



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

**RAFAEL ALMEIDA PEREIRA DO RÊGO**

**SERTÃO DE PEDRA E FOGO:**  
**A POÉTICA SECA NA CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA DE JOÃO**  
**DENYS**

Salvador  
2020

**RAFAEL ALMEIDA PEREIRA DO RÊGO**

**SERTÃO DE PEDRA E FOGO:  
A poética seca na construção da dramaturgia de João Denys**

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

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão.

Salvador  
2020

Rêgo, Rafael Almeida Pereira do.

Sertão de pedra e fogo: a poética seca na construção da dramaturgia de João Denys / Rafael Almeida Pereira do Rêgo. - 2020.

170 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Dramaturgia. 2. Leite, João Denys Araújo, 1957- - Crítica e interpretação. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Vida na arte. 5. Leite, João Denys Araújo, 1957- . A pedra do navio. 6. Leite, João Denys Araújo, 1957- . Deus danado. I. Leão, Raimundo Matos de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792  
CDU - 792

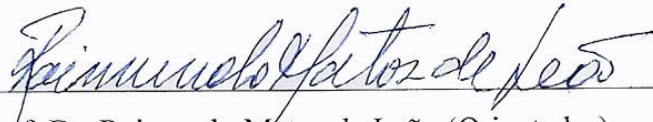
TERMO DE APROVAÇÃO

**Rafael Almeida Pereira do Rêgo**

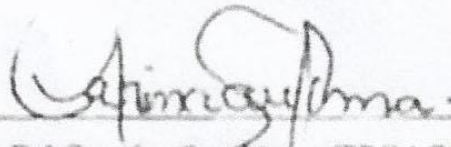
“SERTÃO DE PEDRA E FOGO: A POÉTICA SECA NA CONSTRUÇÃO  
DRAMATÚRGICA DE JOÃO DENYS”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes  
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

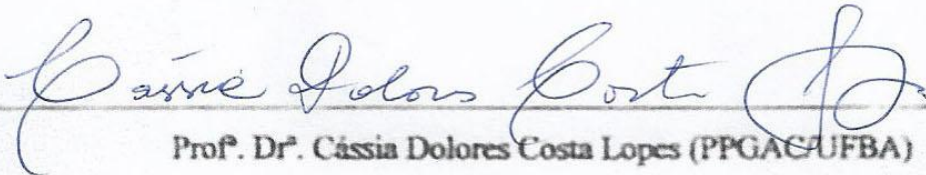
Aprovada em 06 de novembro de 2020.



Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (Orientador)



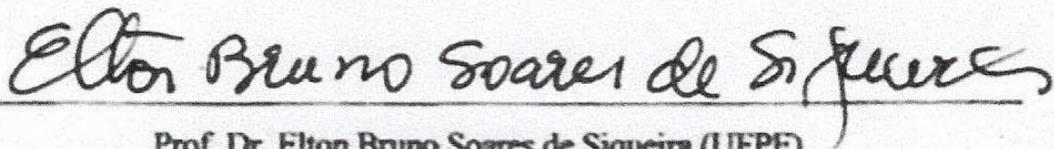
Prof. Dr. Catarina Sant'Anna (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Cássia Dolores Costa Lopes (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Celso de Araújo Oliveira Júnior (UFRB)



Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira (UFPE)

A minha avó Cecy (*in memoriam*), pelos ensinamentos de toda vida e por ter me incentivado sempre em tudo que eu fiz.

A João Denys, meu mestre, com quem aprendi e aprendo muito sobre Teatro e sobre a vida.

## **AGRADECIMENTOS**

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pela bolsa concedida sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa.

Ao Professor Doutor Raimundo Matos de Leão, meu orientador, pelo cuidado e paciência na condução desta pesquisa.

A Professora Doutora Catarina Sant'Anna, pelas inúmeras contribuições ao longo do processo de doutoramento.

Aos Professores Doutores Elton Bruno Soares de Siqueira, Cássia Dolores Costa Lopes e Celso de Araújo Oliveira Júnior pela disponibilidade em atender ao convite para análise deste trabalho e por suas inestimáveis contribuições.

Aos meus pais, que incondicionalmente me apoiaram ao longo de todo processo de pesquisa.

A Camila Freitas, pela amizade e carinho e pelas muitas trocas durante a escrita da tese.

A Daniela Botero Marulanda e Uriel Castellanos, pelas incontáveis aventuras e vivências na cidade do Salvador.

A Adalberon Filho e Luiz Santos, amigos-irmãos, por me acompanharem nas diversas andanças da vida durante este doutoramento.

A todos os que me atravessaram ao longo deste processo, aos amigos de casa, do coração, da vida, de todas as horas, que me suportaram e me suportam.

*Daí por que o sertanejo fala pouco:  
as palavras de pedra ulceram a boca  
e no idioma pedra se fala doloroso;  
o natural desse idioma fala à força.  
daí também por que ele fala devagar:  
tem de pegar as palavras com cuidado,  
confeitá-las na língua, rebuçá-las;  
pois toma tempo todo esse trabalho.*

João Cabral de Melo Neto

*Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem  
saberem nem o que o sertão é. Sertanejos  
sabidos sábios. Mas o povo dali era duro, por  
demais.*

João Guimarães Rosa

RÊGO, Rafael Almeida Pereira do. **Sertão de pedra e fogo: A poética seca na construção da dramaturgia de João Denys.** 170f. 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo a análise de dois textos dramáticos de Denys Araújo Leite pertencentes à *Trilogia do Seridó*, *A Pedra do Navio* (1979) e *Deus Danado* (1993). Observa-se como, mesmo referenciando-se em obras ligadas à “estética da seca”, amplamente desenvolvida a partir do Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre, em 1926, os referidos textos dramáticos não obedecem estritamente aos projetos estéticos-políticos contidos em obras antecessoras que versam sobre o mesmo tema. Imbuído de uma memória e de um imaginário sertanejo João Denys cria os seus *dramas secos* repletos de significações e imagens ligadas ao seu lugar de origem. Analisa-se como o dramaturgo constrói sua obra dramatúrgica por meio de procedimentos de intertextualidade e defende-se a tese de que o mesmo cria uma *poética seca* com suas peças, uma poética particular que deseja ultrapassar a significação restrita de uma região do território brasileiro e de seu homem e que está inspirada na pesquisa formal de autores como João Cabral de Melo Neto e Samuel Beckett. Interpretam-se ainda, as imagens suscitada dos “dramas secos” ligadas aos elementos pedra e fogo com sustentação nos escritos do filósofo francês Gaston Bachelard, como possibilidades de desvelamento do imaginário do dramaturgo.

**Palavras-chave:** dramaturgia, imaginário, sertão, poética, intertextualidade.

RÊGO, Rafael Almeida Pereira do. "**Sertão**" of Stone and Fire: dry poethics in the construction of João Denys dramaturgy. 170s. 2020. Thesis (PhD) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## ABSTRACT

This study aims to analyze two dramatic texts by João Denys Araújo Leite. This pieces are part of the "Seridó Trilogy": *A Pedra do Navio* (1979) and *Deus Danado* (1993). It is observed that the author uses references related to the "aesthetics of drought", a concept widely developed after the Regionalist Manifesto of Gilberto Freyre, in 1926. However, the referred dramatic texts do not strictly follow the aesthetic-political projects contained in previous works that deal with the same topic. Imbued with a memory and imaginary of the "sertanejo", João Denys creates his "dry dramas" full of meanings and images linked to the place he was born. This study also analyzes how this playwright builds his dramaturgical work through intertextuality procedures. The thesis argues that João Denys Araújo Leite creates a "dry poetics" with his plays. A particular poetics that wishes to overcome the restricted meaning and imagery of a Brazilian region and its people inspired on a formal research from authors as João Cabral de Melo Neto and Samuel Beckett. It also develops and interprets the images raised from the "dry dramas" linked to two important elements: Stone and Fire. This analysis is made based on the writings of the French philosopher Gaston Bachelard, as a possibility of unveiling the playwright's imaginary.

**Keywords:** dramaturgy, imaginary, *sertão*, poetics, intertextuality

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O ônibus que atropelou a procissão de Nossa Senhora de Fátima.....	67
Figura 2	Imagem do velório das vítimas em frente à Matriz de Sant'Ana.....	68
Figura 3	Página do manuscrito de <i>A Pedra do Navio</i> contendo a lista de personagens.....	92
Figura 4	Os atores Júnior Sampaio (primeiro plano) e Gilberto Brito em cena de <i>Deus Danado</i> . Foto de Déborah Valença.....	111
Figura 5	Os atores Gilberto Brito e Júnior Sampaio (de costas) em cena de <i>Deus Danado</i> . Foto de Breno Laprovítera.....	112
Figura 6	Página do manuscrito da primeira cena de <i>Deus Danado</i> .....	114
Figura 7	Esboço do cenário de <i>Deus Danado</i> para montagem de 1993 de João Denys.....	116

## **LISTA DE SIGLAS**

THBF – Teatro Hermilo Borba Filho

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

CECOSNE – Fundação Centro Educacional de Comunicação Social do Nordeste

CFA-UFPE – Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Pernambuco

TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco

TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco

TPN – Teatro Popular do Nordeste

MCP – Movimento de Cultura Popular

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>Introdução “No começo não havia nada, nadinha. Deus não era nada”..</b>	<b>12</b>
<b>2.</b>	<b>A Poética Seca: tessituras da construção da <i>Trilogia do Seridó</i>.....</b>	<b>17</b>
2.1.	Dos Currais aos arrecifes: a trajetória de um dramaturgo.....	18
2.2.	No rastro das secas.....	22
2.3.	Para um “teatro genuinamente brasileiro”.....	41
2.4.	Poética seca: a <i>Trilogia do Seridó</i> de João Denys.....	56
<b>3.</b>	<b>A <i>Pedra do Navio</i>: rudimentos de uma <i>poética seca</i>.....</b>	<b>63</b>
3.1.	<i>A Pedra do Navio</i> : altar de tormentos e amarguras.....	64
3.1.1.	O acidente.....	65
3.1.2.	<i>A Pedra do Navio</i> , o <i>drama seco</i> .....	69
3.1.3.	A cidade de Currais Novos.....	75
3.1.4.	A pedra do navio, a formação rochosa.....	78
3.2.	A feira dos mitos.....	84
3.3.	João Denys e Glauber Rocha: os sertões.....	95
3.4.	A matéria dura: imagens da pedra.....	99
<b>4.</b>	<b><i>Deus Danado</i>: um drama sob o signo do fogo.....</b>	<b>107</b>
4.1.	Gênesis: a criação do <i>drama seco</i> .....	108
4.2.	As lições do mundo.....	120
4.2.1.	<i>Deus Danado</i> um drama absurdo ou existencialista?.....	130
4.3.	<i>Lux in tenebris</i> .....	146
	<b>Considerações Finais “O sertão é do tamanho do mundo”.....</b>	<b>157</b>
	<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>162</b>

## 1. INTRODUÇÃO – “NO COMEÇO NÃO HAVIA NADA, NADINHA. DEUS NÃO ERA NADA”

Antes a pedra. Do choque entre as pedras a faísca. Surge o fogo. Usamos estas imagens primevas para ilustrar metaforicamente o nosso *corpus*: os *dramas secos* *A Pedra do Navio* (1979) e *Deus Danado* (1993) de João Denys Araújo Leire. Nos *dramas secos* que tomamos como objeto deste trabalho, identificamos as recorrências dos signos de pedra e fogo. Curiosamente o primeiro dos textos analisados é fortemente marcado pelas imagens de pedra. O segundo é nitidamente urdido sob o signo do fogo. Por acreditar que não é uma simples coincidência os dramas surgem como na mitologia: primeiro a pedra e depois o fogo.

A pedra é o elemento mais bruto. O fogo é logo dominado pelo homem – a mitologia grega nos diz que foi Prometeu o responsável pelo roubo do fogo e por seu conseqüente domínio. É aí também que vemos as diferenças entre os textos dramáticos analisados: na primeira peça já há a presença de certos procedimentos característicos da criação do dramaturgo, mas ainda em estágio de gérmen. A partir do segundo texto é onde vemos estas características de certo modo “dominadas” pelo autor.

As bases de sua *poética seca* são lançadas em *A Pedra do Navio* e vão ser depuradas em *Deus Danado*. Ambos integram junto com *Flores D’América* (1998) a *Trilogia do Seridó*, desenvolvida pelo dramaturgo João Denys Araújo Leite. Em algum momento o autor tencionou transformar a trilogia em uma tetralogia, porém a quarta peça não foi escrita até o presente momento. Este quarto *drama seco* seria uma retomada, um desvelamento dos mistérios contidos em *Flores D’América*, uma espécie de explicação, como nos confidenciou o próprio dramaturgo em uma das muitas entrevistas/conversas que tivemos ao longo de todo o processo de pesquisa. Desta peça, que teria por título *Os Pés Feridos de América*, existem apenas algumas poucas linhas esboçando o roteiro do texto. A *Trilogia do Seridó* é um projeto dramatúrgico elaborado pelo dramaturgo ao longo de trinta anos.

Neste trabalho nos debruçamos sobre os dois primeiros textos integrantes da trilogia: *A Pedra do Navio* e *Deus Danado*. Em trabalho anterior já apreciamos criticamente *Flores D’América*. Portanto, agora nos deteremos nos demais textos da

trilogia para mostrar como ao longo de quatorze anos João Denys aprofundou e sofisticou suas estratégias de criação dramática, consolidando o que neste trabalho chamamos de *poética seca*. Estabelecemos o nosso *corpus* a partir das versões publicadas dos textos. Assim, estaremos sempre nos referindo à publicação de *A Pedra no Navio* de 2007, em sua versão revisada e re-escrita, que consta no segundo volume da Antologia do Teatro Nordeste organizada pela Associação dos Dramaturgos do Nordeste e pela Fundação José Augusto de Natal-RN e à versão de *Deus Danado* publicada na revista *Bastidores Textos de Teatro*, também de Natal em 1998.

Tivemos acesso a um dos textos que faz parte da protodramaturgia de João Denys, *Gioconda* de 1978, texto que o próprio dramaturgo não considera como integrante de sua obra dramática por seu caráter experimental. Entretanto, ali já pudemos observar alguns elementos que serão retrabalhados de forma aprofundada nas suas obras posteriores. Este texto de 1978 é o único fora da *Trilogia do Seridó* a que recorreremos para fundamentar nossa análise. Pois, detivemo-nos, neste trabalho, na análise detalhada dos dois textos pertencentes à trilogia que ainda não havíamos analisado, não estendendo as análises aos demais textos dramáticos de João Denys.

No primeiro *drama seco*, flagramos o autor em sua juventude, iniciando a vida artística e imensamente tocado por suas influências à época e também pelo regime político vigente no Brasil – em 1979 a ditadura militar dava sinais de seu enfraquecimento e começava o processo de abertura política que ainda se arrastaria por mais cinco anos. Neste *drama seco*, iremos encontrar as primeiras estratégias que se desdobrarão na sua *poética seca*.

Esta *poética seca*, ponto fundamental de análise no presente trabalho, foi maturada ao longo dos anos e exposta de forma mais concreta em *Deus Danado*, o segundo texto integrante da trilogia. Em *Deus Danado*, observamos um João Denys maduro operando com estratégias mais elaboradas, com intrincadas intertextualidades na construção de uma obra dramática de alta complexidade.

A partir da análise destes dois textos dramáticos defendemos a ideia da instituição de uma *poética seca* pelo dramaturgo e podemos observar que, ao passar dos anos, as ideias foram sendo amadurecidas e resultando em dois textos que, embora apresentem alguns aspectos em comum, diferem bastante em outros.

Não tratamos de simplesmente comparar e valorar tais textos, mas antes de apontar como ideias fixas permanecem e de como as estratégias criativas mudam. Constituindo de fato uma poética de criação artística.

Interessou-nos, ao longo da análise dos *dramas secos*, a identificação das diversas intertextualidades existentes, tanto quanto as intratextualidades. E para entender como estes procedimentos foram utilizados pelo dramaturgo na sua criação artística recorreremos ao conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva. Segundo a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”<sup>1</sup>. Este conceito não está apenas preocupado em fazer uma “crítica das fontes”, não se trata simplesmente descobrir de onde vêm as citações e referências, mas entender como se dão as novas articulações das partes neste novo texto, sendo ele o lugar em que há redistribuição, permutas, inversões, paródias dos textos anteriores. Observamos também como ao longo da sua obra, João Denys estabelece uma intratextualidade, como ele mantém fixas algumas ideias e imagens que retornam em seus textos dramáticos formando, assim, um universo próprio, uma poética que rege a sua criação artística.

No primeiro capítulo, “A *Poética Seca*: Tessituras da Construção da *Trilogia do Seridó*”, buscamos entender como se dá a construção da *poética seca* instituída por João Denys, amparando-nos na concepção de poética defendida pelo filósofo italiano Luigi Pareyson. Fazemos a opção de analisar a obra a partir da biografia do dramaturgo, por entendermos que toda sua dramaturgia está repleta de referências e imagens advindas de sua memória de menino sertanejo e de um imaginário que ele conheceu de perto. Daí porque apresentamos, neste ponto, uma retrospectiva da vida do dramaturgo. Buscamos apontar também como e se de fato os *dramas secos* de João Denys estão filiados ou não a uma tradição de obras que são associadas a uma “estética da seca”, para isso traçamos um panorama histórico da tradição literária que tem suas origens no final do século XIX, passando pelo Regionalismo de Gilberto Freyre (1926) e desaguando na literatura da Geração de 30, com romances voltados aos temas do sertão do Nordeste. Este panorama se estende à

---

<sup>1</sup> KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad.: Lucia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.68.

literatura dramática e ao teatro desenvolvido sob influência do pensamento freyriano, já que esta pesquisa debruça-se sobre textos dramáticos. Tal percurso histórico nos interessa para que possamos situar a obra enfocada neste estudo no tempo e no espaço, pois acreditamos que uma obra artística é sempre intérprete do momento em que é produzida.

No segundo capítulo, intitulado “*A Pedra do Navio: rudimentos de uma poética seca*”, analisamos o primeiro *drama seco*, produzido em um período conturbado da história do país, que tem como mote central um acidente real acontecido na cidade natal do dramaturgo, Currais Novos, situada no interior do Rio Grande do Norte. O texto é amplamente influenciado pelas teorias teatrais de Bertolt Brecht e constitui claramente o drama mais comprometido com um projeto político-ideológico nitidamente influenciado pelas teorias marxistas. Apontamos como o dramaturgo começa a traçar suas estratégias poéticas, ainda em forma inicial e que serão aprimoradas nos *dramas secos* subsequentes. Observamos os diálogos intertextuais com a obra teatral do modernista Oswald de Andrade e com o cinema de Glauber Rocha. Além da análise das imagens referentes ao elemento pedra suscitadas pelo dramaturgo ao longo do texto.

No terceiro e último capítulo – “*Deus Danado: um drama sob o signo do fogo*” – já flagramos procedimentos poético-dramáticos mais elaborados. Analisamos o processo criativo deste *drama seco*, que difere do anterior, por ter sido este o único texto encenado pelo dramaturgo. Referimo-nos diversas vezes a esta montagem, pois é impossível analisarmos este drama, sob a perspectiva escolhida por este trabalho, sem considerar que o mesmo foi escrito em um processo prático para a encenação. Aqui se ouvem as vozes dos artistas que estiveram envolvidos no processo de feitura do texto. Apresentamos ao longo do capítulo o intrincado tecido intertextual criado pelo dramaturgo, que perpassa por diálogos com a Tragédia Grega, a dramaturgia barroca, a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, o Teatro do Absurdo e a psicanálise de Sigmund Freud. Por fim, debruçamo-nos sobre as imagens de fogo reveladas pelo dramaturgo, neste *drama seco* que é urdido sob o signo do fogo.

Para sustentar a nossa análise das imagens suscitadas pelos *dramas secos* referentes à pedra e ao fogo, buscamos apoio nos estudos do filósofo francês Gaston Bachelard na tentativa de compreender o universo imagético proporcionado

pelo dramaturgo em seus textos e de como estes elementos são agenciados por João Denys na sua construção poético-dramática. Fomos também buscar o entendimento de algumas simbologias propostas pelo dramaturgo no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, assim como no *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo, na tentativa de elucidar os elementos simbólicos apresentados pelos *dramas secos* estudados.

Este trabalho é parte de uma pesquisa acerca da obra dramaturgical de João Denys Araújo Leite, desenvolvida desde 2015, que gerou uma dissertação de mestrado que teve por título *Flores D'América: memória e imaginário sertanejo em cena*, pesquisa voltada para a análise do último texto integrante da *Trilogia do Seridó*. Com o presente trabalho acreditamos que conseguimos dar a nossa interpretação analítica de uma obra tão rica de símbolos e que merece destaque na dramaturgia brasileira.

