015

Escola de Teatro - UFBA

Rêgo, Rafael Almeida Pereira do.
Flores D'América: memória e imaginário sertanejo em cena / Rafael
Almeida Pereira do Rêgo. - 2015.
127 f. il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Catarina Sant'Anna.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2015.

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Imaginário. 4. Cangaço I. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

RAFAEL ALMEIDA PEREIRA DO RÊGO

FLORES D'AMÉRICA: MEMÓRIA E IMAGINÁRIO SERTANEJO EM CENA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 06 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora



Prof.^a Dr.^a Catarina Sant'Anna (Orientadora)



Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE)

A João Denys, mestre querido, pelos tantos caminhos ensinados na arte e na vida, por me abrir as portas da casa e do coração.

AGRADECIMENTOS

A Catarina Sant'Anna, minha orientadora, pela dedicação e sensibilidade que muito contribuíram para esta pesquisa, pelas muitas trocas e ensinamentos.

Aos professores Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis e Raimundo Matos de Leão, pela disponibilidade com que atenderam ao convite para análise deste trabalho e por suas inestimáveis contribuições.

A Ainha, minha querida avó, que sempre me incentivou a leitura em seu colo quente.

Aos meus pais, pelo apoio em todos os momentos.

A Cássia Batista Domingos, pelo companheirismo e pelas muitas conversas durante o processo.

A Ana Carolina Fialho de Abreu, primeira leitora destas páginas, pelo carinho de sempre.

A Mônica Leite e Cláudia Vasconcelos, primeiras mãos que me guiaram pela Cidade de Salvador.

A Daniela Botero Marulanda, por sua doçura e alegria que sempre me contagiaram.

Aos habitantes da Casa das Mangueiras, Carlos Alberto, Ellen de Paula e Camila Freitas, por todos os momentos vividos em conjunto.

Aos meus do coração, amigos de todas as horas, que direta ou indiretamente contribuíram para esta pesquisa.

O sertão é do tamanho do mundo.
João Guimarães Rosa

*Este nosso sertão é assim mesmo, senhora
dona Josefina, há de sofrer do governo, de rezar
com beato, e lavar os peitos com os
cangaceiros.*
José Lins do Rego

RÊGO, Rafael Almeida Pereira do. **Flores D'América**: memória e imaginário sertanejo em cena. 127f. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a análise do “drama seco”, de João Denys Araújo Leite, “Flores D'América” (1998). Observa-se como o dramaturgo faz uso do imaginário sertanejo, com destaque para o singular universo do cangaceirismo na construção de sua dramaturgia, e como aplica as imagens fornecidas pelo imaginário, imbuindo-as de diversas outras significações. Para o entendimento e interpretações da simbologia das imagens existentes no texto dramático enfocado, o presente trabalho discute as possibilidades de significados contidos na denominação criada pelo próprio dramaturgo para as suas obras, “dramas secos”, na tentativa de esclarecer o que seria a dramaturgia seca e suas possíveis origens. Nota-se, ainda, como a região natal do autor influenciou na criação das imagens poético-dramáticas presentes nos textos da “Trilogia do Seridó”, da qual “Flores D'América” é a última peça integrante. Interpretam-se as imagens suscitadas no “drama seco” por meio da sustentação teórica de alguns estudos socioantropológicos. Analisam-se, ainda, as imagens de tempo e espaço construídos pelo dramaturgo, a personagem que dá título ao texto dramático, bem como as imagens de decapitação que alçam significações mais amplas, para além do mero aspecto cultural regional.

Palavras-chave: dramaturgia, imaginário, seca, cangaço.

RÊGO, Rafael Almeida Pereira do. **Flores D'América**: memória e imaginário sertanejo em cena. 127f. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

This research aims to analyze the "*drama seco*" (dry drama) by João Denys Araújo Leite, "Flores D'America"(1998) (Flowers of America). It proposes to analyze how the playwright uses the '*sertanejo*' cultural imaginary, highlighting the unique universe of '*cangaceiros*', to build his drama, and how he applies these images provided by the imaginary, impregnating them with various other meanings. For a better understanding and interpretation of the symbolism of images in this dramatic piece, this inquiry discusses the possibilities of meaning contained in the denomination of this work as "drama seco" (dry drama), created by the writer himself. It attempts to build a vision of what could mean "dry dramaturgy" and its possible origins. It also observes how the author's native region influenced the creation of poetic-dramatic images that appears in the pieces of the "Trilogia do Seridó" (Seridó Trilogy), in which "Flores D'América" (Flowers of America) is the last one. The piece is interpreted through several images and their respective correspondences with socio-anthropological studies. It analyzes the symbols of time and space constructed by the author; the character that gives title to the dramatic text; and the decapitation images which brings us a broader meaning than a simply cultural aspect.

Keywords: dramaturgy, imaginary, drought, *cangaço*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	A Pedra do Navio.....	30
Quadro 1	Alcunhas usadas pelo dramaturgo e correspondência com os cangaceiros.....	56
Quadro 2	Cangaceiras citadas e seus respectivos companheiros.....	64

LISTA DE SIGLAS

TPN – Teatro Popular do Nordeste

TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco

CECOSNE – Fundação Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Uma Dramaturgia Seca	14
1.1. O Autor e os Currais Novos: a memória.....	24
1.2. Os Dramas Secos: <i>A Trilogia do Seridó</i>	34
1.2.1. <i>A Pedra do Navio</i> (1979).....	34
1.2.2. <i>Deus Danado</i> (1993).....	39
1.2.3. <i>Flores D'América</i> (1998).....	43
2. Imaginário em <i>Flores D'América</i>: o sertão	46
2.1. O Imaginário Sertanejo.....	46
2.2. O Cangaço nas veredas dos Sertões.....	53
2.3. A força da Religião e o Fanatismo.....	74
2.4. Cordel, a literatura do Sertão em <i>Flores D'América</i> : uma introdução.....	82
3. América e suas flores (secas): construção poético-dramatúrgica	89
3.1. Europa: a confluência dos Sertões.....	89
3.2. O tempo sob o comando de América.....	96
3.3. América: a fênix do horror.....	102
3.4. A cabeça cortada da velha América.....	110
Considerações finais	114
Referências Bibliográficas	118
Apêndice A – Cronologia biobibliográfica João Denys Araújo Leite	124

INTRODUÇÃO

João Denys Araújo Leite, potiguar de Currais Novos que escolheu o Recife para desenvolver seus talentos de ator, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, maquiador, encenador e professor de teatro, imprime o seu nome na história do teatro pernambucano desde meados da década de 1970, quando já demonstrava suas várias aptidões na arte teatral, ao ingressar em um velho casarão situado no centro histórico de Olinda (PE) para ser aluno de um curso de formação do ator – oferecido pelo Teatro Hermilo Borba Filho, grupo comandado por Marcus Siqueira.

Quando iniciei minha graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco nos corredores havia um nome que sempre ecoava. Tratado como um mito, considerado um professor exigente e “carrasco”: João Denys. Porém, meu contato com o professor só se daria da metade para o final do curso e, quando aconteceu, a mitologia foi confirmada, mas só num primeiro momento. Logo fui desarmando-me, deixando-me levar pelas mãos do sábio mestre. Quando integrei o Teatro de Arte da Estrela¹, grupo criado e comandado pelo professor João Denys, pude ter uma maior aproximação com o homem, o homem de teatro que ele é. Tive, assim, contato com as outras facetas deste artista.

Mas, o dramaturgo João Denys, que conheci ainda nos tempos da Universidade, quando realizei um trabalho prático de encenação com um de seus textos, é a característica que mais me impressiona, talvez pelo fato de uma preferência pessoal pela literatura dramática. E não por acaso, o primeiro “drama seco” de João Denys que eu conheci foi o escolhido como objeto nesta pesquisa que ora apresento. *Flores D’América* me fascinou à primeira leitura. Aquele mundo sertanejo do qual eu sempre ouvira falar, as histórias de Lampião e seu bando, a devoção ao Padre Cícero Romão Batista, tudo estava ali, naquele texto. O universo feminino que sempre me encantou, com seus mistérios e segredos, a religiosidade arraigada das mulheres sertanejas, além das claras identificações com a obra de Federico García Lorca (1898-1936), outro dramaturgo por quem mantenho grande admiração.

¹ O Teatro de Arte da Estrela foi criado por João Denys e alguns alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco em 2011, numa perspectiva de ser um espaço de discussão e experimentação do fazer teatral. Por motivos vários o núcleo inicial se dispersou e o Teatro de Arte da Estrela está com atividades suspensas desde 2012.

Embora a carreira dramaturgical de João Denys não se resuma apenas à Trilogia do Seridó – contando com textos dramáticos para bonecos e trabalhos mais recentes, como *Encruzilhada Hamlet* (2009) –, optei por iniciar os estudos de sua obra pela Trilogia, porque, embora sejam as suas obras mais conhecidas, ainda são poucos os estudos acerca desses textos.

Sem imaginar o tamanho do mundo contido naquelas cenas, lancei-me ao desafio de tentar penetrar em um universo tão próprio e singular das imagens de Denys, buscando interpretar como ele faz uso do imaginário de sua região natal para construir uma obra tão significativa e repleta de simbologia. E na perspectiva de entender como a matéria popular é apresentada na criação poético-dramática do dramaturgo, optei por uma análise a partir de um olhar socioantropológico, norteando a pesquisa através de estudos que se detiveram em averiguar os aspectos da cultura sertaneja.

No primeiro capítulo, denominado “Uma Dramaturgia Seca”, teço algumas considerações sobre o que seria tal dramaturgia, suas possíveis origens e significações culturais, por meio de um breve histórico da questão regionalista de 1930 na literatura brasileira, que influenciou todas as artes, especialmente as produzidas na região Nordeste. E, por *Flores D’América* integrar, juntamente com *A Pedra do Navio* e *Deus Danado*, a *Trilogia do Seridó*, tal obra fortemente influenciada pela memória do autor, sobretudo por suas vivências na cidade seridoense de Currais Novos, componho um contexto biográfico do dramaturgo e um pouco da história de sua cidade. Além disso, apresento de forma breve os textos que compõem a Trilogia, como estratégia necessária para situar a obra central desta pesquisa e ainda arrisco algumas poucas considerações analíticas do conteúdo das peças, numa tentativa de introduzir o leitor ao universo dramaturgical de João Denys.

No segundo capítulo – “Imaginário em *Flores D’América*: o sertão” – me debruço sobre o imaginário do sertão. Partindo de estudos socioantropológicos, analiso como estão apresentados determinados aspectos da cultura sertaneja no texto dramático referido: as imagens da seca, da fome e da retirada empreendida pelo sertanejo na busca pela sobrevivência; o cangaço e seus reflexos socioculturais na região em que ocorreu o fenômeno; o lugar da figura feminina no cangaço; a força da religião (católica) para os sertanejos; os arroubos de fanatismo e a obra literária mais influente e comum nos sertões, o cordel. Apresento como esses elementos, marcantes do universo sertanejo, estão representados na criação de

João Denys através da análise das imagens existentes no texto dramático, buscando a sustentação teórica nos referidos estudos socioantropológicos. Nesse capítulo, utilizo autores como: Maria Isaura Pereira de Queiroz, Antônio Amaury Corrêa de Araújo, Frederico Pernambucano de Mello, Luiz Bernardo Pericás, Roger Bastide e Riolando Azzi.

No terceiro e último capítulo, denominado “América e suas flores (secas): construção poético-dramatúrgica”, faço uma análise mais detalhada do espaço imaginário criado pelo dramaturgo para a ação, ou seja, o sertão da cidade Europa, observando que os jogos criados com os nomes da personagem América e da localidade, apresentam imagens que transcendem o mero espelhamento de uma realidade, levando a uma interpretação em que se pode enxergar as sombras do nosso continente e o do colonizador. Proponho, também, uma interpretação das imagens suscitadas pelo ambiente da casa, através da *Poética do espaço*, do filósofo francês Gaston Bachelard. No item seguinte, analiso a questão dos símbolos temporais na dramaturgia, destacando o aspecto cíclico contido na peça *Flores D’América*, utilizando como chave interpretativa as significações simbólicas propostas pelo *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

Analiso, por fim, a personagem América enquanto uma espécie de alegoria que galvaniza, dentre outras, as figuras de Lampião e Antônio Conselheiro, além de apontar três itens possíveis de intertextualidades contidas na obra de João Denys, dentre as quais as semelhanças mais marcantes com a obra de Federico García Lorca (1898 – 1936).

A presente dissertação é parte de um projeto maior de abordagem da obra do autor que prosseguirá em nível de doutorado.

1. UMA DRAMATURGIA SECA

“O sertão é o nervo e o osso do Nordeste.”
Ariano Suassuna¹

O que seria uma “dramaturgia seca”? Ou melhor, o que são os “dramas secos” de João Denys Araújo Leite? São esses questionamentos que o primeiro capítulo deste trabalho procura responder. O próprio autor utilizou a expressão “drama seco” para designar os textos dramáticos que integram a sua *Trilogia do Seridó – A Pedra do Navio* (1979); *Deus Danado* (1993); *Flores D’América* (1998). Estariam assim denominados exclusivamente pelo fato de retratarem um aspecto da cultura sertaneja? Ou alçam voos maiores, alastrando o sentido de “seca” às características estilísticas? João Denys aponta que seus “dramas secos” são dotados de uma seca permanente e que

essa permanência cíclica, uma seca que não termina, faz com que o público fique meio tonto com o eterno retorno dos temas e assuntos. Os dramas secos não são desérticos, não são úmidos, não são doces. Queria que as palavras e ações fossem de pedra, duras, concentradas, reduzidas a bonsais. Estalando como um ramo seco, como folha seca, como um tronco curto e seco, não oco.²

Poderíamos pensar, então, em uma “dramaturgia seca” no sentido da depuração de suas formas, de sua estilização, como aquela em jogo na poesia de João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), ou seja, de redução ao essencial, ao sumo, ao esqueleto. Pois, como aponta Albuquerque Júnior:

A linguagem, para Cabral, deve imitar e não encobrir a realidade; portanto, a crítica da realidade passa necessariamente pela crítica da linguagem, pela busca do núcleo expressivo, do osso da linguagem, esqueleto que sustém a realidade. Denotar o Nordeste só forma, “espaço ao meio dia, claro”, espaço da carência e da vida parca e repetitiva, é o que pretendem as quadras quadradas de sua poesia. A sua forma de composição partirá desta imagem do Nordeste, do

¹ Em entrevista à revista PALAVRA, Ano I, nº 10, Jan.-Fev. 2000.

² LEITE, João Denys Araújo. Depoimento a Rafael Almeida. Recife, setembro de 2014. [documento eletrônico]

seco, do deserto. É do “deserto da folha de papel” que ele parte para fazer brotar o ser vivo do poema: este Nordeste duro se transmuta no “mineral da folha de papel”, “folha branca”, onde o esforço organizativo do poeta faz surgir o “verso nítido e preciso”, seco, agudo, cortante, anguloso.³

Por entender que estes “dramas secos” também estão ligados às origens do dramaturgo, no sertão potiguar, e que em uma primeira leitura tratam de situações e personagens sertanejos, vê-se que estão intrinsecamente influenciados por uma “dramaturgia da seca” ou por uma “literatura da seca”, entendida em outro sentido, mais comum, isto é, que tem como temática a “seca” de origem geográfica/climática.

A seca é uma velha conhecida dos sertanejos, mas as páginas que a literatura brasileira iria dedicar a ela só apareceriam em meados da década de 1930, embora, como afirma Albuquerque Júnior, em seu estudo sobre a “invenção” do Nordeste, desde a segunda metade do século XIX alguns autores já se referiam às paisagens regionalistas em seus escritos.⁴ Tais esboços de um pensamento regionalista foram desenvolvidos, portanto, segundo o autor, paralelamente ao nascimento da ideia de nação.

O nascimento da ideia de nação ocorre, no caso brasileiro, por volta de 1830, como aponta Marilena Chauí⁵, e é uma “invenção”. O conceito de nação a que se refere a autora indica ser esta “entendida como Estado-nação, definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal”.⁶ No rebojo dessa preocupação política é que se vê surgir o sentimento de uma identidade nacional, mas esta categorização não conseguiria abranger e satisfazer a todos os brasileiros.

Devido às dimensões continentais de nosso país e às inúmeras influências de culturas estrangeiras, que se somaram às culturas dos nativos desde o século XVI, com o início do processo de colonização do Brasil pelos portugueses, cada pedaço do país guarda suas peculiaridades de costumes culturais. Assim, pode-se compreender o desenvolvimento e fixação de um pensamento regionalista, que

³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011. p.282.

⁴ Ibid. p.60.

⁵ CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p.14.

⁶ Ibidem.

surge, primeiramente, sob a égide do realismo-naturalismo, preocupado em descrever fielmente a terra e o povo brasileiros.

Os Sertões, de Euclides da Cunha (1866 – 1909) é uma obra representante deste tipo de regionalismo que viria a se desenvolver. Publicado em 1902 é considerado um marco da literatura sobre a região sertaneja. Nele, o autor narra a campanha de Canudos, fazendo uma significativa obra socioantropológica sobre a terra e o homem sertanejos e uma descrição quase épica da luta travada entre os habitantes do Arraial do Bom Jesus e as forças militares do Brasil, que resultou na rendição dos seguidores de Antônio Conselheiro.

Euclides da Cunha divide *Os Sertões* em três grandes partes: a terra; o homem; e a luta; demonstrando, assim, a grande influência das ideias científicas de sua época em sua escrita, e ao propô-las está interessado em entender a dinâmica do meio agindo sobre o homem e refletindo o momento. Embora utilize um vocabulário muito técnico e científico, o livro também apresenta algumas imagens dotadas de certo lirismo para descrever aquela paisagem tão dura e áspera. Um exemplo é a descrição que faz de uma espécie vegetal da região, a qual interessa assinalar aqui devido às imagens poéticas de degola sangrenta, de desordem, de dureza de pedra e de monstruosidade, caras ao drama de João Denys, que o presente trabalho se propôs analisar:

[...] os cabeças-de-frade, deselegantes e monstruosos melocactos de forma elipsoidal, acanalada, de gomos espinescentes, convergindo-lhes no vértice superior formado por uma flor única, intensamente rubra. Aparecem, de modo inexplicável, sobre a pedra nua, dando, realmente, no tamanho, na conformação, no modo por que se espalham, a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica.⁷

Albuquerque Júnior aponta que *Os Sertões* apresenta uma dicotomia ao opor o sertão e o litoral, construindo uma ideia do sertão como um lugar que não sofreu influências de culturas estrangeiras, como ocorreu ao litoral, firmando-se como a

⁷ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002.p.76.

raiz, a alma e a essência do país⁸, tendo sido por isso considerado um marco inicial de uma “busca da nossa origem, do nosso passado, da nossa gente, da nossa terra, dos nossos costumes, das nossas tradições”⁹.

Já a década de 1920 vê surgir uma espécie de novo tipo de regionalismo encabeçado por Gilberto Freyre (1900 – 1987). Numa série de artigos publicados no jornal *Diário de Pernambuco*, Freyre começa a desenvolver o seu pensamento regionalista tradicionalista. Em 1925, como forma de comemoração do centenário do mesmo jornal, se produziu, sob influência direta do sociólogo, *O Livro do Nordeste*, que surgiu como uma “primeira tentativa de dar ao recorte espacial do Nordeste, mais do que uma definição geográfica, natural, econômica ou política”.¹⁰ Ou seja, com a realização do Congresso Regionalista do Recife, organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste¹¹, é que de fato o regionalismo freyriano se formaliza. Em seu manifesto regionalista, escrito e lido no Congresso, Freyre apresenta as finalidades daquele movimento:

Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, só os sequilhos feitos por mãos pernambucanas ou paraibanas de sinhás sejam gostosos, só as rendas e redes feitas por cearense ou alagoano tenham graça, só os problemas da região da cana ou da área das secas ou do algodão apresentem importância. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter.¹²

Na década de 1930, diretamente influenciado pela obra sociológica de Gilberto Freyre e pelo pensamento regionalista, surge o chamado “romance de trinta”¹³, no qual são expoentes nomes como Rachel de Queiroz (1910 – 2003), José

⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Corte, 2011. p.67.

⁹ Ibid. p.66.

¹⁰ Ibid. p.86.

¹¹ O Centro Regionalista do Nordeste, fundado por Gilberto Freyre em 1924 e sediado em Recife, propunha investigar e preservar as tradições socioculturais da região Nordeste, através de seminários e conferências, dentre os quais se realizou o Congresso Regionalista de 1926, no qual Freyre lançou o seu Manifesto Regionalista.

¹² FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 6 ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. p.54.

¹³ “O chamado “romance de trinta” institui como “temas regionais”: a decadência da sociedade açucareira; o beatismo contraposto ao cangaço; o coronelismo com seu complemento: o jagunço e

Lins do Rêgo (1901 – 1957), José Américo de Almeida (1887 – 1980), Graciliano Ramos (1892 – 1953) e Jorge Amado (1912 – 2001).

O movimento regionalista, iniciado pelo já referido Congresso Regionalista de 1926 e seguido pelos romancistas de 1930, irradiou suas influências por todas as artes. Porém, o teatro levou algum tempo para assimilar suas características, pois se observa que até meados da década de 1940 os dramaturgos ainda reproduziam velhos modelos dramáticos em suas obras, excetuando-se as realizações de Oswald de Andrade, Oduvaldo Viana e Joracy Camargo, por volta dos anos 1930. Joel Pontes, traçando um panorama da produção de dramaturgos recifenses no citado período, aponta que foram vários os fatores que retardaram a assimilação:

Cercados por vários fatores, como a falta de atualização nas leituras, conservadorismo do público, condescendência do Grupo e falta de cultura dos intérpretes, os escritores caíram na imitação de antigos modelos europeus e brasileiros, indiferentes à bela aventura do espírito que se iniciava no Recife, com a obra de Gilberto Freyre, o romance de José Lins do Rego, a pintura de Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, o jornalismo de Olívio Montenegro, Sílvio Rabelo, as poesias de Jorge de Lima, Ascenso Ferreira.¹⁴

Pode-se dizer que no teatro o maior representante desta expressão regionalista sertanejo nordestina, surgida após a década de 1940, é Ariano Suassuna (1927 – 2014), com uma vasta obra dramaturgic. Em seus textos,

Suassuna não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente dividida. Mas se a burguesia tem o dinheiro, e o imenso poder que ele dá, os pobres, em suas peças, são capazes de enfrentá-la e até eventualmente vencê-la, lançando mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, qualidades imaginativas que a própria luta pela sobrevivência, travada dia a dia, hora a hora, se incumbiria de despertar. O sertanejo, em suma, viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética, compartilhando com o artista os dons da fantasia, celebrando também ele, a seu modo, sem o saber, o triunfo o pensamento criador sobre a matéria.¹⁵

a seca com a epopeia da retirada. Esses temas, presentes na literatura popular, nas cantorias e desafios, no discurso político das oligarquias, foram agenciados por essa produção literária, tomando-os como manifestações que revelariam a essência regional.” ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Corte, 2011. p.137.

¹⁴ PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1990. p.43-44.

¹⁵ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3.ed.São Paulo: Perspectiva, 2009. p.79-80.

É inegável a contribuição e importância de Suassuna para o teatro nordestino, porém é justo lembrar também de outro homem de teatro que desejou a aproximação desta arte com o povo: Hermilo Borba Filho. Desde a sua chegada ao Teatro do Estudante de Pernambuco¹⁶, que também contou com o envolvimento de Suassuna, ansiava por um teatro genuinamente brasileiro, ligado aos dramas do povo,

isto é, de assuntos exclusivamente nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais. [...] Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. [...] O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto é preciso buscar os temas nos assuntos do povo.¹⁷

O pensamento de Hermilo Borba Filho foi fortemente influenciado pelas ideias do movimento encabeçado por Gilberto Freyre em 1926, tendo em vista que defendeu que se buscasse no próprio drama do povo nordestino o material para a produção do teatro: “Todo Nordeste é um drama de primeira grandeza, como a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo”.¹⁸ Acostumado aos seus dramas e à tragédia que lhe era próxima, o povo poderia, depois, ter compreensão das “obras de elite”; essa era a resposta de Hermilo Borba Filho aos que diziam que o povo não possuía capacidade para entender os “grandes”.

Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna se reuniram mais uma vez quase vinte anos depois do primeiro encontro no Teatro do Estudante ao fundarem, em 1960, o Teatro Popular do Nordeste, herdeiro direto do primeiro, como assinala o manifesto de lançamento do TPN, redigido por Suassuna¹⁹,

é que, se o grupo é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estreia do Teatro do Estudante de Pernambuco, a 13 de abril de 1946. O TPN representa

¹⁶ O Teatro do Estudante de Pernambuco estreou em 1940. A partir de 1946, quando Hermilo ocupou o comando do grupo, o TEP passou a ter uma produção regular e organizada, ainda que continuasse de cunho amador. Hermilo se afasta do grupo em 1952.

¹⁷ BORBA FILHO, Hermilo. Teatro do povo. In: **Diálogo do Encenador – teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana**. Recife: Fundaj. Ed. Massangana/Edições Bagaço, 2005. p.27.

¹⁸ Idem. p.28.

¹⁹ Cf. CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. 2.ed. Recife: Cepe, 2011. p.61.

aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade.²⁰

Os ideais do TEP e de seu descendente, o TPN, confundiam-se, porque afinal o comandante de ambos os grupos era o mesmo. No mesmo manifesto Hermilo Borba Filho afirma o pioneirismo de 1946 ao irmanar os grupos:

Somos o mesmo grupo que estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, escarnecida e combatida a princípio, hoje respeitada em todo o Brasil como aquela que mais representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo.²¹

Mais adiante, no trecho final do manifesto, reitera aquilo que acredita enquanto teatro popular, atestando a preferência do TPN por uma dramaturgia nacional, especificamente nordestina, pois,

é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurado pela arte. [...] O TPN propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste.²²

Embora estivessem juntos nas aventuras do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna foram tocados de formas diferentes pelo regionalismo freyriano. Um dos pontos em que eclodiam as diferenças era a questão de ambos, mesmo sendo regionalistas, pertencerem a diferentes “regiões”, como afirma Reis:

[...] assim como Gilberto Freyre, Hermilo Borba Filho nasceu e viveu a maior parte de sua vida na região litorânea de Pernambuco. E talvez nenhum outro artista tenha conseguido apreender com igual

²⁰ BORBA FILHO, Hermilo. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos. et al. (org). 1981. **Hermilo Vivo**: vida e obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Comunicarte, 1981. p.83.

²¹ Idem. p.85.

²² Idem. p.88.

profundidade a paisagem física e cultural dessa região. Toda sua obra, especialmente sua prosa, tanto na forma quanto no conteúdo, celebra despididamente as forças dionisíacas que movem as pessoas em seu meio. Já Ariano Suassuna, a despeito de sua excepcional inclinação para a comédia, raramente abordará em suas criações as pulsões primárias do homem, como o sexo e a violência, sem antes purificá-las por meio de sofisticados recursos poéticos. Isso os coloca, outra vez, em campos distintos. Ambos Regionalistas; mas trabalhando sobre diferentes universos, por intermédio de recursos artísticos também diferentes, inspirados por suas vivências distintas, em seus respectivos meios.²³

Mas o que interessa é o fato de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho terem sido precursores de uma dramaturgia que se estenderia por toda região Nordeste, influenciando vários autores que também se utilizaram da matéria popular nas suas obras. Entretanto, como afirma Joel Pontes, os dramaturgos do Nordeste se mantiveram nos esquemas costumeiros, reproduzindo formas, ou seja, não utilizam a matéria popular para alcançar revoluções estéticas, fazendo uso dos tipos existentes na arte popular, preferindo “que fale o povo por seus personagens em vez deles próprios, escritores, tomarem o megafone. Fazendo um teatro de comunhão, o que não é um mal em si, mas chega a sê-lo pela uniformidade.”²⁴.

Os esforços de Hermilo Borba Filho, juntamente com os de Ariano Suassuna, levaram ao surgimento do que Décio de Almeida Prado chamou de “Escola do Recife”, marcada pelo regionalismo que se aproveita das “peculiaridades locais – a seca, o cangaço, o coronelismo, a religiosidade – ou vale-se destas manifestações de arte popular tão frequentes no Nordeste”²⁵. Essa escola agrupa dramaturgos como José Carlos Cavalcanti Borges, Joaquim Cardozo, Aristóteles Soares, Luiz Marinho, Aldomar Conrado, Osman Lins e Francisco Pereira da Silva.

Confessadamente admirador da obra de Hermilo Borba Filho, João Denys encontra no Nordeste, nas paisagens sertanejas, o cenário para as histórias contadas em sua *Trilogia do Seridó*, obra que assume, porém, contornos diferenciados, “não se atendo a um teatro-espelho, ou a um teatro social, de

²³ REIS, Luiz Augusto da Veiga Pessoa. A herança 'Regionalista-Tradicionalista-Modernista' no Teatro popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. In: **Investigações**: linguística e teoria literária. V.1. n.1. Recife: Editora Universitária, 2005. p. 24.

²⁴ PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1990. p.137.

²⁵ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3.ed.São Paulo: Perspectiva, 2009. p.84.

protesto”²⁶; o dramaturgo vai além, não se detém ao simples fato de recontar as histórias de um lugar, de uma região. Contudo, os textos dramáticos de João Denys estão fincados em uma memória de sua região, uma vez que tal afirmação pode ser corroborada na fala do próprio ao comentar que a escrita de *A Pedra no Navio* tratava-se de uma “primeira tentativa de construir uma obra teatral que recuperasse, de alguma forma, os acontecimentos dramáticos de minha aldeia. Uma tentativa de ficcionar sobre a história de uma cidade onde eu era, simultaneamente, ator e espectador”²⁷.

Porém, enganam-se os que pensarem que o dramaturgo os agrupou sob esta denominação de “drama seco” apenas pela questão das obras estarem ambientadas nos sertões do Nordeste. Os três textos dramáticos contam histórias do sertão, mas alcançam maiores amplitudes, vão além da questão do tema, vão confluir com o pensamento de Hermilo Borba Filho, para quem os assuntos específicos da região podem, a depender do tratamento que se lhe deem, tornarem-se universais. *A Pedra do Navio*, *Deus Danado* e *Flores D’América* tratam de tensões humanas, não necessariamente “regionais”, isto é, não circunscritas a uma região.

A seca está presente não só na ambientação das ações, mas em todas as relações existentes. Tratam-se, pois, de relações “secas”: os poderosos donos das minas que exploram os trabalhadores sem piedade (*A Pedra do Navio*), a relação de dependência extrema em que vivem pai e filho (*Deus Danado*), a mãe que mantém as duas filhas à rédea curta conservando-as na ignorância do mundo que pulsa além das paredes de sua sala de costura (*Flores D’América*). É sobre tais relações humanas, de pessoas endurecidas por uma vida de sertanejos, que o dramaturgo trata. O embrutecimento das figuras humanas por uma vida penosa, calejadas pelo caminhar nas estradas poeirentas, causticados pelo sol, como o chão ressequido, quase sempre estéril.