## 2. A POÉTICA SECA: TESSITURAS DA CONSTRUÇÃO DA *TRILOGIA DO SERIDÓ*.

*Falo somente do que falo:  
do seco de suas paisagens,  
Nordestes, debaixo de um sol  
ali do mais quente vinagre:*

*que reduz tudo ao espinhaço,  
cresta o simplesmente folhagem,  
folha prolixa, folharada,  
onde possa esconder-se a fraude.*

*João Cabral de Melo Neto*

*Os rochedos nos ensinam a linguagem da  
dureza*

*Gaston Bachelard*

Grandes veredas já foram percorridas ao longo da produção cultural de nosso país. Inúmeras obras de arte foram produzidas tendo como temática o sertão nordestino. O que procuramos trilhar nesta parte do presente trabalho são as raízes que levaram à produção da obra dramaturgical de João Denys. Questionamo-nos se, de fato, ao construir o que denominamos de *poética seca* o dramaturgo está filiado a uma tradição já muito arraigada no imaginário nordestino. Além de investigar ou até mesmo forjar uma possível filiação o que nos interessa é ventilar as influências destas obras anteriores nos *dramas secos* que tomamos como centro deste estudo. O que atravessa a criação do João Denys? O que há nesses textos de resquícios de uma memória afetiva de seu *locus* originário?

Pondo-nos diante dos seguintes questionamentos levantados pelo filósofo italiano Luigi Pareyson, se “pode o conhecimento da vida de um artista aumentar a compreensão da sua arte? Pode a obra de um artista contribuir para o conhecimento de sua vida?”<sup>2</sup> Fizemos uma opção para o presente estudo: optamos por compreender a obra tomada como *corpus* desta pesquisa a partir do conhecimento da biografia do dramaturgo. Tal opção é justificada por alguns fatores, conforme os

---

<sup>2</sup> PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p.90.

estudos do próprio Pareyson. Ao tentar entender a obra através da biografia é possível alcançar o entendimento do “uso de certos meios expressivos, a afinidade com outros artistas, a herança recebida da tradição, as preferências estilísticas, etc.”<sup>3</sup>.

Esta afirmação é de certa forma delineadora da estrutura de nossa pesquisa: a partir dela desmembraremos as intertextualidades existentes nas obras; reconhecemos que mesmo se distanciando, no resultado de sua obra, de uma tradição artística que toma o sertão como matéria criativa, o dramaturgo em questão é também tocado por esta tradição; assim como as características particulares de seu *locus*, de sua formação, de sua observação, são marcantes na sua poética de criação dramática.

## 2.1. Dos Currais aos arrecifes: a trajetória de um dramaturgo

Às 13 horas do dia 13 de dezembro de 1957, uma sexta-feira, dia de Santa Luzia, nasce em Currais Novos, município do sertão do Rio Grande do Norte, João Denys Araújo Leite. Primeiro filho do casal Moacir de Azevedo Leite e Severina Rita de Araújo Leite, o menino João Denys desde cedo mostra suas aptidões para a veia artística. Desde muito cedo é marcado pelos ritos litúrgicos da Igreja Católica, pelas representações dos dramas de circos, pelas radionovelas e pelo cinema.

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 já me emocionou, de ficar engasgado.

[.....]

O cinema me interessava muito e eu pegava um binóculo do meu pai e ia com um amigo pra “dirigir” cenas, eu não tinha coragem de me danar dentro dos garranchos com os meninos correndo uns atrás dos outros com baladeira, eu botava eles pra ir e eu ficava com o binóculo dizendo que eu estava filmando, eu era o cinegrafista, e aí os meninos brincavam de guerra, por que a gente tava imitando o que a gente via nos faroestes, isso no meio de cactos, de marmeleiros sem folhas, tudo arranhava, de instante em instante, aparecia uma cobra, corria-se, um pisava, era um perigo real e aquilo era maravilhoso. Os dramas [de circo] que me encantavam, não eram nem pra minha idade, mas eu ficava lá, por que, na sequência

---

<sup>3</sup> **Ibibem.** p.96.

do espetáculo, vem o espetáculo todinho com os seus números todos mais variados, dos malabares, dos palhaços etc. e só depois, na segunda parte, é que vem o drama.<sup>4</sup>

Estas influências vão estar presentes em toda a sua obra como elementos fundantes de sua *poética seca*. Além de toda influência de uma memória coletiva de sua região de origem, o sertão do Seridó norte riograndense.

João Denys parte do seu sertão natal em direção ao mar do Recife, aos arrecifes da praia do Pina em 1975. Chega à capital pernambucana para completar seus estudos. No Recife passa a residir com sua irmã paterna Marly no bairro do Pina, localizado na Zona Sul da capital. Suas primeiras impressões do Recife são de encantamento:

As pontes, o rio, tudo isso, tudo o contrário de Currais Novos, o cheiro de cana que eu nunca tinha sentido, o cheiro do canavial à noite, chegando de ônibus à noite, a mistura de canavial com óleo, com aquele cheiro meio podre que tem da cana, tudo isso me encantou profundamente. A praia, o mar, embora, quando eu fui ver o mar já tava muito grande, Natal tem um mar maravilhoso, mas aqui, por que é baixo, parecia que estava mais próximo e minha irmã morava no Pina, eu tava com a faca e o queijo [...].<sup>5</sup>

Em 1977, cursando o científico<sup>6</sup> no Colégio União, João Denys é convencido por um colega de turma a frequentar um curso de teatro no Teatro Hermilo Borba Filho. É no THBF que se dá o encontro com duas figuras que vão ser norteadoras da sua formação artística: Marcus Siqueira (1940-1981)<sup>7</sup> e Luiz Maurício Carvalheira (1945-2002)<sup>8</sup>. É dentro do THBF que João Denys vai começar suas

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida a Rafael Almeida Pereira do Rêgo, publicada no editorial da revista Repertório, Salvador, nº 22, p 127-137.

<sup>5</sup> **Ibidem.**

<sup>6</sup> O curso científico correspondia ao atual Ensino Médio.

<sup>7</sup> Ator e encenador paraibano, radicado no Recife desde 1958, Marcus de Albuquerque Siqueira, atuou em diversos grupos de expressão da cena teatral do Recife (Teatro Popular do Nordeste, Grupo Construção, Teatro da Universidade Católica de Pernambuco - TUCAP), foi fundador e diretor do Teatro Novo do Recife, grupo sediado em um anexo do Palácio dos Manguinhos (sede do Arcebispado de Olinda e Recife), que em 1976 passa a se denominar Teatro Hermilo Borba Filho, já tendo como sede em um antigo casarão do sítio histórico da cidade de Olinda, onde funciona até 1979. Entre 1979 e 1981, ano da morte de seu fundador o THBF ainda realiza três montagens (Um grito parado no ar, 1979; O amor do não e Murro em ponta de faca, em 1980).

<sup>8</sup> Ator, professor e teórico recifense, Luiz Maurício Brito Carvalheira, foi integrante do TPN, um dos fundadores do Mamulengo Só-Riso, integrou por diversas vezes o elenco da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém. Deu aulas no Teatro Hermilo Borba Filho e no Teatro Universitário Boca Aberta, TUBA entre 1977 e 1979. Em 1984 defende a dissertação de mestrado Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Durante o período em que residiu em São Paulo foi professor na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e no Teatro-Escola Macunaíma. Nos

experimentações na dramaturgia. Seu primeiro texto é uma peça curta intitulada *Gioconda*, sobre este experimento seu mestre Marcus Siqueira apontou:

Na atual dramaturgia jovem brasileira, os autores, infelizmente, ou foram castrados ou se autocastraram. A meu ver, isso não aconteceu com este inquieto Denys. Ele faz parte daquela minoria que, apesar de tudo, se recusa a silenciar. Mesmo usando símbolos e códigos aparentemente fantásticos, surrealistas, o que ele quer dizer, como o seu Teatro, que incomoda os sensíveis ouvidos e olhos daqueles que teimam (infelizes) em não se libertarem, ele o diz, porque o Teatro de Denys, pelo pouco que conheço, é um teatro de libertação.<sup>9</sup>

Sua estreia como ator em uma montagem profissional do THBF se dá em 1978 em *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. No mesmo ano ingressa no Bacharelado em Comunicação Visual da Universidade Federal de Pernambuco. Em 1979, ainda atuando no grupo comandado por Marcus Siqueira, João Denys escreve o primeiro de seus *dramas secos*, *A Pedra do Navio*, vencedor do II Concurso Hermilo Borba Filho de Peças Teatrais, promovido pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco sob o patrocínio da Fundação Nacional da Arte – FUNARTE, tendo na comissão julgadora Leda Alves, Ariano Suassuna, Germano Haiut, Milton Bacarelli e Rubem Rocha Filho.

Em 1982, atua como bonequeiro no Grupo Teatro Neco, da Fundação Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste – CECOSNE. Dois anos depois começa a lecionar como professor colaborador no Curso de Licenciatura em Educação Artística/ Artes Cênicas da UFPE. No ano seguinte atua como professor na Universidade Federal de Alagoas. Em 1986, passa a integrar o quadro de professores efetivos do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE<sup>10</sup>, atuando como professor na licenciatura e no curso de Formação do Ator (CFA-UFPE).

Pelo CFA encena, em 1988, *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. No ano seguinte, dirige *Fim de Jogo* de Samuel Beckett, tornando-se o primeiro diretor a levar à cena uma obra do dramaturgo irlandês no Recife. Ao longo da década de 1980, João Denys colabora com diversos encenadores nas montagens de

---

anos 1990, residindo no Rio de Janeiro trabalha como diretor artístico e coordenador pedagógico no Grande Circo Popular do Brasil, empreendimento do ator Marcos Frota.

<sup>9</sup> SIQUEIRA, Marcus apud LEITE, João Denys Araújo. **Marcus Siqueira**: um teatro novo e libertador. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2012. p.10.

<sup>10</sup> Atual Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco.

espetáculos, atuando como ator, cenógrafo, figurinista, maquiador, iluminador e programador visual<sup>11</sup>.

Em 1993, escreve e encena o seu segundo *drama seco*: *Deus Danado*. Em 1998, ingressa no Mestrado em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. No mesmo ano escreve o terceiro *drama seco*, *Flores D'América*, vencedor do Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Hermilo Borba Filho, promovido pela Associação Nordestina de Dramaturgos, com apoio da Fundação Joaquim Nabuco, Fundação Nacional das Artes - FUNARTE, Fundação de Cultura Cidade do Recife, Sociedade Brasileira de Estudos sobre o Cangaço e Fundação Hermilo Borba Filho.

Em 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*, que, em 2002, vence o 1º Prêmio Jordão Emerenciano, na categoria Ensaio, do Conselho Municipal de Cultura da Secretaria de Cultura do Recife.

Em 2009, escreve *Encruzilhada Hamlet*, encenada no mesmo ano. No ano seguinte encena *Os Fuzis da Senhora Carrar*, numa montagem que presta homenagem ao seu mestre Marcus Siqueira. E, em 2014, escreve dirige *A Deus Todomundo*, tendo sido este seu mais recente trabalho na área da dramaturgia.

Ao longo de todo seu percurso teatral que já contabiliza mais de quatro décadas, João Denys foi um profícuo artista atuando em diversas frentes do fazer teatral como vimos. Sempre se mostrando um artista fiel aos seus princípios, aos seus ideais político-estético-filosóficos, sempre em busca da liberdade de dizer o que pensa, como Marcus Siqueira apontava no texto de 1978. O artista maduro reflete:

---

<sup>11</sup> Como ator participa das montagens: *Murro em Ponta de Faca*, direção de Marcus Siqueira em 1980; *O Amor do Não*, direção de Marcus Siqueira em 1980; *As Tias*, direção de Guilherme Coelho em 1983; *A Visita de Sua Excelência*, direção de Carlos Bartolomeu em 1983, montagem na qual também realiza a cenografia e *O Balcão*, direção de Antonio Cadengue em 1987, montagem na qual também cria figurino, maquiagem e programação visual. Como cenógrafo colabora dentre outras com as montagens: *O Beijo da Mulher Aranha*, direção de José Francisco Filho em 1986, *A Mais Forte*, direção de Carlos Bartolomeu em 1984; *Sonho de Uma Noite de Verão*, direção de Antonio Cadengue em 1985. Realiza figurinos para montagens como *O Sumidouro*, direção de Carlos Bartolomeu em 1987; *Bodas de Sangue*, direção de Milton Baccarelli em 1986. Como programador visual desenvolve trabalhos para encenações como *Lorenzaccio*, direção de Ricardo Bigi de Aquino em 1987; *O Despertar da Primavera*, direção de Antonio Cadengue, 1986; *O Santo Inquérito*, direção de Rubem Rocha Filho em 1986. Além de colaborar como iluminador e maquiador em diversos espetáculos. Nota-se que João Denys atuou com os nomes mais diversos da direção teatral da década de 1980 do Recife.

Hoje, eu não cometeria com tanta petulância, embora as abordagens fossem profundas, tantos Brecht, Pasolini, Genet, Beckett, Nelson Rodrigues, como fiz em outros tempos. Quanto mais sou tentado, mais resisto, sem nostalgia, ao fazer por fazer, fazer para me livrar. Ora, eu não posso criar para me livrar. Fazer de qualquer jeito é o “não ser”. Eu crio para me libertar.<sup>12</sup>

Nesta pesquisa, que ora apresentamos o nosso recorte sobre este indivíduo/artista se dá na sua dramaturgia e mais especificamente nas obras que têm maior destaque no quadro geral de sua dramaturgia: a *Trilogia do Seridó*. Permitimo-nos um recorte ainda mais detalhado para esta pesquisa ao darmos enfoque a dois dos *dramas secos* que compõem a referida trilogia: *A Pedra do Navio* (1979) e *Deus Danado* (1993)

## 2.2.No rastro das secas

O filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) indagava-se em um de seus livros: “Não é notável que as palavras das substâncias rochosas sejam por si sós palavras duras?”.<sup>13</sup> Esta é uma pergunta disparadora para o que pretendemos expor ao longo desta parte do trabalho. E é também geradora de outros questionamentos que nos fazemos durante o nosso percurso. Por que as palavras que dizem das paisagens do sertão nordestino são carregadas de uma secura tão peculiar à região? Por que tantas páginas foram dedicadas ao longo da história da literatura brasileira às agruras sofridas pelos habitantes desta região? Que pensamentos socioculturais subjaziam nessas páginas? Quais os ecos que ressoaram nas gerações de artistas posteriores aos da chamada “literatura da seca”? E o mais importante é revelar onde esta secura se apresenta dentro da construção poético-dramática da *Trilogia do Seridó* de João Denys Araújo Leite.

Na história da literatura brasileira é fácil encontrar referências aos rincões de terra do longínquo sertão nordestino. Desde as famosas páginas de João Capistrano de Abreu (1853-1927), em que este nos fala sobre a “civilização do couro”<sup>14</sup>,

---

<sup>12</sup> LEITE, João Denys Araújo apud BARBOSA, Lúcia Machado. **A modernidade no teatro [aqui e ali]: reflexos estilhaçados**. Recife: Ed. do Autor, 2009. p.375.

<sup>13</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.163.

<sup>14</sup> ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de história colonial: 1500-1800 e Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil**. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000. p.153.

passando pelo clássico *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha (1866-1909) até desembocar em toda uma geração modernista preocupada em falar de sua gente e de sua terra em seus romances.

Alfredo Bosi aponta, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, que “as várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico, e, até, modernista)” têm se apresentado desde meados do século XIX. E é nas mãos de Franklin Távora (1842-1888), com o seu *O Cabeleira* (1876), que este sertanismo/regionalismo toma “ares de manifesto, programa e áspera reivindicação”<sup>15</sup>, sendo este o pioneiro de uma série de livros que se debruçariam sobre o cangaceirismo<sup>16</sup> – movimento de banditismo que atemorizará os sertanejos até meados da década de 1940.

Porém, é com o livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha que o sertão ganha sua mais importante obra. Dividindo seu trabalho em três partes: a terra, o homem e a luta, o escritor “fez geografia humana e sociologia como um espírito atilado poderia fazê-las no começo do século XX, em nosso meio intelectual, então avesso à observação demorada e à pesquisa pura”<sup>17</sup>. É nitidamente uma obra influenciada pelo pensamento cientificista determinista que estava em voga em fins do século XIX e início do século seguinte. Apesar do esforço tecnicista de Euclides da Cunha, empregando um vocabulário científico e de suas minuciosas descrições, Antonio Candido aponta que, somente em 1939, o Brasil produz um livro realmente sociológico, com a publicação de *Assimilação e populações marginais no Brasil*, de Emílio Willens.

Antes, de Euclides da Cunha a Gilberto Freyre, a sociologia aparecia mais como “ponto de vista” do que como pesquisa objetiva da realidade presente. O poderoso ímã da literatura interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil [...]”<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50º ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.148-154.

<sup>16</sup> Sobre cangaço ver: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977; FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009; PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

<sup>17</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50º ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.330.

<sup>18</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**. 8ªed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. p.119.

Entretanto é impossível negar a importância e o valor da obra *Os Sertões*. Como se verá mais adiante é influenciadora no desenvolvimento de uma literatura voltada à temática sertaneja, e por vezes até fonte direta de criação para outros autores. É também neste livro inaugurador que surgem rudimentos das imagens que vão povoar todo o imaginário de uma região,

[...] com ele, teríamos iniciado a busca da nossa origem, do nosso passado, da nossa gente, da nossa terra, dos nossos costumes, das nossas tradições. Teríamos ficado conhecendo, com ele, a influência do ambiente sobre nosso caráter e a nossa raça em formação.<sup>19</sup>

É na obra euclidiana que se começará a urdir as características do habitante da região. “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”<sup>20</sup>. Sob esta afirmação euclidiana subjazia um discurso muito difundido ao fim do século XIX e inícios do século XX: o discurso eugenista. De acordo com este pensamento, o homem teria seu comportamento e seus valores determinados pela sua constituição biológica, além de propagar uma hierarquia de raças, onde existiriam raças superiores e inferiores. Como afirma Albuquerque Júnior, em seu livro *Nordestino: invenção do “falo”*,

Neste discurso, portanto, o homem era determinado por sua constituição biológica e a grande controvérsia era se este teria ou não condições de vir a alterar sua condição física, psicológica ou social, a despeito das determinantes eugênicas. A eugenia, embora considerasse haver entre as raças certa hierarquia, existindo raças superiores e inferiores, apostava na possibilidade da melhoria da raça, à medida que acreditava na hereditariedade dos caracteres adquiridos. O conceito de hereditariedade sofre uma ampliação para abarcar, além da transmissão de caracteres genéticos, a transmissão de características psicológicas ou subjetivas e características culturais, história e socialmente aprendidas.<sup>21</sup>

Esta máxima da obra basilar de Euclides da Cunha será ecoada durante muito tempo nas páginas onde se contam dessas paragens sertanejas. E ajudou a fortalecer a imagem do sertanejo arquetípico, que embora cabisbaixo, calado, pode, num átimo de segundo, transformar-se num titã guerreador lutando por sua sobrevivência, em defesa de suas terras e de sua honra.

---

<sup>19</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.66.

<sup>20</sup> CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.146.

<sup>21</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)** 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013. p.155.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. [...] Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. [...] Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto.<sup>22</sup>

Nesta afirmação euclidiana, vemos surgir também outro elemento que se fará presente neste imaginário regional: a dicotomia sertão *versus* litoral. Esta polarização vai levar à ideia do sertão como sendo um território que guarda em si o arcaísmo, as tradições, é a imagem de um lugar puro, sem influência dos estrangeirismos que ocorrem naturalmente no litoral, com toda sua costa exposta às invasões e povoações de forasteiros. É fato que durante longo período da história colonial do Brasil, o sertão foi de difícil acesso, mas de certo modo essas dificuldades existiram em toda a extensão territorial do país. Por ser quase impenetrável, seria este sertão longínquo, idealizado,

[...] o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes.<sup>23</sup>

Porém, como sabemos, todo o processo de formação da sociedade brasileira se deu através da mestiçagem do indígena nativo com os colonizadores europeus e com os africanos – trazidos para as terras brasileiras à força e obrigados a servir ao trabalho escravo –, ou seja, toda a história do Brasil é marcada por uma interculturalidade. Entretanto, no discurso de Euclides da Cunha, a mestiçagem das três raças teria acontecido em diferentes dosagens por cada canto do país. E no Nordeste, não haveria outras mestiçagens mais recentes, como acontecia nas regiões do Sul, em decorrência imigração europeia. Fato este que levaria o sertanejo

<sup>22</sup> CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.147.

<sup>23</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.67.

a ser a única “sub-raça” que ainda guardava os traços da “mestiçagem original” da “raça brasileira”<sup>24</sup>.

E por consequência o habitante destas terras, o nordestino, o sertanejo, seria o perfeito exemplo do brasileiro essencial. Este é construído como avesso às modernidades do mundo, pois, isolado no interior do país, não sofreu influências cosmopolitas, é o guardião “de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; [...] um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava”.<sup>25</sup> É homem apegado à sua terra e contra ela trava uma luta insistente e interminável.<sup>26</sup>

De acordo com o historiador Albuquerque Júnior, a figura do nordestino gestada durante as décadas de 1920 e 1930, sob completa influência do pensamento regionalista freyriano, é definida por um amálgama que agencia diversas figuras preexistentes; dentre os tipos etnográficos e sociológicos que fazem parte constituinte do nordestino estão o sertanejo, o brejeiro, o praieiro, o vaqueiro, o senhor de engenho ou coronel, o caboclo, o matuto, o cangaceiro ou jagunço, o beato e o retirante.<sup>27</sup> É importante observar que a esta identidade forjada culturalmente está subscrita uma ideologia de gênero. Uma apologia ao gênero masculino. O sertanejo é o macho que se contrapõe a uma cultura litorânea feminina influenciada pelos estrangeiros. No sertão até as mulheres possuem atributos masculinos. Esta identidade de nordestino macho vai ser amplamente gestada e defendida ao longo da primeira metade do século XX, como bem demonstrou, em seu estudo sobre o tema, Albuquerque Júnior.

Esta invenção de uma figura catalisadora, de um arquétipo, assim como a invenção da região Nordeste, de acordo com Albuquerque Júnior, nasce de “uma série de práticas e de um discurso regional” que se tornam mais intensos no final do século XIX, quando o Norte do país começa a perder espaço na economia nacional para as regiões mais ao Sul<sup>28</sup>. Vale ressaltar que, ao falarmos em “invenção”, tomamos o termo no sentido de uma “tradição inventada” como definido por Eric Hobsbawm em sua introdução à obra *A Invenção das Tradições*, e que se trataria de

---

<sup>24</sup> Idem. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino** (Nordeste – 1920/1940) 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013. p.158.

<sup>25</sup> **Ibidem.** p.150

<sup>26</sup> **Ibidem.** p.234.

<sup>27</sup> **Ibidem.** p.152.

<sup>28</sup> **Ibidem.** p.138.

[...] conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.<sup>29</sup>

Segundo Hobsbawm, estas “tradições inventadas” surgem como reações às novas situações, às transformações do mundo, e vão se referenciar a um passado ou criam o seu próprio “passado”. Colocam-se numa tentativa de “estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social”<sup>30</sup>.

Ao longo da década de 1920 estas “práticas” tomam contornos mais definidos na região Nordeste, ou neste “recorte regional Nordeste”, como fala Albuquerque Júnior<sup>31</sup>. Tais contornos devem-se principalmente à propagação das ideias e teorias de Gilberto Freyre que, no início da década de 1920, após retornar de um período de estudos nos Estados Unidos e na Europa, começa a difundir no Recife as suas ideias regionalistas. No Congresso Brasileiro de Regionalismo, realizado em fevereiro de 1926, na capital pernambucana, Freyre expõe, com a leitura de seu manifesto regionalista, as ideias norteadoras de seu movimento que estava para além de ser apenas intelectual e artístico, carregando em si uma ideologia política, conforme aponta Farias,

[...] o regionalismo se apresenta como um movimento de defesa dos interesses de um segmento da classe dominante brasileira que, ante a iminência de perda de seu espaço, estabelece um *front* ideológico dos “regionalistas” – de reação “contra as forças em vias de aprofundarem o controle de organização daquele espaço [o nordeste].<sup>32</sup>

O regionalismo freyriano é a expressão de uma realidade que estava se delineando com a decadência da economia açucareira e a perda de poder das oligarquias que comandavam a política e a economia da região. Ao passo que a região Nordeste perdia força política e poder econômico, os olhos do Brasil se voltavam para a ascensão da região Centro-Sul, com o processo de industrialização

---

<sup>29</sup> HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.) **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017. p.08.

<sup>30</sup> **Ibidem**.p.08.

<sup>31</sup> **Nordestino**: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940) 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013. p.138.

<sup>32</sup> FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p.32-33.

do eixo Rio-São Paulo. Eram os momentos estertores de uma organização político-econômica que fora implantada no Brasil pelos colonizadores portugueses<sup>33</sup>. E que se desenvolvera fortemente nos sertões nordestinos, na forma de um “coronelismo”<sup>34</sup>. O sistema do coronelismo é apresentado em um dos *dramas secos* que analisamos neste trabalho: *A Pedra do Navio*. Nele, o dramaturgo expõe este tipo de mandonismo local através das figuras que formam a família do Desembargador. Tal organização sofreu algumas modificações ao longo do tempo, mas sua estrutura básica permanece inalterada, os que têm posses dominam e exploram os menos favorecidos.

O movimento regionalista se apresenta como um elemento polarizador. Sendo o Nordeste o polo mantenedor de uma tradição, dos valores nacionais, e que, claramente remeteria a uma ideia de atraso e o Centro-Sul como o polo desenvolvido, totalmente influenciado pelas culturas estrangeiras e cosmopolitas. Diferentemente da dicotomia apresentada na obra de Euclides da Cunha, não interessava mais apenas opor o sertão ao litoral. O projeto que se apresentava era de ambição maior. Via-se, mais claramente, uma ideologia que pretendia manter o *status quo* de uma sociedade que estava se esfacelando, tentando, através de um saudosismo, resgatar valores e costumes da região, que buscava a “reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil”<sup>35</sup>. Por isso a necessidade de se “inventar” um recorte geográfico e um habitante modelar da região.

A cultura popular nordestina ia sendo inventada assim a partir de uma lista de manifestações que estariam desaparecendo; é uma cultura natimorta, já surge nas páginas dos estudos folclóricos como relíquias que passariam a viver apenas por causa do esforço de suas penas e de suas pesquisas. A cultura nordestina, que caracterizaria os comportamentos, atitudes, hábitos, manifestações artísticas de sua população, era aquela cultura tradicional, rural, ainda não marcada pela delicadeza das culturas civilizadas. Era uma cultura rústica, nascida de uma história de conflitos e lutas entre os patriarcas brancos e a extraordinária bravura dos indígenas.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na via política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p.44-45.

<sup>34</sup> Sobre coronelismo ver: LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>35</sup> FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 6ª ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. p.52.

<sup>36</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)** 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013. p.184-185.

A ideia regionalista de resgatar os valores e costumes da região vai gerar a “síndrome do resgate”, a qual vai perpassar a obra de todos que se dedicaram ao estudo do Nordeste. Como aponta Albuquerque Júnior,

[...] é quase impossível se ouvir ou ler uma entrevista, um artigo, uma conferência, uma palestra, um discurso, de qualquer natureza, cujo tema seja a cultura, a cultura popular, o folclore, a cultura nordestina, sem que a noção de “resgate” não venha à tona.<sup>37</sup>

Veremos mais adiante que, embora surja numa perspectiva de certo modo influenciada por esta “síndrome do resgate”, a obra dramatúrgica de João Denys não está apenas a serviço deste projeto regionalista de salvação de uma cultura que deve ser preservada, que pretende conservar as tradições e costumes do lugar.

Embora defendendo uma ideia de “regionalismo”, o movimento freyriano não se propunha como um movimento separatista ou bairrista, como afirma o próprio sociólogo no seu Manifesto Regionalista de 1926, lido no já citado Congresso. O movimento propunha que, no país, se estabelecessem regionalismos para que assim se pudesse construir uma ideia mais clara de União, de Nação. Conforme Farias<sup>38</sup>, o regionalismo de Freyre “assentava suas bases na integração dos diferentes espaços regionais”.

Mas qual era o Nordeste de que o autor de *Casa Grande & Senzala* falava? Na tentativa de conglomerar as ideias de um Nordeste, o sociólogo de Apipucos estava falando de uma região em que havia predominado a monocultura da cana-de-açúcar, ou seja, da faixa de terra correspondente ao litoral e à zona da mata.

É o Nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase sanchos-panças pelo mel de engenho, pelo peixe cozido com pirão, pelo trabalho parado e sempre o mesmo, pela opilação, pela aguardente, pela garapa de cana, pelo feijão de coco, pelos vermes, pela erisipela, pelo ócio, pelas doenças que fazem a pessoa inchar, pelo próprio mal de comer terra. Um Nordeste onde nunca deixa de haver uma mancha de água: um avanço de mar, um rio, um riacho, o esverdeado da lagoa. [...] Esse Nordeste da terra gorda e de ar oleoso é o Nordeste da cana-de-açúcar. Das casas-grandes dos engenhos. Dos sobrados de azulejo. Dos mucambos de palha de coqueiro ou de coberta de capim-açu.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Idem. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950) São Paulo: Intermeios, 2013. p.226.

<sup>38</sup> FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p.51-52.

<sup>39</sup> FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004. p.45-46.

Freyre não se deteve em seus estudos na região do semiárido. Privilegiou a área de que era filho. Coube a outro pesquisador desenvolver uma obra sobre este “outro Nordeste”, este Nordeste algodoeiro e da pecuária. Numa vertente variante da freyriana, porém dividindo as mesmas matrizes de bases oligárquicas surge a obra de Djacir Menezes que se debruça sobre o Nordeste seco, o Nordeste do algodão e do gado. *O Outro Nordeste* – publicação contemporânea ao livro *Nordeste* (1937), em que Freyre analisa a região do cultivo da cana-de-açúcar –, o ensaio do historiador cearense tem por subtítulo, ecoando as famosas páginas de Capistrano de Abreu, “ensaio sobre a evolução do Nordeste da “civilização do couro” e suas implicações históricas nos problemas gerais”. E conforme nos informa o próprio autor, no prefácio do livro:

O título da obra, conforme declaração já feita, fora sugestão de Gilberto Freyre, que pintava com saudosas tintas de excelente escritor o Nordeste açucareiro e pernambucano, gordo e escravocrata. [...] O *outro* estudado nestas páginas, tinha fisionomia inconfundivelmente diversa. Contrapunham-se: latifúndio patriarcalista e escravidão à exploração pastoril e liberdade. O que se embebeu do sangue negro, com sua aristocracia feudalóide e o que se desenvolvia no trabalho livre das caatingas e de alguns vales úmidos, onde abrolhavam núcleos malglanglionados de agricultura irregular.<sup>40</sup>

As obras *Nordeste* e *O Outro Nordeste* apresentam uma ideologia confluyente, apesar de analisarem áreas e sociedades distintas, uma vez que ambos os autores mantêm-se compromissados com as oligarquias – Freyre com as litorâneo-açucareiras e Menezes com as sertanejo-pecuário-algodeiras –, uma “matriz ideológica autoritário-conservadora”<sup>41</sup>.

São as ideias divulgadas pelo pensamento regionalista que vão possibilitar o surgimento de um “romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país”<sup>42</sup>, “novelas carregadas de universal, de destinos que não seriam somente da vida, mas

---

<sup>40</sup> MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1970. p.13.

<sup>41</sup> SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional**. São Paulo: Moderna, 1984. p.27.

<sup>42</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**. 8ªed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. p.113.

a própria vida”<sup>43</sup>. Enquadrados pela crítica literária como a segunda fase do modernismo brasileiro – subsequente ao movimento de 1922 encabeçado por Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945), tendo como ápice a Semana de Arte Moderna que sacudiu o Theatro Municipal de São Paulo –, surgem os romancistas nordestinos, grupo do qual fazem parte, entre outros, Graciliano Ramos (1892-1953), Rachel de Queiroz (1910-2003), José Lins do Rêgo (1901-1957), José Américo de Almeida (1887-1980), Jorge Amado (1912-2001)

Estes escritores, como aponta Alfredo Bosi, são os primeiros que alcançaram um estado “adulto” e “moderno” na literatura brasileira, colocando-os além das “palavras de ordem” de 1922, que soavam então como “fogachos de adolescente”. Muito desse estado que a literatura alcança durante a década de 1930, é, segundo o crítico literário, resultado da Revolução de Outubro<sup>44</sup>, que nasceu das contradições da República Velha numa tentativa de superá-la e que despertou em todo o Brasil uma “corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos”<sup>45</sup>. Porém aponta ainda que estes escritores se beneficiaram em seu “realismo bruto” de características preparadas pelos modernistas de 1922, como a “descida à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismo léxicos e sintáticos”<sup>46</sup>. Ou, como observou Antonio Candido, foram “a alegria turbulenta e iconoclástica dos modernistas” que propiciaram uma “arte interessada e a investigação histórico-sociológica do decênio de 30”<sup>47</sup>.

As obras do Regionalismo Nordestino de 30 ou da Geração de 30 estão de certo modo ligadas a um caráter denunciatório, engajadas em revelar, através da forma artística, uma crítica social; tratam da decadência do sistema patriarcalista e

---

<sup>43</sup> REGO, José Lins do. **Presença do Nordeste na literatura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p. 29.

<sup>44</sup> A Revolução de 30, como ficou mais conhecida, foi uma revolta civil e militar armada, deflagrada a 3 de outubro de 1930, encabeçada pela Aliança Liberal, frente política comandada por lideranças políticas dos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba. A Aliança Liberal não aceitava a derrota nas últimas eleições presidenciais de seu candidato Getúlio Vargas para o candidato situacionista Júlio Prestes e após o assassinato de João Pessoa, vice na chapa derrotada, deflagrou a revolta que culminou com a deposição do então presidente Washington Luís e a posse de Getúlio em 3 de novembro. A Revolução de 30 marcou o fim da Primeira República, marcada pela política do café-com-leite, em que se alternavam no poder os mineiros e os paulistas. Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.351-361.

<sup>45</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.409.

<sup>46</sup> **Idem**. p.411

<sup>47</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**. 8ªed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. p.114-115.

da substituição deste por uma sociedade urbanizada e industrial. Ecoam nitidamente as proposições do movimento regionalista freyriano. Os romancistas desenvolvem

[...] um discurso identitário, preocupado em elaborar personagens simbólicas, dotadas de uma individualidade coerente garantida pela ação; personagens que viessem exatamente suprimir esse dilaceramento das identidades sofrido nesse momento pelos autores. São personagens que querem garantir, na espessura do texto, a manutenção de uma essência e eliminar qualquer virtualidade.<sup>48</sup>

E embora sejam os escritores desta “literatura da seca”, em sua maioria, descendentes dessas oligarquias decadentes, não estão mais totalmente compromissados com estas, podendo então aproximar suas obras do povo, numa tentativa de despertar uma consciência crítica das condições em que se encontravam. Passam a escrever para um público mais alargado e não mais apenas para uma classe. O que importa a estes romancistas é a “preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza”<sup>49</sup>.

Mesmo apresentando estilos diferenciados de escrita, este grupo de autores têm pontos de contato entre suas obras. São escritores compromissados com a politização da cultura, conforme já citamos acima. E que, como forma de estratégia política, elegem como “temas regionais” as realidades das sociedades em que estavam inseridos.

Entre os temas elencados os mais recorrentes são: decadência das oligarquias açucareiras; o messianismo; o cangaço; o coronelismo e a seca com suas consequências trágicas, como as grandes retiradas. São temas que já se apresentavam na literatura popular, nas cantorias de violeiros, fontes das quais se valeram os romancistas para a criação de suas obras. Entretanto, para os escritores de trinta estes “foram agenciados [...] tornando-os como manifestações que revelariam a essência regional”<sup>50</sup>, revelando mais uma vez as proposições ideológicas desta literatura. Operam ainda no registro de um projeto “salvacionista”, “saudosista”; na busca por uma essência, na construção de uma tradição regional, colaborando com a “invenção” do Nordeste no imaginário brasileiro.

---

<sup>48</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.127.

<sup>49</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**. 8ªed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. p.114.

<sup>50</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.137.

“O romance moderno brasileiro começou com *A Bagaceira*”<sup>51</sup>, afirmava José Lins do Rego. O livro é considerado como marco inicial desta geração de obras voltadas às denúncias e de crítica social. O romance de estreia de José Américo de Almeida, *A Bagaceira* (1928), apresentava já características que marcariam toda estilística dos romances de trinta. Valia-se de “um tratamento mais coerente da linguagem coloquial” e de “uma atitude reivindicatória que o clima de decadência da região propiciava.” O romance surgia também como confluente aos “novos estudos sociais” influenciados pelo pensamento do sociólogo Gilberto Freyre.<sup>52</sup>

O romance deixa aparente, em alguns pontos, a presença do autor, justificando o tom polêmico, as tintas fortes com que vem pintada a miséria dos cabras do eito. No fundo, é a retomada do tema de Euclides da Cunha, acrescido de outro Brasil, o dos brejeiros, um degrau abaixo dos “mestiços neurastênicos do litoral”.<sup>53</sup>

É das páginas de Euclides da Cunha que José Américo vai resgatar a dicotomia litoral *versus* sertão, porém transformando-a na polarização entre o brejo, a região da bagaceira, e o sertão, como uma forma de crítica à decadente sociedade oligárquica do açúcar. Faz ecoar em sua obra também as teorias eugenistas presentes em Euclides, apresentando “um nítido preconceito racial e uma visão depreciativa do negro e do mestiçamento com esta raça, que a escravidão, na Zona da Mata, proporcionara.”<sup>54</sup> José Américo trata, em seu romance, de um dos temas elencados como “regionais”: é o drama da retirada dos sertanejos para a região açucareira.

José Américo utiliza a forma literária do romance por acreditar que a mensagem a ser transmitida pela obra poderia perder sua força caso utilizasse outra forma literária para sua exposição, essas outras formas, que não a do romance, também não lhe permitiriam dizer de suas ideias sem sofrer restrições. Como diz em seu texto *Antes que me falem*, escrito à guisa de prefácio da obra: “Há muita formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira.”<sup>55</sup> *A Bagaceira* é o primeiro livro de uma tradição que se estabelecerá de

---

<sup>51</sup> REGO, José Lins do. **Presença do Nordeste na literatura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p.25.

<sup>52</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50<sup>o</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.422.

<sup>53</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução. In: ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 45<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. p.16.

<sup>54</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.156.

<sup>55</sup> ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 45<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. p.83.

romance social nordestino, preocupado com a denúncia da miséria e das escamoteações das responsabilidades dos controladores do poder.

Paraibano como José Américo, também nascido em engenho, e também influenciado por este, José Lins do Rego é um dos romancistas mais prolíficos da geração de trinta. Sua obra é dividida em três ciclos: o ciclo da cana-de-açúcar, que engloba os romances *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943); o ciclo do cangaço, com os livros *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953) e um ciclo de obras independentes, onde estão *Pureza* (1937), *Água-mãe* (1941), *Riacho Doce* (1939) e *Eurídice* (1947).

Em 1923, ano da formatura de Lins do Rego em Direito, na Faculdade de Direito do Recife, se dá seu encontro com Gilberto Freyre, recém-chegado de sua temporada de estudos no exterior. Este encontro é marcante para o desenvolvimento da obra do romancista paraibano. Influenciado pelo discurso sociológico freyriano, José Lins do Rego vai desenvolver seus romances regionais, extremamente impregnados de sua memória de menino de engenho.

Conheci Gilberto Freyre em 1923. Foi numa tarde de Recife, do nosso querido Recife, que nos encontramos, e de lá para cá a minha vida foi outra, foram outras as minhas preocupações, outros os meus planos, as minhas leituras, os meus entusiasmos. Pode parecer um romance, mas é tudo da realidade.<sup>56</sup>

José Lins é o escritor de sua geração que mais vai ser influenciado pelas ideias do regionalismo freyriano, em razão de sua convivência com o sociólogo de Apipucos. Constrói uma obra que não nasce da pesquisa sociológica e sim de suas lembranças de histórias que ouviu, fundindo “numa linguagem de forte e poética oralidade” as suas memórias de menino e jovem com um “registro intenso da vida nordestina” vista de dentro<sup>57</sup>. É uma narrativa memorialista, como definiu Alfredo Bosi.

Estas memórias são entrecruzadas com o sentimento de pesar pela decadência de uma sociedade na tentativa de simulação de um novo mundo. Uma sociedade que se apresenta fechada, não se abrindo para renovações. “Cada livro seu é a descrição de um processo de destruição e, ao mesmo tempo, um esforço de

---

<sup>56</sup> REGO, José Lins do. **Dias idos e vividos**: antologia de José Lins do Rêgo. Seleção, organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.251.

<sup>57</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.225.

reconstrução do seu espaço interior e exterior com estes pedaços de passado.”<sup>58</sup>, como afirma Albuquerque Júnior. José Lins do Rego é a representação total do senhor de engenho que fora arruinado pela usina e que, mesmo se distanciando do seu *locus*, retém em si a sensibilidade e inteligências ligadas à sua terra<sup>59</sup>. Estas características são muito presentes nos seus livros do ciclo da cana-de-açúcar, a mais alta expressão literária da região canavieira dos estados da Paraíba e de Pernambuco em seu período de transição dos antigos engenhos para as modernas usinas<sup>60</sup>.

Já o ciclo do cangaço tem sua gênese a partir de uma “observação do meio regional”, o escritor vai combinar em seus livros diversas formas de relato objetivo – as lendas, a épica e a crônica. O que vemos acontecer, por exemplo, em *Pedra Bonita*, romance no qual Lins do Rego mescla na sua criação ficcional elementos de fatos reais, como o massacre acontecido em Vila Bela no século XIX, quando vários sertanejos se ofereceram em holocausto ao mameluco João Antônio da Silva, em troca da felicidade a ser encontrada no reino encantado.

*Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, únicos romances de José Lins que tem ação no espaço do sertão, aponta Farias, parecem ser exceção na obra do autor, se levado em conta o território regional tematizado. Entretanto, se levados em conta os demais espaços utilizados pelo romancista em outros livros, como o litoral e o brejo, o sertão fará total sentido, fazendo emergir a dicotomia sertão *versus* litoral<sup>61</sup>.