João Denys apresenta as personagens em suas formas cruas. São figuras que se mostram quase no esqueleto, ou seja, reduzidas à essência. Não se vê nas personagens dos “dramas secos” aspirações a grandes psicologismos, apenas em *Deus Danado* encontram-se alguns maiores questionamentos de ordem psicológica,

²⁶ KÜHNER, Maria Helena. “Um universo singular”. In: LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.19.

²⁷ LEITE, João Denys Araújo. *Deus Danado: uma opção estética pelo homem da terra e seu drama seco*. In: **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.03.

mas ligadas ali a um quadro de transcendência, de relação com o divino, mesmo que frustrada. Há, sim, na sua obra, personagens que externam muitos desejos, anseios, vontades, sentimentos, pulsões de vida e de morte que estão muito mais próximas à animalidade humana.

Enquanto aspecto cíclico da vida nos sertões, a seca também imprime nos textos dramáticos de João Denys a característica das repetições, de um eterno retorno. Em *A Pedra do Navio*, ao final, vê-se iniciar um novo ciclo de exploração por parte dos “donos” da cidade, quando da chegada dos novos trabalhadores das minas. É como se a própria história repetisse os mesmos esquemas de dominação em contextos diferentes. *Deus Danado*, por sua vez, é talvez a mais cíclica, pela estrutura de jornadas, com dias e noites subsequentes representando um eterno recomeçar que não leva as personagens a lugar algum. Já em *Flores D’América*, as repetições aparecem de várias formas, como, por exemplo, as diversas narrativas da morte de Dona América, causando a construção de diferentes realidades existentes na ação, abrindo a possibilidade de uma interpretação de que tudo ali é inexistente, podendo ser apenas projeções da cabeça de Dona América, como se analisará no terceiro capítulo deste trabalho.

Embora essa ciclicidade leve a uma ideia de certa acomodação, vê-se que, na construção dos “dramas secos”, João Denys também abre espaço para representar as forças de mudança, mesmo que estas forças sejam sufocadas pelo situacionismo, característica tão comum na história sócio-política da região Nordeste. Teodora, em *A Pedra do Navio*, é a representação desta força, que não se acomoda frente aos dominadores, buscando enfrentá-los pela via religiosa. A religião, através das variantes do cristianismo tão comuns nas “revoltas” ao longo da história do Nordeste, é, segundo Rui Facó, uma forma que os oprimidos do campo encontram para buscar sua liberdade, já que ao criarem tais movimentos distanciam-se ideologicamente de seus dominantes, os quais, ao esmagarem pelas armas estes movimentos, justificavam-se colocando os dominados como “fanáticos”, “insubmissos religiosos extremados e agressivos”²⁸

Em *Deus Danado*, Luiz seria a força que anseia por mudança, mas neste texto, em que tudo é arrastado pelo tempo, um tempo que domina e oprime as personagens, tal força não tem tanta pujança, sendo logo silenciada pela soberania

²⁸ FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p.20.

de Teodoro que, à menor alusão de Luiz no sentido de abandonar aquela terra, responde colericamente. Quando, enfim, Luiz consegue reagir à força de seu opressor direto, Teodoro é posto para assumir o lugar do mesmo, sentindo sobre os seus ombros o peso de suas raízes ligadas à terra, ao lugar de origem.

Por fim, em *Flores D'América*, são as filhas de Dona América, Das Dores e Soledade – que desde o início da peça anseiam por uma mudança do quadro instaurado dentro daquela casa desde o primeiro gesto de degolar a jumenta Benedita – que farão com que a mãe, que acreditava ter todo o seu universo particular sob jugo, comece a sentir o desmoronamento de seu domínio. Mais tarde, quando finalmente degolam Dona América, essas filhas cortam definitivamente os laços com as raízes e saem em busca de um novo mundo.

Vê-se, então, que o dramaturgo está também preocupado em apresentar nas lutas existentes na sociedade sertaneja, em menor ou maior grau, as batalhas travadas entre as classes de dominantes (coronéis) e dominados (o povo submisso ao mando dos coronéis), pois, ao ambientar seus textos no sertão, não poderia deixar de retratar uma estrutura sócio-política que está arraigada na civilização sertaneja e que de certa forma se apresenta até aos dias atuais, mesmo que tenha suas origens em tempos remotos da colonização do país.

Como Suassuna, apesar de viver longe de seu sertão, João Denys ainda se considera um sertanejo, com raízes fincadas em sua terra natal e é de lá que surgem as inspirações para a sua criação. Amparando-se no imaginário cultural de Currais Novos, o autor vai buscar nas suas memórias de menino sertanejo os arquétipos que estruturam as suas histórias.

1.1. O Autor e os Currais Novos: a memória

A história cultural de um povo está sempre amparada também nas tradições orais. No nordeste brasileiro a oralidade é um fator muito importante na construção dessa história. De geração em geração vão sendo transmitidas as narrativas sobre a terra, sua gente, seus heróis e até por vezes sobre seus bandidos. E essas marcas vão sendo repassadas ao longo dos tempos, ajudando a construir através das memórias coletivas um patrimônio comum. Nesse sentido, Maurice Halbwachs afirma que:

[...] o passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes.²⁹

Currais Novos, como tantas outras cidades do interior do Nordeste, tem sua história recheada de tradições orais, de “causos” contados de pais para filhos, de avós para netos, mas os registros documentais, escritos, também são muitos. Vários filhos da terra produziram páginas, sempre exultantes, sobre a cidade. Nomes como Antônio Othon Filho, Antônio Quintino Filho e Joabel Rodrigues de Souza figuram entre os que se dedicaram a produzir para a posteridade documentos sobre a história do município.

A preocupação desses homens está próxima do pensamento de Maurice Halbwachs, uma vez que o grupo que vivenciou os acontecimentos naturalmente se dispersa, já que o tempo passa e as gerações se sucedem e, dessa maneira, os eventos vão perdendo força e a única forma de preservação da memória seria através da fixação em narrativas escritas, “pois os escritos permanecem, enquanto as palavras e o pensamento morrem”³⁰. Desse modo, a história de Currais Novos foi sendo contada pelo seu povo e registrada em forma de livros e documentos que fazem chegar aos dias atuais, com grande força, os acontecimentos que fizeram a história desta cidade do interior do Rio Grande do Norte.

Entretanto, vale salientar que nem sempre os escritos possuem maior veracidade que um testemunho oral, pois, como apontou Amadou Hampâté Bâ, os documentos escritos carregam consigo o “prisma das paixões, da mentalidade particular, os interesses ou, ainda, a avidez em justificar um ponto de vista”³¹ e que ao passarem pelas mãos dos copistas nem sempre estiveram a salvo de falsificações e alterações, intencionais ou não, visto que, seja o testemunho oral ou escrito, o que está em jogo é o valor do homem que o faz, levando-se em conta a fidelidade de suas memórias individuais, coletivas e a sua relação com a verdade. O autor acrescenta ainda que nas sociedades ágrafas, ou seja, nas sociedades em

²⁹ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: centauro, 2003. p.87.

³⁰ Idem. p.101.

³¹ HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2ªed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p.168.

que não há escrita e que se baseiam apenas na transmissão oral, existe um maior desenvolvimento da memória, assim como uma forte relação do homem com a palavra e formas coletivas de controle de sua veracidade.

E como praticamente todas as cidades do interior do Brasil, Currais Novos nasce sob a tutela do “coronelismo”, termo empregado por Maria Isaura Pereira de Queiroz, que o define

como um aspecto específico e datado dentro do conjunto formado pelos chefes que compõem o mandonismo local brasileiro – datado porque, embora aparecendo a apelação de “coronel” desde a segunda metade do Império, é na Primeira República que o coronelismo atinge sua plena expansão e a plenitude de suas características. O coronelismo é, então, a forma assumida pelo mandonismo local a partir da Proclamação da República: o mandonismo local teve várias formas desde a Colônia, e assim se apresenta como conceito mais amplo com relação aos tipos de poder político-econômico que historicamente marcaram o Brasil.³².

Esse fenômeno de poderio extremado dos donos de grandes extensões de terra, a que a autora se refere, teria surgido com o sistema implantado pela Metrópole na Colônia, que devido às dificuldades encontradas para a dominação e povoamento do país, instituiu o sistema das Capitânicas Hereditárias, dividindo a costa brasileira em grandes faixas de terra e entregando-as a fidalgos e senhores ricos, os quais passavam a ter poderes absolutos e a promover a agricultura e o povoamento de seus domínios³³. As capitânicas incentivaram o desbravamento do interior do país, multiplicando-se os municípios do interior, levando “gente a se fixar em terras novas e criando centros onde nada existia”³⁴. Estas características levaram a política brasileira a se desenvolver a partir dos municípios, como bem retratou Victor Nunes Leal em seu clássico livro sobre o regime representativo no Brasil³⁵, mantendo-se os ditos “coronéis” como centro do poder político-econômico de suas propriedades. É dentro deste cenário sociopolítico que está situado o nascimento de Currais Novos.

³² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p.172.

³³ Ibid. p.37.

³⁴ Ibid. p.50.

³⁵ Ver: Victor Nunes Leal, “Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil”, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Localizada na região potiguar do Seridó³⁶, encontra-se Currais Novos, denominada a “Princesa do Seridó”. Sua povoação começou pelos idos de 1750, quando o Coronel Cipriano Lopes Galvão adquiriu a fazenda “Totoró”. Conforme alude Joabel Rodrigues de Souza no título de seu livro sobre a história da cidade, a fazenda Totoró é considerada o berço de Currais Novos. Em 1755, o referido Coronel deixa as terras da cidade de Igarassu, no estado de Pernambuco, de onde era natural, para começar a povoação da região, que viria a se tornar a cidade de Currais Novos,

onde manteve uma fazenda de criação de gado e onde fixou residência até a sua morte, em 1764. A alguns quilômetros de distância, e acima da confluência do Rio Totoró com o Rio São Bento (antigo Maxinaré), constituiu uma fazenda com três currais que passaram a ser designados por CURRAIS NOVOS [...] A expressão “currais novos”, consagrada pelo tempo, passou a designar a Cidade e o Município.³⁷.

Entretanto, é o segundo Cipriano Lopes Galvão, o Capitão-mor Galvão, continuador da obra paterna, o homem considerado como o fundador de Currais Novos. Em seu período de atuação, ou de “mandonismo local”, iniciado com a morte do seu pai, em 1764, e que se estende até 1813, quando falece vitimado pelo antraz, Cipriano Lopes Galvão adquiriu várias fazendas e sítios na região e tornou-se o maior criador de gado de seu tempo, firmando-se na história como um grande latifundiário dos sertões nordestinos e benfeitor de seu povo – o que se pode entender através do pensamento de Victor Nunes Leal, ao afirmar que a “gente” dos coronéis, ou seja, o povo vivia inteiramente sob seu jugo.

Completamente analfabeto, ou quase sem assistência médica, não lendo jornais nem revistas, nas quais se limita a ver as figuras, o trabalhador rural, a não ser em casos esporádicos, tem o patrão na conta de benfeitor. E é dele, na verdade, que recebe os únicos favores que sua obscura existência conhece. Em sua situação, seria ilusório pretender que esse novo pária tivesse consciência do seu

³⁶ O Seridó é uma região interestadual formada por 28 municípios do Rio Grande do Norte e 26 da Paraíba. Caracterizada por índices pluviométricos muitos baixos, altas temperaturas, baixa umidade e solos com baixa fertilidade. Possui uma vegetação de caatinga, com solos pedregosos. Entre as décadas de 1950 e 1960 a região foi a principal área de produção algodoeira do Rio Grande do Norte.

³⁷ SOUZA, Joabel Rodrigues. **Totoró, berço de Currais Novos**. Natal: Editora da UFRN, 2008. p.82.

direito a uma via melhor e lutasse por ele com independência cívica.³⁸.

Ou ainda, como apontou Queiroz, esses homens que atuaram como “fundadores” ou “protetores” de suas cidades o faziam por entender que aquela estrutura urbana era importante para agir como sede do poder no meio rural em que estava inserida. Por isso, tratavam de desenvolver um centro urbano que estivesse sob sua dependência, funcionando como “centro comercial em que se concentram e distribuem mercadorias; polo de relações e comunicações; concentração dos organismos de instrução etc.”³⁹. Motivos pelos quais, talvez, fique subentendida nos escritos sobre Currais Novos a ideia de que os currais-novenses sejam até os dias atuais “gente”⁴⁰ do coronel Cipriano Lopes Galvão, pertencentes a uma “parentela”, de acordo com o sentido atribuído ao termo por Queiroz⁴¹; estando ligados de alguma forma àquele “coronel”, de quem serão eternos devedores.

Tendo sido o “Distrito de Paz” criado oficialmente em 1854, em 20 de fevereiro de 1884 passa à freguesia, elevada à vila em 15 de outubro 1890, no ano seguinte é instituído o município. Finalmente, em 29 de novembro de 1920 adquire a categoria de cidade mediante a lei nº 486.⁴².

São 903 Km² de área municipal com uma população de 40.791 (censo de 2000), 702 propriedades rurais com 5.262 ruralistas. A cidade, construída em dois planos topográficos, está dividida em 13 bairros, 449 ruas e avenidas com 1.400 prédios construídos, dispondo de 97 terrenos edificáveis.⁴³.

O desenvolvimento econômico da cidade é dividido em três ciclos. O primeiro foi o da criação de gado, iniciado pelo Coronel Cipriano Lopes Galvão. O segundo, o

³⁸ LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.47.

³⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p.200-201.

⁴⁰ Utiliza-se aqui esta denominação para designar “indivíduo de nível inferior, que podia inclusive ser parente [do coronel], mas seria sempre parente pobre”, ao se denominar como “gente do Coronel Fulano” significava ser pertencente ao grupo de “protegidos” do tal coronel. Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p.164.

⁴¹ Ibid. p.179.

⁴² QUINTINO FILHO, Antônio. **História do município de Currais Novos**. Natal: Fundação José Augusto, 1987. p.101.

⁴³ SOUZA, Joabel Rodrigues. **Totoró, berço de Currais Novos**. Natal: Editora da UFRN, 2008. p. 21.

do algodão, quando Currais Novos tornou-se um dos maiores produtores e exportadores de algodão do Brasil. O último ciclo foi o da mineração, entre 1943 e 1982, quando a cidade despontou com a extração e exportação da xilita⁴⁴, que lhe rendeu o título de “terra da xilita”, destacando-se a Mineração Tomaz Salustino como a maior e mais importante empresa deste ciclo.

Esta preponderância da Mineração Tomaz Salustino é explorada por João Denys na construção de seu primeiro “drama seco”, *A Pedra do Navio*, como se verá mais adiante. Após a descoberta de xilita em terras do Sítio Brejuí, em 1943, como informa Rodrigues⁴⁵, iniciou-se a exploração do minério e o consequente domínio das minas descobertas pela família Salustino, passando a figurar como uma das mais ricas famílias da cidade. Currais Novos passava, então, à dependência de um novo modelo de “coronelismo”, de “mandonismo local”. João Denys, em entrevista, relembra uma das figuras da família Salustino:

E tinha uma mulher muito rica; em *A Pedra do Navio* essas figuras todas aparecem, a mulher rica da cidade do primeiro banco; porque os bancos eram todos de famílias, e o primeiro era de quem era mais rico, dona Tonita Salustino, era a benfeitora da cidade, ela juntava a gente, por exemplo, alguns meninos e ela tinha um programa na Rádio, que era rezar o terço às 6 horas da tarde, para a gente isso era o máximo, ir para o auditório da rádio.⁴⁶

Assim como a maioria das cidades de interior, Currais Novos tem uma forte tradição religiosa, entendendo-se que nessas cidades, por uma questão histórica, a maior influência é a da religião católica. Assim, “em Currais Novos, como em qualquer cidade brasileira, nascemos e morremos católicos; nossas escolas são católicas; nos orientamos pela folhinha de santinhos; folhinhas/diários de santos”⁴⁷,

⁴⁴ Este minério, que também é conhecido por scheelita é um tungstato de cálcio CaWO_4 , constituindo uma importante fonte de Tungstênio (W); um mineral metálico não ferroso que apresenta alta densidade e o mais alto ponto de fusão, superior a $4.500\text{ }^\circ\text{C}$ e boa condutividade elétrica. Utilizado nas indústrias: metalúrgica, em ligas metálicas, aços rápidos, metal duro; elétrica, em filamentos de lâmpadas, contatos elétricos para fornos de altas temperaturas, equipamentos de raio-x; mecânica, em brocas, ferramentas de cortes e perfurações, material abrasivo; canetas, é muito usado para fabricação das pontas de canetas esferográficas; aeroespacial, em motores de foguetes, turbinas de aviões, revestimentos de mísseis; bélica, em projeteis, canhões, metralhadoras; petrolífera: Ferramenta de perfuração de rocha. Fonte: <http://minabrejui.com.br/site/produtos/>. Acesso em 08/09/2014.

⁴⁵ SOUZA, Joabel Rodrigues. **Totoró, berço de Currais Novos**. Natal: Editora da UFRN, 2008. p.59.

⁴⁶ LEITE, João Denys Araújo. Entrevista concedida a Rafael Almeida. Recife, 29 jun. 2013.

⁴⁷ IVAN, Francisco. **Currais Novos: imagem/tempo/espaço**. Natal: Sebo Vermelho, 2005. p.88.

como evoca o currais-novense Francisco Ivan. A fé católica também chega à cidade com o seu primeiro “povoador”, o Coronel Cipriano Lopes Galvão, que ao morrer pediu ao filho que erigisse uma capela para Sant’Anna. E o Capitão-mor Galvão assim o fez, construindo em 1808 a capela em torno da qual se deu a povoação da região, tornando Sant’Anna a santa padroeira da cidade. A capela foi substituída, em 1889, pela atual Matriz de Sant’Anna, que figura como um dos monumentos de Currais Novos.

Outro monumento da cidade é a formação rochosa denominada Pedra do Navio, que se situa à margem esquerda do Rio São Bento. A denominação da pedra surgiu por sua forma, que lembra uma embarcação e, como o leito do rio passava bem próximo à sua base, dava a impressão de estar flutuando sobre as águas. Em 1930 passou a ser denominada de Pedra do Cruzeiro, quando da mudança de uma cruz de madeira, anteriormente localizada à frente da Igreja Matriz de Sant’Anna, é levada e instalada sobre a pedra.



Figura 1 – A Pedra do Navio
Fonte: Acervo pessoal de João Denys

É nesta cidade de Currais Novos, tida como guardiã dos preceitos católicos, mantenedora da tradição e de sua história, que nasce, em 13 de dezembro de 1957, João Denys Araújo Leite. Primogênito do casal Moacir de Azevedo Leite e Severina

Rita de Araújo Leite, dona de casa e bordadeira, mais conhecida como “Sinhazinha”, Sinhazinha de João Pacheco (seu pai) e, depois de casada, Sinhazinha de Seu Moacir.

Papai era mecânico de tratores. Mamãe era mais pobre, papai era de uma oligarquia de fazenda de gado, bastante empobrecida, dos Azevedo Leite do Rio Grande do Norte. Lá a tradição é mais de fazendas de gado e do algodão, a base econômica. Quando papai veio ao mundo, ele nasceu em 1916, já estava tudo muito pobre, o avô dele era o Coronel Eduardo Azevedo, ainda desses coronéis.⁴⁸

O casal teria ainda mais três filhos. Seu pai era viúvo quando se casou com sua mãe. Das primeiras núpcias havia seis filhos, sendo a primogênita Marly, figura fundamental na vida de João Denys. Seria esta irmã que o acolheria na sua chegada ao Recife na adolescência, nos anos de 1970.

Quanto à sua infância e formação escolar inicial, João Denys relembra:

Toda a minha infância não é diferente da infância das pessoas do interior; a diferença talvez seja a minha região ser uma região de muita pedra, de minério, seca, árida e que a maior parte do ano, quase sempre nesses anos de seca, tudo é muito cinzento ou então ao longe as serras azuis, muito azuis. A primeira parte da minha formação, eu não fiz jardim de infância, não fiz nada disso, foi numa escola particular numa casa, como era comum no interior, uma professora velha, inclusive era diretora de outra escola, mas ela tinha de manhã turmas na casa dela para ensinar a cartilha do ABC.⁴⁹

A Igreja e o Circo são as maiores referências da vida da população no referido meio. As missas solenes com todo o seu ritual e cenografia encantaram os olhos do menino. Os dramas do circo, proibidos para crianças e apresentados na segunda parte dos espetáculos, foram formando a cabeça do futuro artista João Denys.

O meu teatro, o que eu via e que me encantava era o teatro dos circos, mas o que há de mais importante dessa formação, das memórias mais remotas é a Igreja, a minha fixação pela Igreja, pelo ritual da Igreja Católica, até hoje me emociona muito, não tanto como

⁴⁸ LEITE, João Denys Araújo. Entrevista concedida a Rafael Almeida. Recife, 29 jun. 2013.

⁴⁹ Ibid.

já me emocionou, de ficar engasgado. Ver arrumar a Igreja, a cenografia toda estava ali, fazer os grandes cenários nos altares, nas festas. Maio, todo o mês mariano e as encenações da coroação de Nossa Senhora, que às vezes isso ia ao ar livre. A banda, os cantos, foi onde eu aprendi a cantar, acompanhar tudo, fazia questão de ficar até aprender a fazer as outras vozes, olhando e imitando, aquelas velhas e aquelas coroas que ficavam dentro da Igreja. Cada altar, aquilo tudo me encantava profundamente, os santos todos, história dos santos, não perdia uma missa, fazia sacrifícios.⁵⁰

Outras influências desta época são o cinema, com os filmes seriados apresentados aos domingos no cine teatro da cidade e as novelas de rádio:

A Rádio Sociedade da Bahia, tinha a PRA-8, A Rádio Clube que tinha novelas ótimas. Mamãe não era, nem tinha tempo de assistir novela, mas tinha uma velhinha, dona Neném, também outra característica da minha infância a amizade com velhos, eu não gostava de gente jovem, nem gente da minha idade, de ficar grudado mesmo era com as coroas da minha rua, um bando de mulher solteira que eram aquelas que ficaram no caritó. Eu não assistia em casa porque papai ia brigar, porque isso não é coisa de menino, isso é coisa de velha e de coroa. Não existe exercício maior para a imaginação que uma novela de rádio, a sonoplastia e tudo isso me encantava. [...] Eu fugia, ia para lá, na hora da novela a gente ficava os dois caladinhos, porque não pode falar, o bom de novela de rádio, diferentemente de onde tem a imagem é que você só tem um signo, o signo auditivo, então você não pode desviar, é um exercício ótimo para você se concentrar, porque com a imagem você perde o que se fala, mas você viu, uma coisa substitui a outra. E com medo que alguém brincasse lá fora ou fizesse barulho, porque a gente não podia perder nada, um chiado da roupa, a roupa subindo na escada, batendo no guarda-corpo, então você fica 'vendo' as coisas.⁵¹

O rádio, o cinema com seus filmes seriados e os dramas representados nos circos levavam o menino João Denys, através da imitação, a desenvolver suas aptidões artísticas. Nas brincadeiras na porta de casa, com um de seus irmãos, nas atividades escolares, ou mesmo nas brincadeiras com outros meninos, quando pegava um binóculo de seu pai e “dirigia” cenas de cinema⁵², todas essas experiências foram fundamentais na formação do autor.

Em meados da década de 1970, ao completar seus estudos básicos, João Denys se vê sem perspectivas de continuidade de sua formação escolar, tendo que

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

optar entre o ginásio comercial ou partir para a capital e cursar a Universidade. Deixa então sua terra natal e parte, não para a capital do seu estado, mas para o Recife. Na capital pernambucana é recebido por sua já referida irmã Marly. Sobre este período João Denys recorda:

O meu sonho era aqui [no Recife]. Logo quando eu cheguei não era nem tanto por causa do Teatro, era mais pela cidade, pelas oportunidades, as oportunidades das artes visuais, eu queria ser arquiteto, o meu sonho era mais com arquitetura. [...] O meu intuito era Arquitetura em primeiro plano, em segundo plano Comunicação Visual porque tinha a ver. Passei logo de primeira [no vestibular], não em Arquitetura, mas em Comunicação Visual e comecei o curso na universidade. Eu tinha pouco contato com pessoas de [do curso de] Artes Cênicas, eu achava pobre, porque ainda nessa época tinha a coisa da polivalência, mas eu não me interessava por isso, meu negócio era com o *design*.⁵³

Entretanto, antes de concluir os estudos no Colégio União, João Denys é levado por um amigo do colégio, em 1977, para o curso de formação de ator do Teatro Hermilo Borba Filho – grupo criado e mantido por Marcus Siqueira e Luiz Maurício Carvalheira⁵⁴, em Olinda, num velho casarão –, onde João Denys inicia-se, então, no mundo das artes cênicas, passando logo a integrar o elenco fixo da companhia encabeçada por Siqueira e Carvalheira, seus primeiros mestres na arte teatral.

Depois de concluir o curso de graduação acadêmica, João Denys passa a atuar como professor de teatro, na própria Universidade Federal de Pernambuco, lecionando no curso de Artes Cênicas e no Curso de Formação do Ator, oferecido pela instituição, ministrando algumas aulas também na Universidade Federal de Alagoas, bem como se encarrega de cursos de teatro da Fundação Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE).

No Recife, ao longo das décadas de 1980 e 1990, João Denys vai firmar-se como ator, cenógrafo, figurinista, programador visual, professor e dramaturgo – esta última faceta surgiu ainda na década de 1970, quando escreveu sua primeira peça, *A Pedra do Navio*.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ver: João Denys Araújo Leite, “Marcus Siqueira: um teatro novo e libertador.” Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2012.

1.2. Os Dramas Secos: *A Trilogia do Seridó*

Os dramas secos que compõem a *Trilogia do Seridó* não foram escritos seguidamente. Realizados pelo dramaturgo em três momentos distintos, com uma lacuna de quatorze anos da feitura do primeiro para o segundo e de cinco anos do segundo para o terceiro, foram posteriormente agrupados sob a denominação de Trilogia do Seridó⁵⁵, como se apresenta a seguir.

1.2.1. *A Pedra do Navio* (1979)

É o texto que mais está ligado à memória das vivências do dramaturgo em Currais Novos. Escrita poucos anos após sua chegada à capital pernambucana, participou do II Concurso Hermilo Borba Filho de Peças Teatrais, promovido pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, do qual foi vencedor. Revista e reescrita em 1998 e 2005, só foi publicada em 2007.

Em *A Pedra do Navio* o dramaturgo utiliza como mote de sua criação um evento real acontecido em Currais Novos, quando ele ainda residia na cidade. Trata-se do atropelamento da procissão de Nossa Senhora de Fátima por um ônibus sem freios, no dia dedicado à santa, 13 de maio, no ano de 1974⁵⁶. Sobre o fato João Denys relembra:

Desde que saí de Currais Novos eu tinha guardado um material sobre um evento bem extraordinário na cidade que deu origem a “Pedra do Navio”. Na entrada da cidade de Currais Novos, à entrada vindo de Natal, tem um cemitério e uma capela de Nossa Senhora de Fátima. A uma distância de uns três ou quatro quilômetros da Matriz, talvez seja até mais, por aí três ou quatro quilômetros. E Nossa Senhora de Fátima vem visitar Sant’Anna na Matriz, antes do dia 13 de maio e no dia 13 de maio retorna para capelinha dela. E numa

⁵⁵ Em entrevista concedida ao autor da presente dissertação, em fevereiro de 2014, João Denys revelou que a trilogia deveria ser na realidade uma tetralogia. O quarto texto “Os Pés Feridos de América”, que revelaria alguns mistérios da personagem América, não foi escrito até hoje. Existe apenas um rascunho de roteiro para o texto.

⁵⁶ “Em maio de 1974, quando era celebrada uma procissão em homenagem à Nossa Senhora de Fátima, dia 13, à noite, um ônibus da Empresa Princesa do Seridó, desgovernado na BR-226, próximo à ponte do Rio São Bento, atropelou várias pessoas, morrendo 24 entre crianças e adultos.”. SOUZA, Joabel Rodrigues. **Totoró, berço de Currais Novos**. Natal: Editora da UFRN, 2008. p.99.

dessas procissões, quer dizer eu era para estar morto, porque eu adorava uma procissão. No dia 13 de maio de 1974 ocorre esse acidente, eu não fui porque estava com um problema de garganta, eu tinha sempre crises imensas de garganta na infância e minha mãe disse: “Denys, não vá meu filho, vai passar aquele trecho perto do rio, tem poeira, você vai piorar”. E eu guardei as reportagens, guardei material, coisas que eu ia esboçando, isso por quatro anos.⁵⁷

Escrita em um único ato, *A Pedra do Navio* tem um ritmo cinematográfico. As cenas não possuem uma divisão rígida e em alguns momentos o dramaturgo propõe que sejam simultâneas. As mudanças são marcadas por alterações de focos de luz, como está indicado nas didascálias. O autor sugere que os cenários sejam sintéticos, para facilitar as alterações e permitir o ritmo necessário ao texto.

Na abertura do texto, a Senhora do Tempo, denominada apenas como A Velha, chama atenção para a história que irá contar. É uma figura que remete ao teatro grego, prenunciando a ação que será desenvolvida.

A história se inicia na casa de Teodora e Inácio, um casal humilde. Ele, minerador aposentado que, após um acidente, perdeu uma das pernas. Na cena, o casal se apronta para ir à procissão de Nossa Senhora de Fátima e a mulher já demonstra, neste primeiro momento, sua revolta em relação aos donos das minas, que exploram os trabalhadores pagando-lhes um salário de fome.

Durante o percurso da procissão, um ônibus desgovernado atropela os fieis, causando a morte de vários deles. Entre as vítimas fatais estão Inácio e a filha de colo. Teodora cai num sono profundo após o acidente, dormindo por um mês. Quando acorda e se dá conta da morte do marido e de Mariazinha, sua filha, Teodora, tomada por uma ira feroz, vai à feira pregar contra a Igreja, blasfemar contra Nossa Senhora e maldizer a família do desembargador, dono das minas e de quase toda a cidade. Convoca, ainda, seguidores para adorarem a Pedra do Navio, de quem se diz filha.

O Filho de Ouro I, filho do desembargador, às voltas com a queda vertiginosa na produção de minérios, fica sabendo das pregações de Teodora, que vive agora na Pedra, bradando que as minas secarão e que a terra deixará de enriquecer ainda mais a família do desembargador. Ao saber dos fatos, ele resolve por fim ao caso. Teodora, durante uma de suas pregações, após ter curado uma endemoniada e ter

⁵⁷ LEITE, João Denys Araújo. Entrevista concedida a Rafael Almeida. Recife, 29 jun. 2013.

feito um cego enxergar, anuncia que a sua morte se aproxima. Durante suas profecias é atingida por uma bala vinda do meio da multidão que a assiste.

O tempo passa e as minas realmente deixam de produzir, o povo abandona a cidade, o desembargador se suicida. Tudo isso é narrado pela personagem A Velha. O Filho de Ouro I é obrigado a se aliar ao capital estrangeiro, representado pela personagem Mister Taylor, mesmo contra a vontade de seu irmão, o Filho de Ouro II. Contrata novos mineradores, vindos de outras cidades, para retomar a produção, mas esses trabalhadores, ao serem informados das condições em que os antigos eram obrigados a trabalhar, exigem melhores condições e salários. Suas exigências são atendidas pela cordialidade e democracia norte americanas, como se vê no trecho a seguir:

FILHO DE OURO I

Salve! Veja, Mister Taylor! Eis um bom exemplar de trabalhador, dos que eu mandei buscar.