Quinze anos separam as publicações dos dois romances, *Cangaceiros* é publicado em 1953, depois da chegada à “plenitude da arte” do romancista. Os livros são complementares, apresentam o mesmo tema, o messianismo e o cangaço, e a mesma problemática, “o desvalimento do ser humano em face das forças que regem a sociedade e o mundo”<sup>62</sup>, ainda que entre um e outro a “alma” do romance tenha mudado. José Lins, ao construir o último romance, não tem mais a intenção de criar uma obra testemunhal ou um documento em forma de romance. Em *Cangaceiros*, o escritor está preocupado em expor a impossibilidade da realização humana. O autor

---

<sup>58</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.148.

<sup>59</sup> BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978. p.217.

<sup>60</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50º ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.424.

<sup>61</sup> FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p.57.

<sup>62</sup> COELHO, Nelly Novaes. Apresentação. In: REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. p.16-17.

demonstra à exaustão “que quando a vida real parece sem saída para o homem, é a fé no invisível que o salva”<sup>63</sup>.

Em seu estudo sobre a presença do Nordeste na literatura brasileira, José Lins nos diz sobre a obra de seu colega de geração, Graciliano Ramos: “Tudo neste homem é nervo exposto, é a agonia de um tempo em liquidação”<sup>64</sup>. Para o autor de *Moleque de Engenho*, o romance do alagoano é uma “desidratação da carne”. Esta última afirmação encontra respaldo possivelmente na característica estilística de Graciliano de “uma poupança verbal” na linguagem, uma “preferência dada aos nomes de coisas”, o que leva a uma rara presença do adjetivo, “a sintaxe clássica” contrapondo-se ao despojamento gramatical dos modernistas e de outros romancistas do Nordeste.<sup>65</sup>

Graciliano diferentemente de José Lins não produziu uma obra em ciclos. Seus romances são reflexos de uma descontinuidade, condizentes com atilado espírito do romancista sempre pronto ao questionamento, ao rompimento. Compõe romances sob o viés de um realismo crítico. “O “herói” é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo”. Norteando-se “por um coerente sentimento de rejeição que advirá do contato do homem com a natureza ou com o próximo.”<sup>66</sup> É em um de seus mais famosos livros, *Vidas Secas* (1938), que esta rejeição vai assumir

[...] dimensões naturais, cósmicas [...], a história de uma família de retirantes que vive em pleno agreste os sofrimentos da estiagem. [...] *Vidas Secas* abre ao leitor o universo mental esgarçado e pobre de um homem, uma mulher, seus filhos e uma cachorra tangidos pela seca e pela opressão dos que podem mandar: o “dono”, o “soldado amarelo” [...]<sup>67</sup>

Pertencendo ao regionalismo nordestino com pelo menos dois romances – *Vidas Secas* e *São Bernardo* (1934) –, segundo Carpeaux, Graciliano Ramos é “provavelmente o mais importante” dos romancistas do Nordeste. Para o crítico, *São Bernardo* é um “intenso estudo psicológico do homem nordestino” e *Vidas Secas*,

---

<sup>63</sup> **Ibidem.** p.18.

<sup>64</sup> REGO, José Lins do. **Presença do Nordeste na literatura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p.27.

<sup>65</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50<sup>o</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.432.

<sup>66</sup> **Ibidem.** p.429.

<sup>67</sup> **Ibidem.** p.431. (Grifo do autor).

apesar de apresentar uma técnica ficcional de aparência episódica, é uma “espécie de panorama épico da vida do povo nordestino”.<sup>68</sup>

Com uma prosa enxuta, magra, a cearense Rachel de Queiroz, como Graciliano Ramos, simpatizante das ideias comunistas, é uma das primeiras a revelar estas ideologias em suas páginas, mesmo que aliando estas questões revolucionárias a uma visão tradicionalista da sociedade. Pois, como os demais romancistas do Nordeste, é filha de tradicionais famílias da região, pertencente à classe das oligarquias. Estes paradoxos vão ser presentes em toda sua obra. Mesmo apresentando ideias socialistas em sua obra, Rachel de Queiroz ainda mantém ligações com as ideias regionalistas freyrianas.

As suas personagens, apesar de serem contestadoras e ansiosas por uma nova organização social, nutrem uma saudade por um sertão idealizado, aquele sertão intocado, repositório de uma essência que não existe mais. Ainda ressoando as imagens evocadas por Euclides da Cunha, constrói sua obra a partir de “uma imagem idealizada do homem do sertão nordestino”, aquele sertanejo forte e avesso às modernizações, que idealiza uma sociedade sertaneja ideal e que encontra, nas secas, o único impedimento para sua concreta realização.<sup>69</sup> Em seu romance de estreia, *O Quinze* (1930), em que reconta a tragédia vivida pelos cearenses durante o flagelo da seca de 1915,

[...] o assunto da seca perde peso, para ganhar complexidade e alcance. O texto sai enxuto de carnes, reduzido a capítulos curtos, de corte abrupto, ora apagando-se, como no cinema do tempo, ora suspensos de supetão. À mudança externa corresponde outra na estrutura do enredo: a ação rala nunca se completa direito, inacabada e aberta; dá asas à imaginação. Lacunar e arejado no andamento geral, mas preciso no pormenor [...] Sem deixar de ser fiel às figuras humanas, à paisagem, aos costumes e à linguagem da região, Rachel incorpora com vivacidade a fala comum do meio cearense, para abordar questões sérias e complexas [...].<sup>70</sup>

Embora não seja absolutamente o primeiro livro a se dedicar aos dramas da seca nos sertões nordestinos, *O Quinze* é considerado uma obra inovadora, muito pelo estilo de escrita da autora. Como afirma Bosi, livros como o romance de estreia

---

<sup>68</sup> CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental Vol.4.** 3ª ed. Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. p.2756.

<sup>69</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2011. p.161.

<sup>70</sup> ARRIGUCCI JR. Davi. O sertão em surdina. In: QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze.** 106ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. p.178-179.

da escritora e *João Miguel* (1932), seu segundo romance, estariam mais próximos ao “ideal neorrealista que presidira à narrativa social do Nordeste”<sup>71</sup>. É, nas palavras de Carpeaux, o primeiro que desenvolve uma completa e comovente descrição da seca e suas consequências na sociedade sertaneja, ao apresentar uma estrutura de períodos breves, menos literários, com um diálogo corrente de inspiração nas formas de literatura popular. É nitidamente um romance de “raízes regionais e folclóricas”. Possivelmente, por esta opção estética que a aproxima da fala do povo, tenha sido Rachel de Queiroz a única dos romancistas analisados do Nordeste que também escreveu para o teatro.

Escreveu duas peças, *Lampião* (1953) e *A Beata Maria do Egito* (1958). O seu primeiro texto dramático tem como tema parte da história de Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, no cangaço. Inicia-se por volta de 1928/1930, quando Lampião toma Maria Bonita, por companheira e ela passa a segui-lo juntamente com o seu bando. O perfil da personagem título é o já conhecido e fartamente apresentado em outras obras a respeito do tema. O enérgico e violento assassino rei dos sertões que não poupa os seus próprios “cabras” ao se sentir ameaçado; religioso, devoto de Padre Cícero Romão Batista, a quem chama de “meu padrinho”.

A autora também retrata a controversa relação conjugal de Lampião e Maria Bonita. Há relatos de estudiosos que afirmam que o casal vivia uma verdadeira relação de amor e ódio já perto dos seus últimos dias. Dividida em cinco quadros, o último se passa na gruta de Angicos, Sergipe, no fatídico dia 28 de julho de 1938, portanto, praticamente dez anos depois do início da ação do texto dramático. E retrata o momento em que Lampião e seu grupo foram surpreendidos ao nascer do dia pela tropa do Tenente Bezerra, que pôs fim ao reinado de Virgulino que já se aproximava de duas décadas de desmandos nos sertões nordestinos, quando foram abatidos, além de Lampião e Maria Bonita, mais nove cangaceiros – Enedina, Luiz Pedro, Caixa de Fósforos, Elétrico, Mergulhão, Sexta-feira, Diferente, Cajarana e outro que não foi identificado<sup>72</sup> –, todos tiveram suas cabeças decapitadas e expostas.

Embora Rachel de Queiroz utilize material documental para tematizar sua obra, observam-se alguns pontos de divergência com a história real. A autora não se detém em apenas contar os fatos, mas os recria para atingir maiores efeitos

---

<sup>71</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50<sup>o</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.423.

<sup>72</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.120.

dramáticos e condensar em cinco quadros uma das maiores figuras da mitologia sertaneja de todos os tempos.

Já em *A Beata Maria do Egito*, a escritora conta o episódio da prisão da Beata, não alçando o tema a maiores voos. A peça é episódica, histórica, não apresentando construções dramatúrgicas muito elaboradas. Ilustrando o entorno dos acontecimentos da “guerra” entre o Juazeiro do Padre Cícero e o governo de Franco Rabelo<sup>73</sup>. O derramamento de sangue também está presente no texto da autora cearense. Entretanto, diferentemente do que aconteceu em episódios de fanatismo religioso ocorridos principalmente nos sertões nordestinos – a exemplo de Canudos e Pedra Bonita –, no texto em questão é o sangue da representação das forças oficiais (polícia/governo) que é derramado. Os “revoltosos” saem vitoriosos.

O texto foi encenado pela primeira vez em 1959, no Rio de Janeiro, com direção de José Maria Monteiro (1923-2010) e tendo no elenco a atriz Glauce Rocha (1933-1971) no papel-título, porém não alcançou sucesso junto ao público<sup>74</sup>.

Pertencente à Geração de 30, embora muitas vezes não associado ao regionalismo nordestino, pelas particularidades de seus livros, o baiano Jorge Amado desenvolveu uma obra intimamente ligada às discussões preconizadas pelos modernistas paulistas de 1922: identidade nacional e cultural; questões sobre a raça brasileira e a formação do povo, mas já a partir de seu segundo livro, *Cacau* (1933), sua obra passa a ter um caráter denunciatório, preocupa-se em “denunciar as injustiças sociais, as condições em que vivia a maioria do povo do país e propor a revolução socialista como a saída para esses problemas”<sup>75</sup>, são romances de grande influência naturalista aliada ao realismo socialista.

Os livros de Amado se propõem a “ser uma pintura fiel de quadros sociológicos, documentos científicos que embasariam uma reivindicação revolucionária, trazendo o fim da exploração capitalista e, com isto, o retorno àquela sociedade lírica perdida”<sup>76</sup>, desta fase faz parte o romance *Seara Vermelha* (1946), o único dos livros de Amado que tem como cenário o sertão.

---

<sup>73</sup> Ver: CAVA, Ralph Della. **Milagre em Joazeiro**. Trad. Maria Yedda Linhares. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>74</sup> GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p.140.

<sup>75</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.239

<sup>76</sup> **Ibidem**. p.240

Segundo Albuquerque Júnior, este livro de Jorge Amado foi escrito no momento em que havia todo um esforço por parte dos políticos baianos, em seus discursos, na afirmação do estado da Bahia como um “Estado do seco”, com o intuito de garantir vantagens estatais, uma vez que até então a Bahia era considerada um estado à parte, com suas características culturais divergentes das do imaginário sobre o Nordeste seco<sup>77</sup>.

Porém, depois de *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), Amado vai voltar seus romances para o cômico e o fantástico, onde se vêem agenciados elementos populares como a literatura de cordel, a linguagem do povo, lendas, religiosidade popular, tradições, produzindo assim uma “identidade-síntese do baiano”<sup>78</sup>. De acordo com o crítico literário Alfredo Bosi, no total de sua obra, o romancista baiano

[...] soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franquearam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do eros do povo.<sup>79</sup>

A obra literária de Amado é uma das grandes responsáveis pela consolidação de imagens de um Nordeste diferente das do Nordeste seco. É um Nordeste barroco, com suas águas do mar que banham uma terra em que o candomblé é parte fundamental da cultura, com suas terras férteis onde brota o cacau, grande riqueza da terra. A Bahia de Jorge Amado, apesar de diferente, é também parte do Nordeste.

Estes escritores, que de certo modo são herdeiros do movimento regionalista e das páginas de Euclides da Cunha, ajudaram a sedimentar, no imaginário, brasileiro as imagens de um Nordeste onde o quadrinômio seca-violência-religiosidade-retirada é fundamental. São estas imagens que irão influenciar as gerações seguintes de escritores regionalistas levando à frente os ecos do movimento do sociólogo Gilberto Freyre.

---

<sup>77</sup> **Ibidem.** p.245-246.

<sup>78</sup> **Ibidem.** p.247

<sup>79</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 50º ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p.434

### 2.3. Para um “teatro genuinamente brasileiro”

Em 1976, nas comemorações do cinquentenário de seu Movimento Regionalista, Gilberto Freyre escreve um artigo intitulado *O Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife*, publicado na sexta edição do seu *Manifesto Regionalista*, pelas Edições do, então, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Em dado momento de seu texto, o sociólogo de Apipucos vai evocar nomes de artistas que teriam sofrido influência de suas ideias difundidas desde 1926. Além de citar os romancistas de trinta, o texto freyrino aponta os pintores Fédora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand como também tendo sido tocados pelas ideias regionalistas. E no âmbito do teatro Freyre faz menção a três importantes nomes da dramaturgia do que passou a ser chamado de “teatro do Nordeste”: Ariano Suassuna (1927-2014), José Carlos Cavalcanti Borges (1910-1983) e Hermilo Borba Filho (1917-1976)<sup>80</sup>.

A estes três dramaturgos somam-se os nomes de Aristóteles Soares (1910-1989), Osman Lins (1924-1978), Aldomar Conrado (1936-), Isaac Gondim Filho (1925-2003), Luiz Marinho (1926-2002) e Joaquim Cardozo (1897-1978), no que Décio de Almeida Prado denomina de “escola do Recife”<sup>81</sup>. Embora o crítico paulistano trate separadamente da obra de Suassuna, possivelmente por ter sido o escritor que alcançou maior relevo com sua obra teatral.

É fato que estes dramaturgos foram, em diferentes graus, influenciados pelos ideais do movimento regionalista do Recife. Alguns deles estiveram reunidos em um conjunto cênico que estava preocupado em transformar a arte teatral até então praticada na cidade e que, dado o momento e o contexto histórico em que ocorreu, ajudou a fortalecer as mudanças que levaram o teatro do Brasil a encontrar a sua modernidade: o Teatro do Estudante de Pernambuco. O TEP é tomado como peça fundamental na estruturação da modernidade teatral no âmbito regional.

Conforme apontou Joel Pontes, em seu estudo sobre a modernidade no teatro de Pernambuco, até a década de 1930 pouco se publicou do repertório de autores

---

<sup>80</sup> FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 6ª ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. p.17.

<sup>81</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.84.

locais e do que lhe chegou ao conhecimento pouco se pode reconhecer como dramaturgias aliadas às tendências modernas, fato que o crítico recifense atribui a fatores como falta de atualização destes dramaturgos com a literatura dramática praticada em outras localidades, a existência de um público conservador no Recife, falta de cultura por parte dos intérpretes e ainda uma condescendência por parte dos grupos. Estes fatos elencados nos permitem inferir que o teatro que se realizava então estava totalmente voltado a uma questão mercadológica. Produzia-se o que o público queria consumir. E que levaram os escritores a reproduzirem modelos antigos europeus e brasileiros<sup>82</sup>.

É importante ressaltar, como aponta Reis, que, na década de 1940, tendo a literatura estabelecido no imaginário artístico-cultural do país uma concepção de Nordeste, através dos romances da geração de trinta, deveria haver uma “natural expectativa no sentido de que os dramas e os encantos da região, que surgiram como substrato de alguns dos melhores romances da época, chegassem também ao teatro”<sup>83</sup>.

Mas, na história do Teatro Brasileiro estas ideias modernistas “não foram nunca expressas em um manifesto, não foram o objetivo de uma proclamação e nem mesmo de um movimento artístico na acepção clássica que se costuma atribuir ao termo.”<sup>84</sup> O processo de modernização do palco no Brasil aconteceu de forma esparsa e fragmentada, com iniciativas isoladas de dramaturgos, diretores e grupos. Para o crítico Décio de Almeida Prado, teria sido necessária uma virulenta influência do ideal defendido na Semana de Arte Moderna para uma real reestruturação da ordem existente no teatro, mas as tentativas dos modernistas esbarraram em um conservadorismo existente na arte teatral brasileira<sup>85</sup>. Tania Brandão aponta que “depois das realizações nem sempre bem-sucedidas, ou bem recebidas, de Renato Viana, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho, o teatro moderno foi verdadeiramente

---

<sup>82</sup> PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. 2ª ed. Recife: FUNDARPE, 1990. p.37.

<sup>83</sup> REIS, Luís Augusto Pessoa da Veiga. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. p.30.

<sup>84</sup> BRANDÃO, Tania. As Companhias Teatrais Modernas. In: FARIA, João Roberto (dir). **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p.82.

<sup>85</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.26-27.

proposto pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), a partir de 1938.”<sup>86</sup> A ideia de Paschoal Carlos Magno (1906-1980) de criar um grupo teatral formado por estudantes gerou diversas iniciativas semelhantes por todo o país, onde eclodiram diversos grupos amadores que seriam responsáveis pela efetivação da modernidade teatral brasileira.

Embora tal processo tenha se dado de forma fragmentada, historiadores e críticos convencionaram a considerar como marco de ruptura, entre o “velho” teatro e o teatro moderno, a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), realizada em 1943 pelo grupo Os Comediantes do Rio de Janeiro sob direção do polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978)<sup>87</sup>.

Já em relação ao teatro Nordestino, ou ao teatro desenvolvido no Nordeste, é só vinte anos depois do lançamento das ideias regionalistas que se dão efetivamente as mudanças inspiradas pelo pensamento de Gilberto Freyre. Mas neste caso, os ideais de uma mudança na arte teatral vão ser expressos através um manifesto organizado e defendido por Hermilo Borba Filho.

Em 1946, Borba Filho assume a direção do Teatro do Estudante de Pernambuco – do qual fizeram parte nomes como, além do próprio Ariano Suassuna, Joel Pontes, José de Moraes Pinho, Clênio Wanderley, Genivaldo Wanderley, Laurênio de Melo, Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães, Capiba, Lula Cardoso Ayres e Vicente Fittipaldi –, e a partir de então começa a difundir os seus ideais de um “teatro do povo”. Um teatro que estaria voltado para o povo, falando a língua do povo, retratando os dramas do povo. Distanciando-se do teatro burguês, que, no Recife, tinha sua principal efetivação nas realizações do grupo comandado por Valdemar de Oliveira (1900-1977), o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), no palco do Teatro de Santa Isabel<sup>88</sup>, grupo do qual o próprio Hermilo Borba Filho fez parte, primeiramente como ator, no início dos anos 1940 e na década de 1960 atuando como diretor.

---

<sup>86</sup> BRANDÃO, Tania. As Companhias Teatrais Modernas. In: FARIA, João Roberto (dir). **História do teatro brasileiro, volume 2:** do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p.83.

<sup>87</sup> PRADO, Délcio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.39-40.

<sup>88</sup> Sobre o Teatro de Amadores de Pernambuco ver: CADENGUE, Antônio Edson. **TAP – sua cena & sua sombra:** o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011. 2 vol.

Em manifesto lido na inauguração das atividades do TEP, na Faculdade de Direito do Recife, Borba Filho lança as bases sobre as quais se sustentará a ideologia do grupo e em parte todo seu pensamento sobre o teatro, que desenvolverá e amadurecerá durante as décadas seguintes, atuando como diretor, tradutor, encenador, crítico e dramaturgo. Diz-nos Hermilo Borba Filho, em seu manifesto, intitulado *Teatro do Povo*, que

[...] o Teatro do Estudante pretende realizar a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro.<sup>89</sup>

Esta “redemocratização” proposta pelo manifesto se daria, inicialmente, pela busca de um teatro “genuinamente brasileiro”, e necessitava do surgimento de uma dramaturgia específica, que abordasse “assuntos exclusivamente nacionais, que, bem tratados, tornar-se-iam universais”. Para plena realização deste “teatro do povo”, de um “teatro genuinamente brasileiro”, os autores deveriam buscar, nos dramas do povo, os temas para produzirem suas obras. Já que no Nordeste encontravam-se “dramas de primeira grandeza” – as tragédias da seca, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo, os mesmos temas elencados pela já citada geração de romancistas de trinta –, seria necessário a teatralização dos “ABC dos cegos de feira, o drama do amor sangrento de Lampião com Maria Bonita, o sacrifício de Zumbi dos Palmares”<sup>90</sup>. Só assim far-se-ia teatro para o povo. Embora não se declarasse influenciado pelo pensamento de Freyre, é notório que os pressupostos defendidos por Hermilo Borba Filho ecoavam as ideias do movimento regionalista proposto pelo primeiro, vinte anos antes do lançamento do manifesto do TEP.

Na busca deste “teatro genuinamente brasileiro”, o TEP lança um concurso de textos teatrais, o “Concurso de Peças do Teatro do Estudante”, publicado em 20 de outubro de 1946 no jornal *Folha da Manhã* – para o qual Hermilo Borba Filho contribuía diariamente com uma coluna intitulada *Fora de Cena* –, previa um período de quase um ano para inscrições, encerradas em setembro do ano seguinte. O

---

<sup>89</sup> 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.23.

<sup>90</sup> **Ibidem**. p.30.

regulamento do concurso indicava aos autores que pretendessem concorrer ao prêmio que deveriam “pensar alto e livremente, apresentando, de preferência, os problemas brasileiros, através de personagens e situações, sem medo ou vergonha deles, e aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil”<sup>91</sup>. As peças, exigia o regulamento, deveriam ser estruturadas em três atos e poderiam ser tragédias, dramas ou comédias. Poderiam participar estudantes de diversos níveis de curso, superior, normal, técnico-profissional, colegial e ginasial, e não estavam restritos ao âmbito regional, podendo ser o participante de qualquer região do país<sup>92</sup>.

O resultado da escolha da comissão julgadora, da qual, sintomaticamente, era presidente Gilberto Freyre, foi revelado apenas em 1948. O vencedor do primeiro prêmio foi o texto *Uma mulher vestida de sol*, de Ariano Suassuna e o segundo lugar ficou com *O poço* de José de Moraes Pinho, ambos pertencentes ao TEP. A comissão do concurso ainda contava com os nomes do próprio Hermilo Borba Filho, dos críticos Álvaro Lins e Luiz Delgado e de Valdemar de Oliveira.

Como observou Carvalheira, em seu estudo sobre a atuação de Hermilo Borba Filho à frente do TEP, é estranho que, mesmo propondo um concurso de peças alinhadas aos princípios defendidos pelo grupo, o mesmo não tenha levado à cena os textos vencedores do concurso, embora o regulamento não previsse a montagem. Carvalheira levanta a hipótese de que, por um acúmulo de eventos ou por falta de recursos, não tenham sido possíveis as montagens<sup>93</sup>.

As tentativas do TEP e de seu diretor na busca por um “teatro do povo” não se restringiram ao concurso de peças. No manifesto de inauguração, Hermilo Borba Filho já propunha que o teatro brasileiro deveria deixar as casas de espetáculos com seus ingressos caros para gozar de “férias no campo”, no pátio das fábricas, no pátio das feiras, precisa tomar ar, respirar a plenos pulmões” e, para isso, “o projeto de um palco a ser montado possivelmente no Parque 13 de Maio [localizado na região central do Recife]”<sup>94</sup> já estava sendo estudado. Este palco, inspirado pela “La barraca”, iniciativa de teatro universitário desenvolvida na Espanha e encabeçada

---

<sup>91</sup> BORBA FILHO, Hermilo. Apud REIS, Luís Augusto Pessoa da Veiga. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. p.29.

<sup>92</sup> 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. p.194.

<sup>93</sup> **Ibidem**. p.196.

<sup>94</sup> 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.31.

pelo poeta Federico García Lorca (1898-1936) – dramaturgo muito admirado por Borba Filho –, foi projetado pelo pintor e arquiteto Hélio Feijó e construído pela Base Naval do Recife. Em seu já referido estudo, Carvalheira aponta que, apesar das boas intenções de todos na realização do projeto, houve uma “falha” na execução; os técnicos da base naval não se atinaram que aquela construção, por se tratar de um teatro ambulante, deveria ser de fácil montagem e prática. Mas esta falha só foi observada após a inauguração da mesma<sup>95</sup>. Sobre a Barraca do TEP, Joel Pontes observou que por seu tamanho e complexidade:

Só com gente especializada e vários dias de trabalho seria possível removê-la. De modo que a generosidade da Marinha, por demasiada, impediu as representações nas feiras livres, hoje aqui, amanhã ali, como se pensava.<sup>96</sup>

Porém, mesmo com esse problema, a inauguração da Barraca do TEP aconteceu no dia 18 de setembro de 1948, com um programa que incluía a peça *Cantam as harpas de Sião* de Ariano Suassuna, números musicais e um espetáculo de mamulengos com o texto *Haja Pau* de José de Moraes Pinho. A abertura da solenidade ficou por conta de Paschoal Carlos Magno, convidado especialmente para o evento. Depois de constatada a falha na execução do projeto da Barraca, que impossibilitava, por suas dimensões e complexidade de montagem, a circulação da mesma nos arrabaldes do Recife, como era o sonho de Hermilo Borba Filho, o grupo ainda volta à estrutura montada no Parque 13 de maio, para apresentar o mesmo programa da inauguração, nos dias 9 e 10 de outubro. Porém, logo em seguida, a Barraca é levada para as instalações do Hospital Oswaldo Cruz, onde funciona como palco para divertimento dos pacientes<sup>97</sup>.

Em 1952, o TEP leva à cena seu último espetáculo. Escrita por Hermilo Borba Filho, a farsa *Três cavalheiros a rigor*, estreia no palco de Teatro de Santa Isabel no dia 18 de setembro, exatamente quatro anos após a inauguração da Barraca. Após esta montagem, o TEP encerra suas atividades e o dramaturgo e encenador passa a residir em São Paulo no ano seguinte, de onde só retorna em 1958. Na capital paulista, atua como crítico teatral, diretor e chega até a escrever uma adaptação

---

<sup>95</sup> 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. p.229.

<sup>96</sup> PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. 2ª ed. Recife: FUNDARPE, 1990. p.82.

<sup>97</sup> **Ibidem**. p.230-236.

cômica do clássico de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), *A Dama das Camélias*, para a comediantes Dercy Gonçalves (1907-2008).

De volta ao Recife, atendendo a um convite de Ariano Suassuna para lecionar no recém-inaugurado Curso de Teatro da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco, Hermilo Borba Filho vai retomar os seus ideais de um “teatro do povo”, reunindo-se aos companheiros dos tempos do TEP, Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Capiba, José de Moraes e José Carlos Cavalcanti Borges, para fundarem o Teatro Popular do Nordeste, o TPN.

Em manifesto escrito para o lançamento do grupo, Ariano Suassuna e Borba Filho, afirmavam que se o grupo era novo “como realidade batizada e explícita, o seu espírito e o grupo que o comanda” eram os mesmos surgidos na iniciativa de 1946. E que, novamente o grupo se dispunha como reação a um “teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade”. O texto ainda elenca algumas realizações do TEP, como a criação da Barraca e o concurso de peças de 1947, afirmando ter sido aquele grupo que “estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina” que, de início, teria sido combatida, porém vinte anos depois era respeitada em todo Brasil<sup>98</sup>.

Ao explicar a presença do termo “popular” existente no nome do grupo os autores ressaltam que este não significaria um teatro “fácil” nem “político”. Que do mesmo modo que o grupo repelia uma arte “gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril” também se colocava contra uma “arte alistada”, uma arte que estava compromissada com uma propaganda política. O TPN acreditava em uma arte “comprometida”, uma arte que mantivesse “um fecundo intercâmbio com a realidade” e que fosse “porta-voz da coletividade e do indivíduo em consonância com o espírito profundo do nosso povo”<sup>99</sup>.

Claramente o manifesto coloca o TPN numa posição central, embora esta posição não tenha sido assumida explicitamente. O TPN não estando aliado ao pensamento conservador de um teatro burguês, que como afirmamos anteriormente, era expresso pelo TAP de Valdemar de Oliveira, nem de acordo com os ideais de uma arte militante, como as iniciativas do Movimento de Cultura Popular, com o

---

<sup>98</sup> BORBA FILHO, Hermilo; SUASSUNA, Ariano. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos et al. **Hermilo vivo (Vida e Obra de Hermilo Borba Filho)**. Recife: Comunicarte, 1981. p.83-84.

<sup>99</sup> **Ibidem.** p.86-87.

Teatro de Cultura Popular, liderado por Luiz Mendonça – que vão ser coibidas após o golpe militar de 31 de março de 1964 –, o TPN estaria então ocupando uma posição entre esses dois extremos.

Ainda explicando o título do grupo, os autores apontam que, apesar de estar propondo um teatro do “Nordeste”, isto não significaria um “exclusivismo regional”, como a princípio poder-se-ia pensar; entretanto defendem que é “mantendo-nos fieis à nossa comunidade nordestina que seremos fieis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões”<sup>100</sup>. Nitidamente é um eco das ideias regionalistas de Gilberto Freyre no *Manifesto* de 1926, que defendia o surgimento dos vários “regionalismos” para a sustentação da Nação, sem colocar-se como um movimento separatista ou bairrista, e sim apresentando esta nova proposição de organização, que à época (1926) se opunha aos propósitos do Governo Federal de uma organização “estadualista”.

Como o TPN se afirmava continuador dos ideais do TEP, e de fato, pelo comando de Borba Filho, além de contar com outros nomes que se fizeram presentes em 1946, o grupo era herdeiro das ideias de uma busca por um “teatro do povo”. E para isso, o Manifesto do TPN explicitava, o grupo manteria uma preferência por “textos nacionais, em geral, e nordestinos em particular”, pois, como já havia manifestado em seu texto de 1946, Hermilo Borba Filho acreditava que o teatro precisava falar do povo, pois era natural que “o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro”. Fundamentava a sua forma de “fazer uma arte popular” na “tradição e na dramaturgia do Nordeste” que vinha sendo fomentada desde o supracitado Concurso de Peças do TEP<sup>101</sup>.

O TPN permanece ativo até 1970, quando se dissolve. Entretanto em 1975 há um breve retorno do grupo com a remontagem de *A Caseira e a Catarina* de Suassuna, tendo sido este o último trabalho de Hermilo Borba Filho como diretor. Carvalheira<sup>102</sup> divide o tempo de atividade do grupo em três fases: a primeira, que corresponde de sua inauguração em 1960 até 1963; a segunda que se localiza entre 1965/1966 e 1970 e a terceira, correspondente à articulação de 1975.

À primeira fase corresponde o período em que o TPN tenta desenvolver o seu teatro com “espírito popular” onde os autores apresentam “os assuntos do povo”

---

<sup>100</sup> **Ibidem.** p.87.

<sup>101</sup> **Ibidem.** p.88.

<sup>102</sup> 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. p.60-61.

dando-lhe um “tratamento universal” como Hermilo Borba Filho desejava desde os inícios do TEP.

Nessa sua primeira fase, o TPN montou sete peças, sendo seis delas de autores nordestinos, em apresentações no Teatro do Parque e posteriormente, no Teatro de Arena<sup>103</sup>, sendo que nos intervalos das temporadas, o TPN apresentava os seus espetáculos em diversos bairros populares da cidade. Esta se tornou a primeira experiência no Nordeste em que um grupo de formação profissional levasse os seus espetáculos do centro da cidade para agremiações e clubes de bairros populares.<sup>104</sup>

Em 1963 com a montagem de *A Bomba da Paz* de autoria do próprio Borba Filho dá-se por encerrada a primeira fase de atuação do grupo. Com esta peça, um claro ataque contra o MCP e a um de seus principais líderes, Germano Coelho, com quem Hermilo Borba Filho havia se desentendido, o TPN se posicionava politicamente, assumindo o seu lugar de “centro-direita”, embora depois o dramaturgo tenha se retratado publicamente diversas vezes, por assumir que tal ataque foi equívoco<sup>105</sup>.

Em 1965, o TPN se reestrutura e, no ano seguinte, estreia uma montagem de *O Inspetor Geral*, de Gógol, esta fase é marcada, segundo Carvalheira, por uma “fisionomia” de “grupo experimental”, resultado de um amadurecimento estético de Hermilo Borba Filho. Em quatro anos, período que dura a segunda fase do grupo, foram montados treze espetáculos. Dos quais apenas seis foram dirigidos por Borba

---

<sup>103</sup> O Teatro de Arena a que se refere o autor trata-se de uma iniciativa de Hermilo Borba Filho e Alfredo de Oliveira, que em 1960, paralelamente ao lançamento do TPN, fundaram uma pequena casa de espetáculos com menos de 100 lugares, chamada Teatro de Arena do Recife. (Cf. 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. p.69.)

<sup>104</sup> SANTOS, Benjamim. **Conversa de camarim**: o teatro no Recife na década de 1960. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007. p.79.

<sup>105</sup> “Bem, a Bomba da Paz foi uma peça de circunstância, anticaridosa, não levava a coisa nenhuma politicamente, foi uma peça que apenas nasceu de uma raiva pessoal minha, que cometi o pecado de, além de escrevê-la, produzi-la. A peça nasceu de uma desavença com Germano Coelho, na antiga Secretaria de Educação e Cultura, desavença pessoal que tive com ele. Então escrevi a peça para desmoralizar certos princípios que me estavam parecendo errados naquela época, e existia muita coisa errada naquela época, como existia muita coisa certa, mas eu, na minha cegueira, embrulhei tudo, meti o pau em tudo desordenadamente, a peça não conduzia a nada. Do meu ponto de vista político, foi uma peça absolutamente insensata, uma peça sem nenhum sentido, e também, do ponto de vista dramático, não tinha nenhuma qualidade. Foi um espetáculo de raiva somente.” BORBA FILHO, Hermilo. 1981. In: **Depoimentos V**. MEC – SEC – (SNT). p.102-103.

Filho, os demais tiveram direção de outros encenadores como Benjamin Santos, Rubens Teixeira, Rubem Rocha Filho e José Pimentel<sup>106</sup>.

Dez anos depois do início da segunda fase o grupo ainda tenta uma nova reestruturação com a remontagem de *A caseira e a catarina* de Ariano Suassuna, a convite da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Fundarpe, para inauguração a Casa da Cultura, que passaria a funcionar nas antigas instalações da extinta Casa de Detenção do Recife. Esta é a última direção de Hermilo Borba Filho, que faleceria no ano seguinte.

A segunda fase do TPN é marcada pela inauguração de uma sede do grupo, que funciona a partir de 1966 num sobrado da Avenida Conde da Boa Vista, no centro do Recife. E é também fortemente marcada pela influência dos pensamentos do encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Embora, como afirma Reis, Hermilo Borba Filho tenha reiteradamente explicado que o anti-ilusionismo existente nas montagens do TPN adviesse dos espetáculos populares do Nordeste, é inegável as aproximações entre os pensamentos de ambos, como a rejeição à frivolidade do teatro burguês e a crença em uma dramaturgia que gerasse questionamentos<sup>107</sup>.

Talvez não seja incorreto imaginar que, para Hermilo, a partir dos anos 1960, a crescente necessidade de reafirmar sua independência em relação às ideias de Brecht deveu-se, em certa medida, ao seu desejo de se distinguir daqueles que passavam, de repente, a alardear filiações, mais ou menos consequentes, aos preceitos do teatro dialético, ou como um oportunismo de fundo político-partidário.<sup>108</sup>

Como já se demonstrou desde 1946, Hermilo Borba Filho desenvolve um pensamento acerca do Teatro que o aproximava das questões épicas. O teatro que propunha um “*estudo do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo*”<sup>109</sup>. Era este teatro que o diretor almejava

---

<sup>106</sup> 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.p.73.

<sup>107</sup> REIS, Luís Augusto. Hermilo Borba Filho e a dramaturgia moderna em Pernambuco. In: VIEIRA, Anco Márcio Tenório; LEITE, João Denys Araújo; REIS, Luís Augusto. **Hermilo Borba Filho e a dramaturgia**: diálogos pernambucanos. Org. e prefácio de Lúcia Machado. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010. p.23-24.

<sup>108</sup> REIS, Luís Augusto Pessoa da Veiga. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. p.133.

<sup>109</sup> ÉPICO/EPICIZAÇÃO. BARBOLOSI, Laurence; PLANA, Muriel. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (grifo dos autores)

desde a inauguração do TEP, um teatro que se detivesse sobre o “real” do povo nordestino, que tomasse como tema os assuntos do povo, pois assim, ao compreendê-lo o povo seria capaz de discutir.

É também durante esta segunda fase do TPN que Ariano Suassuna, por discordar desta aproximação do grupo com as proposições de Brecht vai se afastar dele, como o próprio afirmou em depoimento:

A partir de um certo tempo, coincidiu exatamente com essa fase que eu estou me interessando mais pelo romance, o próprio Hermilo começou a aproximar a linha do TPN à linha de Bertold [sic] Brecht, com a qual eu não concordo. Eu, então, cheguei a escrever nesse tempo, dizendo que Bertold [sic] Brecht tinha, no meu entender, partido de um ponto de vista certo, que seria de se bater contra o ilusionismo teatral, mas que, nesse caminho, ele foi mais adiante do que ele tinha dito e tinha terminado por se posicionar contra uma coisa que eu considero fundamental no teatro, que é a ilusão e a encantação. Hermilo, procurando fazer um teatro puramente reflexivo, que se afastasse das paixões para não envolver o espectador emocionalmente, naquela linha da reflexão crítica que o teatro de Brecht propõe, no meu entender, erradamente, procurou ir contra a própria encantação do teatro, que é uma coisa que eu considero fundamental no teatro. Então, eu comecei a discordar de Hermilo e dos outros integrantes do TPN nessa linha. Por isso, me afastei.<sup>110</sup>

Em seu estudo sobre o pensamento teatral de Hermilo Borba Filho, Reis aponta que embora Borba Filho e Suassuna comungassem com muitos dos ideais proclamados pelo movimento regionalista de 1926, é principalmente após o golpe militar de 1964, que os dois principais nomes do TPN vão começar a se identificar com os “dois diferentes vieses” do pensamento freyriano: Hermilo Borba Filho com o viés “modernista”; Ariano Suassuna com o “tradicionalista”<sup>111</sup>. Porém, é importante salientar que é somente no já referido artigo publicado na sexta edição do *Manifesto Regionalista*, que Freyre vai incorporar o adjetivo “modernista” ao seu movimento. Suassuna sempre se declarou discordante dos feitos do movimento paulistano de 1922 diferentemente de seu amigo Hermilo Borba Filho, que “em diferentes momentos de sua vida, reconheceu o papel definidor que o Modernismo paulista teve na recente história da cultura nacional”<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> SUASSUNA, Ariano. Entrevista. In: BACCARELLI, Milton (org.) **Tirando a máscara: teatro pernambucano, 20 anos de repressão**. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe - Cepe, 1994. p.36.

<sup>111</sup> REIS, Luís Augusto Pessoa da Veiga. **Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. p.90.

<sup>112</sup> **Ibidem**. p.92-93.

Hermilo Borba Filho sempre se mostrou tocado pelas transformações socioculturais e atento ao seu tempo, influenciado pelos pensamentos do teatro épico de Brecht, permanecendo fiel aos seus ideais de um “teatro do povo”. Após o golpe militar de 1964,

[...] Hermilo parece começar a redimensionar o papel que a arte do povo poderia desempenhar no cenário cultural do país. Sintomaticamente, embora sempre tenha se mantido afastado das prescrições políticas forjadas em nome do marxismo, sua obra, tanto no teatro quanto na prosa, passa a revelar, de modo contundente, o horror imposto por um regime autoritário que se erguera sobre o pano de fundo de injustiças sociais geradas sobretudo pela ganância e pela desonestidade das elites locais, ao longo de séculos de exploração colonial.<sup>113</sup>

Já Suassuna levando à frente o seu enraizamento na cultura nordestina, ao tradicionalismo, vai reunir “poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos” para a execução de um projeto cultural que articularia a arte popular e a erudita associando as diversas artes<sup>114</sup>. Surge, em 1970, o Movimento Armorial. Para Hermilo Borba Filho, as proposições de Suassuna se tratavam de uma “aristocratização da arte”, algo que para os ideais do primeiro seriam inconcebíveis, por se tratar de um movimento inverso ao proposto por sua incessante busca de levar a arte ao povo.

Enquanto movimento, a estética armorial surge apenas em 1970, entretanto, Vassalo afirma que “a conceituação da armorialidade é precedida por um longo e fértil período, no qual Ariano produziu a maior parte de sua obra literária dramática, poética e de pesquisa”<sup>115</sup>. Esses criadores ligados ao movimento vão buscar na matéria popular nordestina suas inspirações para desenvolverem uma recriação poética. As bases do movimento são definidas por seu mentor nos seguintes termos:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma

---

<sup>113</sup> **Ibidem.** p.97-98.

<sup>114</sup> VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval:** origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.25.

<sup>115</sup> **Ibidem.** p.25.

das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro.<sup>116</sup>

O Movimento Armorial toma como “bandeira” o cordel, pois, este seria o “ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilografia segundo o ponto de vista da arte popular”. Este tipo de literatura muito difundida no Nordeste, tem suas origens na Europa, reúne, segundo as ideias dos armoriais, três formas de expressão: “o literário, teatral e poético dos versos e narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras da capa do folheto; o musical dos cantos e músicas que acompanham a leitura ou a recitação do texto”. Para Ariano Suassuna, o teatro integra estas partes presentes no folheto, por isso é tomado como a “arte maior” para o Movimento Armorial.<sup>117</sup>

Tendo sido lançado no Concurso de Peças do TEP de 1947/48, Ariano é possivelmente o dramaturgo nordestino mais conhecido e o que alcançou maior projeção nacional e até internacional com sua obra teatral. Principalmente após a estreia de sua peça *Auto da Compadecida*, montada pelo Teatro Adolescente do Recife em 1956, com direção de Clênio Wanderley, seu colega do TEP. Suas peças, que contam com diversas adaptações para televisão e o cinema, tomam sempre como cenário o sertão nordestino, muito possivelmente o seu sertão da infância vivida em Taperoá, na Paraíba. Desenvolvendo uma obra que busca declaradamente suas origens ibéricas medievais, Ariano apresenta um sertão

[...] como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras, das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão em que todos são iguais diante de Deus [...].<sup>118</sup>

Embora, como já citamos, se mantivesse longe das ideias épico-didáticas amplamente difundidas por Brecht, Ariano, por suas fontes medievais, desenvolve um “teatro épico cristão”, como aponta Vassallo, onde as personagens são estereotipadas, revestindo-se dos traços ideológicos medievais, “como o

<sup>116</sup> SUASSUNA, Ariano. Apud VASSALLO, Ligia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.25.