MISTER TAYLOR

Bom dia! Abrir boca, please.

O MINERADOR

O quê?

FILHO DE OURO I

Abra bem a boca para a América!

O Minerador abre a boca exageradamente. Mister Taylor examina seus dentes.

MISTER TAYLOR

(Conclusivo) Parecer bom homem, Mister Gold Son!

O MINERADOR

Doutor, eu vim aqui falar em nome dos meus camaradas. As famílias já tão todas aqui. Amanhã vamos começar a cavar o chão. Mas a gente só vai trabalhar dentro das condições.

FILHO DE OURO I

Que condições? Você me disse que estava tudo certo.

O MINERADOR

Não está certo não senhor, Doutor. A gente ouviu umas histórias sobre a mina antiga e não gostamos. Nós queremos trabalhar só seis horas dentro do túnel, com toda a segurança. Vamos organizar um sindicato. Eu não entendo muito dessas coisas não, mas tem um doutor, amigo da gente, que vai ensinar. Queremos também receber gratificação de conformidade com a produção. Queremos um salário que dê para sustentar nossos filhos. Salário de fome não pode ser.

FILHO DE OURO I

Mas o que eu havia combinado...

MISTER TAYLOR

Estar tudo certo, Gold Son. Todas as pedidas ser aceitas. Nós americanos fazer tudo com democracia. Não estar contente, Gold Son? Eles ter direitos, não? Eles precisar ter muita fé! A beautiful dream!⁵⁸

A peça é entremeada com cenas de comentários, em que se fala sobre a cidade e sobre os últimos acontecimentos, como as cenas que se passam na casa das irmãs solteironas Dasvirgens e Edvirgens; bem como as cenas em que velhas cegas esmolam. Possui também alguns retratos do cotidiano da cidade, como a cena da feira em que aparecem as figuras típicas de interior; surgem as figuras do cantador, da beata, da prostituta, dos pedintes e, por fim, uma figura nada típica, a do travesti. Estas cenas trazem as informações adicionais e funcionam também como a representação do cotidiano da sociedade sertaneja, assim como os coros presentes em *Flores D'América* retratam através de tipos o ambiente social em que a ação se desenrola.

Teodora assume uma configuração de profetiza, como Antônio Conselheiro e tantos outros profetas, figuras comuns que povoam o imaginário e a história dos sertões nordestinos, e é alçada ao posto de santa por seus seguidores, como fora outrora o Padre Cícero Romão Batista pelos romeiros de Juazeiro. Nas cenas finais, o dramaturgo coloca Teodora ocupando o lugar da imagem de Sant'Anna no altar da matriz durante uma celebração dos ritos católicos.

⁵⁸ LEITE, João Denys Araújo. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007.p.75-76.

Há, ainda, as cenas em que as vítimas mortas no acidente são apresentadas e entrevistadas pelos repórteres Paulo Cosme e Pedro Damião. É como um sonho, as imagens, os espaços e as personagens se confundem numa profusão de informações.

Neste texto, percebem-se nitidamente as ligações com as raízes do dramaturgo e as suas influências. A Igreja, apesar de questionada por Teodora, aparece como uma forte instituição, como mostra a devoção do povo pelas suas santas de preferência: Sant'Anna, padroeira da cidade e Nossa Senhora de Fátima. O que se vê na construção do dramaturgo João Denys é um retrato de suas origens, mas não reside nestas memórias uma inocência.

Observa-se claramente que João Denys joga de forma crítica com os aspectos socioeconômicos de uma região em que os poderosos oprimem e massacram a massa popular. Mas o autor não lança mão de uma panfletagem exclusivamente política, preferindo agir através da criação poético-dramática e convida a uma reflexão sobre os males de um sistema que assolou e ainda assola os municípios do interior. Tal aspecto, talvez, não se restrinja aos recantos dos sertões, pois não é só nestes lugares que os “coronéis” ainda atuam. Porém, nestes pequenos feudos é que a mão pesada do mandonismo local deixou suas maiores cicatrizes, pois, como afirma Victor Nunes Leal, a total decadência do sistema “coronelista” só acontecerá

quando se tiver operado uma alteração fundamental em nossa estrutura agrária. A ininterrupta desagregação dessa estrutura – ocasionada por diversos fatores, entre os quais o esgotamento dos solos, as variações do mercado internacional, o crescimento das cidades, a expansão da indústria, as garantias legais dos trabalhadores urbanos, a mobilidade da mão de obra, o desenvolvimento dos transportes e das comunicações – é um processo lento e descompassado, por vezes contraditório, que não oferece solução satisfatória para o impasse.⁵⁹

⁵⁹ LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.238.

As personagens criadas pelo dramaturgo, mesmo as mais comuns, parecem alegorias que remetem diretamente a figuras reais de Currais Novos. Por exemplo, a personagem do Doutor das Estrelas, vitimado no acidente, não seria uma alusão ao Doutor Antônio Othon Filho, importante figura pública do município, também falecido no acidente de 13 de maio de 1974⁶⁰? Mais claramente, percebe-se a correspondência entre a família dona das minas, na peça, e a família do Desembargador Tomaz Salustino, que dominou a extração de xilita na cidade a partir do ano de 1943, como citado anteriormente.

As velhas solteironas, que tudo sabem e comentam – figuras tão marcantes na vida do menino João Denys –, também aparecem. É a reconstrução de toda uma memória que brota nas cenas do texto para recontar um episódio que marcou fortemente não só o dramaturgo, mas toda a cidade de Currais Novos.

1.2.2. *Deus Danado* (1993)

Escrita em 1993, a segunda peça integrante da Trilogia do Seridó foi encenada no mesmo ano pelo dramaturgo⁶¹. João Denys, ao ser convidado por dois atores pernambucanos para dirigi-los, resolve escrever uma peça e, assim, durante o processo de ensaios, nasce *Deus Danado*.

Eu comecei a imaginar a peça para os dois e comecei a urdir na hora, improvisando: um pai assim, que tem um filho assim, que nasceu assado. E cadê o texto? Cadê o texto? E Júnior Sampaio acertando as coisas com a Fundação Joaquim Nabuco, arrumando lugar para ensaiar, eu sei que eu me sento feito um louco numa máquina, escrevi a primeira jornada, cheguei lá com a primeira jornada e eles: “Graças a Deus, vamos arrasar! Mas cadê, só tem uma jornada? O que é isso? Tá fazendo de surpresa?”; eu: “Não, isso faz parte do processo que eu vou experimentar, como se fosse novela, você recebe o primeiro aí, vai estudar, quando vocês estiverem estudadinhos, aí vem o segundo...”; eles: “Ah, Denys assim não dá; sem saber?”. Eu não tinha coragem de dizer que não tinha escrito, aquilo até para mim era ruim, fazia mal. Aí eles leram, adoraram, deram sugestões, tira uma coisinha aqui, bota lá, aí eu ganho mais tempo. No outro dia, mais um encontro com essa jornada; eu chego de noite em casa depressa e faço o segundo. E

⁶⁰ SOUZA, Joabel Rodrigues. **Totoró, berço de Currais Novos**. Natal: Editora da UFRN, 2008. p.242.

⁶¹ Estreou no Teatro José Carlos Cavalcanti Borges, em 19 de agosto de 1993. Tendo no elenco os atores Gilberto Brito, como Teodoro e Júnior Sampaio, como Luiz.

assim eu vou até terminar a peça, fazendo praticamente uma jornada por dia.⁶²

Deus Danado é, sem dúvidas, o *drama seco* mais conhecido do dramaturgo, contando com várias encenações pelo país⁶³. João Denys atribui à fama e às várias montagens de seu texto o fato de serem necessários apenas dois atores para a montagem, uma das características que teria impulsionado o interesse por sua peça.

O texto é estruturado em treze cenas, chamadas pelo autor de “jornadas”, que se alternam entre dias e noites. Todas são nomeadas: *O medo do escuro*; *As lições do mundo*; *Saudades da fala de Deus*; *As treze lamparinas*; *As espigas de milho*; *A luz cobre Roseta*; *A estrela em brasa*; *Os olhos que queimam*; *A cópula da luz e da estrela*; *A peleja*; *Lux in tenebris*; *A libertação da luz*; *A noite também é um sol*.

Diferentemente d’*A Pedra do Navio*, em *Deus Danado* a ação se desenrola num cenário único, característica que se repetirá em *Flores D’América*. O texto difere, também, da primeira peça da Trilogia na questão cenográfica, pois não há a sugestão de cenário sintético. Ao contrário, a didascália que descreve o cenário é bem detalhada e enumera todos os elementos sugeridos para a cena, como se pode observar:

Uma habitação-santuário em pedaços. A terra tremeu, o mundo está se acabando. Grossas paredes, enegrecidas pelas chamas de velas e lamparinas, que sustentavam um teto inexistente. No alto da parede de fundo, uma grande estrela de cinco pontas, moldada em ferro. Abaixo, cobrindo-a por inteiro, uma infinidade de chocalhos de todos os tipos e tamanhos, dependurados por tiras de couro. Tudo que restou de uma cultura se espalha pelo espaço: dois grandes caixões de farinha, quartinhas de barro, cochos, fogareiros de ferro, treze lamparinas de formas e tamanhos variados, couros de bois e bodes, restos de redes de dormir, picaretas, pás, martelos, facas, peixeiras e o pó. Pó, pó e pó...⁶⁴

Em *Deus Danado* tudo lembra o fim. O nada. Percebem-se neste texto alguns ecos da obra dramaturgical do escritor Samuel Beckett, de quem João Denys

⁶² LEITE, João Denys Araújo. Entrevista concedida a Rafael Almeida. Recife, 29 jun. 2013.

⁶³ Além da referida montagem de 1993, com direção do próprio dramaturgo, *Deus Danado* foi encenado em João Pessoa (2002), Fortaleza (2002), Recife (2002), Salvador (2003), Rio de Janeiro (2004), Mossoró (2007), Limoeiro (2007), Caruaru (2008) e Portugal (2003). O texto também foi objeto de estudo no Department of Spanish & Portuguese da University of California, Berkeley, Estados Unidos da América.

⁶⁴ LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998.p.05.

também é admirador. Paira naquela “habitação-santuário” uma série de tensões que não se concretizam, há uma enorme paralisia que mantém as personagens numa situação de inércia. Tudo está acabado, não há o que se fazer. O homem é condenado a viver “nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe”⁶⁵. É um claro retrato do tipo daqueles propostos pelo existencialismo. Sábato Magaldi, ao analisar *Esperando Godot* de Beckett, teceu algumas palavras que podem ser aplicadas perfeitamente ao *drama seco* de Denys:

Todas as tentativas de separar-se fracassam, em face da exigência que um tem do outro. Juntos, os dois podem esperar interminavelmente. O homem precisa do irmão, condenado que está a viver. E essa pungente fraternidade é a vitória sobre o nada.⁶⁶

Teodoro⁶⁷ e Luiz vivem numa “habitação-santuário”, um lugar escuro, caindo aos pedaços. São padrinho e afilhado. O homem mais velho acredita na existência de uma botija cheia de ouro que estaria enterrada nas redondezas da casa. Seu pai, no leito de morte, informou-lhe sobre ela e a partir de então ele cava a terra seca em busca da riqueza. Teodoro é como Dona América, extremamente apegado à sua terra, embora ali só exista uma terra seca em que nada brota; suas raízes estão fincadas no mais profundo daqueles chãos.

Luiz, o jovem afilhado, vive como um serviçal, obedecendo às ordens de seu amo. É um garoto na descoberta de seus instintos sexuais, mas ao mesmo tempo é uma criança que tem medo do escuro e anseia por saber das coisas do mundo, um mundo que não é aquele em que tudo está terminado, seco e vazio. Teodoro lhe ensina a contar as primeiras letras e lhe conta a história da invenção do mundo, fala do tempo em que Deus se “amostrava” enchendo aquela terra de fartura. É tudo o que lhe é dado a conhecer. Em seus sonhos, Luiz recebe visitas de uma mulher, uma figura diáfana, com quem mantém relações sexuais.

⁶⁵ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.93.

⁶⁶ MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.345.

⁶⁷ Observa-se que o dramaturgo utiliza neste texto o nome Teodoro, que tem origem etimológica no grego, significando “presente de Deus”, assim como em *A Pedra do Navio*, utiliza o nome Teodora para nomear a personagem que se transforma em uma espécie de “enviada de Deus”, comandando o movimento de adoração à Pedra do Navio. É, claramente, mais um jogo de significação proposto pelo dramaturgo em suas peças, e também um elemento que se pode interpretar como de ligação entre as peças da trilogia.

Os dois homens vivem num limiar muito tênue entre amor e ódio. Enfrentam-se constantemente. Luiz insiste com o padrinho para que abandonem aquela terra seca do povoado da Cruz e se lancem no “oco do mundo” em busca de uma vida melhor, mas Teodoro deseja encontrar o tesouro enterrado e não aventa a possibilidade de deixarem o lugar. E lá vão ficando, dia após noite, esperando, não se sabe o quê.

Numa das visitas oníricas da mulher, Luiz fica sabendo da maldição lançada pela mãe de Teodoro sobre o filho, sobre sua esposa Luzia e os seus descendentes. Desgostosa com o casamento de Teodoro, disse-lhe que os filhos daquela união nasceriam mortos e que aquele que vivo nascesse seria “cego, doido ou endemoniado” e mataria o pai. É como o castigo lançado pelos deuses a Laio, que gerou o mito de Édipo, no qual Sófocles se inspirou para compor a sua tragédia, tão elogiada por Aristóteles, *Édipo Rei*.

Em uma de suas discussões com o padrinho, Luiz diz que a mulher de seus sonhos lhe contou sobre a maldição e questiona-o sobre os dois filhos que o casal teve. No quartinho de ex-votos, que a senhora diáfana lhe mostrou, só havia enterrado um deles. Teodoro, num ímpeto, derrama sobre os olhos do afilhado leite de avelós, cegando-o. Luiz se dá conta de que é ele o segundo filho de Teodoro e Luzia e reage quebrando as pernas do pai.

Vê-se a partir deste momento uma inversão dos papéis: Luiz, “o cego que enxerga”, assume as características de Teodoro, inclusive a ocupação de cavar em busca da botija. É a representação do oprimido que toma o poder da situação e reproduz as atitudes de seu antigo opressor. Na eterna dependência em que terminarão seus dias, um é os olhos enquanto o outro é as pernas, um necessita do outro para existir, estão grudados, complementam-se.

Em *Deus Danado* os segredos vão sendo revelados com o desenrolar da ação, formando peças que vão se encaixando e dando sentido à história da vida das personagens, diferentemente do que ocorre em *Flores D’América*, em que os mistérios dominam a ação e não há uma única realidade, mas, sim, a possibilidade de várias realidades ou de várias versões de uma mesma história, a exemplo das narrações da morte de Dona América.

Assim, vê-se João Denys tocar no mais íntimo da crueldade humana, nos instintos mais animalescos do homem: “Nesta danação hiper/realista/fantástica, o homem já não difere dos animais, nem das plantas, e tampouco das pedras...”.⁶⁸ São figuras aniquiladas, levadas ao extremo numa existência que agrega o tudo e o nada na sucessão de noites e dias, princípio e fim de uma história sem fim, que se repete todos os dias, como Stragon e Vladimir⁶⁹, ou como as personagens de *Fim de Partida*, de Beckett, que estão inertes, esperando e vivendo dia após dia. Embora o texto seja repleto de ações, do ponto de vista cênico, com marcações bem definidas e muita movimentação, há uma grande inação, como nos textos beckettianos. Uma impotência pairando que mantém as personagens naquela situação. Há, nas personagens, uma vontade de preencher o tempo vazio, ou tempo circular, que segundo Sarrazac “é, por excelência, o tempo da dramaturgia beckettiana.”⁷⁰ E no texto de João Denys, como já foi dito, há uma evocação clara desse tempo circular de um eterno recomeçar.

1.2.3. *Flores D'América* (1998)

O último texto a integrar a Trilogia do Seridó foi escrito em 1998. Como *A Pedra do Navio*, também foi vencedor de um concurso, o Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pela Associação Nordestina de Dramaturgos. O processo de escrita desta peça foi mais apurado que os anteriores, como relembra João Denys:

É a peça mais complexa do ponto de vista da pesquisa, é uma tese, sem ser uma peça de tese, por que eu vou pesquisando de uma maneira sistemática que eu não fiz nas outras. Quer dizer, em *A Pedra do Navio* eu apenas juntei algumas coisas, por exemplo, juntei hinos, porque tem muito a ver com a Igreja, juntei reportagens do acidente, algumas coisas, mas não era sistematizado como foi em *Flores D'América*.⁷¹

⁶⁸ LEITE, João Denys Araújo. Deus Danado: uma opção estética pelo homem da terra e seu drama seco. In: **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998.p.04.

⁶⁹ Personagens da peça “Esperando Godot” de Samuel Beckett.

⁷⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras / Teatro do Pequeno Gesto, 2013. p.120.

⁷¹ LEITE, João Denys Araújo. Entrevista concedida a Rafael Almeida. Recife, 29 jun. 2013.

Construído sobre o lastro do imaginário sertanejo, como veremos no capítulo seguinte, o texto conta a história de Dona América. Dividido em oito cenas, denominadas pelo autor como “mistérios”, trata-se de um texto fortemente marcado pela doutrina católica.

Entre máquinas de costura, almofadas de renda e tecidos vivem América e suas duas filhas gêmeas Das Dores e Soledade, no sítio Europa, localizado na Terra de Santa Cruz. A mãe criou as meninas “na castidade, na santidade”, prometidas a Nosso Senhor Jesus Cristo. América havia parido vinte filhos homens que não se criaram, morreram todos logo após o nascimento e foram enterrados ao redor da casa.

Europa é um sítio protegido, acredita América, a casa é guardada pelos vinte “anjos encouraçados”. No sítio há um olho d’água que não seca nunca, objeto de desejo da população sedenta, à qual América sempre permite que sacie sua sede. Mas ali não encosta polícia, juiz ou delegado e, se por acaso algum deles se atrever, América está pronta, de rifle em punho, para defender suas terras, suas filhas e sua moral. Figura envolta em mistérios, ela é um mito em sua cidade.

Costureira e bordadeira, América é uma viúva que não dorme nunca, está sempre em vigília zelando pelas suas filhas e pela sua terra. Tendo sido roubada da casa dos pais pelo marido aos treze anos de idade, perdeu a visão de um dos olhos na fuga, quando um garrancho lhe furou o olho direito.

Dona América é a “senhora do tempo” nas suas terras. Faz os dias e as horas correrem à sua vontade, com o simples gesto de arrancar as folhinhas do calendário; América arbitra o tempo. Criou sozinha suas filhas, após ser deixada pelo marido Pedro Pereira, que ela diz ter morrido assassinado pela polícia. Mas esta é apenas uma das versões do desaparecimento de Pedro. Em *Flores D’América* nenhuma história possui uma versão verdadeira e definitiva, todas são cheias de lacunas e de informações desconstruídas.

O mundo além daquelas grossas paredes, adornadas com retratos de santos, só lhes chega através dos coros de mulheres que aparecem nas janelas. São estas mulheres que contam as histórias ouvidas na cidade sobre as barbaridades cometidas pelos cangaceiros e as maledicências correntes sobre América, considerada pelo povo da região uma louca que teria parte com o diabo, porque conversa com os mortos.

As filhas desejam algo além daqueles poucos relatos, querem conhecer o mundo, os homens e outras mulheres. Mas, para isso é necessário que cortem as suas raízes, os laços com a mãe e começam esse corte degolando a jumenta Benedita, sua mãe de leite. Há um prenúncio ao corte final, consumado mais adiante, quando desferem o golpe fatal sobre a mãe, decepando-lhe a cabeça. Livres do jugo da opressora América, as meninas abrem o “quarto das sete chaves”, onde América guardava os seus segredos, as recordações de seu marido, anéis, folhetos de cordel, dinheiro e armas e, em seguida, saem mundo afora, ansiosas por conhecerem o que existe além daquelas grossas paredes.

Surge então, a menina, que irá contar, primeiro às mulheres da “Irmandade do Sagrado Coração de Jesus”, como América foi morta pela polícia. Às “mulheres penitentes” narra como os cangaceiros de Lampião assassinaram América e humilharam suas filhas, mas América se faz presente para desmentir a história da menina. A menina-poeta conta, em seguida, às mulheres “Filhas de Maria” como Das Dores e Soledade mataram a mãe e por castigo viraram “cachorra” e “porca”. Mais uma vez, América surge e conta a sua versão, narrando como sozinha recolocou sua cabeça sobre o pescoço e fez a mais difícil renda para costurá-la.

Em sua última narração, a menina conta às mulheres do Delegado, do Juiz e do Coronel como a própria América cortou a cabeça, porém a morta surge furiosa desmentindo a versão e esbravejando contra as mulheres do poder, dizendo que não acata juiz, padre ou coronel, pois só deve obediência a Jesus Cristo e não teme aos homens, além do que abrigará sempre os necessitados e os cangaceiros tantas vezes lhe peçam socorro.

Tudo é mistério em América, janelas entreabertas que apenas revelam pedaços de sua história. Nada é claramente informado, alguns indícios são deixados pelas suas ações, partes são reveladas pelas suas falas, outras pelas falas das filhas que compõem a imagem da mãe e pelos comentários trazidos da rua.

Tentar preencher as lacunas existentes em América através de uma interpretação, explorar as constelações de imagens oferecidas pelo texto é o que nos propomos a fazer no terceiro e último capítulo deste trabalho, analisando detalhadamente as características pensadas pelo dramaturgo para a personagem, rica em nuances e detalhes. Isto é, não propriamente “preencher”, mas arriscar ideias possíveis de sentido.

2. IMAGINÁRIO EM FLORES D'AMÉRICA: O SERTÃO

“Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas.”

João Guimarães Rosa¹

2.1. O Imaginário Sertanejo

Ao se falar em sertão, várias são as imagens que vêm rapidamente à mente. Seca, fome e retirada são as mais comuns e recorrentes, inseridas como peças-chaves no imaginário coletivo sobre esses recantos do Brasil. Muitos artistas dedicaram suas obras ao tema, escritores, poetas, pintores, dramaturgos, sociólogos e folcloristas, ajudando a construir um grande panorama imagético sobre o sertão.

Toma-se aqui o termo imaginário como definido por Jean-Jacques Wunenburger, e que em seu uso comum entre os estudiosos das letras e das ciências humanas,

[...] remete a um conjunto bastante flexível de componentes. Fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura. É possível falar do imaginário de um indivíduo, mas também do de um povo, expresso no conjunto de suas obras e crenças. Fazem parte do imaginário as concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas, as produções artísticas que inventam outras realidades (pintura não-realista, romance etc.), as ficções políticas, os estereótipos e preconceitos sociais etc.².

De acordo com o antropólogo francês Gilbert Durand, as imagens, ou seja, as manifestações do imaginário, surgem de uma “troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que

¹ Em **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p.140.

² WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p.7.

emanam do meio cósmico e social”³, o que chama de “trajeto antropológico”. Segundo Durand, para o estudo completo do imaginário é necessário que se utilize a via antropológica, entendendo o termo como o “conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens*”⁴; com essa afirmação, o autor pretende que o imaginário não seja interpretado apenas pelos aspectos psicológicos ou culturais, contudo de uma forma mais ampla, através do caminho reversível do exterior para o interior e do interior para o exterior, isto é, pelo “trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito”⁵.

Diante deste conceito, vê-se que o imaginário tem influência nas construções socioculturais e, por conseguinte, nos indivíduos pertencentes a tais culturas. Gerando um conjunto de obras baseadas nas “imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos”⁶, com o caráter de conservar o sentido de comunidade, uma vez que tratam de elementos comuns aos indivíduos de uma determinada sociedade. É nesta perspectiva que se observa as construções do imaginário sertanejo nordestino neste capítulo.

A seca é tratada como um importante tema pela literatura da década de 1930. O já citado romance de trinta, segundo Albuquerque Júnior, produziu imagens que se tornaram clássicas ao falar da temática, descrevendo paisagens áridas, quentes, de terra crestada pelo fogo do sol, com uma vegetação agressiva, amarelada e das filas de retirantes nas estradas⁷, como retratou o pintor Cândido Portinari (1903 – 1962), no seu famoso quadro “Os Retirantes” (1944). Porém, em 1906, Euclides da Cunha já apresentava uma descrição da caatinga como uma paisagem que repulsa o viajante que atravessa aquelas veredas,

com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou

³ DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. 4ªEd. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p.41.

⁴ Ibid. p.40. (grifo do autor)

⁵ Ibid. p.41.

⁶ WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p.11.

⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.139.

estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...⁸.

Em seu livro “Brasil, terra de contrastes”, o sociólogo francês Roger Bastide dedica um capítulo ao “outro Nordeste” – talvez nomeado assim por apresentar um Nordeste diferente do descrito por Gilberto Freyre nas páginas do livro “Nordeste” (1937), em que apresenta os aspectos da sociedade e da economia açucareira da região⁹ Roger Bastide, diferentemente de Freyre, se detém especificamente em apresentar as imagens da região da caatinga, “com uma vegetação de cactos, de moitas espinhosas, de ervas raquílicas, amarelas, calcinadas, de árvores ventradas que são como odres para reter sob a casca rugosa a maior quantidade possível da mesquinha água da chuva.”¹⁰ Tal vegetação, tão característica dos sertões, como afirma Frederico Pernambucano de Mello, “é filha a um só tempo do clima e do solo”, com suas “formações vegetais lenhosas, retorcidas, de pequena altura e folhas reduzidas” predominantes, tendo por objetivo a maior retenção e aproveitamento da pouca umidade. Em tal flora, são soberanas as cactáceas, tendo em vista que nenhuma espécie de maior porte se sobressai “ao alastrado, ao quipá, ao mandacaru, à coroa-de-frade, ao facheiro, ou às bromélias”¹¹. O sertanejo diante deste cenário de amplidão, composto por um céu azul e por um chão ressequido pelo sol que queima tudo e onde espinhos e pedras se espalham é incitado, constantemente, a partir, a retirar.

O vaqueiro olha em silêncio a casa, a paisagem insensível, e parte com a mulher descarnada, as crianças esqueléticas, sob o sol, pelos caminhos que dilaceram os pés, na direção das terras onde a água corre e as árvores são sempre verdes. Atravessa, cinzento de pó, ensanguentado pelos espinhos, o inferno de cactos e de fogo, em que branqueiam as ossadas dos animais mortos, sob o voo lúgubre dos urubus.¹².

⁸ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.70.

⁹ Conforme Djacir Menezes o próprio Gilberto Freyre sugeriu o título “Outro Nordeste” a um livro de sua autoria, pois ao contrário de suas páginas em que escreveu sobre a sociedade açucareira, Menezes estudava o Nordeste de fisionomia distinta daquele descrito por Freyre.

¹⁰ BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978. p.86.

¹¹ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2011. p.53.

¹² Ibid. p.93-94.

A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz também comenta sobre a seca que, periodicamente, destrói as plantações, mata o gado e expulsa o homem de suas terras, levando-o ao êxodo, em busca de lugares nos quais seja possível sobreviver. Os que têm posses encontram abrigo entre os parentes que vivem em lugares mais amenos; aos desprovidos só resta uma dura caminhada que empreendem quando perdem as esperanças de chuvas, pois “vão a pé, em silêncio, cobertos de poeira, carregando as crianças, puxando a cabra que lhes restou”¹³. Mas às primeiras notícias das chuvas no sertão voltam à sua terra, esquecidos da miséria e das desgraças causadas pela seca. Estas imagens descritas de forma dramática, com requintes de uma tragicidade latente, permeiam até aos dias atuais o imaginário coletivo sobre a seca, a fome e a retirada.

Em *Flores D'América*, João Denys apresenta, ao longo do texto, algumas imagens em que as personagens referem-se à seca, ao sol causticante, às diversas espécies vegetais comuns da região da caatinga, além de sugerir, nas didascálias, uma iluminação do exterior da sala da casa de Dona América com “luz cegante do meio-dia”, “misteriosa luz amarela”, “magnífica luz dourada”, remetendo sempre ao calor, ao sol que arde sobre a terra seca do sertão. Na cena denominada “2º Mistério”, quando Dona América e suas duas filhas conversam com as três mulheres do coro, chamadas Angélica, Virtuosa e Amália – as duas primeiras têm os mesmos nomes de duas irmãs de Lampião, enquanto que a terceira, Amália, corresponderia a uma terceira irmã do bandoleiro, chamada Anália¹⁴ –, vê-se uma referência à seca que assola o sertão:

SOLEDADE

(sem tirar a concentração da costura) De onde vêm essas mulheres?

ANGÉLICA

Tem umas que vêm de Bom Retiro e Bom Conselho. Tem outras que são de Bom Destino.

SOLEDADE

É muito longe?

AMÉRICA

(Cortando) No fim do mundo. Nem queira saber.

¹³ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.26.

¹⁴ Ver Maria Isaura Pereira de Queiroz. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.94.

VIRTUOSA

A seca tá pior que nos outros tempos. Depois da morte do Santo Padrinho Cícero o mundo tá se acabando.

SOLEDADE

E cadê os maridos dessas mulheres?

AMÉRICA

(Repreendendo) Soledade!

AMÁLIA

O mesmo destino dos outros. Saem desembestado pelo mundo atrás de trabalho, de terra, de serviço... Deixam as desgraçadas, às vezes morrem, às vezes nunca retornam! Às vezes, montam outra família num lugar melhor ou entram no cangaço.¹⁵

Outra imagem relevante construída por João Denys é quando descreve, numa didascália, o coro de mulheres que surge no 6º Mistério:

Surgem três mulheres do Coro, descalças, com máscaras esqueléticas de fome. São mulatas e caboclas. Vestem roupão franzido e sobre as cabeças, grandes mantos de pano cru, branco encardido. Cada uma tem um filho nos braços. São bonecos de pano embrulhados na amplitude do manto. Apenas suas cabeças cadavéricas aparecem entre os molambos.¹⁶

Essas mulheres são a representação dos vários sertanejos que engrossaram as filas nas estradas poeirentas nos períodos de grande estiagem, partindo em busca das terras úmidas do litoral, onde um futuro mais verde e próspero os aguardava. Muitos dos que partiram não conseguiram chegar à “Terra da Promissão”, devido à fraqueza e à fome e, por isto, pereceram no caminho, como a própria personagem Amália cita. Outros, que conseguiram chegar ao litoral e às capitais, desiludiram-se ao perceber que a tão sonhada prosperidade das terras à beira-mar não chegava para todos.

Euclides da Cunha, ao escrever um dos mais importantes documentos literários sobre o sertão, define o homem habitante da caatinga como um forte, mas ao mesmo tempo aponta que sua estrutura física é paradoxal com relação a essa força: revela-o como um torto, sem graça, desengonçado, a quem falta firmeza no

¹⁵ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.47-48.

¹⁶ Ibid. p.95.

caminhar, com uma postura apática que lhe imprime um caráter de humildade displicente, mas que quando é necessário este homem transmuta-se num gigante, de empertigada postura, demonstrando extraordinárias força e agilidade¹⁷.