<sup>117</sup> VASSALLO, Ligia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.26.

<sup>118</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.188.

maniqueísmo e o tom moralizante”. As fontes épicas do dramaturgo, afirma a referida autora, estão nas “formas de teatro ocidental, desde a comédia de Plauto às manifestações medievais, quinhentistas ou seiscentistas, com o mistério, o milagre, a moralidade, a farsa, o auto vicentino, a comédia italiana e o auto sacramental”. Por obedecer aos moldes do teatro medieval, a dramaturgia do paraibano, “além de épica, entrecruza as oposições entre religioso e profano com as de sério e cômico”<sup>119</sup>. Pela adoção deste tipo de dramaturgia épica nos textos dramáticos de Suassuna não se encontram “personagens com psicologia aprofundada. Só há tipos”<sup>120</sup>.

Com peças girando “no âmbito do universo cômico popular, alimentado por estereótipos, caricaturas, máscaras”, Ariano Suassuna utiliza o palco como “tribuna para a defesa de suas ideias”<sup>121</sup>. Ideias que, imbuídas de referenciais medievais, são fortemente ligadas ao caráter moralizante e religioso. O dramaturgo prioriza em seus textos a tematização dos que ocupam posição inferior na sociedade sertaneja, daí o porquê de em sua obra dramaturgica avultar a figura do “amarelinho”. Espécie de anti-herói, que remete ao Pedro Malazartes ibérico.

Herói sem derrota, solucionador de enigmas impossíveis, amoral, capaz de sair de situações difíceis, Malazartes se serve da astúcia e das artes diabólicas para sobreviver, mas também para punir a cobiça e os desmandos alheios. Vinga-se assim dos adversários. Sua arma secreta é o cérebro, aliado à aparência de camponês esfomeado, tem um saber obscuro que foge aos circuitos oficiais e constitui o recurso secular de um povo que não se reconhece na cultura oficial das classes dominantes.<sup>122</sup>

Como já observamos, é interessante o modo como partindo das mesmas premissas, ou mesmo de uma única influência – o pensamento regionalista de Freyre –, os dois dos maiores responsáveis pela modernização do teatro realizado no Recife a partir da segunda metade do século XX tenham desenvolvido obras tão particularmente diferenciadas. O fato é que grande parte do teatro que se desenvolveu posteriormente às exposições do pensamento teatral de Hermilo Borba

---

<sup>119</sup> VASSALLO, Ligia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.31-32.

<sup>120</sup> **Ibidem**. p.35.

<sup>121</sup> GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: FARIA, João Roberto (dir). **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p.142.

<sup>122</sup> VASSALLO, Ligia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p.36.

Filho e Ariano Suassuna no Recife, desde o lançamento do TEP, em maior ou menor grau, esteve/está reverberando os pressupostos defendidos por eles. No caso da *Trilogia do Seridó*, vemos João Denys operar mais próximo às proposições de Hermilo Borba Filho do que das operações propostas por Suassuna no tratamento da matéria popular em sua obra.

Quanto à dramaturgia, principalmente de uma dramaturgia ligada aos pressupostos difundidos pelos TEP e pelo TPN, foi pouco desenvolvida, principalmente durante os anos que o Brasil esteve governado pelos militares (1964-1984). Como observou Baccarelli em estudo sobre os vinte anos de repressão no teatro pernambucano, “ao longo dos vinte anos pesquisados, os autores consagrados da literatura teatral pernambucana muito pouco produziram”<sup>123</sup>. O próprio Ariano Suassuna passa a se dedicar muito ao romance e à divulgação de seu Movimento Armorial.

Um dos dramaturgos que concebe, neste período, uma obra consistente é o poeta-engenheiro Joaquim Cardozo<sup>124</sup>, com seu teatro embebido de referências populares; entretanto,

[...] sua dramaturgia atinge altos graus de estilização a partir da matéria popular, da cultura da região, provocando uma revolução estética praticamente desconhecida. Seus textos teatrais giram sempre em torno do povo e da cultura popular. O que faz o dramaturgo ser diferente é a dimensão crítica e social que ele confere aos seus textos. É a grande sofisticação do erudito almagamado com a grande sofisticação popular.<sup>125</sup>

Esta “estilização” o coloca em posição diferenciada dos demais dramaturgos que escreveram sobre o Nordeste. Esses, assim como os romancistas regionalistas da década de 1930, utilizam-se de suas memórias para retratarem uma região, encarando-a como um “espaço da saudade”, como definiu Albuquerque Júnior, um Nordeste que é fundado na saudade, na tradição, daí o gosto desses dramaturgos

---

<sup>123</sup> BACCARELLI, Milton (org.) **Tirando a máscara**: teatro pernambucano, 20 anos de repressão. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe - Cepe, 1994. p.142.

<sup>124</sup> Sobre o teatro de Joaquim Cardozo ver LEITE. João Denys Araújo. **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.

<sup>125</sup> LEITE, João Denys Araújo. Um Brasil trôpego: testemunho e esperança. In: CARDOZO, Joaquim. **O coronel de Macambira**: bumba-meu-boi, em dois quadros: teatro. 3ª ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001. p.4.

por um “léxico arcaizante, pelas expressões cheias de inversões, pela variedade de inflexões, pela fidelidade quase fotográfica”<sup>126</sup>.

Cardozo propõe uma transfiguração poética da matéria popular. Através desta transfiguração o poeta constrói uma dramaturgia que desvela “criticamente as dicções e contradições socioculturais, sobretudo da região Nordeste”<sup>127</sup>. É um teatro que “desestabiliza, com muita ciência, uma tradição e um sistema sociopolítico até hoje difícil de se desestruturar”, seus textos dramáticos insistem na denúncia de uma desigualdade de classes, onde os poderosos dizem.

Através de seus bois, Joaquim coloca em poesia de alta qualidade teatral as questões básicas do ser humano e da coletividade: existir, ser e estar no mundo, relacionar-se, revoltar-se, desistir e persistir, comer e morrer de fome, sobreviver com terra ou sem terra, com muito e pouco amor, com tristeza e alegria, enganando e sendo enganado, com esperança na desesperança, trabalhando, brincando, dançando, falando, cantando e caminhando. Um teatro sem-terra, nômade, teatro dos caminhos, dos terreiros, quintais, praças e feiras. Um teatro que é uma grande jornada que se conclui numa nova partida.<sup>128</sup>

O teatro de Cardozo ultrapassa as categorizações de erudito e popular, “no entanto o povo é o real agente transformador, tanto na fábula como na sociedade”<sup>129</sup>.

#### 2.4. Poética seca: a *Trilogia do Seridó* de João Denys

Feito o percurso histórico do que acreditamos ser a matriz da qual, de certo modo, se origina o nosso *corpus*, ou seja, os *dramas secos* de João Denys Araújo Leite, chegamos ao contexto no qual se inscreve a realização da obra enfocada nesta pesquisa. Tal contextualização se faz necessária para entendermos em que estado se encontrava a dramaturgia desenvolvida na região a partir da chegada do dramaturgo ao Recife. Pois concordamos com Pareyson que “muitos dos

---

<sup>126</sup> LEITE, João Denys Araújo. **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. p.90.

<sup>127</sup> **Ibidem**. p.279.

<sup>128</sup> Idem. O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transfigurações. In: CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo**: obra completa. Recife: Cepe, 2017. p.10.

<sup>129</sup> Idem. **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. p.288-289.

significados de uma obra estejam ligados ao ambiente do qual ela emergiu”<sup>130</sup>. Daí acreditarmos que todo o processo de desenvolvimento da modernidade teatral no palco do Recife e principalmente a difusão das ideias de uma “dramaturgia do Nordeste”, a partir do pensamento de Hermilo Borba Filho, tenham sido de alguma forma influenciadoras no processo de criação da dramaturgia de João Denys, mesmo que a obra de Denys comece a ser desenvolvida mais de trinta anos depois do início das difusões do pensamento de Hermilo Borba Filho.

A partir de 1978, como vimos anteriormente, João Denys começa a experimentar-se na dramaturgia. Depois do contato com Marcus Siqueira e o Teatro Hermilo Borba Filho, o dramaturgo vai surgir. Na sua protodramaturgia, já aparecem elementos que vão retornar em sua obra futura, porém estes vão ser maturados e aprofundados ao longo de sua dramaturgia. Em *Gioconda*, por exemplo, vemos uma opção por uma construção poética antinaturalista, observam-se ideias como a relação de interdependência entre as personagens, alguns procedimentos típicos do teatro épico, influência da liturgia da Igreja Católica usada de forma paródica, introdução de elementos oníricos, e um caráter político, reflexo do momento em que o texto foi escrito. Mas só em 1979, Denys começa o projeto de uma obra em onde pretendia recuperar “os acontecimentos dramáticos da minha aldeia”<sup>131</sup>. Entretanto esta obra toma contornos maiores que apenas este, de ser uma dramaturgia memorialista, como fora a dramaturgia dos nordestinos precedentes ou como fora a literatura de trinta, não ficando restrita à “síndrome do resgate”.

Enredados em complexas redes intertextuais, que tentaremos desvelar nos capítulos seguintes, os *dramas* secos de João Denys alcançam dimensões mais amplas. Chegando a ser a realização das pretensões Hermilo Borba Filho no Manifesto do TEP, ao propor um “teatro genuinamente brasileiro” tratando exclusivamente “de assuntos nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais”.<sup>132</sup>

A obra de João Denys está mais alinhada às “estilizações sofisticadas” que Joaquim Cardozo realiza em sua dramaturgia, embora, em alguns pontos, os

---

<sup>130</sup> PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.96.

<sup>131</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. Deus Danado: uma opção estética pelo homem da terra e seu drama seco. In LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.03.

<sup>132</sup> 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.

*dramas secos* entrem em consonância com as ideologias que subjaziam na literatura de trinta ou com as ideologias da sociologia freyriana. Há, ainda, algumas identificações com os tipos, os estereótipos apresentados por Suassuna. Tais pontos de contato estão localizados principalmente n’*A Pedra do Navio*. Pode-se depreender que, por ser o primeiro no tempo e no espaço, este texto demonstre os rudimentos das proposições poético-dramáticas de João Denys e que vão ser maturadas apresentando resultados diferentes e mais complexos nos dois textos subsequentes da trilogia: *Deus Danado* e *Flores D’América* (1998), este último já analisado em estudo anterior<sup>133</sup>.

Outro ponto em comum da obra de Denys com os seus referenciais é uma série de contestações que se apresentam nos *dramas secos*. Em *A Pedra do Navio*, estes questionamentos estão mais direcionados para as questões sociais das situações retratadas. Ecoando ideias presentes em toda a literatura de trinta, que estava presente também nas ideias de Hermilo Borba Filho, de despertar a consciência dos que sofrem com a manutenção do *status quo* de uma sociedade patriarcal, embora diferentemente dos seus predecessores João Denys não estivesse diretamente ligado às oligarquias nordestinas. *A Pedra do Navio* é um texto marcadamente denunciatório. Reverberando todo um posicionamento que a maioria dos artistas de teatro da época tomou como uma frente de resistência ao sistema opressor que assolava o país, o regime militar que assombrou o Brasil durante vinte longos anos.

Possivelmente os questionamentos sociais apresentados em *A Pedra do Navio*, que aproximam esta peça das ideias épico-didáticas de Bertolt Brecht, são originários da influência de Marcus Siqueira e do seu trabalho desenvolvido frente ao Teatro Hermilo Borba Filho, do qual João Denys participou. É aí que o dramaturgo vai ser formado enquanto artista; é aí onde vai ser forjada sua personalidade que influenciará de forma definitiva sua obra dramática. Entender minimamente esta personalidade torna-se necessário para compreender a obra em nossa análise, pois acreditamos, como Pareyson, que na obra “está toda a vida do autor, mas esta é uma presença muito especial: não presença de fatos e de atos singulares, reconstruíveis numa biografia”, o que se encontra na obra é uma “substância

---

<sup>133</sup> Ver: RÊGO, Rafael Almeida Pereira do. **Flores D’América**: memória e imaginário sertanejo em cena. Salvador, BA, 2015. 127fl. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, UFBA.

espiritual”, um “caráter” que foi formado ao longo de uma vida<sup>134</sup>. E muito deste caráter, desta personalidade advém da experiência do dramaturgo com o THBF.

Marcus lutava, apaixonadamente, para educar atores e atrizes conscientes de seu papel de artistas e cidadãos; artistas que combatessem por liberdade e justiça social com as armas da arte: as únicas que possuíamos e dispúnhamos para vender. Essa era nossa ideologia. Éramos um time com uma exclusividade de partido artístico, cuja moeda era um mínimo de coerência com as ideias e ideais que cultivávamos e nos diferenciavam de todos os outros grupos existentes nas cercanias de Olinda e Recife. Muito dessa diferença devia-se à opção estética das encenações de Marcus Siqueira, centrada no trabalho do ator, que nos obrigava a atuar como sobre um poema cru. E era essa *crueledade* que ele nos ensinava, fazendo-nos caminhar por dentro de um teatro menos alienado; palmilhar as entranhas de uma arte que atendia a uma espécie de “encomenda social” do momento.<sup>135</sup>

Esta “encomenda social do momento”, a que se refere João Denys, diz respeito ao período de desenvolvimento das encenações de Marcus com o THBF, ou, mais precisamente, ao período no qual Denys esteve envolvido com o grupo, entre 1977 e 1981, ano da morte do diretor do THBF. Este período está inscrito em contexto político já bem conhecido do Brasil. Período onde grande parte das iniciativas teatrais do país esteve alinhada às teorias brechtianas, acentuando-se o caráter político e conscientizador da arte teatral, passando a ter a função de denúncia, ou seja, passa a ser didático, como pretendia o encenador alemão, para despertar no público o espírito crítico e contestador, em uma tentativa de provocar a consciência deste público para com os desmandos e arbitrariedades impostos pelo regime e pelas classes dominantes. Em certo grau estas influências vão ser nitidamente incorporadas na construção do primeiro *drama seco*.

Já, em *Deus Danado*, os questionamentos extrapolam o plano das questões sociais. A partir de suas aproximações intertextuais com fontes muito distintas das demais peças da trilogia, como se verá em capítulo dedicado à análise do texto, os questionamentos neste *drama seco* são de ordem ontológica. O dramaturgo parte de uma realidade local na ambientação de seu drama, mas atinge uma amplitude. Em seu texto João Denys não fala apenas do homem de sua região e de seus conflitos

---

<sup>134</sup> PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.93.

<sup>135</sup> LEITE, João Denys Araújo. Arte, razão, paixão, utopia, diversão, ensino e comprometimento social. In FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memórias da cena pernambucana vol.1**. Recife: Ed. Dos Autores, 2005. p.26-27. (grifo do autor)

diante das adversidades do sertão, fala, antes do homem, do homem frente aos seus medos, suas dúvidas, com suas pulsões de vida e morte que o acompanham durante a existência. Este drama é um drama que vai refletir sobre questões mais amplas do ser humano. Tal amplitude alcançada pelas personagens as eleva aos esquemas de arquétipos<sup>136</sup>, estes “são transpessoais e não participam do Tempo histórico do indivíduo, mas sim do Tempo da espécie, e mesmo da Vida orgânica”<sup>137</sup>.

Em *Flores D’América*, o dramaturgo chega à maturidade de sua depuração, construindo uma personagem complexa, porém sem recorrer aos questionamentos ontológicos presentes em *Deus Danado*, Dona América apresenta características de alegoria, partindo de uma construção que condensa, numa figura arquetípica, diversas figuras reais da história dos sertões, como já observamos no referido estudo<sup>138</sup>. Neste *drama seco* de 1998, João Denys vai condensar toda uma região e o imaginário popular sertanejo, apresentando-o de forma alegórica, como no teatro medieval, porém sem recorrer aos tipos tão caros aos textos de Suassuna, por exemplo.

Além de entender estas filiações ou heranças, o que nos interessa na análise dos textos dramáticos pertencentes ao *corpus* desta pesquisa é compreender onde se localiza esta *secura*, com a qual o próprio dramaturgo nomeia seus dramas. O que percebemos que está em jogo na obra dramatúrgica de João Denys é uma espécie de tripla dimensão da *seca*: ela está no tema/ambientação, no discurso e está também na construção e nas relações das personagens. Ao lançar mão destas estratégias o dramaturgo propõe uma *poética seca*.

Tzvetan Todorov, em seu estudo *Estruturalismo e Poética*, citando Valéry, nos diz, que ao se entender a poética a partir de sua origem etimológica, o termo designaria bem “tudo quanto diga respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio – e não no sentido restrito de coleção de regras”<sup>139</sup>. Para Jakobson, a poética é uma das funções da linguagem,

---

<sup>136</sup> As personagens arquetípicas são personagens que extrapolam as suas dimensões particulares e representam modelos primitivos universais, com características que as tornam universalizadas, são personagens que carregam em si toda uma mitologia. Já as personagens tipo ou estereótipos são construídas de forma genérica e podem ser facilmente identificadas por um traço específico de sua construção, pois os tipos são amplamente conhecidos pelo público, tendo suas características fixadas pela tradição.

<sup>137</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.90.

<sup>138</sup> Ver nota 122 supra.

<sup>139</sup> VALÉRY, Paul apud TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974. p.16.

aquela centrada na própria mensagem, não sendo ela “a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante”<sup>140</sup>; aponta ainda que “numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à semiótica geral”<sup>141</sup>. Todorov, no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, ao tratar do verbete “poética”, assinala que o termo pode servir para designar “*toda teoria interna da literatura*”, podendo-se aplicar também “à escolha feita por um *autor* entre todos os possíveis (na ordem da temática, da composição, do estilo, etc.) e por fim “refere-se aos códigos normativos constituídos por uma escola literária”<sup>142</sup>.

Já o filósofo italiano Luigi Pareyson nos diz que “uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte” e que uma poética é indispensável ao fazer artístico<sup>143</sup>. Vemos então que Pareyson parece mesclar as duas últimas acepções do termo conforme proposto no dicionário de Ducrot e Todorov para conceber a sua ideia de poética.

A poética, para o filósofo italiano é a tradução em termos operativos e normativos das escolhas do artista, entendendo que tais escolhas são influenciadas pela espiritualidade do próprio artista ou de uma época. Esta poética pode ser expressa declaradamente em forma de um manifesto – como, por exemplo, fez Hermilo Borba Filho ao lançar as bases do teatro do povo –, ou pode apresentar-se em uma retórica ou ainda estar implícita na própria construção da obra artística<sup>144</sup>.

Tomamos neste estudo o termo poética a partir da concepção de Pareyson, pois o que nos interessa são as operações realizadas pelo dramaturgo no processo de criação de suas obras. Observando como este projeto, inicialmente ancorado numa ideia de ser a recriação de suas memórias, alcança um resultado que ultrapassa a ideia original. Por isso defendermos a instauração de uma *poética seca* através da construção da *Trilogia do Seridó* por João Denys.

---

<sup>140</sup> JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad.: Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p.128.

<sup>141</sup> **Ibidem**. p.119.

<sup>142</sup> POÉTICA. TODOROV, Tzvetan *In*: DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Trad. Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007. (grifos dos autores)

<sup>143</sup> PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.17.

<sup>144</sup> **Ibidem**. p.11.

O dramaturgo converte em “programa de arte” toda sua “espiritualidade”, e como ele é nordestino, sertanejo, traduz, em sua obra, normas e operações de um *zeitgeist* da sua região. Este espírito de uma região que também podemos entender como o imaginário que está inculcado no inconsciente coletivo do Nordeste. É a partir da *secura* de sua constituição de sertanejo, da *secura* de sua região natal que surgem as suas obras, sob as normas que o próprio artista estabelece dentro de suas particularidades operativas, fazendo emergir a sua *poética seca*.

Mas ao jogar com esta matéria, o imaginário sertanejo, o dramaturgo propõe novas e diferentes significações poético-dramáticas. Motivo que nos faz distingui-lo de uma *poética da seca*. Ao retirarmos a partícula “da” do epíteto transferimos a sua obra para outro plano, não a encaixando como pertencente exclusivamente a uma tradição de obras artísticas “da seca”.

A nós enquanto pesquisadores da obra de João Denys, interessa-nos estabelecer este conceito de uma *poética seca*, pois acreditamos que é através do entendimento e apreensão destas escolhas realizadas pelo dramaturgo para a realização de sua obra que poderemos empreender um trabalho de apreciação crítica de qualidade. Nos capítulos seguintes, tentaremos, através da análise dos *dramas secos* confirmar a nossa hipótese da instauração de uma *poética seca* pelo dramaturgo em questão.