De acordo com alguns autores, como Bastide, a mestiçagem que gerou o sertanejo foi pouco ou quase nada afetada pelo negro. Argumenta que isto se deu em decorrência de que a criação de gado, principal atividade econômica praticada na região, não necessitava de mão-de-obra abundante e que os poucos escravos que existiram eram domésticos, cuidavam apenas da cozinha e da roça¹⁸, em uma região onde a agricultura existente era de subsistência, ou seja, só se plantava o essencial para o consumo da população. Outros autores corroboram esta afirmação¹⁹ de que as misturas que geraram os sertanejos foram entre os portugueses (brancos) e os índios. Visão defendida também por Euclides da Cunha, no seu já citado “Os Sertões”, ao narrar a gênese do vaqueiro, uma vez que, os primeiros povoadores dos sertões,

[...] tendo suplantado em toda a linha o selvagem, depois de o dominarem escravizaram-no e captaram-no, aproveitando-lhe a índole na nova indústria que abraçavam. Veio subsequentemente o cruzamento inevitável. E despontou logo uma raça de curibocas puros quase sem mescla de sangue africano, facilmente denunciada, hoje, pelo tipo normal daqueles sertanejos.²⁰

Essa mestiçagem teria dado origem a uma “raça” na qual as mulheres são “silenciosas e um pouco selvagens, resistentes ao trabalho, e de homens adaptados a uma terra ingrata.”²¹.

Entretanto, o historiador Luiz Bernardo Pericás, mesmo afirmando que, em sua maioria, o sertanejo descende diretamente dos portugueses e de variadas tribos indígenas, ressalta que os estudos genéticos provaram a inexistência de raças, só havendo uma única raça, a humana, e que a “pureza” étnica não existe. Assinala, também, que os negros tiveram importância na sociedade sertaneja, embora, como

¹⁷ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.146 e 147.

¹⁸ BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978. p.87.

¹⁹ Ver Maria Isaura Pereira de Queiroz. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.27-28.

²⁰ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.133.

²¹ BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978. p.87.

já se disse, tenham existido em número bem menor do que os “brancos”. Figurando entre os elementos de importância e representatividade na sociedade sertaneja “vários cantadores, repentistas, beatos e cangaceiros negros [...]”²².

A criação de gado, como a principal atividade desenvolvida pelos sertanejos, tornou possível o surgimento da “civilização do couro”, segundo definiu, em páginas que se tornaram ilustres, João Capistrano de Abreu, ao afirmar que os primeiros povoadores do sertão atravessaram a “época do couro”, uma vez que se utilizavam deste material na fabricação de praticamente todos os utensílios necessários:

De couro era as portas das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a mala para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as brucacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para cortume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz.²³

O couro também era utilizado na fabricação das vestimentas do vaqueiro, que se escondia sob uma verdadeira “armadura” de couro: o chapéu, o gibão, as perneiras, as botas, as luvas, tudo é confeccionado com pele de animal, material resistente que oferece a proteção necessária para que o homem saia em suas vaquejadas e nas caçadas aos bois, por entre os espinhos, galhos secos e cactos da caatinga, livre dos possíveis arranhões.

João Denys apresenta na caracterização do coro, que aparece ao final do 1º Mistério, a figura do vaqueiro, constituída por figuras femininas que trajam roupa de vaqueiro e carregam imagens de santas e retratos antigos de mulheres. Tal indumentária, tão característica, também é referida na cena em que Dona América alude ao trabalho do finado marido Pedro, que “domava” o couro produzindo “sela de todo tipo; perneira; gibão; peitoral; chapéu; luva; chibata... Bordava tudo muito lindo! Uma formosura de mão.”²⁴. Nota-se outra referência ao universo do vaqueiro

²² PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p.115.

²³ ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de história colonial**: 1500-1800 e Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982. p.133.

²⁴ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.41.

no 2º Mistério, quando a personagem Dona América ouve uma boiada passar perto de sua casa. Ao escutar os sons de chocalhos, ela exclama: “AMÉRICA (*Em êxtase*) A boiada, os vaqueiros, as cantigas, o cheiro do gado... O vento quente, como um açoite nas costas... Cem cabeças”²⁵. Dona América chama as filhas para que vejam a passagem da boiada, mas as filhas não veem nem ouvem nada. Tal boiada é oriunda de uma saudade de América, saudade de um tempo em que tudo era verde e próspero, quando seu marido estava ao seu lado e que se projeta como uma visagem nesse seu mundo onde tudo é silêncio, dor e solidão.

2.2. O Cangaço nas veredas dos sertões

Flores D’América está recheado de referências ao universo do cangaço, pois, como diz o próprio autor, trata-se de um “texto teatral estribado numa poética do imaginário cangaceiro, através das vaporizações femininas”²⁶. Embora não esteja presente na cena, a figura do cangaceiro paira como uma sombra na casa de Dona América. Como se vê ao longo deste ponto, há menções explícitas aos costumes, histórias e práticas dos cangaceiros e identificam-se também algumas alusões indiretas ao universo tão singular dos bandoleiros na criação de imagens pelo dramaturgo.

Já na primeira cena, ainda no escuro, ouve-se o som da máquina de costura de Dona América; este “barulho atormentado”²⁷ ultrapassa a dimensão de apenas ilustrar o ofício da personagem, construindo de fato uma representação sonora de todo um universo que se verá exposto ao longo do texto. Trata-se do barulho dos campos das batalhas entre os cangaceiros e as tropas volantes da polícia, que quebravam o silêncio daqueles sertões, por entre os espinhos e galhos secos da caatinga. São os tiros, as rajadas de metralhadoras, como aponta o próprio João Denys, na última didascália do texto: “América costura com ardor. O barulho da máquina é amplificado até a máxima saturação: mais parece uma infinita rajada de metralhadora.”²⁸. “Costureira” ou “bordadeira” era assim que os bandoleiros chamavam as metralhadoras, como as usadas pela tropa do Tenente João Bezerra,

²⁵ Ibid. p.42.

²⁶ Ibid. p.5.

²⁷ Ibid. p.27.

²⁸ Ibid. p.118.

no ataque ao bando de Lampião em 28 de julho de 1938, em Angico, Sergipe, que resultou na morte de Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros²⁹. O fato de possuírem armamentos mais sofisticados e modernos que os cangaceiros, a partir de 1930, como aponta Cicinato Ferreira Neto, levou, enfim, as tropas volantes a uma investida vitoriosa contra os bandoleiros, provocando o início, depois do ataque a Angico, do declínio e conseqüente fim do cangaceirismo nos sertões nordestinos.

Quando se aproximaram de Angico, em julho de 1938, traziam consigo armas mais sofisticadas, como as metralhadoras Hotchkiss, as famosas “costureiras”. Lampião sabia do poder de fogo dessas armas e, segundo depoimentos, fez grandes esforços para obtê-las junto aos seus “sócios”. [...] Segundo a versão oficial, os cangaceiros, encurralados, foram despertados por uma profusão de tiros. Vários cangaceiros e soldados contaram que muitos feriram-se por causa das partículas de pedras que voavam em várias direções.³⁰

A imagem que ficou fixada no imaginário coletivo na representação de cangaceiros é a de Lampião e seu bando, que atuaram entre os anos de 1922 a 1938, quando o chefe foi morto no já citado ataque à gruta de Angico. Corisco, o “Diabo Louro”, fiel companheiro de batalha de Virgulino, ainda resistiu nas caatingas por dois anos, sendo morto em 1940; mas deve-se salientar que os bandoleiros já agiam pelos sertões desde o século XIX e

o termo, aparentemente, teria sido utilizado pela primeira vez com o sentido atual já nas décadas de 1830 e 1840, pela população do sertão nordestino, de acordo com alguns estudiosos, ao passo que segundo outros, essa designação era usada da forma corrente desde o século XVIII, ainda que a “função” dos cangaceiros, na época contratados por colonizadores, fosse a de perseguir índios.³¹

O fato de terem sido os cangaceiros da última fase, ou seja, a figura de Lampião e de seus companheiros, a imagem mais recorrente ao se falar em cangaço está relacionado ao período em que eles agiram. No País, já existia uma grande ação dos meios de comunicação de massa, jornais, revistas e o cinema

²⁹ Ver Maria Isaura Pereira de Queiroz. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.119-120.

³⁰ FERREIRA NETO, Cicinato. **A misteriosa vida de Lampião**. Fortaleza: Primus, 2010. p.256.

³¹ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010. p.13.

estava em plena atividade, além dos folhetos de cordel, que ajudaram muito na divulgação das empreitadas de Lampião e seu bando. Virgulino era um bom estrategista e sabia do poder da mídia; usou-a a seu favor, concedendo entrevistas a jornais e permitindo que seu bando fosse fotografado e filmado pelo libanês, e ex-secretário do Padre Cícero, Benjamin Abrahão³², entre 1936 e 1937. Outros cangaceiros anteriores ao período lampiônico não puderam usufruir dos referidos benefícios de divulgação de imagem. Daí um dos motivos de as figuras de cangaceiros contemporâneos ao Capitão Virgulino terem se tornado as mais famosas.

A denominação dos bandoleiros, de acordo com Luiz Bernardo Pericás, pode ser interpretada de duas formas – embora ambas se refiram à canga³³ –, a primeira estaria associada à subordinação dos cangaceiros aos coronéis, que usavam de seus poderes como uma forma de tortura ou mesmo remetendo à ideia da cangalha usada no boi; a segunda relacionaria os volumes carregados pelos cangaceiros pendurados sobre o corpo e que lembravam os volumes colocados sobre os bois de carga. Por uma via ou outra de interpretação, os autores são unânimes em afirmar que o termo “cangaceiro” deriva de uma alusão ao instrumento da canga.

É interessante observar também que os cangaceiros quase sempre utilizavam “nomes de guerra” – as alcunhas ou vulgo, dificilmente sendo identificados ou tratados pelos nomes de batismo. Analisando-se os escritos sobre as hostes de cangaceiros, é possível identificar que era comum o uso dos mesmos nomes por diferentes bandoleiros, numa forma ou de homenagear os mortos em combate ou simplesmente como uma estratégia de deixar a polícia confusa³⁴. Nota-se em *Flores D’América*, que João Denys utiliza-se dessas alcunhas para nomear os filhos de Dona América, os seus “anjos encouraçados” enterrados em volta da casa. No “Dicionário biográfico – Cangaceiros e Jagunços”, de Renato Luís Bandeira, são

³² Ver BARRETO, Ângelo Osmiro. Benjamin Abrahão: “Uma das mais importantes reportagens fotográficas dos últimos tempos” In: ALBUQUERQUE, Ricardo. **Iconografia do Cangaço**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012. p.79-89.

³³ Segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, a “canga” é uma peça de madeira usada para prender junta de bois a carro ou arado; jugo, ou ainda pode ser o pau assentado nos ombros de carregadores e usado para transportar objetos pesados. INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

³⁴ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p.81.

encontrados dezessete dos vulgos utilizadas pelo dramaturgo, como se vê no quadro a seguir:

QUADRO 1

Alcunhas usadas pelo dramaturgo e correspondência com os cangaceiros.

ALCUNHAS USADAS PELO DRAMATURGO	CANGACEIROS
Açucena	Laurindo Batista Gaia, pertencente ao grupo de Lampião.
Andorinha	João Marino, pertencente ao bando de Lampião.
Azulão	Encontram-se três com o nome: Mariano da Silva; Patrício, Luiz da Silva, todos pertencentes ao grupo de Lampião.
Barra Nova	Encontram-se três com o nome: Luiz Pedro, pertencente ao grupo de Corisco; o segundo pertencente ao bando de Lampião; o terceiro pertencente ao bando de Corisco recebeu o nome para ocultar a morte do antecessor.
Beija-flor	Encontram-se dois com o nome: Antônio José da Silva, pertencente ao grupo de Lampião; Emídio Ribeiro, cangaceiro mirim, afilhado e cria de Corisco.
Bem-te-vi	Encontram-se dois com o nome: Laurindo; Joaquim, pertencente ao grupo de Lampião e depois ao de Corisco.
Brilhante	Jesuíno Brilhante, cangaceiro potiguar que atuou a partir de 1877.
Cajarana	Cangaceiro morto no cerco de Angico,

	em julho de 1938 quando Lampião foi morto.
Chumbinho	Encontram-se dois com o nome: Hermínio Xavier da Silva, pertencente ao bando de Lampião; o segundo pertencente ao bando de Corisco.
Diferente	Encontram-se dois com o nome: João Batista, pertencente ao bando de Zé Sereno; Manoel Gomes.
Juriti	Encontram-se três com o nome: João Soares; João Batista Soares, pertencentes ao grupo de Lampião; Manoel Pereira.
Meia-Noite	Encontram-se três com o nome: Antônio Augusto Feitosa; Antônio dos Santos, pertencentes ao grupo de Lampião; Marcelino Ribeiro, pertencente ao grupo de Cirilo de Engrácia.
Moreno	Encontram-se dois com nome: Antônio Ignácio, pertencente ao grupo de Virgínio; Heleno, pertencente ao grupo de Lampião.
Nevoeiro	Encontram-se três com o nome: Severino da Silva, pertencente ao bando de Lampião; Deodato, pertencente ao grupo de Sinhô Pereira; João Francisco da Silva, pertencente ao bando de Lampião.
Pensamento	Nunes Magalhães, pertencente ao grupo de Lampião.
Relâmpago	Encontram-se dois com o nome: o primeiro pertencente ao grupo de

	Virgínio; José Felipe Carmo dos Santos.
Sabiá	Encontram-se três com o nome: o primeiro morto num combate em 1922; Antônio Sabiá; Antônio Caboclo, todos do grupo de Lampião.

Outros cangaceiros são citados ao longo da peça: Lampião, que tem seu nome referido dez vezes, duas das quais pelo seu nome de batismo, Virgulino; José Baiano, cangaceiro pertencente ao grupo de Lampião; Antônio Silvino, cangaceiro pernambucano que teve um período de atuação entre 1896 e 1914, quando foi preso; Caixa de Fósforos, que pertenceu a vários grupos, entre eles o do próprio Virgulino e após 1940 ingressou na Polícia do Estado de Alagoas³⁵.

Na sociedade sertaneja, no período de atuação dos cangaceiros, o coiteiro foi um importante elemento de tática para sobrevivência e resistência dos bandos que atuavam nas caatingas, pois além de abrigar os grupos em suas propriedades, forneciam alimentos, armas, munições aos bandos e mantinham-nos sempre informados das posições das tropas volantes que perseguiram os bandoleiros. Durante o período do “reinado” do Capitão Virgulino, houve sempre uma movimentação de coiteiros que deixaram de apoiar os cangaceiros ou que traíram esses grupos; e os que incorriam no grave “erro” da traição não eram perdoados, pois para o código de honra dos sertanejos a traição era algo imperdoável e os traidores poderiam esperar que a vingança dos cangaceiros acontecesse mais dia ou menos dia. Alguns homens agiam como coiteiros por interesses, políticos ou particulares, porque havia sempre uma troca de favores. Os bandos executavam, por exemplo, as vinganças contra inimigos dos seus aliados em troca de benefícios concedidos. Dona América é nitidamente uma aliada dos cangaceiros, como assume em uma de suas falas na última cena, o 8º Mistério, quando brada ao coro de mulheres do poder – a “mulher do delegado”, a “mulher do juiz” e a “mulher do

³⁵ BANDEIRA, Renato Luís Sapucaia. **Dicionário biográfico**: cangaceiros e jagunços. Salvador: Edição do autor, 2014.

coronel”: “AMÉRICA [...] Se vier algum bando de cangaceiro com sede, fome e sono, eu dou água, comida e rede. Eu sempre dei ajuda aos rapazes.”³⁶.

No início do 2º Mistério, outro indício de que Dona América é uma aliada dos cangaceiros pode ser identificado:

AMÉRICA

[...] (*Dirige-se para a sua máquina*) Soledade, largue essa renda e ajude sua irmã a cortar a linha e ajeite os alfinetes. Depois vá pra máquina também. Só faltam dez calças.

SOLEDADE

Sim senhora, mãe. (*Pausa*) No todo, quarenta e oito calças, com as dez.

DAS DORES

Esse calor tá acabando comigo, mãe. Deixe eu tirar o véu da cabeça.

AMÉRICA

Você ficou doida? Se chegar gente aqui vai ver seu cabelo tosquiado. Não dou uma hora pra rua está cheia e todo mundo aqui, pra mangar da gente. Essa penitência vocês só tiram quando eu morrer. (*Desconversando*) Soledade, vá no meu quarto e pegue aquela peça de seda cinza estampada que tá do lado do oratório.

SOLEDADE

Sim senhora, mãe. (*Sai*)

DAS DORES

(*Cautelosa*) Mãe, por que a senhora não diz pra gente quem é esse magote de homem que tem as calças tudo igual?

AMÉRICA

(*Áspera*) Porque não tem precisão, pronto! É uma encomenda pesada, só isso. Com a paga, dá pra comprar mantimento pra mais de um ano.³⁷

Infere-se nesta cena que a encomenda na qual Dona América e as filhas trabalham é para os cangaceiros, embora grande parte dos autores que escreveram sobre o cangaço aponte que os cangaceiros também manejavam máquinas de costura. Nos momentos em que as volantes apertavam o cerco, não dando descanso aos bandoleiros para instalarem-se tranquilos em coitos e dedicarem-se, entre outras atividades, à costura, estes lançavam mão dos serviços de algumas

³⁶ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.115-116.

³⁷ Ibid. p.40-41.

costureiras aliadas³⁸. É justamente o que o dramaturgo em análise apresenta em sua construção, utilizando o ofício de costureira da personagem para demonstrar que naquela casa os cangaceiros são aliados.

Os bandos vestiam-se com os seus “uniformes”, suas roupas de guerra, que em muito se assemelhavam à indumentária dos vaqueiros, já que tinham o mesmo princípio básico de proteção contra os espinhos e galhos secos da vegetação sertaneja, embora no caso dos bandoleiros houvesse certo exagero no esmero e exuberância dos trajes: o chapéu enfeitado com moedas de ouro e prata, muitos anéis com pedras. Sua indumentária era composta de calças e túnica, de brim cáqui ou mescla azul, sobre esta túnica levavam as cobertas, de dormir e de cobrir, dobradas em tiras dispostas sobre os ombros formando um xis; por cima das cobertas da mesma forma, cruzando-se sobre o peito o jogo de bornais com bordados coloridíssimos, que são as bolsas em que carregavam mantimentos, remédios, dinheiro, ouro e munição; ainda carregavam pendurados cantis, canecos, cartucheiras e as armas, fuzis, revólveres, punhais e facas, contabilizando cerca de trinta quilos de apetrechos sobre o corpo. Porém, mesmo carregando tal peso, os cangaceiros eram ágeis e conseguiam fugas inacreditáveis. Da vestimenta dos vaqueiros herdaram, ainda, as perneiras de couro, as luvas, as famosas alpercatas de rabicho e o chapéu de couro, que no caso dos cangaceiros alcançou um tamanho bem superior aos primeiros e ganhou destaque, tornando-se um emblema dos bandoleiros³⁹.

O chapéu é o ponto de concentração dos acrescentamentos simbólicos que caracterizam o traje do cangaceiro. A fachada ainda mais ostensiva de uma indumentária ostensiva por inteiro. [...] Como expressão de arte, o chapéu tem vida própria, podendo ser lido, em seus aspectos estético e místico, com ou sem o geral da vestimenta, ao modo da carranca do São Francisco em face do barco que isolava.⁴⁰

³⁸ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. p.147.

³⁹ Em **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2012, Frederico Pernambucano de Mello faz um estudo detalhado de todos os itens componentes da indumentária cangaceira.

⁴⁰ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. p.73.

No inventário feito pela polícia após a morte de Lampião, por exemplo, consta que seu chapéu ostentava cinquenta e cinco peças de ouro, entre moedas, botões e anéis; e um jogo de bornais “bordado a máquina, com linhas de várias cores e perfeito acabamento” que possuía botões de ouro e prata⁴¹.

Confirma-se no 3º Mistério, na cena em que as filhas conversam sobre o sumiço da encomenda, que as calças e o vestido foram feitos para um bando de cangaceiros. Ao ser indagada por Das Dores de como teria sumido a encomenda, Soledade responde que foram buscar no meio da noite e questiona se a irmã não teria sentido “aquele cheiro medonho de perfume misturado com catinga”⁴², Das Dores comenta que deve ter sido um grupo grande, pois ouviu o barulho das alpercatas. Vê-se claramente mais duas referências aos cangaceiros, o cheiro forte característico dos bandoleiros, que passavam dias sem tomar banho por conta da escassez de água ou pelo fato de estarem sempre se deslocando e, por isso, “banhavam-se” de perfumes. O cheiro forte do suor misturado aos perfumes resultavam num odor muito característico e quase insuportável, como descreve Luiz Bernado Pericás:

Eles também [os cangaceiros] usavam água de cheiro em abundância (os banhos eram escassos), tanto em si como em seus cavalos: seu perfume favorito era o Fleur D'Amour, importado da França, ainda que, se ele não estivesse disponível, espalhavam no corpo e nas roupas uma marca mais popular, o Madeira do Oriente. O suor intenso, a falta de banho e o excesso de uso de perfume davam aos cangaceiros um cheiro corporal forte, bastante característico.⁴³

A segunda referência está ligada também à indumentária característica dos bandoleiros: as famosas alpercatas de couro, usadas tanto pelos homens como pelas mulheres, por serem fortes e duradouras.

Ainda no 2º Mistério, na mesma cena em que Dona América e as filhas costumam as calças, há uma citação à presença de uma mulher entre os homens que

⁴¹ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2011. p.464-465.

⁴² LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.64.

⁴³ PERICÁS, Luiz Bernardo. Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p.173.

vestirão aquelas calças, pois nesta mesma encomenda também existe um vestido, como se vê:

AMÉRICA

(Desolada, abrindo a peça de tecido) Este é o último vestido de Dama que eu corto.

DAS DORES

(Magoada) Não diga isso, mãe.

AMÉRICA

(Muito triste) Daqui prá frente só costuro mortalha e o manto da Virgem Mãe de Deus.

SOLEDADE

(Ciosa) Vai sobrar muito pano do vestido, não é mãe?

AMÉRICA

Quase a peça toda. A gente devolve o resto. Vocês não viram nada porque não têm poder de enxergar as almas, dos bichos. *(A Soledade)* Costure também, pra acabar logo o fardo desta encomenda. Você também, Das Dores.

DAS DORES

Que mulher é essa, mãe, metida entre um bando de calça?

AMÉRICA

Não sei, nem quero saber. *(Orando com fervor)* Ofereço a Meu Deus este nosso trabalho e esta nossa ação. Com sua santa bênção, amém.

SOLEDADE e DAS DORES

Amém.⁴⁴

A alusão ao tal “vestido de dama” que deve ser entregue junto com as calças é, na peça, a primeira referência do dramaturgo à presença de mulheres nos bandos de cangaceiros. A existência de cangaceiras nos grupos não aconteceu antes do período em que Lampião atuou e mesmo o seu grupo e subgrupos só passariam a aceitar mulheres após a sua paixão por Maria Bonita, o que só ocorreu no início dos anos de 1930, quando a mesma passou a acompanhar as andanças do chefe dos

⁴⁴ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.43-44.

bandoleiros, como afirmam diversos autores⁴⁵. A presença de apenas um vestido entre muitas calças justifica-se pelo fato de as mulheres terem sido uma minoria nos grupos, com “uma participação marginal, secundária, dentro das “tropas”, que durou muito pouco, apenas dez anos, de 1930 a 1940”⁴⁶. Tais mulheres não combatiam no período de 1939-40, com exceção de Dadá – a mulher de Corisco, o homem de confiança de Lampião –, já que seu marido havia sido atingido por uma rajada de metralhadora que praticamente inutilizou seus braços⁴⁷. Embora alguns autores, como Frederico Pernambucano de Mello e Maria Isaura Pereira de Queiroz, afirmem que as mulheres ocupavam-se de atividades tradicionalmente femininas, como costurar ou cozinhar, o pesquisador Antônio Amaury Corrêa de Araújo aponta que

a comida sempre foi tarefa dos homens, nos coitos, nos acampamentos, antes e depois das mulheres serem admitidas. [...] Das mulheres, ao que se sabe através da narrativa delas próprias e dos companheiros sobreviventes, somente Dadá, às vezes, ajudava na distribuição da comida ao pessoal do grupo, e ao estar presente Lampião, este pedia-lhe que o fizesse. A grande maioria esperava ser servida. Até mesmo que lhe dessem comida na boca como fazia Zé Baiano com sua amante. [...] Mesmo a costura de bornais e de outras peças da indumentária própria do cangaceiro não era feita por mulheres. Lampião e outros cangaceiros sabiam, perfeitamente, costurar em uma máquina de mão. As mulheres, quando muito, costuravam suas vestimentas.⁴⁸

As cangaceiras usavam uma indumentária diferente da dos homens do bando. Os vestidos eram de brim ou gabardine – percebe-se sempre o princípio da utilização de tecidos fortes e resistentes na confecção das vestimentas com o intuito da proteção contra os espinhos da vegetação –, de mangas compridas, enfeitados com galões, luvas com bordados de flores de variadas cores, meias do mesmo tecido dos vestidos e sobre as meias perneiras de couro, além de calçarem as características alpercatas de couro e usarem lenços de seda no pescoço preso por alianças de ouro. Os chapéus usados sobre lenços que cobriam a cabeça e a maçã

⁴⁵ Ver Frederico Pernambucano de Mello. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2011. p.147-150; Maria Isaura Pereira de Queiroz. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.185-193.

⁴⁶ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010. p.48.

⁴⁷ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2011. p.149.

⁴⁸ ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012. p.91.

do rosto, amarrados sob o queixo, diferentemente dos dos homens, não eram de couro, mas quase sempre de baeta ou massa, enfeitados com estrelas de couro, além dos bornais nos quais carregavam roupas, munição e ouro. Portavam, ainda, cantis e uma pequena panela que continha remédios para uso de urgência. As armas, mesmo quase nunca eram usadas, eram sempre revólveres pequenos. Mas, quando estavam nos coitos, sem o perigo de algum ataque das tropas volantes, as mulheres usavam outra indumentária: vestidos de tecidos leves, costumeiramente de seda⁴⁹, como o vestido confeccionado por Dona América.

As mulheres de cangaceiros aparecem representadas no coro que surge ao final do 3º Mistério. Conforme a descrição do dramaturgo, elas têm “muitos anéis em todos os dedos, bornais bordados e chapéus de feltro marrom”, nas mãos trazem bastidores com tecidos cor de creme através dos quais bordam “lindas flores”⁵⁰, numa clara alusão a uma das tarefas mais características das bandoleiras, o bordado. De acordo com o pesquisador Antônio Amaury Corrêa de Araújo, foi Dadá quem iniciou o uso dos bordados nos bornais, que anteriormente eram apenas enfeitados com sutaches e galões coloridos⁵¹. Nas falas do coro de mulheres de cangaceiros são citadas quinze bandoleiras e há ainda uma citação à “coroa de Maria”, que se deduz ser uma referência à companheira do Rei do Cangaço, Maria Bonita. No quadro a seguir, apresentam-se as cangaceiras e seus respectivos companheiros, conforme identificados no “Dicionário Biográfico – Cangaceiros e jagunços”, de Renato Luís Bandeira:

QUADRO 2

Cangaceiras citadas e seus respectivos companheiros

CANGACEIRAS	COMPANHEIROS
Cila (Sila)	Zé Sereno
Cristina	Português
Dada	Corisco
Dulce	Criança
Durvalina (Durvinha)	Virgínio

⁴⁹ Ibid. p.93-97.

⁵⁰ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.73.

⁵¹ ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012. p.92-93.

Enedina	Zé de Julião
Inacinha	Gato
Lídia	Zé Baiano
Lili	Lavadeira
Mariquinha	Labareda
Moça	Cirilo de Engrácia
Neném (Nenê)	Luiz Pedro
Otília	Mariano
Rosinha	Granja
Verônica	Bala Seca

Para as sertanejas que passaram a acompanhar os bandoleiros, como “esposas” ou amantes, aquela vida de constantes aventuras, fugas e refregas representava uma liberdade que elas não possuíam na casa de seus pais – pois os costumes sertanejos sempre foram muitos rígidos –, além de proporcionar uma riqueza material que provavelmente não teriam ao lado de seus maridos. Mesmo que muitas tenham ingressado na vida cangaceira por espontânea vontade, não faltam casos das que foram forçadas a seguir aqueles bandoleiros, como o caso de Sérgio Ribeiro da Silva, ou simplesmente Dadá, raptada por Corisco.

Tinha ela treze anos quando Cristino Gomes da Silva, o futuro Corisco, a viu e se apaixonou por ela. Corisco era um belo homem: seus olhos azuis, seus cabelos louros e longos chamavam a atenção das mulheres no Sertão. Muito enamorado, pediu-a em casamento e o pai consentiu, apesar de Dadá ter respondido negativamente. Um dia, Corisco veio buscar a noiva, que não queria segui-lo. No Sertão, o casamento costumeiro era muito mais frequente do que o casamento civil, ou mesmo do que o casamento religioso; a maioria dos cangaceiros não conheceu outro tipo de união. Sem atentar para a resistência da jovem, Corisco tomou-a na garupa do cavalo e partiu com ela, que, desesperada, sentia ódio violento, e se tivesse, na ocasião, uma arma, atingiria o raptor. [...] Cristino, porém, cada dia, ou cada hora, mostrava-se mais cheio de cuidados e de carinhos. O ódio passou à raiva, a raiva à simpatia, e à simpatia sucedeu o amor. Um grande amor...⁵²

⁵² QUEIROZ. Maria Isaura Pereira de. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.191.

A história de Dadá é muito semelhante à história contada por Dona América a respeito do seu rapto pelo marido Pedro Pereira, também tendo sido roubada de casa quando tinha apenas treze anos. Na fuga, Dona América tem o olho direito perfurado por um “garrancho de jurema”⁵³ – uma referência ao próprio Lampião, que também ficou cego do olho direito. Esta e outras semelhanças entre o “Rei do Cangaço” e a personagem Dona América serão analisadas detalhadamente no terceiro capítulo deste trabalho.

As mulheres só eram acolhidas entre os grupos de cangaceiros se estivessem ligadas a um dos bandoleiros. Não eram aceitas mulheres sem maridos e caso viessem a ficar “viúvas” eram obrigadas a escolher outro companheiro ou a abandonar o grupo, não sendo raro os casos em que, ao optarem por deixar os bandos e retornar ao seio familiar, estas mulheres fossem mortas, como forma de manutenção do sigilo de coitos e aliados.⁵⁴

A presença das mulheres nos bandos, embora muitos cangaceiros não vissem isto com bons olhos (alguns até afirmaram terem sido elas as responsáveis pelo fim do cangaço⁵⁵), de certa forma amansou aquelas feras, pois “muitas vidas foram poupadas pela enérgica intervenção de Maria Bonita. Os bandidos não puderam mais estuprar ninguém pelo respeito à *mulhé* do capitão.”⁵⁶. Mesmo que, como apontem alguns autores, mulheres cangaceiras tenham sido castigadas e até mortas por seus companheiros. O terror das ações dos bandoleiros permeia o imaginário sertanejo até hoje, principalmente no que diz respeito às violências praticadas contra as mulheres. Vários são os relatos de estupros praticados contra as moças das famílias atacadas. João Denys demonstra em uma fala de Amália, uma das mulheres do coro do 2º Mistério, o medo que elas têm de um dos cangaceiros mais temidos pela população, o Zé Baiano:

AMÁLIA

⁵³ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.48.

⁵⁴ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p.46-47.

⁵⁵ ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião**: as mulheres e o cangaço. São Paulo: Traço, 2012. p.90.

⁵⁶ GUEIROS, Optato Apud QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.115. (grifo do autor).

(*Assustada*) E dizer que tô morrendo de medo dum tal cangaceiro José Baiano. Chegou um viajante, lá na rua, dizendo que este é pior que o sataná. Tem ódio de mulher. Ele e o bando andam ferrando as mulheres como se fossem bicho. Dizem que já ferrou mais de cem. (*Medonha*) Dão palmatorada até nas crianças. Ferram na cara, no bucho, nos quartos... (*Benze-se*) Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. (*Apavorada*) Não consigo nem dormir pensando no ferro assando meu rosto.

AMÉRICA

(*Terrífica*) E não contaram que ele abateu a mulher dele com um barrote e tanta ira, que ela virou uma pasta rala no chão? Quebrou todos os ossos, não restou nada que se dissesse que era gente. A terra seca chupou tudo. Nem precisou enterrar. Coitada da Lídia...

ANGÉLICA

(*Apavorada*) Cruz credo, dona América. Como é que a senhora sabe?

AMÉRICA

(*Irônica*) Um passarinho me contou: um galo-de-campina. Traição, minha filha. A vingança é pra vida toda. O vingador é assim: sai navegando pelo sertão de espinhos até chegar no outro inferno.⁵⁷

Neste trecho da peça, o dramaturgo lida com algumas histórias deste cangaceiro que ficou conhecido como a “pantera negra dos sertões”, pela sua conduta cruel e sangue frio com que castigava seus inimigos. Zé Baiano passou à história como o responsável por marcar a ferro algumas mulheres, utilizando um instrumento de marcar gado com as inscrições J.B. O caso mais notório dessas marcações a ferro é o ocorrido em Canindé do São Francisco, Sergipe, quando quatro mulheres foram ferradas de uma só vez.

Em 1932, depois de receber em mãos uma carta “provocadora” escrita por algumas “damas respeitáveis” da cidade de Canindé (que diziam a Virgulino que, mesmo se ele desaprovasse cabelos curtos em mulheres, elas fariam o que bem entendessem, pois não “pertenciam” a ele), o “rei” dos cangaceiros decidiu dar-lhes uma “lição”. Depois de invadir a localidade e descobrir as autoras da correspondência (todas casadas ou parentes de soldados), mandou Zé Baiano marcar a ferro em brasa o rosto (e outras partes do corpo) de cada uma delas (só uma escapou, por estar em adiantado estado de gravidez). E enquanto os bandoleiros destruíam completamente a bodega onde se encontravam (inclusive, propriedade de uma

⁵⁷ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.50.

daquelas senhoras), o leal Zé Baiano ia mutilando os rostos das jovens com sua marca “JB” na ponta do ferro.⁵⁸

Estas iniciais “J.B.” aparecem também na já referida cena em que Dona América e suas filhas costumam as calças. Soledade, depois de indagar a mãe sobre se as letras que estão riscadas em uma das calças devem ser bordadas, pergunta-lhe que letras são aquelas, Dona América responde que são J.B.; Soledade ainda insiste nas perguntas querendo saber o que as letras significam. Impaciente, a mãe responde que são as iniciais de José Batista.⁵⁹ Esta passagem vem corroborar a ideia de que a tal encomenda foi feita por cangaceiros.

A morte de Lídia, como narra Dona América, foi outra demonstração da crueldade de Zé Baiano que ficou na história do cangaço. De acordo com os relatos de autores, a bandoleira foi assassinada por Zé Baiano após este ser informado de que a companheira estaria o traindo com Bem-te-vi, um jovem cangaceiro de apenas 18 anos. O delator teria sido o cangaceiro Coqueiro que, após descobrir o romance entre Lídia e Bem-te-vi, teria tentado tirar proveito da situação exigindo que a bandoleira também servisse aos seus desejos sexuais, no que foi negado. Após saber da traição, Zé Baiano mandou que amarrassem a mulher a um tronco; o delator foi morto a mando do próprio Lampião e o “amante” já havia fugido. Lídia passou a noite amarrada, implorando por sua vida, suplicou até a Maria Bonita que intercedesse no caso, mas nenhuma das súplicas foi ouvida pelo “marido traído”. Ao raiar do dia, Zé Baiano armou-se de um pau e matou Lídia a pancadas, deixando-a desfigurada⁶⁰.

A traição, como já foi descrito, era algo que os bandoleiros não perdoavam. Diversas “vinganças” foram praticadas contra antigos aliados, que traíam os cangaceiros informando aos policiais a localização dos bandos ou que atentavam contra a vida dos “cabras”, comumente por meio de envenenamento, quase sempre por ordens das milícias que perseguiram os grupos. Aos traidores do código de ética sertanejo não havia perdão. As violências praticadas pelos cangaceiros iam desde estupros de esposas e filhas, como já se disse, até técnicas de tortura, amputações

⁵⁸ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p.104.

⁵⁹ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.53.

⁶⁰ ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião**: as mulheres e o cangaço. São Paulo: Traço, 2012. p.127-130.

de membros do corpo, esfaqueamentos, retirada de pele e olhos das vítimas, enfim, diversos eram os tipos de castigo quase sempre aliados à humilhação em público⁶¹.

Em *Flores D'América* encontram-se citações desse tipo de prática em uma fala da própria Dona América, quando ameaça suas filhas e esbraveja que corta língua, quebra dente, arranca os peitos à peixeira, arranca unhas com alicate e fura olhos⁶². Nesses momentos, a personagem age com um ímpeto de crueldade típico dos bandoleiros. Entretanto, é numa das narrações da Menina-Poetinha, no 6º Mistério, quando conta como Dona América teria sido morta pelos homens sob comando de Lampião e também as humilhações sofridas pelas santinhas suas filhas, que melhor se vê exemplificado o comportamento típico dos cangaceiros:

1ª MULHER

(De fora) Ô de casa!

(A menina não responde. As Mulheres aparecem na porta.)

TODAS

Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!

MENINA

Para sempre seja louvado! *(Pausa)* O que as senhoras querem?

2ª MULHER

O corpo tá enterrado? *(Pausa)* E as santinhas?

MENINA

Elas não estão mais aqui. Já partiram pelo Riacho da Glória.

TODAS

(Com dificuldade) Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo. Amém.

3ª MULHER

(Desiludida e lenta) E a gente, que vinha, fugida do governo, pra pedir guarida, enquanto os inocentes não morrem...

1ª MULHER

(Indignada e lenta) E esta veste santa da Virgem Mãe de Deus, assim feito molambo no chão?

2ª MULHER

(Lenta) Trabalho de capanga, de polícia do governo. Não foi?

⁶¹ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p103-108.

⁶² LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.34.

MENINA

Não senhora. Foram os cangaceiros, no comando de Lampião.

(*Silêncio.*)

3ª MULHER

Só se foi outro. Ele morreu faz tempo. Vi a cabeça na salmoura voando por cima da jurema.

MENINA

Dona América ofereceu resistência. Deu um tiro num tal de 'Caixa de Fósforos'. Lampião entrou sorrindo, dois rosários de orelhas secas pendurado no pescoço. Deu um tiro certo e acabou a pobre América. Cortou as orelhas dela, pra completar a coleção e degolou a desgraçada.

1ª MULHER

Valei-me, meu Padre Cícero!

2ª MULHER

Misericórdia, Jesus!

3ª MULHER

(*Orando*) Trago meu corpo fechado com as chaves do Santo Sacrário!

MENINA

Aí, pegaram as santinhas e trouxeram para aqui (*Vai ao lugar onde estão as roupas e imita*) Puxaram o manto e caíram na gargalhada quando viram as cabeças quase raspadas. Tiraram a roupa toda das santas e bolaram na risada quando viram as faixas espremendo os seios. Elas estavam assim (*mostra*) duras como duas santinhas gêmeas de gesso. Um rapaz cortou a faixa com a ponta da peixeira. (*As mulheres escutam sem demonstrar a menor emoção*) Os seios apareceram. Fizeram um silêncio de morte. (*Pausa, criando mais mistério*) Então, ouviu-se um barulho fino de cobra se arrastando na pedra. Era a peixeira sem tamanho do cangaceiro mais baixinho que tinha no grupo. (*Faz a mímica*) Ele levantou o braço até onde podia e disse: se é para não ter peito, é melhor cortar! Ficou todo inchado como um sapo, gritou, cuspiu, estrebuchou-se todo, invocou Deus e o Diabo e com quatro golpes cortou os peitos das santinhas. (*Mostrando*) Um caiu aqui; outro ali; o terceiro neste canto e o quarto aqui.⁶³

Embora os cangaceiros fossem muitas vezes cruéis, dentre o povo sertanejo, os que não tomavam partido na briga entre bandoleiros e forças do governo eram mais afeitos às hostes de cangaceiros. Para a maioria do povo das caatingas, Lampião não era, nem é, uma representação da infelicidade, pelo contrário é muito

⁶³ Ibid. p.95-97.

amado, como afirmou Frederico Pernambucano de Melo⁶⁴. Os cangaceiros seriam o símbolo de transformações do modelo social vigente à época – talvez vigente até os dias atuais –, uma vez que, como “defensor dos pobres”, o cangaceiro

rebelava-se contra uma estrutura que permitia todas as explorações, proclamava que só ele era dono do seu solo. Justiceiro e libertador, fora um incompreendido justamente porque pretendia uma transformação da sua sociedade; a acusação de banditismo provinha de todos aqueles que pretendiam a conservação da estrutura social existente, que oprimia os autóctones e os pobres.⁶⁵

É essa visão que se vê apresentada em algumas falas de *Flores D'América*. O partidarismo em relação aos bandoleiros aparece nas falas das mulheres do coro do 6º Mistério, que vêm fugidas do governo e ao saberem do ocorrido na casa de Dona América tratam logo de acusar os policiais de terem sido os praticantes dos atos, ou mesmo quando a própria Dona América alerta às mulheres do coro do 2º Mistério, que apenas dão ouvidos ao que contam das atrocidades cometidas pelos cangaceiros e se esquecem de ver o que “a polícia mancomunada com os coronéis” anda fazendo⁶⁶. As tropas volantes também agiam violentamente, às vezes com mais crueldade que os bandoleiros, conforme aponta Luiz Bernardo Pericás:

Crimes com requintes de crueldade eram largamente praticados pelos “macacos” [denominação popular dos integrantes as tropas volantes]. Pequenos donos de terra eram expulsos de suas propriedades e tinham suas fazendas desapropriadas à força por “coronéis” poderosos, que se apoiavam nas armas e oficiais da polícia, que, muitas vezes, se tornavam amigos e compadres dos caudilhos rurais. A influência política dos “coronéis” ajudava na promoção de tenentes e capitães dentro da corporação e no acobertamento e suas atividades ilícitas.⁶⁷

Em *Flores D'América*, João Denys constrói algumas imagens de decapitação. Aparecem as cabeças cortadas da jumenta Benedita e de Dona América, além de

⁶⁴ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2011. p.275.

⁶⁵ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.212.

⁶⁶ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.52.

⁶⁷ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p.86.

ser citada a degola de Lampião. Porém, na construção poético-dramatúrgica do autor, as cabeças cortadas têm uma significação maior, além do simples castigo infligido ao corpo, como se verá mais adiante. Neste capítulo, apenas citam-se tais imagens como ilustração da representação do imaginário cultural sertanejo, especificamente do universo cangaceiro, já que a degola era uma prática muito comum entre os bandoleiros e os oficiais das tropas volantes. Luiz Bernardo Pericás aponta serem três os motivos principais de tal prática: o primeiro seria a quebra do preceito cristão de inviolabilidade e indivisibilidade do corpo – ao terem suas cabeças cortadas os bandoleiros teriam suas almas perdidas; o segundo seria de ordem prática, pois se tornava muito difícil o transporte dos corpos inteiros e fazia-se necessário a exposição de provas da eliminação dos cangaceiros; por fim, aquelas cabeças exibidas em praça pública, representavam “troféus” para os oficiais vitoriosos⁶⁸.

As acusações dos desmandos das tropas volantes vão ser exemplificadas na narração de uma das versões da morte de Dona América pela Menina-Poetinha, que no 5º Mistério afirma que foram os homens da polícia, sob comando do Capitão Bezerra – aqui se vê que o dramaturgo se refere ao Tenente João Bezerra, comandante da tropa que atacou a gruta de Angico no combate em que saíram mortos Lampião e Maria Bonita, entre outros cangaceiros –, que invadiram a casa e mataram Dona América com um tiro no coração, humilharam as filhas colocando-as nuas no meio da sala, roubaram o dinheiro que a mãe tinha guardado, tentaram deflorar as moças, mas desistiram, pois quando iam consumir o fato “dois caminhos de sangue” brotavam das virilhas das “santinhas”. Obrigaram-nas, então, a montar em uma égua sem sela, após colocarem o corpo de Dona América, que tivera as mãos e a cabeça decepadas dentro de um saco, e a partir⁶⁹. Porém, João Denys também dá voz aos “acusadores” dos cangaceiros, representados pelo coro do 8º Mistério, ou seja, das mulheres do poder, que resumem bem o domínio e o intento das forças oficiais contra os “revoltosos”, como se observa:

MULHER DO CORONEL

⁶⁸ Ibid. p.92-93.

⁶⁹ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.88-91.

(*Orgulhosa*) Não seja maligna, América! O governo, o exército, a polícia; todas as forças armadas do País têm destroçado gente mais poderosa do que você: das eras antigas até hoje. Faz pouco tempo que mataram mais de quatrocentos revoltosos do tal Lourenço, nas bandas do Cariri. Antônio Silvino amansou detrás das grades...

MULHER DO DELEGADO

(*Satisfeita*) Ontem, até que enfim, aleluia, degolaram o famigerado Virgulino e sua laia. O telegrama chegou hoje na prefeitura.

MULHER DO JUIZ

(*Presunçosa*) Aos poucos, a justiça vai varrendo o banditismo, o fanatismo, essa gente crua e bandoleira. Para esse povo, a religião é um remendo em cima da ignorância, encobrendo barbaridades e monstrosidades. No passado, quantos heróis da nação, com seus uniformes sagrados, foram sacrificados nas batalhas com os loucos do Conselheiro?

MULHER DO CORONEL

(*Arrogante*) A todos devemos continência!⁷⁰

Ao construir o discurso das “vozes do poder”, o dramaturgo dialoga com uma corrente de pensadores que afirmam que o cangaço é “instrumento inconsciente de uma vingança bruta e cega, a agir indefinida e estupidamente contra “qualquer coisa” invisível e má”⁷¹. Porém, note-se que tal discurso não é utilizado como forma de posicionamento político do autor, mas sim como abertura à polifonia de discursos que existiram, ou existem, na sociedade sertaneja. Os “revoltosos” que contestavam o sistema social foram caçados e exterminados sem piedade pelas forças oficiais e o que se viu ao longo dos tempos foi a manutenção do poder latifundiário nos sertões, mesmo que, como apontou Rui Facó, os pobres do campo tenham construído uma “consciência de sua situação de míseros explorados e oprimidos”⁷². Esta consciência não foi suficiente, contudo, para se alcançar a projetada queda do Estado, “que irremediavelmente liquidará com semelhante estrutura agrária, caso persista em sustentá-la.”⁷³. O que realmente se transformou foi o cenário sertanejo, hoje devassado por estradas, meios de comunicação e transportes rápidos, que não abrem precedentes para a insurreição de novos “revoltosos”, como outrora foi possível o surgimento de cangaceiros e fanáticos.

⁷⁰ Ibid. p.113-114.

⁷¹ MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1970. p.11.

⁷² FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.236.

⁷³ Ibidem.

2.3. A força da religião e o fanatismo

O aspecto religioso não poderia deixar de ser referenciado na criação dramaturgic de *Flores D'América*. E os motivos não poderiam ser mais evidentes: por se tratar de uma obra baseada nos costumes sertanejos, nos quais a religião tem uma grande influência; por estar, também, construída sobre o universo cangaceiro, em que, unido a toda mística e mítica criada a partir da figura dos bandoleiros, o catolicismo exercia grande influência. Aliada a estes fatores, não se pode deixar de mencionar a formação do dramaturgo como um sertanejo católico, como já se revelou no capítulo anterior. Vale salientar, ainda, que ao falar de religião no universo sertanejo atém-se quase que exclusivamente à doutrina católica, ou mais especificamente ao chamado catolicismo popular.

A doutrina católica chega ao Brasil juntamente com os colonizadores portugueses e vai sendo imposta aos nativos, os quais, por sua vez, também terminam por exercer influências, com suas crenças, no desenvolvimento de uma religião que difere da religião clerical; posteriormente, também sofrerá influências africanas com a chegada dos escravos ao Brasil. Riolando Azzi afirma que esse catolicismo popular sempre manteve aproximação com os cultos africanos e ameríndios, dando origem a expressões religiosas com características de sincretismo religioso e que a partir do século XIX também passou a sofrer influências das doutrinas espírita e protestante⁷⁴.

O catolicismo popular apresenta algumas características peculiares. Nele, a figura do leigo vai ocupar papel de destaque em relação à figura dos clérigos; a religião passa a funcionar com finalidades pragmáticas, assumindo “um aspecto de religião doméstica, com os oratórios em casa, com os santos pregados nas paredes, invocados a cada instante, contra os desastres, contra os achaques das doenças”⁷⁵. O santo aparece como elemento fundamental neste tipo de catolicismo: através de um “comércio celestial”, o devoto tem na promessa uma das maiores expressões de

⁷⁴ AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil**: aspectos históricos. Petrópolis: Vozes, 1978.p.11.

⁷⁵ ROLIM, Frei Antônio. apud AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil**: aspectos históricos. Petrópolis: Vozes, 1978.p.27.

sua fé. Na busca por alcançar uma “graça”, que, quase sempre, está ligada a coisas materiais, o homem se prostra diante de uma eterna dependência divina⁷⁶.

João Denys estrutura o texto em oito mistérios, que remetem aos mistérios do terço católico, ou à via sacra, porém também se pode entendê-los como uma referência aos “mistérios” medievais, aos dramas religiosos que encenavam os episódios da Bíblia ou às histórias de santos nas festas religiosas em seus cenários simultâneos, as chamadas “mansões”⁷⁷.

Tendo sido praticado em toda Idade Média, esse teatro, fortemente ligado à Igreja e inicialmente restrito ao seu interior, acontecendo em datas específicas, foi conquistado pelo povo, tomando praças e ruas e, por isso, assumiu conformações diferentes. O cenário foi um dos elementos que mais se desenvolveu com a mudança para o espaço exterior, pois na rua “era possível construir como se queria, figurar casas, palácios, céu e inferno, ruas e praça”⁷⁸. Para as grandes e complexas representações dos mistérios eram necessárias centenas de atores, que atuavam em palcos que se assemelhavam a barracas, podendo ser luxuosas ou muito simples, com ou sem pano de fundo. Os espectadores passavam de barraca em barraca para assistir às cenas que aconteciam simultaneamente, quando não podiam ter uma visão completa do conjunto a partir de alguma janela. Barracas que representavam céu e inferno eram colocadas em extremos. Inicialmente restrito às representações da Ressureição, os mistérios foram ampliando seus conteúdos, tendo como base as Sagradas Escrituras.

Considerados como o apogeu do teatro medieval, pelos aspectos técnicos utilizados nas encenações, no tocante à questão literária os mistérios foram pobres. Segundo Hermilo Borba Filho, “o teatro dos mistérios unia uma grande complexidade e processos a um estilo dramático sumário. A finalidade era edificar, mas também distrair o público”⁷⁹. Escritos em versos, contando entre mil e três mil versos, os mistérios não sobreviveram às guerras religiosas, tampouco à crise econômica que impossibilitou as suas grandiosas encenações. Portanto, não se

⁷⁶ AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil**: aspectos históricos. Petrópolis: Vozes, 1978.p.87.

⁷⁷ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.26. verbete “mistério”.

⁷⁸ GEISENHEYNER, Max. **História da cultura teatral**. Trad. Gudrum Hamrol. Lisboa: Eitorial Aster, 1961. p.70.

⁷⁹ BORBA FILHO, Hermilo. **História do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968. p.52.

adaptou aos tempos novos, desaparecendo no decorrer do século XVI.⁸⁰ Esses “mistérios”, originados etimologicamente do latim *mysterium*⁸¹, teriam o significado de trazer à tona a verdade secreta.

Vê-se, entretanto, que em *Flores D’América* essa verdade não é nunca levada a efeito. E é por sobre segredos guardados a sete chaves que Dona América constrói uma mitologia de sua figura e acredita que, assim, mantém o controle de seu mundo, o qual, muito provavelmente, só existe em sua cabeça. As respostas não chegam, as dúvidas aumentam a cada passagem de cena, as histórias vão se confundindo e as várias versões de uma mesma história tornam-se tão difusas que ao fim desta “paixão e morte sem Cristo”⁸² não se pode chegar a uma verdade absoluta. Além de utilizar a terminologia de mistérios para as divisões do texto, o dramaturgo atribui a cada parte uma hora canônica; tais “horas” pertencem à Liturgia das Horas, ou Divino Ofício, e são uma

oração pública e comunitária do povo de Deus, e parte integrante do ministério da Igreja como uma manifestação especial, este louvor a Deus por parte da Igreja não pode ficar restringido, seja por sua origem seja por sua natureza, ao clero e aos monges, mas sim ser de livre e ampla utilização por toda a comunidade cristã.⁸³

A prática litúrgica em questão tem suas origens no judaísmo e incorpora o ideal difundido pelo Novo Testamento, de oração constante⁸⁴. A Liturgia das Horas foi muito praticada no ambiente monástico. As horas canônicas são: Matinas, Laudes, Terça, Sexta, Noa, Vésperas e Completas – estas horas e as relações de seu uso pelo dramaturgo serão analisadas no terceiro capítulo. A casa de Dona América, com seu aspecto austero, de paredes grossas, com duas jovens vivendo enclausuradas em vida casta e santa, alude a esse tipo de ambiente religioso. São as personagens eternas monjas, ou freiras, perdidas em suas atribuições, lamentos e orações e obrigações. Pagando suas penitências de pobres humanas, renegando,

⁸⁰ Ibid. p.51-53.

⁸¹ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.26. verbete “mistério”.

⁸² KÜHNER, Maria Helena. Um universo singular. In: LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.15.

⁸³ BOENING, Harry Raul. **Liturgia das Horas**. 55f. Dissertação (mestrado profissionalizante em Teologia). São Leopoldo, 2003. Escola Superior de Teologia. p.21.

⁸⁴ Ibid. p.23.

ou sendo obrigadas a renegar os prazeres da vida, sem conhecimento do mundo além daquelas paredes, apenas sonham com o dia em que conhecerão outras figuras que não somente aquelas que lhes aparecem nas janelas.

Ainda relacionado ao Divino Ofício, encontra-se em *Flores D'América* alguns trechos do Ofício da Imaculada Conceição, do Ofício das Benditas Almas do Purgatório⁸⁵ e o hino *Stabat Mater Dolorosa*⁸⁶, rezados pelas personagens.

Os santos estão presentes em *Flores D'América* explicitamente nos quadros pendurados na parede: o dramaturgo sugere na didascália em que descreve o cenário que estejam pendurados quadros com as imagens do Sagrado Coração de Jesus, do Coração de Maria, Nossa Senhora das Dores e de Padre Cícero Romão Batista⁸⁷. Além da questão de ambientação, porque nas casas do sertão é muito comum o uso de imagens de santos penduradas nas paredes e estes funcionam como representação de uma doutrina que domina aquela casa, onde os preceitos da religião são defendidos com unhas e dentes por sua proprietária.

A imagem de Nossa Senhora das Dores – uma das invocações de Maria, a mãe de Jesus e segundo os preceitos católicos constitui é a *Mater Dolorosa*, a mãe dos homens, representando as dores de Nossa Senhora –, tem uma função maior, pois pode-se entender Dona América como sendo a mãe dolorosa do mundo, como se verá no terceiro capítulo, quando se efetuará a análise específica da personagem. Além disto, o dramaturgo sugere que as filhas de Dona América usem trajes iguais aos de Nossa Senhora das Dores⁸⁸, e não por acaso nomeia-as de Das Dores e Soledade⁸⁹.

As referidas relações “domésticas” com os santos encontram-se em *Flores D'América* em várias passagens. Estão presentes, por exemplo, na promessa feita por Dona América para que as filhas vingassem e não morressem como os vinte “machos” que havia “parido”, como citado pela própria personagem no 3º Mistério⁹⁰. Há ainda, neste mesmo mistério, a passagem em que Soledade finge ter um

⁸⁵ Estes Ofícios são variações do texto litúrgico do Divino Ofício, compostos de orações e cânticos específicos para cada Hora Canônica.

⁸⁶ O *Stabat Mater Dolorosa* é um poema de origem medieval que narra o sofrimento de Maria durante a crucificação de Jesus.

⁸⁷ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.27.

⁸⁸ Ibid. p.28.

⁸⁹ Nossa Senhora das Dores também pode ser chamada de Nossa Senhora da Soledade.

⁹⁰ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.70.

argueiro no olho e Dona América acorre à Santa Luzia, padroeira da visão, para que ajude a filha, fazendo uma rápida oração comumente usada nessas situações⁹¹, ou seja, um típico caso de invocação de um santo para resolver um problema da vida cotidiana. No mesmo 3º Mistério há uma cena que explicita a proximidade de Dona América com o “santo”. É a cena em que conversa com o quadro de Padre Cícero:

AMÉRICA

Espera aí. (*Vai até o quadro do Padre Cícero*) Perdão, meu padrinho Cícero, com a sua permissão, me responda: teve algum pensamento feio nesta casa? (*Pausa*) O tição quis mexer com minhas filhas? (*Pausa*) O quê? (*Soledade e Das Dores se espantam.*) Escuro, noite? Tá perto do meio-dia. Tá tudo claro e quente. (*Pausa. Aliviada*) Ah... Perdão, meu padrinho. (*Benze-se*)

DAS DORES

(*Apavorada*) O que foi, mãe?

SOLEDADE

(*Controlando-se*) O padrinho falou o quê, mãe?

AMÉRICA

(*Desconfiada*) Ele disse que estava tudo tão calmo que ele tirou uma madorna.⁹²

Na cena transcrita se observa a já referida relação entre devoto e santo, que não necessita de intermediários, já que tudo é tratado diretamente com a figura celestial. Porém, está presente aí outro aspecto do catolicismo popular, a que se refere Paulo Guenter Suess, o da promoção a “santo” de devotos vivos⁹³, como é o caso do Padre Cícero, que ainda em vida passou à condição de santo pelos seus “milagres” e prodígios, figurando a partir de então como um dos “santos” mais populares a quem a população sertaneja recorre nos seus momentos de aflição.

Outra expressão muito comum no catolicismo popular é a das romarias, as quais remontam a tradições medievais, tendo como finalidade a exaltação do santo cultuado; os romeiros, como são chamados os que se lançam nestas empreitadas, vão aos locais de peregrinação, santuários, ermidas ou capelas, por dois motivos: primeiramente para pedir favores, depois para agradecer a realização desses

⁹¹ Ibid. p.66-67.

⁹² Ibid. p.67.

⁹³ SUESS, Paulo Guenter. **O catolicismo popular no Brasil**: tipologia de uma religiosidade vivida. Trad. Antonio Steffen. São Paulo: Edições Loyola, 1979. p.56.

favores pelos seus santos. Tais romarias são caracterizadas por Azzi como sendo ao mesmo tempo “ato religioso, festa popular e não poucas vezes feira-livre”⁹⁴, irmanando o sagrado e o profano. No 2º Mistério de *Flores D’América*, os peregrinos são ouvidos em suas cantorias e orações, acompanham o coro das três mulheres que surgem às janelas da sala, e estas os guiam à casa de Dona América, pois vieram fazer pedidos e orações aos “anjinhos” que rodeiam aquela casa.

O coro de mulheres que surge ao final do 1º Mistério, vestidas com roupas de vaqueiro, também aludem à imagem de uma romaria. Estas mulheres trazem sobre as cabeças imagens de santas mártires – Santa Inês, Santa Luzia, Santa Águeda, Santa Cecília e Santa Catarina. Segundo a doutrina católica, estas jovens sofreram grandes martírios por devotarem suas vidas a Deus e à fé católica, em períodos em que a fé cristã ainda não havia se tornado a doutrina com uma maioria de adeptos pelo mundo. A líder do coro traz a imagem de Nossa Senhora das Dores e “nas mãos, grandes retratos emoldurados com fotos antigas de mulheres, coloridas à mão”⁹⁵. Tais retratos remetem diretamente aos ex-votos – outro elemento característico das práticas do catolicismo popular –, que representam a “prova” pública das bênçãos concedidas pelos céus aos devotos, deixados nos locais de culto. Embora os ex-votos sejam, em sua maioria, peças de madeira ou cera esculpidas em formato de partes do corpo, também existem outros tipos, como as fotografias ou simples fitas com inscrições colocadas ao pé da imagem do santo⁹⁶.

Nos coros que surgem nos 5º e 7º Mistérios, João Denys traz à cena outra característica da história do catolicismo que se desenvolveu no Brasil. O coro feminino do 5º Mistério é formado por mulheres pertencentes à Irmandade do Sagrado Coração de Jesus; já as do 7º são “Filhas de Maria”, ou seja, pertencem a Pia União das Filhas de Maria. Ambas são representantes de uma tradição que se iniciou com as confrarias, organizações que tiveram seu tempo áureo no Brasil na época colonial, estendendo-se até meados do período imperial. Associações religiosas onde os leigos se reuniam, ou como definiu Ralph Della Cava, as

⁹⁴ AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil**: aspectos históricos. Petrópolis: Vozes, 1978. p.83.

⁹⁵ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.36.

⁹⁶ AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil**: aspectos históricos. Petrópolis: Vozes, 1978. p.84.

confrarias eram “organizações do laicato de cunho religioso e âmbito paroquial”⁹⁷, tendo a finalidade de promover a devoção a um santo. Dividiam-se em dois tipos principais: as Irmandades e as Ordens Terceiras⁹⁸ e funcionavam também como metáforas de uma hierarquia social, pois eram formadas com características de órgãos classistas, baseando-se na cor da pele da população⁹⁹.

A Irmandade do Sagrado Coração de Jesus tem suas origens na França, com o culto ao Sagrado Coração de Jesus. Já no Brasil, é a partir do século XVIII que este culto começa a ser difundido, com a chegada de congregações religiosas europeias¹⁰⁰. As mulheres que pertenciam a esta irmandade obtinham certo *status* dentro daquelas sociedade católicas, vestiam-se de preto, com véus também pretos sobre as cabeças e traziam fitas vermelhas com as medalhas representativas de sua irmandade. Na didascália em que descreve a chegada do coro, o dramaturgo sugere que estejam vestidas de preto e conduzam sombrinhas vermelhas, uma referência às tais fitas que adornavam aquelas figuras sóbrias.