### 3. A PEDRA DO NAVIO: RUDIMENTOS DE UMA POÉTICA SECA

*A função do rochedo está em colocar um terror  
na paisagem  
Gaston Bachelard*

*LALAU - Sepultados? Ficarão secos  
Como a terra, pois a terra aqui  
Não tem força para sepultar os [mortos].  
Joaquim Cardozo*

As estratégias de criação poético-dramáticas que irão guiar toda *Trilogia do Seridó* de João Denys têm sua gênese na obra seminal *A Pedra do Navio*, escrita em 1979. Nela surgem os primeiros contornos de uma obra e de uma poética, esta será revista e aprimorada, ao longo dos anos, nos demais textos integrantes da trilogia. São ideias e imagens recorrentes nos três *dramas secos*. Influenciado pelos seus primeiros mestres na arte teatral, por suas primeiras leituras, por um pensamento teatral vigente no Brasil dos anos de 1970 – é importante lembrar que no período o país começava um processo de abertura do regime ditatorial instaurado com o Golpe de 1964 –, o dramaturgo dá início ao desenvolvimento desta *poética seca*.

De acordo com palavras do próprio João Denys, esta obra teria a intenção de recuperar os acontecimentos de sua terra, do seu lugar de origem, a cidade sertaneja de Currais Novos<sup>1</sup>, localizada no estado do Rio Grande do Norte. Porém é importante ressaltar que o dramaturgo, apesar de usar o sertão como *locus* de seus textos dramáticos, não pretendia tomá-lo “no sentido que tem sido dado até hoje de região mais maravilhosa do mundo, ou de região onde fica o próprio Brasil e seria o berço da cultura nacional.”<sup>2</sup> Sua obra vai se mostrar mais preocupada com a forma, com a criação de imagens poético-dramáticas, com o estabelecimento de uma poética particular. Unindo memória e ficção João Denys vai buscar inspiração em um

---

<sup>1</sup> LEITE. João Denys Araújo. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.03.

<sup>2</sup> Idem. **Seridó metáfora do mundo**. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/serido-metaphora-do-mundo-1.413258> (acesso em 13 de fevereiro de 2019.)

fato real acontecido na sua aldeia como mote para a construção deste primeiro *drama seco*.

### 3.1. *A Pedra do Navio*: altar de tormentos e amarguras

Obra inaugural da *Trilogia do Seridó*, *A Pedra do Navio* foi escrita pelo dramaturgo especificamente para sua participação no II Concurso Hermilo Borba Filho de Peças Teatrais. O concurso patrocinado pela Fundação Nacional de Arte – FUNARTE foi promovido pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, do qual João Denys passaria a fazer parte como professor em 1984. O texto foi o vencedor do concurso, que além de um prêmio em dinheiro prometia uma publicação. Esta publicação nunca aconteceu, tendo sido o drama publicado apenas em 2005 no segundo volume de uma coleção de teatro nordestino organizada pela Associação dos Dramaturgos do Nordeste e pela Fundação José Augusto de Natal-RN.

À época do concurso, o jornalista Valdi Coutinho, que mantinha uma coluna no jornal Diário de Pernambuco intitulada *Cena Aberta*, reproduziu em nela a ata do concurso, na edição de 9 de janeiro de 1980, onde se lê:

Aos 27 de dezembro de 1979, no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a comissão julgadora do II Concurso Hermilo Borba Filho de Peças Teatrais, integrada por Lêda Alves, Ariano Suassuna, Germano Haiut, Milton Bacarelli e Rubem Rocha Filho. Em primeiro lugar a comissão resolveu, por unanimidade de votos atribuir neste ano, somente o primeiro prêmio, sugerindo ao mesmo tempo, que a importância que seria destinada ao segundo, fosse aplicada na publicação das peças premiadas no primeiro e no segundo concurso, sendo a sugestão encaminhada à Chefia do departamento, para ser efetivada de maneira possível e de acordo com as determinações da Funarte. Também, por unanimidade de votos, a comissão resolveu deixar consignada em ata, inclusive para conhecimento dos participantes, sua preocupação pela defeituosa linguagem adotada de modo geral nas peças, isto no que concerte tanto ao aspecto teatral quanto ao da própria correção da língua, cuja redação chega às vezes a ser primária, além de confusa e incorreta. Passou-se, então, à comunicação dos votos, tendo obtido o consenso da comissão para primeiro lugar, a peça “**Pedra do Navio**”[sic] apresentada ao concurso sob o pseudônimo de Augusto Guerreiro. O chefe do Departamento, apresentou, então, aos integrantes da comissão os envelopes que continham as identificações dos autores.

O vencedor, autor da peça “Pedra do Navio”, é **João Denys Araújo Leite**, residente à rua Capitão Rebelinho, 89, Pina, nesta cidade do Recife. Nada mais havendo a tratar, deu-se por encerrada a reunião, da qual, eu, Leocádia Alves da Silva (Lêda Alves), designada pela comissão secretária “Ad hoc”, lavrei a presente ata, que vai por todos assinada.<sup>3</sup>

O texto não foi publicado, a peça não foi montada. Houve apenas uma leitura dramática no ano de 1980 dentro da grade do I Ciclo de Leituras de Peças e Palestras do Autor Pernambucano no Teatro Joaquim Cardozo.

Na curta apresentação que precede o *drama seco*, o dramaturgo afirma que seu texto se trata de uma obra de ficção e que semelhanças e paralelos existentes com a realidade são causais. Porém, ao longo do desenvolvimento de todo o texto, é impossível não correlacionar fatos e personagens com a realidade da pequena cidade de Currais Novos. A realidade está ali plasmada, desde o título que faz referência a uma formação rochosa existente no município, a pedra do navio, passando pelo espaço tomado por João Denys para ambientar seu texto. Em *A Pedra do Navio*, estão as memórias do menino sertanejo, que escapou à tragédia acontecida no dia 13 de maio, fato que foi o mote para criação dramaturgica.

### 3.1.1. O acidente

No dia 13 de maio de 1974, como era costume na cidade de Currais Novos, a procissão em homenagem a Nossa Senhora de Fátima saiu da Praça Cristo Redentor em direção à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, mas, naquele dia, a procissão não se completaria. Conforme matéria do *Diário de Natal*, de 15 de maio daquele ano, a procissão seria interrompida por “uma das maiores tragédias em matéria de acidente automobilístico no Rio Grande do Norte”<sup>4</sup>:

Em Currais Novos, naquele dia, às 19h, partia uma procissão da igreja localizada na Praça Cristo Redentor, com destino a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, que fica no bairro de Paizinho Maria. Na frente do cortejo seguia um andor com a imagem da santa. A procissão era acompanhada por mais de mil fieis, que iam assistir também à missa celebrada pelo padre Antônio Araújo no local das comemorações. Faziam parte do cortejo meninos, rapazes, moças, homens e mulheres, levando cada um uma lanterna na mão,

<sup>3</sup> COUTINHO, Valdi. **Apenas um vencedor do Concurso de Peças**. Diário de Pernambuco. Recife, C-5, 9 de jan. 1980. (grifos do autor)

<sup>4</sup> DIÁRIO DE NATAL. **Currais Novos de luto com a tragédia do dia 13 de maio**. Natal, p.12, 15 mai. 1974.

cerimonial que é tradicionalmente celebrado em Currais Novos, por ocasião do dia 13 de maio. À altura do Km. 176, já no bairro Paizinho Maria, com fieis cantando a Virgem de Fátima, surgiu inesperadamente o ônibus desgovernado. Sem tempo nem condições de saírem do meio da estrada, os acompanhantes da procissão foram colhidos em cheio pelo veículo, que esmagou, primeiramente a imagem da santa. Seguindo seu trajeto com o motorista mantendo o carro apenas no leito da estrada, o ônibus foi parar à cerca de uns 70 metros, próximo ao antigo Batalhão de Engenharia. Ali, o motorista José Roberto abandonou o veículo com os 18 passageiros totalmente desorientados, fugindo com destino ignorado.<sup>5</sup>

Nesta mesma página o jornal ainda informa que o ônibus da empresa Princesa do Seridó, que fazia a linha Natal-Crato já saíra de Natal sem freios, conforme constatou uma perícia realizada no local. Os mortos no desastre chegaram a vinte e quatro<sup>6</sup>.

Muito ligado às festividades católicas de sua cidade, João Denys escapou por pouco de ser uma das vítimas do acidente, como relembrou em um dos depoimentos concedidos para esta pesquisa:

[...] eu não fui por que 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.” É tanto que papai quando soube, correu pra casa, por que ele sabia que eu estaria nessa procissão, papai estava fora de casa e chegou desesperado, por que foi um acidente tão trágico, tinha coisas assim: uma mão que foi bater não sei aonde, acharam dedos de pessoas depois não sei por onde, era como se fosse uma explosão de gente.<sup>7</sup>

O dramaturgo, então, cinco anos após o acidente, de posse das informações, de matérias publicadas no citado jornal, com direito a grandes matérias recheadas de fotos dramáticas, dá asas à sua criação artística e compõe o seu primeiro *drama seco*.

O acidente vai aparecer no texto de João Denys como o evento propulsor de toda a ação. É a partir dele que toda a história se desenrola. Fazemos neste trabalho a seguinte leitura da imagem proposta pelo dramaturgo ao apresentar uma procissão atropelada por um ônibus: o ônibus, simboliza o progresso – imagem que é reforçada pelo dramaturgo ao fim do texto, quando outro ônibus chega trazendo os novos mineradores que irão repovoar a cidade de Currais Novos –, que atropela a

---

<sup>5</sup> **Ibidem.**

<sup>6</sup> **Ibidem.**

<sup>7</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, mar. 2014.

civilização “arcaica”. É a imagem do progresso avançando por sobre as estruturas de uma sociedade dita “primitiva”.



**Figura 1** – O ônibus que atropelou a procissão de Nossa Senhora de Fátima. (Fonte: Diário de Natal)

Vemos que o dramaturgo oferece-nos uma imagem em que o sertão “da saudade”<sup>8</sup>, guardião de todas as tradições e costumes, é atropelado pelo avanço “civilizatório”. Avanço este que é, de acordo com a tese defendida por Albuquerque Júnior, combatido pelos intelectuais que criticavam uma cultura de importação, estabelecendo uma dicotomia entre o sertão e o litoral<sup>9</sup>. Entretanto, observamos que desde o início da construção de sua poética o dramaturgo em questão não está preocupado em reforçar esta ideia de um sertão mantenedor de uma “origem”, antes está tomando a sua região natal para ampliar os significados dela, na busca de uma linguagem que parte de seu *locus* para alcançar uma maior amplitude, através do “mito” de uma região.

<sup>8</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p.78.

<sup>9</sup> *Idem*. p.67.



**Figura 2** – Imagem do velório das vítimas em frente à Matriz de Sant’Ana (Fonte: Diário de Natal)

Em uma construção poético-dramática o autor nos apresenta uma imagem que extrapola os significados reais, vai além, parte de uma tragédia real para propor uma tragédia metafórica:

Momentos difíceis reforçam a identidade. Não gosto de pensar a seca, a aridez, como causa de tudo. Penso que situações difíceis, sejam do homem ou da natureza, são o que propiciam tudo isso. No meu trabalho, entra um questionamento de como o homem passa por tudo isso. Claro que há uma interferência lógica do lugar. Mas me interessa pelo modo como brotam as relações e as emoções entre os homens.<sup>10</sup>

Propomos esta leitura por entender que, ao longo de todo o *drama seco*, subjaz uma ideologia de cunho comunista/marxista no qual é evidente a luta de classes. Tal luta é explicitada nas relações estabelecidas pelos donos das minas *versus* os mineradores explorados. Estas classes, no texto de João Denys, vão tomar a forma de personagens, personagens oponentes. Teodora e sua revolta são a representação dos oprimidos e o Filho de Ouro I com suas atitudes despóticas é a representação dos opressores. Por ser este o *drama seco* em que a realidade de um lugar, de uma cidade, está mais claramente exposta, observa-se que João Denys nos apresenta as estruturas sociais como pano de fundo para a ação, e como nos

<sup>10</sup> **Seridó metáfora do mundo.** <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/serido-metáfora-do-mundo-1.413258> (acesso em 13 de fevereiro de 2019.)

conta uma história de uma sociedade, corrobora a ideia defendida por Marx e Engels, de que “a história de toda sociedade é a história das lutas de classes.”<sup>11</sup> Vemos o dramaturgo expor as estruturas sociais de sua cidade, que é basicamente a estrutura social das pequenas cidades do interior do país, calcada sobre as forças que dominam e oprimem os mais fracos. Estas representações de forças sociais vão reaparecer no *drama seco Flores D’América*, quando o dramaturgo faz surgir em cena o Coro composto pela Mulher do Juíz, pela Mulher do Delegado e pela Mulher do Coronel.

A apresentação destas oposições de forças é algo recorrente na obra do dramaturgo. Nos três textos componentes da *Trilogia do Seridó*, é possível identificar estes polos opostos que disputam. Mas, em *A Pedra do Navio*, estas forças tomam as formas de uma verdadeira luta de classes consonante com o pensamento de Karl Marx. Possivelmente tal ideologia esteja presente no texto por consequência de um “espírito da época” em que foi escrito, como veremos mais adiante.

### 3.1.2. *A Pedra do Navio, o drama seco*

Através da história do casal Teodora e Inácio, João Denys vai revelando a estrutura de uma típica cidade do interior do sertão nordestino, por meio de uma dramaturgia fragmentada e recheada de elementos do imaginário sertanejo.

Teodora e Inácio são um casal humilde, aprontam-se para ir à procissão do 13 de maio, ele minerador aposentado após um acidente nas minas que lhe fez perder uma das pernas, extremamente devoto de Nossa Senhora de Fátima. No acidente ocorrido, morrem Inácio e a filhinha de colo, Mariazinha. Teodora cai em um sono profundo durante um mês, sendo assistida por comadres que rezam dia e noite em volta de sua cama. Passado um mês do acidente, Teodora acorda e, ao se dar conta da morte do marido e da filha, se revolta e vai pregar na feira contra a Igreja, Nossa Senhora e maldizer a família do Desembargador, proprietária das minas e de quase toda cidade. Convoca fieis para adorarem a pedra do navio. O

---

<sup>11</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012. p.44.

Filho de Ouro I, herdeiro das minas, às voltas com a queda da produção de minérios, é informado da existência de Teodora, que vive na pedra e já possui diversos seguidores, a bradarem que as minas secarão, que a terra deixará de enriquecer a família do Desembargador. Ao tomar ciência dos fatos, o herdeiro resolve por fim às pregações de Teodora, que morre atingida por um tiro. O tempo passa, e as “previsões” de Teodora se concretizam: as minas deixam de produzir, o povo abandona a cidade. Em uma tentativa de reerguer sua produção, o Filho de Ouro I contrata novos mineradores trazidos de outra cidade e se alia ao capital estrangeiro.

Escrita em um único ato, *A Pedra do Navio*, apresenta uma estrutura tipicamente épica, com cenas independentes, por vezes simultâneas e diversos cenários. De acordo com Anatol Rosenfeld, que dedicou parte de suas pesquisas ao teatro épico e à obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o teatro épico não obedece ao modelo rigoroso de dramaturgia (o chamado modelo aristotélico).

Distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ou seja, o teatro épico rompe as chamadas unidades de ação, tempo e lugar). Abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta e, dessa forma, ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica, pela multiplicidade de elementos visuais e imaginários que tendem quase a se sobrepor à exposição puramente verbal, declamada. Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação, seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados.<sup>12</sup>

Outro aspecto do *drama seco* que o aproxima da forma épica é o fato de que o evento propulsor da ação, o atropelamento da procissão pelo ônibus, não é apresentado em cena. Ele é apenas sugerido através de uma sonoplastia e posteriormente narrado por personagens. Fazendo-nos lembrar dos primórdios do teatro ocidental, quando no teatro grego os tragediógrafos utilizavam-se dos coros para narrarem os eventos que não se poderiam mostrar em cena sem a quebra de verossimilhança.

---

<sup>12</sup> ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Org. e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.29.

Ao apresentar seu texto com uma estrutura de cenas curtas, com cortes bruscos, superposições de cenas, imprimindo um ritmo acelerado ao texto, o dramaturgo reforça as identificações com o teatro épico. Ao produzir um texto que não se propõe a promover uma catarse no sentido clássico, João Denys mesmo tomando o real como elemento fundante do seu texto, amplia-a de tal forma que o reconhecimento daquela realidade se dá através do distanciamento. O autor está preocupado em despertar a consciência através da apresentação de uma realidade social que era/é de total exploração dos menos favorecidos, usando estratégias que não são simplesmente panfletárias, que provocariam uma catarse imediata, mas através de estratégias que despertam a reflexão, pois, como bem observou Benjamin, sobre o teatro épico de Brecht:

O teatro épico, ao contrário [do naturalista], mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, e as situações estão no final dessa experiência, não em seu início. Ou seja, elas não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. [...] O interesse é despertado naquele que se espantou; nele está o interesse em sua forma primordial.<sup>13</sup>

Ainda aproximando-se de elementos epicizantes, o texto de João Denys mostra-nos uma personagem que “apresenta” a peça, A Velha, Dona do Tempo. Esta personagem nos remete a imagem de uma das sobreviventes do massacre de Canudos descrita por Euclides da Cunha, no seu famoso livro *Os Sertões*: “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”<sup>14</sup>. A personagem do *drama seco* tem esta altivez descrita por Euclides da Cunha, surge envolta em um imenso manto negro e vai funcionar no texto como um corifeu<sup>15</sup> da tragédia grega, o chefe dos coros, e também como um narrador, no sentido colocado acima por Rosenfeld. Por

---

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p.13.

<sup>14</sup> CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.594

<sup>15</sup> “As primeiras tragédias consistiam de uma série de intervenções corais, em que um corista principal (corifeu) respondia aos demais, que compunham o coro.” Cf. CORO. PATRIOTA, Rosângela. In: GUINSBURG, Jacó; FÁRIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (coord.) **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2009.

ser a “Senhora do Tempo” subtende-se que ela é quem seleciona os fatos e episódios que serão apresentados. Embora apareça apenas duas vezes ao longo do texto é de fundamental importância por apresentar a ação e em sua segunda aparição, anunciar o salto no tempo:

#### A VELHA

Fim de julho. Tempo de Sant’Ana. Tempo do tempo. Tudo passa...  
(Pausa) O ano passou como uma serpente na areia escaldante. Passaram mais de trezentas visitas do sol, alumiando suicídios, enlouquecimentos e prisões. A cidade murchoou como os maracujás. Esturricou. Não restou nada além da poeira e a Pedra do Navio. Os burgueses miúdos e falidos procuraram outras cidades. As entranhas da terra produziram areia sem valor. Os mineradores, sem trabalho, fugiram para outras minas e outros santos.<sup>16</sup>

A ideia de uma personagem que comanda o tempo e proporciona a quebra da unidade de tempo vai reaparecer no terceiro *drama seco* integrante da *Trilogia do Seridó*. Em *Flores D’América*, a personagem título, Dona América, é a comandante do tempo em sua casa, faz o tempo avançar e retroceder de acordo com a sua vontade. Funcionando, assim, como narradora de sua própria história, contando e recontando sua via sacra:

#### AMÉRICA

[.....]  
Meu patrão é Jesus Cristo e na minha terra mando eu! Boto o tempo pra frente e pra trás! Faço toda uma vida num dia!<sup>17</sup>

Tais personagens indicam uma opção do dramaturgo em aproximar a estrutura de seus dois *dramas secos* de uma estrutura mais aberta e que permite saltos no tempo da ação. Diferentemente de *Deus Danado*, em que a ação é linear, embora esta também rompa com a clássica “unidade de tempo” aristotélica em que a ação deve ocorrer no período de uma revolução solar, como veremos no capítulo dedicado a análise do *drama seco* de 1993. Estas personagens, pelos seus atos de adiantarem ou retardarem o tempo da ação, interferindo na unidade de tempo dos textos, também podem ser interpretadas como duplos do dramaturgo em um recurso de metalinguagem<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.65.

<sup>17</sup> Idem. **Flores D’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.114.

<sup>18</sup> A metalinguagem no teatro pode ser definida “como uma *decodificação* que tornasse transparente para o receptor (leitores ou espectador) os códigos (verbais e não verbais) que constroem uma peça

No texto de abertura de *A Pedra do Navio*, João Denys indica que “a peça deve ser representada de forma poética e antinaturalista”<sup>19</sup>, em uma tentativa de afastá-la da realidade em que foi baseada, sinalizando que os atores podem, além de fazer uso de máscaras, dobrar papéis. O uso de máscaras também é sugerido pelo autor em *Flores D’América*, principalmente nos coros existentes neste *drama seco*. Esta opção pelo antinaturalismo já está presente como direcionamento poético desde *Gioconda*, onde se encontram elementos surrealistas.

Os cenários sugeridos pelo dramaturgo “devem ser sintéticos e, na maioria das vezes, demarcados por focos de luz.”<sup>20</sup> Diferentemente dos demais textos da *Trilogia do Seridó*, *A Pedra do Navio* apresenta, como já dissemos, diferentes espaços, consequência de sua estrutura fragmentada e episódica. *Deus Danado* e *Flores D’América* apresentam didascálias detalhadas sobre o cenário sugerido para a ação. No texto de 1979, o dramaturgo não está tão interessado em pormenorizar a cenografia, quer uma cenografia reduzida, com poucos elementos que caracterizem o espaço representado, uma cenografia condensada, em que será de extrema importância a interferência da iluminação cênica, para que assim o ritmo acelerado de trocas de cena não interfira no andamento da ação.