A Pia União das Filhas de Maria foi fundada sob o patrocínio de Santa Inês – uma das santas mártires que aparecem no coro do 1º Mistério –, na cidade de Roma, em 1864¹⁰¹, só chegando ao Brasil em inícios do século XX, obtendo aqui uma rápida expansão. Seguindo os moldes de irmandades europeias, agia como um projeto moralizador, ancorado nas virtudes – castidade, penitência, obediência e caridade¹⁰². As “Filhas de Maria” compareciam às missas, sempre vestidas de branco, com fitas de cetim azul no pescoço e sentavam-se nos primeiros bancos da igreja, que eram reservados a elas¹⁰³. No coro em que aparecem as Filhas de Maria, o do 7º Mistério, como já citado, João Denys mais uma vez utiliza a cor das fitas que caracterizam as mulheres pertencentes à irmandade por meio do uso das sombrinhas que carregam, e sugere que sejam de um “azul pálido”, embora não

⁹⁷ CAVA, Ralph Della. **Milagre em Joazeiro**. Trad. Maria Yedda Linhares. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.125.

⁹⁸ AZZI, Rioldo. **O catolicismo popular no Brasil: aspectos históricos**. Petrópolis: Vozes, 1978. p.89.

⁹⁹ SANT’ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.187.

¹⁰⁰ FALCADE, Neusa. **Coração de Jesus: história, cultura e teologia em torno de uma devoção religiosa**. Porto Alegre, RS, 2010. 104f. Dissertação (mestrado em Teologia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS.p.36.

¹⁰¹ ANDRADE, Maria Lucélia. **Filhas de Eva como anjos sobre a Terra: a Pia União das Filhas de Maria em Limoeiro (1915 – 1945)**. 232f. Fortaleza, 2008. Dissertação (mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, UFC. p.10.

¹⁰² *Ibid.* p.14.

¹⁰³ *Ibid.* p.42.

indique a cor das roupas que trajam – o que se presume que esteja implícito na caracterização destas como “Filhas de Maria”, pois a irmandade teve uma grande penetração na sociedade sertaneja.

No seio do catolicismo popular surgem os movimentos messiânicos, tão comuns nos ermos sertanejos. Esses movimentos, que Menezes intitula como um “desajustamento prolongado”, formando um “binômio social” junto ao cangaceirismo¹⁰⁴, têm suas raízes no sebastianismo lusitano, na crença da volta de *El Rei Dom Sebastião* (morto na batalha de Alcácer-Quibir em 1578), o qual instituiria um reino de riquezas e glórias. O messianismo, conforme definido por Queiroz, trata-se de “comunidades chefiadas por um messias visando a alcançar ou construir um paraíso terrestre, que significará a salvação e a felicidade neste mundo para os adeptos.”¹⁰⁵. No Brasil, esse tipo de manifestação ocorreu em diversos pontos do Nordeste, dentre esses se destacam os movimentos da Pedra Bonita (1836-1838) e de Canudos (1896-1897), sob a chefia de Antônio Conselheiro, bem como as romarias à Juazeiro do Norte, cidade que viveu sob o comando do Padre Cícero entre os anos de 1872 e 1934, encontrou terreno fértil para o seu desenvolvimento, pois naquelas regiões existia o

analfabetismo quase generalizado. Ignorância completa do mundo exterior, mesmo o exterior ao sertão, ainda que nos limites do Brasil. A única forma e consciência do mundo, da natureza, a sociedade, da vida, que possuíam as populações interioranas, era dada pela religião ou por seitas nascidas nas próprias comunidades rurais, variantes do catolicismo.¹⁰⁶

Entretanto, é importante salientar que tais movimentos não são meramente religiosos, já que possuem como pano de fundo uma conjuntura social opressora, pois se desenvolveram no interior de uma sociedade coronelista. Nesse contexto, os homens que desejavam uma vida melhor, lutando por terras, bens, direitos e garantias, junto aos cangaceiros, eram “o fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo.”¹⁰⁷, como apontou Rui

¹⁰⁴ MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1970. p.19.

¹⁰⁵ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003.p.161.

¹⁰⁶ FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.26-27.

¹⁰⁷ Ibid. p.31.

Facó. Embora Queiroz afirme que esses movimentos sertanejos não possam ser encarados como “subversivos” ou “revolucionários”, mas como “reformistas”, porque não desejavam a destruição ou a substituição da estrutura social vigente, tendo em vista que apenas ansiavam por uma adequação da mesma a fim de servir melhor àqueles homens¹⁰⁸.

João Denys faz referência a um desses movimentos, na já citada cena do 8º Mistério, quando Dona América discute com as “mulheres do poder”¹⁰⁹, e cita a matança dos seguidores do Beato Lourenço, que comandou um movimento messiânico conhecido como Caldeirão, e que teve lugar no sítio de mesmo nome, no município do Crato, no Ceará, próximo ao Juazeiro do Padre Cícero¹¹⁰. Refere-se ao Caldeirão como um movimento de revoltosos, que foi banido da sociedade por ser um elemento indesejado naquela conjuntura social. Mas, como já se viu anteriormente, este discurso é usado como elemento enriquecedor para a construção poético-dramática da sociedade que está sendo representada.

2.4. Cordel, a literatura do sertão em *Flores D’América*: uma introdução

O último item de que trata este capítulo é a literatura de cordel. Esta forma de literatura está infiltrada nos sertões nordestinos desde os inícios da colonização portuguesa. O cordel, que tem suas origens na cultura portuguesa, de acordo com estudos acerca do tema¹¹¹, chega ao Brasil através dos colonos que aqui se instalam.

A Literatura de Cordel, denominação que se deve ao fato de os folhetos ficarem expostos à venda dependurados em barbantes ou cordéis, já nos veio de Portugal – onde anteriormente existiram as “folhas volantes” ou “folhas soltas” –, e se apresenta desde há muito com características peculiares à nossa realidade, conservando

¹⁰⁸ Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003. p.329.

¹⁰⁹ Ver nota 67 deste capítulo.

¹¹⁰ Sobre o movimento do Caldeirão ver Rui Facó. **Cangaceiros e fanáticos**: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.215-226.

¹¹¹ Ver BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982; DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclo temáticos na literatura de cordel. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso**: Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973.

alguns traços dos tradicionais romances que nos trouxeram os colonizadores.¹¹²

Embora sua origem esteja diretamente ligada à transmissão de histórias tradicionais, narrativas de épocas passadas, guardadas e repassadas pela memória popular, Diéguas Júnior aponta que, se não ao mesmo passo, quase ao mesmo passo também surgiram, no mesmo tipo de poesia, a narração de acontecimentos recentes de certa relevância social. Desse modo, a literatura de cordel passou a atuar como a fonte de informação, já que a ausência de jornais era praticamente completa. Além disso, no Brasil, mesmo depois do início da circulação dos jornais, o cordel continuou sendo veiculado com grande força, principalmente nos sertões¹¹³. O referido autor ainda assinala a presença de folhetos semelhantes aos cordéis na Espanha, os *pliegos sueltos*; na América Latina, os *corridos*¹¹⁴. Esses folhetos, ou “folhas volantes”, ou “folhas soltas”, impressos de forma rudimentar, eram comercializados nas feiras, romarias e praças.

Variadas foram as propostas de classificação para os folhetos por parte dos estudiosos do gênero, todas a partir das temáticas tratadas pelos poetas. Diéguas Júnior cita, em seu estudo sobre estes ciclos temáticos, a tentativa de pelo menos cinco classificações diferentes para os folhetos no Brasil¹¹⁵, e, a partir do cotejamento das diversas propostas, apresenta e analisa os folhetos a partir da seguinte classificação:

1. Temas tradicionais: a) romances e novelas; b) contos maravilhosos; c) estórias de animais; d) anti-heróis: peripécias e diabruras; e) tradição religiosa; 2. Fatos circunstanciais ou acontecidos: a) de natureza física: enchentes, cheias, secas, terremotos, etc.; b) de repercussão social: festas, desportos, novelas, astronautas, etc.; c) cidade e vida urbana; d) crítica e sátira; e) elemento humano: figuras atuais ou atualizadas (Getúlio [Vargas], ciclo do fanatismo e misticismo, ciclo do cangaceirismo, etc.), tipos étnicos e tipos regionais, etc.; 3. Cantorias e pelepas.¹¹⁶

¹¹² BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982 p.01.

¹¹³ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclo temáticos na literatura de cordel. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso**: Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973. p.05.

¹¹⁴ Ibid. p.06.

¹¹⁵ Ibid. p.27-28.

¹¹⁶ Ibid. p.29.

Mesmo com esta grande variedade de temas, Câmara Cascudo afirma, em seu livro dedicado à poesia popular sertaneja, que é nos ciclos do gado e dos cangaceiros que os poetas populares têm seus maiores e melhores motivos¹¹⁷. O folclorista estima, por exemplo, em mais de cento e cinquenta os folhetos que versam sobre Lampião e que, mesmo depois da morte desse bandoleiro, em 1938, os poetas ainda continuaram a usá-lo como mote, narrando o trágico episódio no qual foi morto: a sua “viagem para o inferno, julgamento, pensamentos, arrependimentos, planos, confidências.”¹¹⁸.

Os textos pertencentes ao ciclo dos cangaceiros apresentam uma característica que os diferencia dos demais textos dessa “poesia épica” do Nordeste. Os autores, quase sempre, empregam a 1ª pessoa do singular em suas narrativas. Segundo Daus, tal característica estaria ligada primeiramente ao medo de sofrerem represálias, pois “se louvassem de forma pública o procedimento do cangaceiro, teriam de temer atos de vingança da polícia.”¹¹⁹. Ainda atribui o êxito destes folhetos sobre o tema, entre as populações sertanejas, ao fato de participarem de uma corrente que transformou a figura dos cangaceiros em símbolo da resistência heroica frente às condições ecológicas e sociais¹²⁰. Mas, vale salientar que quase sempre os sertanejos eram mais afeitos aos bandoleiros, como já se disse anteriormente. Talvez esteja nesse aspecto mais um motivo para o grande êxito dos folhetos a que se refere Daus.

Entretanto, alguns folhetos também se prestaram a apresentar o outro lado da questão, colocando os cangaceiros como criminosos, ao narrar “os crimes ocorridos, as mortes, os abusos, enfim, tudo quanto contribui para evidenciar a existência de uma imagem negativa”¹²¹. O fato é que estes folhetos podem ser encarados como um reflexo do pensamento do povo, já que os poetas populares têm sua origem na mesma camada social do seu público, atuam como porta-voz desta classe¹²² e estiveram sempre preocupados com a

¹¹⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005. p.15.

¹¹⁸ Idem. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012. p.390.

¹¹⁹ DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. p.21.

¹²⁰ Ibid. p.90

¹²¹ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclo temáticos na literatura de cordel. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso**: Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973. p.131.

¹²² DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. p.18.

[...] necessidade de fixar os acontecimentos, de registrar as figuras que dele participaram, de anotar a maneira como decorreram, enfim tudo aquilo que, sem imprensa, sem jornais, sem rádio, as gerações mais antigas tiveram necessidade de gravar e transmitir, através da história popular, para fazer a sua história.¹²³

A história de *Flores D'América* poderia bem figurar nas páginas de um folheto de cordel, talvez sob o título de “A história da mulher que costurou a própria cabeça”, ou “As filhas que degolaram a mãe”: vários seriam, enfim, os títulos que poderiam resumir a história contada por João Denys. Sem dúvida, é nesta tradição de narrativas populares que o dramaturgo se inspira para criar o seu texto e, talvez por isso, *Flores D'América* remeta, também, ao universo da literatura de cordel.

João Denys cria algumas imagens no texto que se referem diretamente ao universo do cordel, como se vê, por exemplo, ao final do 2º Mistério¹²⁴, quando Dona América conversa com o retrato do finado marido Pedro ao relembrar os folhetos que ele trazia na volta de suas viagens e das leituras que ela fazia para Pedro escutar. Aqui, observa-se uma característica que, segundo Diégues Júnior, teria sido uma das formas pelas quais essas narrativas foram espalhadas nos sertões: trata-se dos serões familiares, ou seja, as reuniões que aconteciam após o jantar, quando a família se reunia ao redor de um candeeiro e ali eram lidas novelas, histórias e poesias¹²⁵; com a grande maioria da população analfabeta, era através da oralidade que se dava a maior afluência e transmissão dessas histórias.

Mas, na fala de Dona América, esses folhetos tem uma significação maior, porque formam junto aos anéis de Pedro e ao perfume “Flor do Amor”, guardados em um lindo bernal bordado – que contém as últimas lembranças que o marido lhe deixou –, o elo entre ela e o seu amado. No 8º Mistério, Dona América refere-se mais uma vez a esses folhetos guardados, de uma forma quase lírica – a personagem embriaga-se com os aromas que permeiam a sua casa:

¹²³ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclo temáticos na literatura de cordel. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso**: Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973. p.24.

¹²⁴ LEITE. João Denys Araújo Leite. **Flores D'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005.p.56-57.

¹²⁵ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclo temáticos na literatura de cordel. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso**: Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973. p.15.

MULHER DO JUIZ

(Surpreendida) Que cheiro é esse?

MULHER DO DELEGADO

(Inebriante) Parece ervas.

MULHER DO CORONEL

(Extasiada) Parece flores...

AMÉRICA

(Embriagada) Nem uma, nem outra. São ervas e flores, o perfume dos meus amores. Hortelã de Conselheiro; bonina de Juriti e manjerição de Pensamento... Alecrim de Andorinha, Benedita de Mansinho, capim santo de Chumbinho, cajado de São José de Bem-te-vi. Açucena de Nevoeiro e espirradeira de Diferente e mastruz de Relâmpago... Angélica de Moreno, jasmim de Azulão, bom dia de Barra Nova e saudade de Sabiá. Dália de Meia-Noite, margarida de Brilhante, rosa menina de Cajarana, bogari de Açucena, rosa prata de Beija-Flor e sorriso de Maria de Martírio...

MULHER DO DELEGADO

(Embriagada) Recorda o cheiro de couro suado...

MULHER DO CORONEL

(Extasiada) Não. É... É cheiro de terra, quando dá a primeira chuva...

MULHER DO JUIZ

(Sensual) Parece um perfume francês.

AMÉRICA

(Nostálgica e satisfeita) Tudo junto e muito mais. É cheiro de papel de romance guardado por muitos anos, num bernal bordado com flores de ouro velho e azul real, rosas, vinho...¹²⁶.

Ainda nesta mesma cena em que, mais adiante, “conversa” com o retrato de Pedro, Dona América recita versos de um folheto de seu “Compadre Silvino Pirauá”. Os versos são de um folheto intitulado “Tudo vem a ser nada”, de autoria de Silvino Pirauá Lima (1848-1913), poeta paraibano, tocador de viola, responsável pela popularização do romance em verso, autor de títulos como “O Capitão do Navio”, “As três moças que queriam casar com um moço só”, “Zezinho e Mariquinha”, “A vingança do sultão”, dentre outros, considerado como um dos maiores cantadores do Nordeste¹²⁷.

¹²⁶ LEITE. João Denys Araújo Leite. **Flores D’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.116-117.

¹²⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005. p.339-340.

No início do 3º Mistério, surge o coro de “velhas cegas sanfoneiras”; estas mulheres remetem aos cantadores, elemento de suma importância na tradição da poesia popular sertaneja, já que eram os maiores divulgadores das narrativas que geraram os cordéis. Câmara Cascudo os enfileira como descendentes dos Aedo gregos, dos rapsodos helênicos, dos Moganis e metris árabes, das runoias finlandesas, dos menestréis, trovadores e mestre-cantadores da Idade Média europeia, cantando a história de sua região e a gesta rude dos homens¹²⁸. No Nordeste, esses homens “são pequenos plantadores, donos de fazendolas, por meia com o fazendeiro, mendigos, cegos, aleijados, que nunca recusam desafio”¹²⁹.

Essas “cantadoras”, que o dramaturgo apresenta no coro, são entrevistadas pelas janelas da sala de Dona América e em suas falas citam títulos de diversos cordéis, entre os quais estão obras do já citado poeta Silvino Pirauá (“O Capitão do Navio”, “A vingança do sultão”, “Tudo vem a ser nada”) dentre diversos outros títulos que passeiam por variados temas.

Destacam-se, aqui, por exemplo, os seguintes títulos: “As sete espadas de Dores da Santa Virgem Maria”, “As Duas moças do Céu”, “A mulher que virou porca porque açoitou a mãe” e “História das filhas que mataram a mãe”. Estes cordéis podem ser interpretados como se referindo à própria história de *Flores D’América*. Em vários momentos o dramaturgo se refere a Nossa Senhora das Dores, como se viu no item anterior, inclusive fazendo uma citação literal do *Stabat Mater Dolorosa*¹³⁰. Além de que Soledade e Das Dores, as santinhas, que Dona América criou em estreita ligação com a religião podem ser “As duas moças do Céu”. No 4º Mistério, as irmãs, ao se queixarem de que não terão perdão pelo crime cometido contra a mãe, falam: “DAS DORES – Vão dizer que eu virei uma porca.../SOLEDADE – Vão cantar que eu virei cachorra...”¹³¹; é assim que entrarão para o rol dos motes de cantadores, quando terão narradas as suas crueldades contra Dona América em, por exemplo, a “História das filhas que mataram a mãe”.

A personagem da Menina-Poeta, que surge no 5º Mistério e narra às mulheres do coro a primeira das versões da morte de Dona América, traz já em seu nome uma clara referência aos poetas e cantadores que varavam e ainda varam os

¹²⁸ Ibid. p.128.

¹²⁹ Ibid. p.130.

¹³⁰ LEITE. João Denys Araújo Leite. *Flores D’América*. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.56.

¹³¹ Ibid. 84-85.

sertões com suas violas, cantando, contando e recontando as histórias que se perpetuaram no imaginário sertanejo. Mas a referência a esses cantadores não está só nesta primeira leitura, pois João Denys ultrapassa essa simples alusão.

Ao colocar a personagem narrando quatro versões diferentes para a morte de Dona América, o dramaturgo levanta a questão da autoria dos versos populares, das histórias contadas através de gerações, que foram perdendo trechos, detalhes, e por outro lado foram ganhando conotações, complementos, variações de detalhes etc. Como expresseo no dito popular: “Quem conta um conto aumenta um ponto”; é construída, assim, a riqueza de versões para uma mesma história através das diversas variantes de um mesmo mote que abrem portas para a invenção, contadas as histórias com riquezas de detalhes por cantadores que não presenciaram os fatos, como assume a Menina-Poeta que, ao ser indagada por uma das mulheres do coro no 5º Mistério, responde que não estava presente à cena do crime, mas viu tudo¹³².

Outro fator que deflagra este problema da autoria na poesia popular sertaneja, segundo Diégues Júnior, estaria ligado à questão do analfabetismo.

O analfabeto, como é a maioria dos poetas populares, inventa ou repete o que ouve, não registra, guarda na memória; o alfabetizado, às vezes nem mesmo sendo poeta, registra o que ouviu, e pode divulgar como próprio sem que nisso seja perturbado. Há ausência de proa da criação anterior.¹³³

Por fim, o que se percebe em *Flores D'América* é que, ao construir uma obra que toca em vários aspectos do imaginário cultural sertanejo, o dramaturgo se apropria deste componente da cultura popular, a literatura de cordel, para inspirar a sua criação. E como notou Tavares Júnior, vários autores da literatura brasileira também foram seduzidos e influenciados por essa poética popular, a exemplo de José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Ariano Suassuna, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto¹³⁴.

¹³² Ibid. p.90.

¹³³ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclo temáticos na literatura de cordel. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso**: Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973. p.22.

¹³⁴ TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O mito na literatura e cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980. p.12.

3. AMÉRICA E SUAS FLORES (SECAS): CONSTRUÇÃO POÉTICO-DRAMATÚRGICA

“Uma megera assustadora, bruxa rebarbativa e magra – a velha mais hedionda talvez destes sertões – a única que alevantava a cabeça espalhando sobre os espectadores, como faúlhas, olhares ameaçadores.”

Euclides da Cunha¹

3.1. Europa: a confluência dos sertões

Em que sertão está situada a ação da história de Dona América? João Denys cria uma cidade fictícia: Europa. Diferentemente das demais peças da *Trilogia do Seridó* – em *A Pedra do Navio* a ação é situada em Currais Novos, Rio Grande do Norte e *Deus Danado* não apresenta especificações de um lugar –, nesta última peça da trilogia o dramaturgo concebe um espaço sertanejo imaginário, numa tentativa de

[...] criar um novo mapa onde se pudesse encontrar um lugar que fosse a interseção desses estados todos do Nordeste, como se eu quisesse fazer uma peça que pudesse unir, sobrepor ou remapear isso, onde tivesse tudo ali, um pedacinho da Bahia, de Sergipe, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco, algo que fosse comum. Porque a gente fala de Nordeste como se fosse tudo a mesma coisa, mas não é. São muitos Nordeste, esse Nordeste em que eu nasci é muito diferente do litoral, há um Nordeste frio, de serra, que mais parece outra região que não o Nordeste, que parece Europa.²

Embora crie uma localização específica dessa “Europa”, a peça se desenvolve no espaço interno, ou seja, está restrita à sala da casa de Dona América. O dramaturgo privilegia os dramas e tensões existentes dentro daquelas paredes entre Dona América e suas filhas. Porém, há a inserção do espaço exterior

¹ Em *Os Sertões*: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.594.

² LEITE, João Denys Araújo. Entrevista concedida a Rafael Almeida. Recife, 29 jun. 2013.

através de citações. As histórias, mexericos e referências ao sertão imaginado chegam através dos diversos coros que aparecem ao longo do texto. O mundo além daquelas paredes é trazido através das falas.

É nesta Europa, que se pode imaginar como sendo uma das pequenas cidades do interior nordestino – talvez com aquela configuração básica de uma praça sendo o centro e tendo à sua volta os prédios principais da cidade –, que está localizado o sítio Santa Cruz, um pedaço de terra onde um olho d’água chora sem parar, tornando-se objeto de cobiça dos moradores da redondeza. Trata-se apenas de inferências, já que o dramaturgo não se detém a pormenorizar o espaço externo àquela sala de costura. Tais lugares externos ao lugar cênico fazem parte do espaço citado pelas personagens. Citam-se apenas a “rua”, o olho d’água, algumas referências evasivas, sempre trazidas pelos coros de mulheres que aparecem nas janelas. Pode-se considerar que João Denys estava antes preocupado com as significações que o jogo utilizado com os nomes do lugar e da personagem poderia criar – Europa, Santa Cruz, América.

Vê-se que o dramaturgo cria uma relação entre o nome da personagem, América, e o lugar, a Europa. Estas significações ultrapassam o âmbito de um simples jogo de denominações, abrindo possibilidades para diversas interpretações de maior espectro. Dentre as quais, pode-se entender Dona América como filha da terra Europa, a América (continente) que tem fincada as suas raízes na Europa velha (continente), ou ainda uma Europa sertaneja, terra seca e dura, que obriga a mulher América a se adaptar às suas condições, tornando-a resistente. Como uma referência à exploração da América pela Europa, à colonização sanguinolenta praticada pelo Velho Mundo, à qual a América Latina resistiu bravamente, já que, como se verá no terceiro item deste capítulo, Dona América pode ser interpretada como uma alegoria do continente.

O espaço da casa de Dona América, mostra-se, para as filhas, como uma espécie de clausura sufocante, ambiente opressor. Entende-se esse recinto como metáfora de todo o cenário sociocultural sertanejo. Infere-se que é uma representação do contexto em que está inserida aquela sala de costura. A matriarca figura, então, como um dos “coronéis” do sertão – coronéis que já foram assinalados no capítulo anterior –, mandando e desmandando nas filhas, nos seus mortos, nos que acorrem às suas janelas. Como afirma algumas vezes durante a peça, quem

manda naquela terra é ela, não aceita ordens de ninguém, apenas devendo obediência a Jesus Cristo.

Por apresentar-se assim, essa morada afasta-se da imagem primordial de lar. Ela não é a encarnação do “ninho”, não suscita as imagens de repouso e tranquilidade que uma casa normalmente apresenta, ao contrário, é hostil, chegando a provocar o desejo de fuga em *Das Dores e Soledade*, as quais têm uma repulsa pelo ambiente. Repulsa que se alia à vontade de conhecer outras realidades existentes para além daquele lar.

Ao falar dessa casa criada por João Denys, dessas paredes que encerram mulheres, é praticamente impossível não se remeter às paredes alvas d’*A Casa de Bernarda Alba*. Na obra de Federico García Lorca (1898-1938), o cenário descrito na didascália inicial indica que a ação do “drama de mulheres de vilarejos da Espanha”³ se passa em um “apartamento muito branco do interior da casa de Bernarda. Muros grossos.”⁴. Este apartamento criado pelo dramaturgo espanhol, bem como os cenários sugeridos para os atos seguintes, traz a ideia de um claustro, de uma fortaleza, onde vivem encerradas aquelas mulheres, tal como em *Flores D’América*. Estão contidos nas paredes todos os temores, anseios e silêncios das mulheres que ali vivem “encarceradas”, sob o jugo severo de uma matriarca que tudo controla, seja ela Dona América ou Bernarda Alba. São paredes que guardam e protegem aquelas famílias, que resguardam e mantêm em segredo as vergonhas, as tensões e os dramas dessas mulheres.

No caso do texto de João Denys, o espírito de uma eterna vigilância matriarcal é acentuado pela presença dos quadros dos santos e dos retratos da própria Dona América e de seu falecido marido, Pedro, pendurados nas paredes. Os retratos pairam sobre a sala como os olhos de Deus, que tudo veem e tudo sabem, tornando, assim, aquele ambiente ainda mais sombrio e opressor. Uma fala no 1º Mistério, da própria Dona América, corrobora essa imagem dramática da vigilância dos santos. Trata-se de quando a personagem indaga quem seria o assassino da jumenta Benedita e diz: “AMÉRICA- (Dirigindo-se aos quadros da parede) Os

³ Subtítulo do texto de Lorca, “A Casa de Bernarda Alba: drama de mulheres em vilarejos da Espanha.

⁴ LORCA, Federico García. **A Casa de Bernarda Alba**: drama de mulheres em vilarejos da Espanha. Trad. Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p.13.

senhores estavam aqui comigo. Não viram nada?”⁵, ou quando no 3º Mistério, ao entrar em casa e suspeitar de que algo de errado se passou por ali, Dona América inquire ao quadro de Padre Cícero se o diabo atentou suas duas “santinhas”⁶. Os santos teriam, assim, uma significação muito maior do que mero adorno nas paredes: são as representações de um poder divino que tem por obrigação vigiar aquele lugar.

Contudo, essa vigilância pode facilmente ser driblada, como se lê, por exemplo, no 1º Mistério, quando Dona América vai cortar a mão de Das Dores para arrancar o facão usado no sacrifício da jumenta e manda Soledade cobrir os quadros com panos pretos. É para simbolizar que, embora necessite da ajuda vigilante dos santos, estes só devem ver o que ela acha conveniente. As filhas repetirão o gesto de cobrir os quadros no 3º Mistério, enquanto costuram os vestidos com os quais pretendem fugir após o matricídio. Elas não permitem que os santos vejam seus planos, para que, dessa maneira, Dona América mantenha-se na ignorância sobre os mesmos e de fato elas consigam levá-los a efeito.

A didascália que descreve o cenário é bastante detalhada, apresentando todos os elementos sugeridos pelo dramaturgo para a ambientação da cena, como se pode observar:

Uma grande sala de visita de uma ampla casa de sítio nas proximidades da cidadezinha de Europa. Numa longa mesa está a máquina de costura antiga e portátil de D. América. Noutra mesa, também longa, estão as máquinas de Soledade e Das Dores, idênticas a de D. América. À frente e aos lados das mesas, três bancos toscos com almofadas de renda de bilros. Roupas por fazer, tecidos, ferro de passar, e demais utensílios de costura, bordado e renda. A grande parede de fundo da sala é entremeada com a porta principal da casa, ladeada por duas grandes janelas. As paredes laterais também são cortadas por janelas. Preenchendo os espaços que sobram das paredes, retratos emoldurados do dono e da dona da casa; Coração de Jesus e Coração de Maria; Nossa Senhora das Dores, e Padre Cícero Romão Batista. Junto à Porta, um calendário de folhinhas com grandes números e um relógio de parede, muito antigo com os ponteiros arrancados e o pêndulo sempre em movimento.⁷.

⁵ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.30.

⁶ Ibid. p.67.

⁷ Ibid. p.27.

As janelas desempenham um papel de grande importância no cenário, pois é através delas que chega o mundo exterior. As janelas, desse modo, simbolizam a receptividade e a penetração, são espaços que permitem a entrada dos referenciais exteriores, do ar, da luz. É através delas que as filhas de Dona América veem o mundo. O pouco que conhecem fora daquela casa é o espaço circunscrito do sítio de Santa Cruz, tudo o mais é vasto e desconhecido. O que lhes chega de informação desse espaço exterior desejado é através das mulheres que surgem nas janelas, as mulheres do coro.

O inverso também se dá: é por meio dessas mesmas janelas que a sociedade de Europa tenta desvendar os mistérios de Dona América e é, também, através das janelas que o dramaturgo faz ver as representações da sociedade sertaneja. O público, igualmente, só vê os coros que passam – à exceção dos coros dos 5º, 6º, 7º e 8º mistérios -, por entre as aberturas nas paredes da sala. As janelas têm, portanto, em *Flores D'América*, uma significação bem extensa. Sendo assim, pode-se, simbolicamente, acreditar que a história de Dona América é vista por pequenas frestas e janelas entreabertas, que não revelam muito. As imagens são, quase sempre, difusas, os fatos se entrelaçam de forma desordenada não revelando completamente o que deveria ser o “real”. Pois, como afirmou Gaston Bachelard, ao descrever a “casa primordial”:

O que comunicamos aos outros não passa de uma *orientação* para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total. Nesse caminho, orientamos o onirismo, mas não o concluímos.⁸

É por meio de pequenas “orientações” que João Denys desenvolve seu texto. Sem levar a um desvendamento absoluto do que realmente é aquela casa, aquele lugar, aquela personagem, envolve toda a ação numa subjetividade que permite os mais amplos devaneios e possibilita que, através das janelas que se abrem, seu texto possua inúmeros significados e simbologias.

Dentro da casa de Dona América há ainda um lugar secreto, um quarto secreto, em que estão guardadas as relíquias da personagem. Esse quartinho que

⁸ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.32. (grifo do autor).

será devassado e, de certa forma, profanado pelas filhas após o assassinato da mãe é o “quarto das sete chaves” onde Dona América mantém as suas lembranças materiais. Ele é objeto da curiosidade de Das Dores e Soledade, como se observa num diálogo entre as irmãs no 3º Mistério:

DAS DORES

(*Sonhadora*) Como será lá dentro do quarto de sete chaves? Ela disse que tem frasquinhos de perfume, redes...

SOLEDADE

Tem tudo da vida dela com pai. Ela disse que pai comprava os rifles da polícia.

DAS DORES

As balas também.

SOLEDADE

(*Excitada*) Eu sonho é com o tal do bernal bordado, os anéis...⁹.

Fazendo uma “leitura” da casa de Dona América sob a ótica bachelardiana pode-se associar esse “quarto das sete chaves” às interpretações apresentadas pelo filósofo francês para o porão. Embora, diferentemente da casa estudada na obra *A Poética do espaço*, a casa criada por João Denys não traz em sua constituição a ideia de uma verticalidade – na composição proposta por Bachelard uma casa deve possuir um sótão e um porão, contrapondo-se em suas posições superior e inferior, topograficamente –, mas, mesmo em sua “horizontalidade” é possível associar essa casa sertaneja, ou melhor, esse quarto secreto dessa casa sertaneja com as ideias trazidas na obra de Bachelard, para quem

[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente.¹⁰

⁹ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.62-63.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.26.

O quarto, onde a personagem guarda as suas “memórias” pode ser entendido como o porão da casa bachelardiana, já que ali estão “enterrados” os segredos de Dona América, dentro daquelas paredes estão os seus dramas, os objetos que lhe são de grande estima, objetos que recordam os tempos vividos junto ao marido. Mas ali também estão os símbolos do poder, o poder econômico e o poder da força, que se refletem no dinheiro que mantém guardado em casa e nas armas, que podem denotar uma significação de sua resistência contra as forças que lhe podem atacar.

É um cômodo que carrega contra si todo o peso de um mundo externo a comprimir as suas paredes. Ele é como o porão, com “paredes enterradas, paredes com um lado só, paredes que têm *toda* a terra atrás de si, e com isso o drama aumenta e o medo exagera.”¹¹. Por conter esses dramas e medos é que Dona América restringe o acesso àquele cômodo, pois, se o quarto for penetrado, todos os seus temores e segredos podem vir a ser desvendados.

Também se pode associar esse quarto aos conceitos de cofres, gavetas e armários de Bachelard, já que, ao manter fechado sob sete chaves o cômodo, Dona América aproxima-o do armário bachelardiano, onde

[...] vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem recorda a história da família.¹²

É enquanto “calabouço de objetos” que o “quarto das sete chaves” se assemelha ao cofre, contendo os segredos da personagem, os objetos que transpiram as suas memórias. Encerra dentro de suas paredes os mistérios irrelatáveis de Dona América.

A personagem acredita que sua casa é protegida, não só pelos santos e por Padre Cícero, mas muito mais pelos “anjos encouraçados”, os seus vinte filhos “machos” que foram enterrados ao redor da casa formando “um rosário dos filhos mortos”¹³, transformando a sua terra em um “solo sagrado”, um cemitério de anjos.

¹¹ Ibid. p.38. (grifo do autor).

¹² Ibid. p.91-92.

¹³ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.102.

As covas desse cemitério formam “uma roda perfeita. A casa fica bem no meio.”¹⁴. Depreende-se aí, além de uma significação religiosa – por conta das covas formarem a imagem do rosário –, ou simplesmente de uma referência geométrica do círculo, uma simbologia em que a casa de Dona América é um lugar onde o tempo não passa, é apenas o eixo que possibilita o movimento, uma vez que é colocada “perfeitamente” no centro de uma roda e a roda simboliza o tempo, com o seu movimento giratório, estando o seu centro como o aspecto imóvel. Ali, naquela casa, enquanto centro da “roda do tempo”, ou da “roda da vida”, a eternidade se opõe ao tempo. Eternidade que envolve e transmite uma sensação de infinito recomeçar, do ciclo que se repete por todo o sempre.

3.2. O tempo sob o comando de América

Em *Flores D'América*, as referências ao tempo estão presentes desde as nomeações das divisões estabelecidas pelo dramaturgo que, como já se mencionou no capítulo anterior, atribui para cada um dos “mistérios” do seu texto uma hora canônica. Essas horas, ligadas à liturgia das horas, vêm corroborar a ideia de que aquelas mulheres estão sempre em oração, sempre a cumprir suas obrigações, seguindo penitencialmente o seu ofício de mulheres castas, santas, bordadeiras, rendeiras, costureiras. Tal aspecto reforça a imagem da casa como um convento, um mosteiro, além de significar, mais amplamente, que toda a ação aconteceria durante um dia completo de oração, estabelecendo um ciclo que se desenvolve naquele recinto familiar. Remete, também, ao pensamento aristotélico de que a ação teatral não deveria “exceder o tempo de uma revolução solar”¹⁵, ou seja, toda a ação deve acontecer entre o nascer e o pôr do sol.

A própria divisão em oito mistérios já encerra em si um elemento relacionado ao tempo, pois, ao se interpretar o número de acordo com a tradição católica – a doutrina que imprime fortemente suas características no texto de João Denys –, o número oito simboliza o “Oitavo Dia”, aquele que sucede “aos seis da criação e ao *sabbat*, ele é o símbolo da ressurreição, da transfiguração, anúncio da era futura

¹⁴ Ibid. p.92.

¹⁵ ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. Porto Alegre: L&PM, 2011. p.34.

eterna.”¹⁶ O número oito estaria então ligado ao Novo Testamento, sendo considerado o número que significa a completude. Esse sentido de ressurreição pode ser associado à imagem do reaparecimento de Dona América que, assim como Jesus Cristo apareceu transfigurado a três discípulos, surge transfigurada a três coros distintos, já que no “Oitavo Dia” está “não só a ressurreição do Cristo mas também a do homem.”¹⁷.

Não por acaso, o coro que se entrevê pelas janelas da sala “representa um grupo de seis mulheres grávidas (barrigas enormes)”¹⁸, ou seja, esse coro vem contribuir com a imagem cíclica que o dramaturgo propõe. As mulheres carregam em seus ventres o futuro, o novo, o porvir e para reforçar essa ideia de ciclo, a didascália final indica uma “imagem sonora” que repete a do início do texto, em que apenas se ouve o “barulho atormentado” da máquina de costura de Dona América.

Na já citada didascália, em que descreve o cenário, o dramaturgo sugere dois elementos que se referem ao tempo: “um calendário de folhinhas com grandes números e um relógio de parede, muito antigo com os ponteiros arrancados e o pêndulo sempre em movimento”. Ambos os objetos servem para significar que ali, na casa, o tempo está sob o comando da personagem, porque o relógio, ao apresentar-se sem os ponteiros, sugere a ideia de um “não-tempo” arbitrário, o tempo que não é registrado pelos ponteiros. A ausência destes abre a possibilidade de Dona América fazer o tempo avançar ao sabor de sua vontade.

Entretanto, ao colocar o pêndulo sempre em movimento, João Denys não elimina totalmente o sentido do tempo na ação. O tempo passa a não ser arbitrário e sim arbitrado pela personagem, mas está sempre ali, passa normalmente em volta, não ali na casa, na terra de Dona América, onde se perpetua uma imagem de eternidade. O pêndulo do antigo relógio só irá parar o seu movimento no 5º Mistério, como indica a didascália inicial da cena. Deixando o tempo suspenso, pois, é a partir dessa cena que vão começar a serem contadas as várias versões para a morte de Dona América, isto é, o tempo entrará em uma espécie de “vai-e-volta”. É como se

¹⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p.653.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.118.

um vácuo fosse aberto no tempo, para que se possa contar e recontar as mortes da personagem.

O comando do tempo é mostrado de duas formas pelo dramaturgo. Há as falas em que a própria personagem afirma mandar no tempo, como se vê, por exemplo, no 3º Mistério: “AMÉRICA- (*Sonolenta*) Eu ainda mando na minha terra e no meu relógio. Horas abertas, hora das vésperas.”¹⁹, e através da ação de arrancar as páginas do calendário de folhinhas, por meio do qual Dona América faz o tempo avançar. O 2º Mistério começa com a matriarca em frente ao calendário:

AMÉRICA

Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!

DAS DORES e SOLEDADE

Para sempre seja louvado!

AMÉRICA

(*a cada santo do dia, arranca a folha*) S. Jorge Mártir, S. Marcos, Sta. Catarina. (*Pausa. Desiludida*) Esta minha terra é uma cruz pesada...

SOLEDADE

Mãe?

AMÉRICA

O tempo já se arrasta.

DAS DORES

Meu braço sem mão tá doendo.

AMÉRICA

A dor vai passar já já! Tô saindo de abril! Vou levar as horas pra frente!

DAS DORES

E minha mão?

AMÉRICA

Naquela latinha de costura. Enterrada lá atrás, perto dos meninos. Daqui a pouco vão ser uns ossinhos brancos. (*Voltando-se para o calendário*) São Juvenal (*arranca*), Sta. Afra (*arranca*), Sto. Urbano (*arranca*), São Luiz Gonzaga (*arranca*), Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (*arranca*), Sta. Isabel (*arranca*), Santa Ana! (*Para*) Pronto! (*Consoladora*) Agora, você já está acostumada a ser canhota.

¹⁹ Ibid. p.72.

No simples ato de arrancar as folhas do calendário, Dona América faz o tempo avançar e as realidades ainda em curso serem superadas por este avanço falseado. Outro elemento contido nessa cena é o fato, muito comum nos sertões, das pessoas se guiarem pelo calendário hagiológico, ou seja, pelas datas dos dias devotados aos santos, pois, segundo a tradição católica, cada dia do ano é devotado a um ou mais santos. Vê-se, então, que a cena se iniciaria em 23 de abril (o dia de São Jorge Mártir) e Dona América faz o tempo passar até 26 de julho, o dia de Santa Ana.

João Denys apresenta alguns indicativos temporais, nas didascálias, através da sugestão de iluminação. No 1º Mistério, por exemplo, sugere que uma “luz cegante do meio-dia” penetre na sala pelas janelas. São as horas abertas. O meio-dia, que segundo o Dicionário de Símbolos, significa

[...] uma espécie de instante sagrado, uma parada no movimento cíclico, antes que se rompa um frágil equilíbrio e que a luz se incline rumo ao seu declínio. Ele [o meio-dia] sugere uma imobilização da luz em seu curso – o único momento sem sombra – uma imagem da eternidade.²⁰

É exatamente neste meio-dia, horário que o dramaturgo sugere para o início do texto, que o “frágil equilíbrio” daquela casa é quebrado. Ao irromper na cena, Soledade vem carregando a cabeça degolada da jumenta Benedita e daí em diante os acontecimentos começam a seguir a rota que o sol faz: inicia o seu declínio, para assim cumprir o inexorável caminho do ciclo vital, ou seja, é a partir deste momento que todo o mundo de Dona América começa a desmoronar. É neste instante que as rédeas da situação, tão bem controladas até aquele momento, se soltam das mãos da personagem e tudo foge ao seu controle. É no momento em que tudo está aberto, em que nada se vê no entorno, quando as sombras não se formam devido à posição do sol a pino, que se dá o sacrifício da “mãe-de-leite” de Soledade e Das Dores.

A “hora aberta” do meio-dia é considerada como uma hora relacionada à saúde física e é nela que se praticam os rituais que têm o intuito de atingir a saúde

²⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.p.603.

física do indivíduo. A degola da jumenta pode ser interpretada como um ataque à integridade da própria Dona América, já que como ela afirma: “Benedita era como uma vaporização do meu corpo.”²¹ - nota-se mais um significado que a alocação da primeira cena da peça nesta hora específica pode sugerir.

Em contraponto à denominação do 1º Mistério, João Denys associa o último mistério, o 8º Mistério, às “Vésperas”. Essa hora é celebrada ao cair da tarde, ao fim do dia e nela são feitas as últimas orações de um dia de ofício. Lembram ao homem de continuar cultivando a esperança da chegada do “Reino de Deus”, o reino eterno. Então essa hora é a que desperta a ideia de uma continuidade, renovando o espírito para o novo dia que se iniciará.

Todos esses significados atribuídos às “Vésperas” podem ser encontrados na última cena de *Flores D’América*. É quando, por fim, a personagem retorna à sua posição inicial, sentada em frente à máquina de costura, regressando ao seu ofício habitual, pelo qual se instaura a imagem de uma retomada, de um recomeço que fecha redondamente a ação, indicando o retorno, a nova volta do ciclo eterno que se arrasta naquela sala.

Destaca-se, ainda, a indicação temporal do dramaturgo para o 4º Mistério. Este mistério, que tem como hora canônica uma associação a “Matinas”, traz em sua didascália inicial a indicação de que “é o fim da noite. O dia quer nascer.”²². Nesta cena, ouvem-se gritos “horríveis” e “bestiais” de fora da casa, são as duas irmãs, Das Dores e Soledade que pronunciam palavras ininteligíveis entre os urros. Ao entrar na sala, assim como sua irmã faz no 1º Mistério, Soledade carrega numa das mãos a cabeça degolada da mãe. Depois desta entrada trágica, as duas irmãs se arrumam, trocam seus trajes de santas por vestidos de dama – iguais aos que costuraram junto com a encomenda das calças –, e retiram suas máscaras. Preparam-se para partir rumo ao mundo exterior, carregando todos os apetrechos necessários e os objetos retirados do “quarto das sete chaves”.

Essa hora em que o sol ainda não surgiu completamente era a hora habitual em que os cangaceiros levantavam acampamento e iniciavam suas longas caminhadas. É uma hora propícia para as saídas, para as fugas, assim como as

²¹ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.29.

²² Ibid. p.75.

duas irmãs fazem. Montam na égua e ganham estrada para longe daquela casa, daquela terra, da opressão a que estiveram submetidas durante treze anos.

O dramaturgo não determina um período específico para a ação. Limita-se a sugerir que as mulheres do penúltimo coro – o que representa as mulheres do Juiz, do Coronel e Delegado –, estejam trajando roupas de mulheres economicamente favorecidas, do final da década 1930. Esta informação, a única relativa ao período em que se desenvolve a história de Dona América presente em didascálias, só evidencia as deduções de que a ação se passa no período áureo do cangaceirismo, ou seja, no tempo de atuação de Lampião, mais especificamente no período em que os bandos contavam com a presença feminina, já que, como se vê no texto, existia junto à encomenda das calças – que se acredita estarem sendo feitas para um grupo de bandoleiros como se afirmou anteriormente –, um vestido feminino. A ação pode, então, ser localizada no período entre os anos de 1930 – 1940.

Existem ainda outras indicações que corroboram esta tese e que estão presentes na fala da “Mulher do Coronel”, que diz: “MULHER DO CORONEL [...] Faz pouco tempo que mataram mais de quatrocentos revoltosos do tal Lourenço, nas bandas do Cariri.”²³. Observa-se que esta fala faz referência ao “Beato Lourenço”, comandante do movimento do Caldeirão, existente nos sertões cearenses desde finais da década de 1920 até 1938, quando o movimento foi desbaratado pela força policial. Há também uma referência na fala da “Mulher do Delegado”, ao afirmar que: “Ontem, até que enfim, aleluia, degolaram o famigerado Virgulino e sua laia. O telegrama chegou hoje na prefeitura.”²⁴. Estariam, então, aquelas mulheres vivendo o ano de 1938, que coincide com o massacre de Angico, onde capitularam Lampião, Maria Bonita e alguns cangaceiros que os acompanhavam.

Todavia, deve-se salientar que estas referências temporais não restringem a ação, não a enquadram num momento específico dentro de um calendário. O tempo, principalmente, o tempo dentro daquela casa tem outra dimensão, já que corre ao sabor dos desejos e vontades da personagem. O tempo impõe-se enquanto retrato de uma eternidade, enquanto um ciclo que se repete indefinidamente, pois o futuro está “grávido” de esperanças e os dias se sucederão para aquela América “pobre” e “desgraçada” como uma infinita penitência que deve carregar às costas.

²³ Ibid. p.113.

²⁴ Ibid. p.114.

3.3. América: a fênix do horror

Dona América é uma figura envolta em mistérios e segredos, motivos que a levam a ter foros de lenda, de mito. Tudo a seu respeito é como um quebra-cabeça que nunca está completamente montado, sempre falta uma peça que não permite a visão do todo. João Denys apresenta a personagem com uma construção que permite identificar os ecos e ressonâncias de outras figuras reais ou fictícias, como se verá ao longo deste item.

Já em sua descrição da personagem na didascália inicial do texto, o dramaturgo mostra-a da seguinte forma: “Dona América usa um longo vestido preto de mangas compridas e óculos com a lente direita opaca.”²⁵. Nessa breve descrição encontra-se uma alusão imediata à imagem de Lampião, o Rei do Cangaço. Assim como o bandoleiro, a personagem do “drama seco” é cega do olho direito e por isso usa os óculos com uma das lentes opacas – os óculos redondos do bandoleiro tornaram-se uma de suas marcas registradas, passando, inclusive, a ser usado apenas esteticamente por outros cangaceiros, que seguiam uma “moda” lançada pelo “Rei dos Cangaceiros”²⁶. Os autores que se referem à questão da cegueira do bandoleiro apontam possíveis causas para ela: há os que afirmam que teria sido furado por um espinho de quipá por volta de 1926 e há os que afirmam “a existência comprovada de glaucoma congênito” no olho direito de Virgulino e ainda “um leucoma que lhe cobria de branco grande parte da córnea, fazendo, por outro lado, com que o globo diminuísse de volume a cada ano”²⁷.

A personagem de João Denys teve o olho perfurado por um “garrancho de jurema”. Dona América alude ao episódio em que teve o olho machucado aos treze anos, quando seu marido Pedro Pereira a roubou de casa, no 2º Mistério. Em conversa com uma das mulheres do coro presente à cena, ela conta o motivo pelo qual possui visão em apenas um dos olhos²⁸. Mas o que se vê é que o dramaturgo, para justificar uma característica física da personagem, que a aproxima da figura de Lampião, mistura dois fatos relacionados aos cangaceiros: além de utilizar a

²⁵ Ibid. p.27.

²⁶ PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p.173.

²⁷ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 5ª ed. São Paulo: A Girafa, 2011.

²⁸ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.48.

perfuração por uma planta característica da flora sertaneja, une-a ao, já citado, rapto de Dadá por Corisco, quando esta também contava a idade de treze anos.

A terra de Dona América, o seu sítio Santa Cruz, torna-se um lugar de peregrinação. Ali vão os que acreditam que aquela terra é mística pela proteção que as vinte covas dos “anjinhos” oferecem àquele pedaço de chão, além de ser aquele sítio o único que ainda possui uma fonte de água naquelas redondezas secas. Pode-se aí, mais uma vez, fazer conexões dessa personagem multifacetada com os muitos beatos que povoaram os sertões nordestinos. Por seu “fanatismo” religioso, por sua aura de mistério, pelas suas conversas com os mortos, ou ainda pela fama que se espalha na região, dos “milagres” que as suas filhas realizam, transforma-se aquela casa em um reduto para onde as massas de peregrinos confluem. Como se vê no 2º Mistério, no qual, acompanhando o coro que aparece, estão as peregrinas:

AS TRÊS MULHERES [DO CORO]

Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!

ANGÉLICA

Não se avexe, dona América. Só tem mulher e criança no bando.

AMÁLIA

Chegaram lá na rua perguntando onde era o Sítio Santa Cruz. Vieram fazer pedido pra roda dos anjinhos.

VIRTUOSA

Estão acendendo vela.

AMÉRICA

Das Dores, vá na cozinha e bote o caldeirão no fogo. A fome deve tá roendo o bucho das penitentes.

SOLEDADE

Mãe, a comida tá pouca.

AMÉRICA

Bata na boca, minha santa pecadora! Aqui nunca vai faltar nem água nem comida. Vá, Das Dores. Bote água e um pedaço grande do último bode que eu matei. Ainda tem maxixe e jerimum. Mais tarde eu faço o pirão.

VIRTUOSA

Dona América, e se o buraco d'água secar? Em Europa não tem mais uma cisterna com água. Só na casa do padre.

AMÉRICA

Deixe de besteira, dona Virtuosa. Aqui por debaixo dos meus anjinhos corre um rio sem tamanho. Meu marido Pedro cavou o mais fundo buraco na pedra. Essa água nunca acaba.

AMÁLIA

Por que a senhora não vende a água pro povo de Europa.

AMÉRICA

Você tá doida, mulher? Onde já se viu vender o que não pertence a gente? Esta água é propriedade do Criador. Quantas latas d'água você mesma não já levou daqui?

AMÁLIA

Já perdi as contas.

AMÉRICA

Então...²⁹

Dona América socorre aos que lhe pedem ajuda, como muitos “messias” faziam. É uma espécie de benfeitora para os pobres, que distribui o pouco que possui com o “resto de gente desiludida, fugida do governo, com fome, medo e vontade de trabalhar”, ou mesmo com os grupos de cangaceiros a quem dá “água, comida e rede”³⁰. São os ecos das personalidades de um Antônio Conselheiro ou de um beato Lourenço ressoando nessa personagem que é composta de vários fragmentos de um imaginário.

João Denys também utiliza o discurso de outras personagens para ajudar a compor a figura tão singular e complexa que é esta mulher sertaneja, o que pode ser exemplificado em uma das falas da personagem Angélica:

ANGÉLICA

Não tem precisão disso não, dona América. Eu ia contar de qualquer jeito. (Inspira forte e dispara quase de um fôlego só) Dizem na rua que a senhora é doida. Brigou com o padre, o delegado e o juiz. Dizem que vão botar fogo na sua casa. Que a senhora fala com os defuntos; que tem parte com o demônio; que é uma jararaca; que esconde dinheiro dentro de uma garrafa; que seu marido era bandoleiro e ladrão, que esperou vinte anos pra um menino se criar; que vendeu tudo, foi-se embora e deixou a senhora com uma mão na frente e outra atrás. Falam que ele não morreu coisa nenhuma. A senhora inventou isso pra dizer que era viúva. Fuxicam que ele se amigou com uma mulher chamada Santinha, lá pras bandas do Cariri e que já tem dez filhos, tudo macho e trabalhando com ele no gado,

²⁹ Ibid. p.46-47.

³⁰ Ibid. p.115.

no curtume e no comércio. Tão dizendo que o governo vai fazer um açude aqui nesta baixa de Santa Cruz; que as meninas são pagãs; mas eu sei que é mentira, mentira, mentira!... (Sai aos prantos)³¹.

O que se percebe nesta fala é que o dramaturgo opta por mostrar como a imagem de Dona América é construída pelas pessoas da região de Europa e que, por sua aura de mistério, abre precedentes para os mexericos e invenções do povo. Não se sabendo ao certo o que é verdade, o que é criação, o que é mentira. É por essas poucas certezas que se torna uma figura que causa curiosidade nos outros. Durante o texto, João Denys ainda apresenta outras indicações através do discurso das suas filhas, mas é pelo discurso da própria personagem que se veem as mais fortes imagens de suas próprias características.

As identificações mais fortes existentes na peça de João Denys são as que aproximam Dona América de Bernarda Alba, personagem do dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Bernarda e América governam suas casas e não estão preocupadas com os anseios, vontades e desejos de suas filhas. Aí reside a desgraça dessas mães opressoras, isto é, aí está o ponto crucial em que perdem o controle da situação. Por se manterem atentas às aparências, tentando encobrir tudo que foge às regras de moral e dos bons costumes em suas famílias são consideradas pilares de virtude. “Bernarda não quer que vejam seu domínio.”³², assim como Dona América não permite que o espaço interno de sua vida seja invadido pelos olhos curiosos do povo de Europa, mantendo dentro do “quarto das sete chaves” todos os seus segredos.

Pela força com que manobram a vida dos que as cercam, essas mulheres despertam um sentimento de rejeição em suas filhas, visto que ambas acreditam ter o destino de suas filhas decidido por sua vontade, mantendo os olhos postos sobre aquelas jovens que desejam algo mais do que continuarem sentadas naquelas salas a costurar e bordar por toda eternidade. Contudo, suas cabeças serão cortadas. No caso de Dona América, a degola é efetivada; já na peça de Lorca, a decapitação é apenas simbólica, pois, quando a “tormenta” que existe em cada quarto daquela

³¹ Ibid. p.55.

³² LORCA, Federico García. **A Casa de Bernarda Alba**: drama de mulheres em vilarejos da Espanha. Trad. Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p.15

casa de brancas e altas paredes explode, o mundo de Bernarda é colocado numa completa desordem.

Mais que apenas a presença de conteúdos semelhantes entre as obras do dramaturgo espanhol e a obra de João Denys, também é possível identificar no *drama seco* ecos da estratégia realizada por Lorca em sua dramaturgia. Esta “equação” era semelhante a que fora proposta pelo já citado movimento regionalista de Gilberto Freyre – tradição, modernidade e região –, pois ao construir uma obra “lançando um olhar moderno e repleto de poesia sobre as coisas de sua terra”³³, o poeta andaluz transcendeu fronteiras geográficas e foi reconhecido internacionalmente. Influenciando, por exemplo, dramaturgos do mundo inteiro, como Hermilo Borba Filho, e todo pensamento que levou ao surgimento da “Escola do Recife”. *Flores D’América* é reflexo de toda essa influência que seu criador absorveu, pois ao escrever seu texto aproximava-se da “potencialidade” de linha dramática em que Hermilo Borba Filho colocou todo o Nordeste³⁴, pois nele tudo “é um drama de primeira grandeza, como a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. [...] São dramas do povo, que a ele interessam, que ele compreende.”³⁵

Dona América é quem manda nas “redondezas de Europa”. Não aceita contestações às suas vontades, não acata ordens, como ela mesma afirma: “(...) não faz continência nem pra juiz, nem pra coronel e nem pra padre, tirando o meu Santo Padrinho. E nem no inferno, faço continência pra polícia.”³⁶. O que a coloca em patamar equiparável a figuras tão características da sociedade sertaneja: os coronéis, os quais, como se viu no capítulo anterior, foram peças-chaves para a construção desta sociedade sobre as estruturas sociais desiguais e protecionistas.

América é senhora absoluta de suas terras, ou assim acredita, ou ainda o é até o momento em que suas filhas “tomam” o controle das ações e fazem aquele poder supremo começar a ruir. As filhas acreditam que o ato com que põem fim aos desmandos da mãe, a decapitação, será o “salvo conduto”, a alforria, a libertação do

³³ REIS, Luís Augusto. Hermilo Borba Filho e a dramaturgia moderna em Pernambuco. In: **Hermilo Borba Filho e a dramaturgia**: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010. p.17.

³⁴ BORBA FILHO, Hermilo. **Teatro do povo**. In: Diálogo do Encenador – teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana. Recife: Fundaj. Ed. Massangana/Edições Bagaço, 2005. p.27-28.

³⁵ Ibid. p.28.

³⁶ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.114.

jugo opressor. De certo modo é, pois, após o matricídio, Das Dores e Soledade saem em busca de conhecer o mundo com que tanto sonham. Entretanto, Dona América ressurgirá logo em seguida, resistente, renascida, não como a figura mitológica da Fênix, das cinzas, mas do seu próprio corpo mutilado, juntando as partes de si e retomando o poder, as rédeas de sua casa, de sua vida, de seu tempo.

Filhas que Dona América chama de “santinhas” – assim como Lampião chamava Maria Bonita –, são seu “arrendamento” e sua “aflição”, essas “virgens vigiadas” pela severa mãe durante treze anos, prometidas à castidade, à santidade, podem ser lidas como os conteúdos psíquicos recalçados de Dona América, os seus sonhos, que se libertarão e seguirão seus caminhos para além de onde aquela mãe, tão ligada às raízes, não conseguiu se lançar. Numa fala do 8º Mistério, Dona América nega que foram as suas filhas que a degolaram afirmando que nunca as pariu:

AMÉRICA

(Enojada) Larguem de besteiragem, suas fuxiquentas ignorantes!
(Orgulhosa) Faz muitos anos que eu comi minha cabeça com farinha e rapadura. (Pausa) Como elas poderiam degolar o que já foi comido há muito tempo? Vocês é que não têm razão. Nunca tive filhas fêmeas! Há tempos que vivo só, com meus anjinhos, com minhas flores. (No ritmo de uma costura à máquina) Agora, só me resta um molambo velho de coração cheio de espinhos e alfinetes, forrado de traças, tranças, trancelins, traços, trapos, trecos, trem, percevejos e melindres. Meio aberto, meio passo, meio trançado, meio trocado, meio traiçoeiro, meio ferrado, meio incendiado. Coração apodrecido de papelão. (Pausa) Um pique amarrado, aperreado, agoniado, apreciado, alcoviteiro, amargo, agoureiro, afoito, arrastado, arrasado, ataviado, atrevido e aventureiro. (Silêncio. Indignada) O sentimento de vocês é muito diferente do meu. Os homens estragaram a vida de vocês e a minha também. (Pausa. Sonhadora) Tem uns homens que enchem a gente de amor... (Pausa) Mesmo assim ainda tem sobejo! (Silêncio. As mulheres estão petrificadas. América, calma, abrindo as janelas. O dia começa a morrer) Eu sou uma viúva, muito moça ainda. Minhas filhas, companheiras, minhas cruces, são as dores e a solidão.³⁷

E daí se pode interpretar que tudo não passa de projeções da imaginação solitária desta mulher. Suas filhas, suas dores, as conversas com os quadros, com

³⁷ Ibid. p.114-115.

os filhos mortos e enterrados são as vaporações dessa sertaneja que vive encerrada em um mundo completamente misterioso. É por meio de tais projeções que se podem enxergar algumas características que fazem o texto de João Denys se aproximar das proposições do expressionismo, pois, como afirmou Gerd Bornheim, ao escrever sobre o movimento e suas influências no teatro, “a identidade se fragmenta, chegando mesmo a plurificar-se em diversas personagens”³⁸. Ademais, “tempo e espaço não existem como categorias para organizar a experiência, ou seja, a tentativa de dar imediatismo e pertinência direta à ação entre todos os espectadores conduz a uma universalização abstrata”³⁹, pois, como se viu, o tempo em *Flores D’América* não é arbitrário, não restringe, pelo contrário, abre para leituras e interpretações as mais variadas.

Apesar de se mostrar sempre como uma figura forte e decidida, no 2º Mistério Dona América – na referida cena em que conversa com o retrato do marido –, demonstra outra faceta de sua personalidade, exhibe aquela que se pode considerar como a face mais oculta e saudosista, pela qual se coloca como a figura feminina que é completamente devotada ao esposo, ressoando nas suas palavras o eco de inúmeras mulheres, como as atenienses que esperavam seus guerreiros voltarem ao seio de duas casas após as enormes batalhas. Diz a personagem:

AMÉRICA

Pedro, conte a verdade pra mim, conte. Onde você está? No céu, no purgatório ou no inferno? Onde diabo você se escondeu? (*Pausa*) O quê? Fale mais alto! (*Escuta*) No romance em verso? Não me venha com suas charadas! (*Ressentida*) Depois que as meninas nasceram não li mais nenhum romance, nem em verso nem em reverso. (*Pausa*) Você se lembra? Quando você voltava de viagem me trazia linha, tecido, botão de madrepérola, o dinheiro apurado com as rendas que eu fazia e um pacote de folheto. (*Pausa*) Depois da ceia eu lia pra você. Paciência você não tinha com as letras. (*Pausa*) Bordei um lindo bernal e guardei cada folheto com seus anéis e ‘Flor do Amor’, seu extrato preferido. Você e sua vaidade... Maior do que a minha que era fêmea e mulher. Eu era ‘Flor do Amor’, hoje sou uma pedra vestida de preto. (*Dolorida*) A incerteza de você vivo ou morto tá me fazendo rachar. (*Acarícia a fotografia*) Tá triste e calado, não é? Fique assim não... (*Pausa*)⁴⁰.

³⁸ BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.66.

³⁹ INNES, Christopher. **El teatro sagrado**: El ritual y La vanguardia. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.52. (tradução nossa).

⁴⁰ Ibid. p.56-57.

Dona América é também a “mãe” e carrega em si toda a simbologia que a palavra possui. A mãe tem sua significação associada à terra e Dona América é essa “mãe-terra”, o berço de tudo, o chão de onde brotam suas flores secas. Na mãe e na terra “a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra”⁴¹. É da terra que todos recebem o seu nascimento, “pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do Céu.”⁴². Embora se coloque ativamente diante das coisas terrenas, percebe-se na personagem certa passividade em relação ao divinal, uma dominação por meio de uma força superior na cabeça daquela mulher.

Terra e mãe ainda se identificam com o símbolo da fertilidade, da regeneração. Porém, Dona América esperou “vinte barrigas” para que o seu sonho de ser mãe se concretizasse. Ecoando, nesse aspecto, o drama da personagem de García Lorca, Yerma, a mulher que não consegue realizar o desejo de ser terra fértil. Os filhos de Dona América não se criaram e as gêmeas por pouco não tiveram o mesmo destino dos irmãos, não fosse a jumenta Benedita estariam enterradas junto aos “anjos encouraçados”. Assim, aquela mãe é seca. É terra seca, como a sua terra e, por isso, não se perdoa, culpa-se eternamente, pois “uma mulher sem leite como uma terra boa sem água, sem amolecimento, afofamento.”⁴³. O que se percebe é uma dubiedade dessa mãe, que é ao mesmo tempo símbolo do maternal e também “o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia”⁴⁴. Este é o aspecto da opressão que sobressai em Dona América, uma representação da mãe dominadora que vive acompanhada de suas filhas, “as dores” e a “solidão”, cruces que lhe pesam sobre os ombros.

⁴¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.p.580.

⁴² *Ibid.* p.878.

⁴³ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.70.

⁴⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.p.580.

3.4. A cabeça cortada da velha América

Segundo a concepção platônica, a cabeça, por sua forma esférica, é comparável a um universo. Entende-se a cabeça como um microcosmo. Entretanto, essa cabeça também pode simbolizar o “ardor do princípio ativo”, que guarda em si a autoridade de governar, de ordenar, de instruir⁴⁵. As mais diversas tradições aludem ao fato de que o corte dessa parte do corpo, quando se trata do inimigo, e a consequente exibição da mesma parte como troféu, garante ao vencedor a soberania frente ao vencido. “A cabeça simbolizava [...] a força e o valor guerreiro do adversário, indo incorporar-se aos do vencedor, e a degolação ainda garantia a morte desse mesmo adversário.”⁴⁶.

Flores D’América já apresenta em sua primeira cena, no 1º Mistério, uma imagem de degola. O dramaturgo faz surgir uma das filhas de Dona América, Soledade, erguendo a cabeça ensanguentada da jumenta Benedita – a mãe de leite das irmãs gêmeas –, em seguida surge Das Dores, a outra filha, empunhando um enorme facão. É ela a assassina daquela “pobre burrinha mansa e caridosa” que lhe alimentou quando criança. Esta primeira decapitação é um “ensaio” do matricídio que as filhas levarão a efeito no 4º Mistério, é a primeira tentativa das filhas de cortarem os laços com aquela opressora mãe. Em uma de suas falas, Dona América afirma que as filhas lhe cortaram a cabeça, já que Benedita “era como uma vaporização” do seu próprio corpo. Seu sofrimento está apenas começando.

É, afinal, no 4º Mistério que tem fim a agonia desta mãe. Após tramarem o assassinato e a subsequente fuga daquela casa, as irmãs Das Dores e Soledade decapitam Dona América. Porém, o dramaturgo não faz ver o ato trágico, apenas apresenta a cabeça cortada da personagem. Desta vez é Das Dores quem entra na sala carregando a cabeça degolada, que ainda tem os olhos abertos. Recorda-se imediatamente das famosas fotografias das cabeças de Lampião e de seu bando – mortos e degolados em 1938 e que muito se reproduziram e se espalharam pelo país, fixando-se no imaginário. Na cena, as filhas depositam a cabeça numa das mesas da sala e, depois de arrumar o que lhes é possível carregar, saem pelas estradas que lhes levarão ao tão sonhado mundo além daquelas paredes.

⁴⁵ Ibid. p.152.

⁴⁶ Ibidem.

Contudo, no 6º Mistério Dona América ressurgirá com sua cabeça recolocada sobre o pescoço. Volta como símbolo de uma resistência. Costura sua própria cabeça – talvez com o fio de Cloto, a primeira das parcas, a que tece o fio da vida –, realizando aquela que considera a renda mais difícil por suas mãos acostumadas a dominar os bilros com que já fez “léguas e léguas” de renda, como conta no 7º Mistério:

AMÉRICA

Ô mulher sem fé! Formiga quando quer se perder cria asa! Elas cortaram a minha cabeça. Eu tava descascando feijão lá no alpendre. Caí no sono. Elas se aproveitaram e me degolaram. Só que caíram na besteira de deixar minha cabeça aqui na sala, em cima do manto da Virgem que estou fazendo. (Pausa) O sangue estancou.

3ª MULHER

(Falsa) Pobre mãe!

AMÉRICA

Levaram tudo que eu ensinei: as máquinas, o perfume do pai... Se sofrerem uma emboscada da polícia, sabem atirar e se defender.

2ª MULHER

(Revoltada) Por quê, meu Deus? Por que a senhora está mentindo cinicamente pra gente?

AMÉRICA

Onde elas pararem, têm garantia. Têm um ofício, sabem rezar... *(Pausa)* Não duvido que aprendam a ler e escrever. Se isso acontecer, vão desembestar. *(Orgulhosa)* Vão longe! Muito longe... Muito longe de mim! E não terá homem na terra que dobre elas. *(Pausa. Cobre o rosto com as mãos. Numa tristeza sem tamanho)* Meu Deus, Minha Mãe... *(Pausa)* E eu que só queria duas santinhas no meu altar! *(Pausa. Controla-se)* Me levantei, sem cabeça, e saí, como cega, pegando nas paredes. Vim devagar, passando a mão nas mesas, até que senti minha cara fria em cima dos panos, quase secando. Peguei a cabeça e coloquei no pescoço. Encaixou direitinho. *(Pausa)* A vista ficou meio turva, senti uma tonteirazinha, uma vontade de vomitar, mas tomei o ar com vontade. Vocês sabem: vontade não nasce, se cria! *(Pausa. Iluminada)* Então, eu me criei de novo. Peguei linha e agulha, uns espinhos grandes pra ir segurando, alfinete, cera de abelha e papelão. De repente, senti o sangue chegando. Botei linha na agulha e aos poucos fui costurando. Ô coisa danada difícil de remendar é cabeça e pescoço! É peça que não acaba mais... *(As “Filhas de Maria” olham com ódio para América)* Só então é que entendi que eu estava fazendo uma renda pior que uma “Estrada de Ferro”. Depois do dia inteiro nisso, tive um alívio: dei o arremate. Deus me ajudou. *(Pausa)* Não apareceu

ninguém pra ver o milagre. Olhei pras janelas e meus anjinhos, todos lá... Sorrindo pra mim.⁴⁷

Esta América que não se dá por vencida, que se levanta de seu sofrimento e apresenta-se como uma alegoria da resistência de todo um continente pode ser a América Latina, que mesmo dizimada, explorada e massacrada por longos séculos, tendo toda a sua riqueza roubada por colonizadores que só se preocupavam com o lucro, de preferência em excesso, que aquelas terras poderiam render. A América, onde acorria aquele manancial, aquele “olho d’água” que se acreditava nunca parar de “chorar”, aquela terra em “que se plantando tudo dá” ainda se manteve de pé, mesmo com as suas “veias abertas” formando rios e rios de sangue.

Muitos foram os que, como Dona América, perderam suas cabeças, real ou simbolicamente, por conta de seus desejos e sonhos. A estes “degolados” também faz referência o dramaturgo ao apresentar imagens de decapitação em seu texto dramático, como se observa em um dos “tributos preliminares” e a dedicar sua peça “a todos aqueles que perderam suas cabeças por causa de suas ideias e sonhos”⁴⁸.

Desse modo, vê-se que essas imagens assumem uma conotação bem maior que a de simples referenciais histórico-culturais da civilização sertaneja. Os filhos da América, que ansiavam por novas estradas, novos caminhos, que lutaram por um futuro diferente, “cabeças grávidas” de sonhos de prosperidade são as flores que brotaram nestes chãos. São

os despojados, os humilhados, os amaldiçoados, eles sim têm em suas mãos a tarefa [de reconstruir a América Latina]. A causa nacional latino-americana é, antes de tudo, uma causa social: para que a América Latina possa nascer de novo, será preciso derrubar seus donos, país por país. Abrem-se tempos de rebelião e de mudança.⁴⁹

Essa espécie de reencarnação fantasmagórica a seguir seu destino - que é Dona América com a cabeça costurada – traz a ideia de que “os fantasmas de todas as revoluções estranguladas ou traídas, ao longo da torturada história latino-americana

⁴⁷ LEITE, João Denys Araújo. **Flores d’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.107-108.

⁴⁸ Ibid. p.23.

⁴⁹ GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010. p.367.

ressurgem nas novas experiências”⁵⁰. Essa América que não morre nunca, pois não está ali, e sim na cabeça de todos, na cabeça do mundo, assombrará a todos para sempre, como uma figura que é a própria imagem do horror e da resistência, um fantasma que sempre pairará. Numa terra onde as crianças teimam em nascer, como símbolos de uma continuidade, reivindicando seus direitos, seu lugar ao sol, na América que poderia fornecer tudo, mas nega-o.

⁵⁰ Ibid. p.25.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizando mais uma vez a imagem da janela e toda a sua simbologia, pode-se dizer que em *Flores D'América*, a cada fala, a cada ação, inúmeras são as janelas que se abrem para novas interpretações, tornando-se extremamente variada a constelação de imagens apresentadas no texto dramático de João Denys. Fato que coloca o trabalho do interpretador diante de caminhos a serem escolhidos. Aqui, foram feitas algumas opções que levaram às chaves usadas na tentativa de desvendar ou de desvelar algumas das várias camadas de significação contidas nessas flores da América.

Como se vê no capítulo inicial, tentou-se entender a significação do conceito de *drama seco*, com que o próprio dramaturgo caracteriza sua obra. Observou-se que ao criá-lo, o dramaturgo propôs-se a ressignificar o termo “seca”, apresentando uma seca que vai além da temática, da ambientação. João Denys constrói personagens que carregam em si toda a *secura* da região em que habitam, compondo-as como figuras reduzidas, não no sentido de menores, mas de essenciais, uma vez que são como desenhos feitos com poucos traços, mas traços firmes e bem definidos e as suas relações são também extremamente secas, pois não há nesses *dramas secos* maiores preocupações com construções de ordem psicológica.

Tratou-se ainda, neste primeiro capítulo, de perseguir as pistas da história pessoal do dramaturgo. Concluindo-se que as suas primeiras referências, as ligadas à sua terra natal, o sertão do Seridó, contribuíram de forma marcante na sua construção poético-dramática. A tal ponto que esta região do sertão potiguar tem a denominação tomada de empréstimo para dar título à sua *Trilogia do Seridó*, que surge com a primeira das peças, *A Pedra do Navio*, na qual a memória do dramaturgo é colocada explicitamente na cena.

Na *Trilogia do Seridó*, da qual *Flores D'América* é a última integrante, João Denys faz uso das paisagens quase desérticas do interior nordestino, porém com um intuito bem maior do que simplesmente reconstituir um cenário ou de apenas mimetizar uma realidade. Ele está preocupado em transformar tal realidade, em

ressignificá-la, em robustecê-la de outros significados, ampliando a visão e leitura destas histórias, nascidas de um imaginário cultural bem específico.

O dramaturgo imprime em suas três peças características que se repetem e as unem dentro da moldura em que as agrupou. Dentre outros elementos que são recorrentes em seus textos, o aspecto cíclico existente é o que salta como característica mais evidente. Esse elemento aproxima as peças de Denys a dramas medievais, que se desenvolviam ciclicamente na tentativa de tornar as histórias contadas mais cheias de vivacidade e de maior impacto no público.

Ao construir uma obra sobre o lastro da matriz cultural sertaneja, no imaginário sertanejo, o dramaturgo é minucioso nos detalhes históricos culturais apresentados em seu *drama seco Flores D'América*. Embora Denys apresente uma grande quantidade de informações, não se detém em somente tornar o texto como um elemento reprodutor de discursos ou de informações históricas, mas utiliza estas informações na construção de imagens poético-dramáticas carregadas de outros significados, enriquecendo a história de sua personagem Dona América.

Percebe-se que, ao trazer as suas ideias e as discussões postas na cena para perto, ao falar do drama de seu povo, com esta aproximação temática, João Denys consegue falar de algo maior, de um universo amplo. Como se utilizasse as proposições do teatro épico, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, de forma inversa, ou concordando com o pensamento de Hermilo Borba Filho, ou ainda, sob a influência da dramaturgia lorquiana, ao associar suas histórias ao imaginário sertanejo nordestino. alcança outros níveis de reflexão, equacionando os elementos tradição, modernidade e região, como na proposição freyriana.

Para isso, lança mão de se referenciar a todo um universo particular, dentro do imaginário sertanejo, isto é, o dos cangaceiros. Entretanto, não traz a figura dos bandoleiros na cena, não os faz aparecer, mas os reconstitui em toda sua simbologia através das “vaporações femininas”. Tampouco faz sua obra cair nos estereótipos, a que recorreram alguns textos que tratam do tema, uma vez que, ao fazê-los ausentes fisicamente na cena, *Flores D'América* já toma contornos diferenciados.

Mesmo que as figuras dos cangaceiros estejam presentes por meio do discurso das personagens durante praticamente toda a peça, o dramaturgo preocupa-se em criar uma “imagem primordial”, um arquétipo correspondente às figuras “mitológicas” desses homens que assombraram durante muitos anos os

confins dos sertões nordestinos e que até os dias atuais ainda ressoam no imaginário do povo. E esta imagem é - não diferentemente de todo o imaginário acerca do tema - a dos cangaceiros correspondentes à última fase de atuação dos bandoleiros, ou seja, à época em que Lampião “dominou” a caatinga.

Construindo um cenário envolto por segredo e mistérios, onde o tempo e o espaço vão significar não só “uma ampla casa de sítio” existente num determinado período, como se denotou no terceiro capítulo, mas colocam a personagem Dona América, que comanda o tempo dentro de sua casa, nas suas terras, no seu sítio Santa Cruz, nas “redondezas de Europa”, como figura central dessa história.

América não está sob o arbítrio do tempo, pois o relógio pendurado em uma das paredes da sala não possui ponteiros, significando que ali, naquela casa, ponto central da “roda da vida” o tempo que se arrasta por uma eternidade tem um comandante, que faz a vida correr de acordo com sua vontade. Indo à frente ou atrás, neste mundo, que se pode interpretar como projeção de elementos psíquicos recalcados da personagem, assim como suas filhas também podem ser lidas desta forma, pois, como muitos outros elementos, a sua história não é claramente revelada, deixando a possibilidade de inúmeras interpretações.

São essas projeções que fazem de Dona América esta figura tão complexa, uma personagem com foros de mito. Ela que é, de fato, a dona de sua história, é a cabeça, que mesmo cortada, não desiste de viver e resistir, assim como todos os que perderam suas cabeças por desejarem algo fora das medidas e que transbordaram de desejos. O dramaturgo utiliza também a personagem como uma alegoria do continente, da América Latina, com suas raízes fincadas nas terras europeias.

Como uma encarnação das parcas, a bordadeira sertaneja incube-se do trabalho das três figuras mitológicas – tece o fio da própria vida, estende-o por “léguas e léguas” de renda e o corta, pondo fim a tudo –, fazendo e refazendo sua história.

Com *Flores D'América*, João Denys faz o teatro retornar às suas origens etimológicas gregas. Torna-se aquela casa sertaneja o lugar de fazer e de ver. É como o teatro é em sua essência, um ângulo de visão, um ponto de vista sobre aquele sertão, sobre aquela realidade. Mas não é um ponto de vista que se posiciona em defesa deste ou daquele, é antes expressão artística, poética de reconstrução da vida, de um imaginário, recriação de uma memória.

Neste trabalho, optou-se pela análise através das imagens, por meio do imaginário que o dramaturgo utilizou como matéria para criação. Outros pontos de vista para interpretação poderiam ser escolhidos, mas deverão aparecer em futuras abordagens da obra dramática de João Denys, bem como as interpretações de ordem comparativa entre os três textos componentes da *Trilogia do Seridó*.

Este trabalho não pretende se enquadrar enquanto interpretação definitiva, pois não se pretendeu o esgotamento das simbologias existentes na peça, mas sim como uma das inúmeras possibilidades de caminhos a serem seguidos. Não se desejou fechar janelas, mas abrir e ampliar as perspectivas sobre este *drama seco*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de história colonial: 1500-1800 e Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

ALBUQUERQUE, Ricardo (Org.). **Iconografia do Cangaço**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Angela Mendes de; ZILLY, Berthold; LIMA, Eli Napoleão de. **De sertões, desertos e espaços incivilizados**. Rio de Janeiro: FAPERJ: MAUAD, 2001.

ANDRADE, Maria Lucélia. **Filhas de Eva como anjos sobre a Terra: a Pia União das Filhas de Maria em Limoeiro (1915 – 1945)**. 232f. Fortaleza, 2008. Dissertação (mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, UFC.

ARAÚJO, Antônio Amaury C. de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. Porto Alegre: L&PM, 2011.

AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil: aspectos históricos**. Petrópolis: Vozes, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BANDEIRA, Renato Luís Sapucaia. **Dicionário biográfico: cangaceiros e jagunços**. Salvador: Edição do autor, 2014.

BARRETO, Ângelo Osmiro. Benjamin Abrahão: “Uma das mais importantes reportagens fotográficas dos últimos tempos” In: ALBUQUERQUE, Ricardo. **Iconografia do Cangaço**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula v. Zurawski *et al.* 3 ed. São Paulo Perspectiva, 2008.

BOENING, Harry Raul. **Liturgia das Horas**. 55f. Dissertação (mestrado profissionalizante em Teologia). São Leopoldo, 2003. Escola Superior de Teologia.

BORBA FILHO, Hermilo. **História do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968.

_____. **Teatro do povo**. In: Diálogo do Encenador – teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana. Recife: Fundaj. Ed. Massangana/Edições Bagaço, 2005.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. Trad.: J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITTO, Jomard Muniz de. **João Denys: Pulsações Renascentistas**. In: Flores D'América. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p. 119 – 124.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. 2ª ed. Recife: Cepe, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CAVA, Ralph Della. **Milagre em Joazeiro**. Trad. Maria Yedda Linhares. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: campanha de Canudos**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Ciclo temáticos na literatura de cordel**. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso: Estudos**. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FALCADE, Neusa. **Coração de Jesus: história, cultura e teologia em torno de uma devoção religiosa**. Porto Alegre, RS, 2010. 104f. Dissertação (mestrado em Teologia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS.

FEREIRA NETO, Cicinato. **A misteriosa vida de Lampião**. Fortaleza: Primus, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 6ª ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso: Estudos**. Tomo I. Rio de Janeiro, 1973.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GEISENHEYNER, Max. **História da cultura teatral**. Trad. Gudrum Hamrol. Lisboa: Eitorial Aster, 1961.

GUERRA FILHO, Adauto. **O Seridó na memória de seu povo**. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 2001.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2ª ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de cordel: do sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2013.

INNES, Christopher. **El teatro sagrado: El ritual y La vanguardia**. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IVAN, Francisco. **Currais Novos: imagem/tempo/espaço**. Natal: Sebo Vermelho, 2005.

KÜHNER, Maria Helena. Um universo singular. In: LEITE, João Denys Araújo. **Flores d'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.13-22.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITE, João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998.

_____. **Um teatro da morte**: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

_____. **Flores D'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005.

_____. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007.p.09-77.

_____. **Marcus Siqueira**: um teatro novo e libertador. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2012.

_____. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, jun. 2013.

_____. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, fev. 2014.

LORCA, Federico García. **A Casa de Bernarda Alba**: drama de mulheres em vilarejos da Espanha. Trad. Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

_____. **Yerma**. Trad. Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

_____. **Bodas de Sangue**. Trad. Adriana Junqueira Arantes. São Paulo: Martin Claret, 2009.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **A guerra total de Canudos**. São Paulo: A Girafa, 2007.

_____. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 5ª ed. São Paulo: A Girafa, 2011.

_____. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

_____. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1970.

OTHO FILHO, Antônio. **Meio século da roça à cidade**: cinquentenário de Currais Novos. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1970.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. São Paulo: DESA, 1966.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na via política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

_____. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ª ed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003.

QUINTINO FILHO, Antônio. **História do município de Currais Novos**. Natal: Fundação José Augusto, 1987.

RAMOS, Graciliano. **Viventes das Alagoas**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Vidas secas**. 122ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Cangaços**. Org. Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

REGO, José Lins do. **Pedra bonita**. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. **Cangaceiros**. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

REIS, Luiz Augusto da Veiga Pessoa. A herança 'Regionalista-Tradicionalista-Modernista' no Teatro popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. In: **Investigações**: linguística e teoria literária. V.1. n.1. Recife: Editora Universitária, 2005. p.7-25.

_____. Hermilo Borba Filho e a dramaturgia moderna em Pernambuco. In: **Hermilo Borba Filho e a dramaturgia**: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010. p.15-26.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. NJH

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras / Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SOUZA, Joabel Rodrigues. **Totoró, berço de Currais Novos**. Natal: Editora da UFRN, 2008.

SUESS, Paulo Guenter. **O catolicismo popular no Brasil**: tipologia de uma religiosidade vivida. Trad. Antonio Steffen. São Paulo: Edições Loyola, 1979.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O mito na literatura e cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

APÊNDICE A - CRONOLOGIA BIOBIBLIOGRÁFICA JOÃO DENYS ARAÚJO LEITE

- 1957 – Nasce em Currais Novos, no Rio Grande do Norte, em 13 de dezembro, filho de Moacir de Azevedo Leite e Severina Rita de Araújo Leite.
- 1975 – Passa a residir no Recife, Pernambuco.
- 1977 – É levado através de um amigo ao curso de formação do ator oferecido pelo Teatro Hermilo Borba Filho (THBF), em Olinda-PE, tendo como professores Marcus Siqueira e Luiz Maurício Carvalheira.
- 1978 – Faz sua estreia como ator pelo THBF na montagem de “Os Fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht, dirigida por Marcus Siqueira, desempenhando os papéis de Juan e José. Cria o cenário e a sonoplastia do espetáculo “O Pequeno Teatro da Felicidade, de Márcio Souza, do Teatro Universitário Boca Aberta – TUBA, com direção de Helena Pedra. Ingressa no Bacharelado em Comunicação Visual da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE.
- 1979 – Escreve a primeira peça da Trilogia do Seridó: “A Pedra do Navio”. O texto é vencedor do II Concurso de Peças Teatrais Hermilo Borba Filho, promovido pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, sob o patrocínio da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. A comissão julgadora foi constituída por Leda Alves, Ariano Suassuna, Germano Haiut, Milton Baccarelli e Rubem Rocha Filho.
- 1980 – Participa como ator das montagens de “O Amor do Não”, de Fauzi Arap e “Murro em Ponta de Faca”, de Augusto Boal, ambas dirigidas por Marcus Siqueira para o THBF. Recebe o Prêmio Destaque de Pernambuco 1980 (Dramaturgia), pelo Governo do Estado de Pernambuco.
- 1981 – Sob direção de João Denys o THBF ensaia a peça “Por Telefone”, de Antonio Fagundes, porém a montagem é suspensa dias antes da estreia devido ao afastamento por motivos de saúde do ator Marcus Siqueira, que falece pouco depois da suspensão dos ensaios. Conclui a graduação em Comunicação Visual pela UFPE.
- 1982 – Passa a integrar, como bonequeiro, o Grupo Teatroneco, da Fundação Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste – CECOSNE, onde também desenvolve atividades como professor do Curso Regular de Teatro promovido pela instituição. Escreve as peças “E Haja Doutor ou Saúde-se Quem Puder”, montada pelo Teatroneco, com direção do próprio autor, além de “O Mistério da Boneca 44” e de “Ecce Homo”. Encena uma colagem de textos teatrais, “De Medéia à Gota d'Água”, também pelo Curso Regular de Teatro da Fundação CECOSNE. Encena, pela Mandacaru, “Por Telefone”, com Josenildo Marinho no papel que pertenceria a Marcus Siqueira na montagem do THBF.

- 1983 – Escreve a peça “Ôn, O Mônstrobus”. Encena “O Mistério da Boneca 44” pelo Curso Regular de Teatro da Fundação CECOSNE. Participa, como ator e cenógrafo, da montagem de “A Visita de Sua Excelência”, de Luiz Francisco Rabello, com direção de Carlos Bartolomeu. A montagem recebe o prêmio Samuel Campelo de melhor ator (João Denys) e o prêmio especial do júri pela cenografia do 3º Festival de Teatro do Recife. Atua no espetáculo “As Tias”, de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, com direção de Guilherme Coelho.
- 1984 – Cria o espetáculo de bonecos e multimídia “Risco de Vida/Rischiare La Vita”, baseado no texto de Armia Escobar Duarte. Começa a atuar como professor colaborador no Curso de Licenciatura em Educação Artística / Artes Cênicas da UFPE, lecionando as disciplinas de Indumentária e Maquiagem.
- 1985 – Leciona na Universidade Federal de Alagoas – UFAL as disciplinas de Indumentária, Maquiagem e Cenografia do Bacharelado em Interpretação Teatral.
- 1986 – Escreve um auto de natal, “O Molequinho que Caiu do Céu”, o texto infantil “A Minhoca de Sete Cabeças no Reino de Maravilha”, ambos para teatro de bonecos. Começa a lecionar no Curso de Formação do Ator da UFPE (CFA-UFPE).
- 1987 – Interpreta o papel do “Bispo” como ator convidado na montagem de “O Balcão”, de Jean Genet, com direção de Antônio Cadengue para o Curso de Formação do Ator da UFPE.
- 1988 – Encena “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, com alunos do Curso de Formação do Ator da UFPE.
- 1989 – Dirige a montagem de “Fim de Jogo”, de Samuel Beckett. Traduz para o português e encena pelo CFA-UFPE “Calderón”, de Pier Paolo Pasolini.
- 1990 – Encena “As Máscaras”, de Menotti Dell Picchia. Dirige uma leitura de “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams. Adapta “A Farsa de Inês Pereira”, de Gil Vicente, à linguagem nordestina/brasileira. Nasce, em julho, sua filha Hana Luzia de Abreu Leite.
- 1991 – Escreve a peça “O Círculo da Vida”.
- 1992 – Encena “O Círculo da Vida”, na Itália, cumprindo temporada em 22 cidades. Recebe o prêmio de Melhor Contribuição Artística para o Teatro em 1992, oferecido pela crítica dos jornais Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio.
- 1993 – Escreve e encena o segundo texto pertencente à Trilogia do Seridó: “Deus Danado”. A montagem estreia em 19 de agosto no Teatro José Carlos Cavalcanti Borges, tendo no elenco os atores Gilberto Brito, como Teodoro e Júnior Sampaio, como Luiz.
- 1994 – Publica em parceria com Jomard Muniz de Brito o livro “Arrecife do Desejo”, pela editora Leviatã.

- 1995 – Realiza o projeto gráfico e as ilustrações do livro “Outros Orf’eus”, de Jomard Muniz de Brito. Em junho nasce seu filho João Pedro de Abreu Leite.
- 1996 – Encena “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, com alunos do Curso à Formação do Ator da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ.
- 1998 – Escreve a terceira e última peça integrante da Trilogia do Seridó: “Flores D’América”, o texto é premiado em primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Hermilo Borba Filho, promovido pela Associação Nordestina de Dramaturgos, com apoio da Fundação Joaquim Nabuco, FUNARTE, Fundação de Cultura Cidade do Recife, Sociedade Brasileira de Estudos sobre o Cangaço e Fundação Hermilo Borba Filho. “Deus Danado” é publicada dentro da série Bastidores – textos de teatro, em Natal-RN. Ingressa no curso de Mestrado em Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco. “Deus Danado” é objeto de estudo no Department of Spanish & Portuguese da University of California, Berkeley, Estados Unidos da América.
- 2000 – Conclui o curso de Mestrado com a dissertação “Um Teatro da Morte - Transfiguração Poética do Bumba-meu-Boi e Desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo”, com a orientação do Professor Ricardo Bigi de Aquino.
- 2002 – Sua dissertação de Mestrado é vencedora do 1º Prêmio Jordão Emerenciano, na categoria Ensaio, do Conselho Municipal de Cultura da Secretaria de Cultura da Cidade do Recife. Montagens de “Deus Danado” são feitas em João Pessoa-PB, com direção de Roberto Cartaxo; em Recife-PE, com direção de Augusta Ferraz e em Fortaleza-CE, com direção de Herê Aquino.
- 2003 – Sua dissertação de Mestrado é publicada pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife. Encena “O Círculo de Giz Caucásiano”, de Bertolt Brecht, com alunos do curso de Licenciatura em Educação Artística/ Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco. Montagens de “Deus Danado em Portugal, com direção de Júnior Sampaio e Leonardo Brício e em Salvador-BA, com direção de Alda Valéria.
- 2004 – Montagem de “Deus Danado”, no Rio de Janeiro-RJ, com direção de Vinícius Arneiro.
- 2005 – Encena “O Funâmbulo” de Jean Genet. Escreve e dirige a peça “O Canto do Teatro Brasileiro I”, colagem a partir de textos musicais da dramaturgia nacional, que estreia na cidade de Valongo, Portugal, em novembro. “Flores D’América” é publicada numa parceria da Editora Universitária da UFPE e do SESC-PE.
- 2007 – “A Pedra do Navio” é publicada no segundo volume da coleção “Teatro Nordestino”, numa editoração da Associação dos Dramaturgos do Nordeste e Fundação José Augusto. Montagens de “Deus Danado” em Mossoró-RN, com direção de Marcelo Flecha e em Limoeiro-PE, com direção de Charlon Cabral
- 2008 – Montagem de “Deus Danado” em Caruaru-PE, com direção de Nildo Garbo.

- 2009 – Escreve e dirige “Encruzilhada Hamlet” para a Companhia do Ator Nu, de Recife, com estreia em Guaramiranga – CE.
- 2010 – Dirige a encenação de “Os Fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht, como parte do projeto “Transgressão em Três Atos”. A montagem segue a estética proposta por Marcus Siqueira, na sua versão de 1977 com o Teatro Hermilo Borba Filho, uma vez que o projeto pretende homenagear o extinto THBF e outros dois grupos que marcaram a cena teatral Recifense, o Teatro Popular do Nordeste – TPN e o Vivencial Diversiones. Montagem de “Flores D’América” em Manaus-AM, com direção de Daniel Mazzaro.
- 2011 – Montagem de “Deus Danado” em Manaus-AM, com direção de Daniel Mazzaro.
- 2012 – Publica o livro “Marcus Siqueira: Um teatro novo e libertador”, pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, como parte das homenagens prestadas ao encenador durante o XV Festival Recife do Teatro Nacional.
- 2014 – Escreve e dirige “A Deus Todomundo”, para montagem de conclusão do Curso Regular do SESC-PE.