É importante lembrar que tais sugestões também podem ser entendidas como uma influência das experiências teatrais do dramaturgo no período. No momento histórico em que a peça foi escrita, João Denys, estava em plena atividade no Teatro Hermilo Borba Filho, comandado por Marcus Siqueira que, ao longo de sua carreira, desenvolveu um teatro de caráter épico, adotando “um posicionamento de esquerda bem nítido”<sup>21</sup>, com influência estética herdada de grupos como Opinião, Teatro Popular do Nordeste (TPN, comandado por Hermilo Borba Filho), Teatro Oficina e do Teatro de Arena de São Paulo<sup>22</sup>, sempre alinhado ao teatro vanguardista e político desenvolvido no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

---

(escrita ou encenada”. Tal decodificação pode se dar de diversas formas sempre enfatizando o caráter de não ilusionismo. Cf. SANT’ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.XXIII-XXIV.

<sup>19</sup> Idem. *A Pedra do Navio*. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.11

<sup>20</sup> **Ibidem.**

<sup>21</sup> CARVALHEIRA, Luiz Maurício. In: BACCARELLI, Milton (org.) **Tirando a máscara: teatro pernambucano, 20 anos de repressão**. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe - Cepe, 1994. p.75.

<sup>22</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Marcus Siqueira: um teatro novo e libertador**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2012. p.52.

Em 1978, em entrevista ao Diário de Pernambuco, Siqueira justifica suas opções estéticas para a montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, neste depoimento, entretanto, é possível depreender que ele defendia a sua estética de uma forma geral e não só para a referida encenação:

Existe uma coerência estética no nosso trabalho, onde a verbalização é mais valorizada do que os aspectos visuais da peça. O uso da cor preta é constante, no vestuário e no cenário, dentro de uma linha despojada. Nesta peça de Brecht, utilizamos máscaras nos atores, o que é característico do teatro épico, além do efeito de distanciamento crítico, entre personagem e ator, e ator e plateia, com uso de luzes acesas, sobre a mesma, durante todo o espetáculo.<sup>23</sup>

Entre 1977 e 1981, João Denys desenvolve intensa atividade nas montagens do Teatro Hermilo Borba Filho, tomando parte como ator, inclusive na referida montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar*. Chegando a dirigir os ensaios para uma montagem tendo Marcus Siqueira como ator, porém, esta montagem não se concretizou pelo falecimento deste<sup>24</sup>. Em 2010, João Denys dirige uma remontagem do texto de Brecht, em homenagem ao seu mestre Marcus Siqueira e ao THBF, valendo-se das mesmas premissas estéticas utilizada na montagem de 1978.

Salientamos aqui estas influências históricas na construção de sua poética, pois acreditamos que para o entendimento da formação de uma obra de arte é necessário compreender o contexto em que ela foi elaborada, como afirma o filósofo italiano Luigi Pareyson:

[...] quem quiser traçar a história de uma obra deverá, em primeiro lugar, estudar sua gênese, o que significa ver confluír no interior de um ato inventivo uma realidade histórica e temporal: situação histórica, condições temporais, civilização do tempo, espiritualidade

<sup>23</sup> SIQUEIRA, Marcus. **Os Fuzis da Senhora Carrar**: a luta contra a opressão. Diário de Pernambuco. Recife, Secção C, p.1, 6 nov. 1978.

<sup>24</sup> No livro escrito em homenagem a Marcus Siqueira, João Denys relembra o episódio: “No dia 19 de janeiro de 1981 fizemos o primeiro ensaio da peça-ensaio. A paciência de Marcus me surpreendia a cada encontro. A produção caminhou até quase a estreia, marcada para as 20h30 do dia 23 de abril, na sala Clênio Wanderley. Os panfletos foram impressos; fizemos uma longa sessão de fotografias em estúdio com Gilberto Marcelino. Dia 8 de abril fizemos duas leituras do texto e tudo começou a desmoronar. Marcus está com um problema dentário e quer resolver urgentemente, antes da estreia. Após a extração, nosso ator e mestre adocece e, numa rapidez espantosa, começa uma peregrinação para detectar a infecção que o acomete. Muitos médicos, muitas clínicas... Fui visitá-lo na casa de seus pais na Rua Dom Manuel Pereira. Na cama ele estava totalmente sem vontade e viver. Brinquei, quis ser gaiato... Não consegui. A última imagem foram dois rostos: Marcus olhando para mim em silêncio, despedindo-se e outro rosto na capa de um livro sobre o criado-mudo: Leon Trotski. Dia 11 de maio, Marcus falece no Hospital Português de Beneficência. A cidade do Recife perde um guerrilheiro cultural no auge da luta, aos 41 anos, apaixonado.” Cf. LEITE. João Denys Araújo Leite. **Marcus Siqueira**: um teatro novo e libertador. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2012. p.195.

do povo, referência a uma tradição artística, influxos recebidos de outros artistas [...].<sup>25</sup>

Assim apontamos que a gênese da *Trilogia do Seridó* está diretamente ligada às influências sofridas pelo dramaturgo na sua formação enquanto artista. Características que o marcarão definitivamente e vão aparecer recorrentemente nas suas obras.

Outro elemento estrutural que surge já n'*A Pedra do Navio* e que será recorrente como uma opção poética, como parte fundamental da *poética seca* proposta pelo dramaturgo, é o caráter de ser o texto um drama cíclico. Neste *drama seco* este aspecto é desenvolvido de duas formas: há a ideia da continuação com a repovoação da cidade, a partir da chegada dos novos mineradores; e a ideia de que a procissão de Nossa Senhora de Fátima continuará, como se ouve na última fala do texto dita pela voz de uma das vítimas do acidente:

VOZ DE DONA LUZIA

A procissão não terminou. Acho mesmo que nunca vai ter fim. É uma linha fina que se perde de vista. O princípio foi o pneu, o cheiro de sangue debaixo do ônibus, óleo preto... Deus... Nossa Senhora... Os Anjos... Nada...<sup>26</sup>

### 3.1.3. A cidade de Currais Novos

O município de Currais Novos está situado na região do seridó rionortegrandense, dentro do chamado polígono das secas. Antes habitada por índios Cariris, a cidade passa ser povoada por volta de 1755 com a chegada do Coronel Cipriano Lopes Galvão vindo de Igarassu, Pernambuco. Já na abertura do *drama seco*, João Denys faz referência à colonização do município:

A VELHA

[.....]  
Antes, os jumentos e os touros fizeram uma aliança, construíram seus intermináveis Currais e adubaram a terra. As fezes afundaram-

<sup>25</sup> PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.134.

<sup>26</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. *A Pedra do Navio*. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.77.

se e se transmudaram em riquezas. Da Província de Pernambuco vieram os conquistadores: expulsaram os cavalos, os touros, as mariposas e os vaga-lumes para erguerem os Currais Novos: altar de tormentos e amarguras.<sup>27</sup>

O Coronel criou a fazenda Tororó, onde mandou construir currais novos no lugar dos que ali existiam, advindo daí, destes currais. o nome da cidade. Após sua morte, seu filho, o Capitão-mor Galvão, resolve construir uma capela em homenagem à Sant'Ana, em 1808. A santa se tornaria a padroeira da cidade<sup>28</sup>.

O município, ao longo de sua história, vai passar por três ciclos econômicos, o primeiro, o do gado, iniciado com a chegada do Coronel Cipriano; o segundo é o ciclo do algodão, iniciado em 1861 com a chegada das primeiras sementes levadas por Alexandre Garcia do Amaral<sup>29</sup>; o terceiro, e possivelmente o mais importante, foi o da mineração, iniciado em 1943 com a descoberta das minas de xilita<sup>30</sup> no Sítio Brejuí de propriedade do Desembargador Tomaz Salustino Gomes de Melo. A partir de 1954, constitui-se a Mineração Tomaz Salustino S.A. O Desembargador, sua família e a mineração são personagens importantes tanto na história da cidade de Currais Novos como no *drama seco* de João Denys.

Há inúmeras referências a essas personagens ao logo de todo o texto. Demonstrando como a família exerceu um enorme poder na cidade, reafirmando o fenômeno observado por Maria Isaura Pereira de Queiroz: o mandonismo local. Segundo a autora, esta forma de exercício de poder tomou diversas formas desde o período colonial “e assim se apresenta como o conceito mais amplo com relação aos tipos de poder político-econômico que historicamente marcaram o Brasil”<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Idem. **Flores D'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.15.

<sup>28</sup> SOUZA, Joabel Rodrigues de. **Tororó, berço de Currais Novos**. Natal: EDUFRN, 2008. p.82-83.

<sup>29</sup> Idem. p.55.

<sup>30</sup> Este minério, que também é conhecido por *scheelita* é um tungstato de cálcio  $\text{CaWO}_4$ , 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 °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://minabreju.com.br/site/produtos/> . Acesso em 06/06/2019.

<sup>31</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p.172.

Nos sertões nordestinos, esse fenômeno é observado sob a forma do coronelismo. Os coronéis, desde o início da colonização desta região do país, têm sido a maior força político-econômica.

O aspecto que logo salta aos olhos é o da liderança, com a figura do “coronel” ocupando o lugar de maior destaque. Os chefes políticos municipais nem sempre são autênticos “coronéis”. A maior difusão do ensino superior no Brasil espalhou por toda parte médicos e advogados, cuja ilustração relativa, se reunida a qualidades de comando e dedicação, os habilita[va] à chefia.<sup>32</sup>

Coronéis reais ou não, o fato é que estes “mandões” podem ser observados até o presente, principalmente nas pequenas cidades do interior, onde ainda exercem indiscriminadamente suas formas de dominação. É necessário observar que não se pode chegar a uma compreensão do “fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece a base de sustentação das manifestações de poder privado ainda tão visíveis no interior do Brasil”<sup>33</sup>. As teses de Victor Nunes Leal e Maria Isaura Pereira de Queiroz, a respeito do poder exercido pelos coronéis, convergem ao admitir que a organização política do território através da divisão em municípios provocou o surgimento deste fenômeno social, por fomentar “o poder e a independência dos senhores rurais, que dominavam esses pequenos centros”<sup>34</sup>. Ao possuírem praticamente todas as extensões territoriais, os coronéis tornam-se figuras centrais na estrutura social destas localidades, por vezes suplantando as figuras que ocupam os cargos oficiais da organização social e, em outras vezes, ocupando eles mesmos esses cargos, sendo prefeitos, juízes, etc.

No caso de Currais Novos, vê-se que, desde sua fundação, esteve sob a dominação do mandonismo local. A Currais Novos dos anos 1970, período em que João Denys ambienta seu *drama seco*, não é muito diferente da do século XVIII, está sob a dominação de uma única família que é a “dona” da cidade; tal discurso é colocado nas falas das personagens Edvirgens e Dasvirgens, as irmãs solteironas, que comentam:

---

<sup>32</sup> LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.44-45.

<sup>33</sup> **Ibidem**. p.44.

<sup>34</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p.18.

EDVIRGENS

Dasvirgens, você viu? O Príncipe dos Cabelos de Ouro chegou das Minas Gerais. Que homem bonito, meu Deus. (*Pausa*) Dizem que a festa de Sant'Ana deste ano vai ser simples, porém magnífica.

DASVIRGENS

Que bom! Aquele homem é um santo mesmo. Eu não sei o que seria de nós e desta cidade se não fosse ele. A cidade inteira é dele, dos irmãos, das irmãs, dos filhos, dos netos, dos que virão do sangue legítimo...

EDVIRGENS

O clube.

DASVIRGENS

A rádio.

EDVIRGENS

O hotel, o cinema...

DASVIRGENS

Escolas, palácios, bordéis, tudo, tudo, tudo foi ideia e construção dele. Trouxe até um arquiteto do exterior para fazer obras futuristas.

EDVIRGENS

Protegeu artistas...

DASVIRGENS

Um verdadeiro mecenas.

EDVIRGENS

Protegeu maricas e mariposas...<sup>35</sup>

Estas famílias de “coronéis” mantêm em sua estrutura o caráter hereditário. O papel de “mandão local” vai sendo passado de geração para geração. Esta característica que remonta ao período colonial das Capitanias Hereditárias, segundo Queiroz, apresentava-se junto ao casamento como uma maneira de “preservação das fortunas e do mandonismo local.”<sup>36</sup>

#### 3.1.4. A pedra do navio, a formação rochosa

No já referido texto de apresentação do *drama seco*, João Denys afirma que esta “enorme formação rochosa e solitária sobre as linhas curvas e mansas das

---

<sup>35</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.41

<sup>36</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p.192.

serras que circundam a cidade de Currais Novos, no Rio Grande do Norte, é uma realidade impossível de descartar<sup>37</sup>. Além de dar título à peça, a pedra no navio é um dos cenários sugeridos pelo autor para algumas cenas do texto.

A formação rochosa está situada às margens do Rio São Bento, as pedras que dão a impressão de terem sido arrumadas manualmente formam uma figura de uma proa de navio. Segundo Joabel Rodrigues de Souza, o epíteto surgiu “porque o leito do rio passava bem próximo à sua base, dando a impressão de que flutuava sobre as águas.”<sup>38</sup>

Em 1930, após a remoção de um cruzeiro que estava situado em frente à Matriz de Sant’Ana e sua posterior instalação sobre a pedra do navio, passou a ser denominada “Pedra do Cruzeiro”<sup>39</sup>

A pedra do navio funciona no drama de João Denys como cenário para que o dramaturgo revele um aspecto muito comum na história dos sertões nordestinos: o messianismo. É sob a pedra que Teodora vai se tornar a figura quase mitológica. Reverberando imagens de grandes figuras messiânicas históricas tão caras ao imaginário sertanejo, como Antônio Conselheiro, o beato Lourenço, de movimentos como o da Pedra Bonita (1836-1838), o Caldeirão (1926-1938), Canudos (1893-1897), o Pau de Colher (1934-1938), e até mesmo o Juazeiro do Padre Cícero<sup>40</sup>.

O fenômeno do messianismo, de acordo com Maria Isaura Pereira de Queiroz, pode ser definido como “comunidades chefiadas por um messias visando a alcançar ou construir um paraíso terrestre, que ressignificará a salvação e a felicidade neste mundo para os adeptos.”<sup>41</sup> De certa forma, o dramaturgo recria, em seu texto, uma “comunidade” chefiada por Teodora, que se estabelece sob a sombra da pedra do navio criando ali o paraíso em que nada de ruim poderá acontecer aos que adorarem-na:

---

<sup>37</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.11

<sup>38</sup> SOUZA, Joabel Rodrigues de. **Tororó, berço de Currais Novos**. Natal: EDUFRRN, 2008. p.214

<sup>39</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.11.

<sup>40</sup> Sobre os movimentos além do estudo de Maria Isaura Pereira de Queiroz **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003, ver: FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

<sup>41</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003. p.161

## TEODORA

Eu sou a filha da Pedra Viva. Eu vim carregar todos os flagelados. O “rico” nunca tocará a riqueza da Pedra. A gente, sim. A gente pobre e que sofre e que geme de fome todo dia é que vai ter o brilho da Pedra. A gente sim, vai ver a terra nova. Eu mostrarei o caminho! Lá não há separação.<sup>42</sup>

Em seu estudo sobre messianismos no Brasil e no mundo Queiroz afirma que todos os movimentos messiânicos sertanejos não devem ser considerados como subversivos ou revolucionários, uma vez que não se preocupam em destruir ou substituir as estruturas sociais e religiosas vigentes por outras<sup>43</sup>. Entretanto, divergindo da teoria de Queiroz, João Denys cria, em seu texto, um movimento messiânico de caráter subversivo. Teodora prega contra a Igreja, em sua revolta com Nossa Senhora – orientando os seus seguidores a não mais frequentar a igreja nem se ajoelhar diante dos padres e santos: “TEODORA – [...] Quem for para a igreja se ajoelhar diante do padre e daqueles santos de gesso e madeira vai morrer pior do que os que morreram debaixo do ônibus.”<sup>44</sup> – ao mesmo tempo também vaticina que as minas de xilita vão secar como uma forma de castigo aos donos que exploram os trabalhadores e só pensam no seu lucro próprio<sup>45</sup>.

Vemos que, ao criar este movimento de feições revolucionárias, João Denys está bem mais próximo do pensamento desenvolvido por Rui Facó em estudo acerca destes fenômenos, denominados por este de fanatismo. Facó apresenta uma tese de caráter marcadamente marxista, em que tais movimentos de fanáticos (e de cangaceiros) tiveram “as suas causas internas e externas. As condições internas que os geraram vamos encontrá-las, precisamente e antes de tudo, no monopólio da terra, cujas origens remontam aos tempos coloniais.”<sup>46</sup> Para ele, é este monopólio o fator principal no surgimento destes movimentos, pois, ao promover um “atraso cultural, com o isolamento, ou melhor, o encarceramento em massa das populações

---

<sup>42</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.54-55.

<sup>43</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003. p.239

<sup>44</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.54

<sup>45</sup> **Ibidem**. p.55.56.

<sup>46</sup> FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.26.

rurais”<sup>47</sup> gerou para estas populações uma consciência de mundo “dada pela religião ou por seitas nascidas nas próprias comunidades rurais, variantes do catolicismo.”<sup>48</sup>

Embora Facó restrinja sua tese aos movimentos acontecidos em fins do século XIX e inícios do século XX, observamos que a estrutura social apresentada pelo *drama seco* é bastante semelhante ao cenário em que tiveram lugar Canudos, Pedra Bonita ou o Caldeirão. O tempo passou, mas as formas de dominação, o mandonismo local, o coronelismo permaneceu. O monopólio já não é só o monopólio da terra com sua monocultura para exportação. Os fortes continuam explorando os fracos. E para esta população oprimida é quase sempre a única saída “criar uma religião própria, que lhes sirva de instrumento em sua luta pela libertação social, como o cristianismo foi, em seus primórdios, religião de escravos e proletários da época.”<sup>49</sup>

O vaticínio, a que nos referimos anteriormente, é uma característica apontada por Queiroz como essencial nestes movimentos, neles há sempre um chefe que acredita possuir “atributos sobrenaturais e que vaticina catástrofes de que só se salvarão os seus adeptos”<sup>50</sup>. Uma clara expressão dessas características é encontrada em uma das falas de Teodora, em sua pregação convocando os seguidores para irem adorar a pedra; a personagem exclama:

TEODORA

Deus não tem mãe. Eu sou a filha de Deus feito melhor. Essa terra vai esturricar. Não vai haver mais xelita. Todo minerador que quiser vir comigo pode vir. Meu marido também era minerador...Os donos da gente pisam nosso suor e que nos pagam é tão pouco que não dá pra morrer. Não dá pra morrer.<sup>51</sup>

Outro elemento dos movimentos messiânicos apontado por Günter Paulo Süss é a função mágico-religiosa exercida pelos chefes de tais movimentos. Eles representam a última alternativa de ajuda para aquelas populações. Através deles e de sua “doutrina” é possível alcançar as graças e a libertação de uma situação de total desgraça. Os chefes tornam-se os salvadores e milagreiros<sup>52</sup>. Tal aspecto é

---

<sup>47</sup> **Ibidem.**

<sup>48</sup> **Ibidem.** p.27

<sup>49</sup> **Ibidem.** p.60

<sup>50</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003. p.305.

<sup>51</sup> LEITE, João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.55-56;

<sup>52</sup> SÜESS, Paulo Günter. **O catolicismo popular no Brasil**: tipologia de uma religiosidade vivida. Trad. Antonio Steffen. São Paulo: Edições Loyola, 1979. p.66.

apresentado por João Denys em uma cena na qual Teodora pratica o exorcismo e a cura de um cego:

*Pedra do Navio.*

*Os peregrinos invadem o palco, enquanto a cena do palácio é desfeita. Eles cantam, trazem cruzes, garrafas com água e velas. Muitos são mutilados.*

OS PEREGRINOS

Glória a Jesus na Hóstia Santa  
Que se consagra sobre o altar,  
E aos nossos olhos se levanta,  
Para o Brasil abençoar.

Que o Santo Sacramento  
Que é o mesmo Cristo Jesus  
Seja adorado e seja amado  
Nesta terra de Santa Cruz

*Dentre todos, sobressai-se a Endemoniada. Com o corpo preso por cordas, ela é carregada por sua mãe e dois homens.*

A ENDEMONIADA

Pooooorrrraaaaa!!! Pooooorrrraaaaa! Putaaaa. Eu quero morrer. Morrer! Morrer!!! Satanás, Satanás! Eu sou sua, meu preto. Me rasga, me coma, me foda, me mata! Satanás! Me larga, me larga. Meeeeeeerda!

MÃE DA ENDEMONIADA

Meu Deus tende piedade de nós. Perdoa a nossa filha. Perdoa. Homem, por favor, chame a santa Teodora, depressa!

*O povo reza o padre nosso, em surdina.*

A ENDEMONIADA

*(Chamando)* Príncipe de Ouro! Príncipe de Ouro! Você me lascou, meu príncipe. Você prometeu casar comigo. Você prometeu. Eu já dei pro seu pai. Eu já dei pro seu pai, ouviu, príncipe de merda? Você botou o cão dentro de mim. Você é o futico. Eu te amo, Príncipe de cocô. Eu te adoro! Sou tarada!

MÃE DA ENDEMONIADA

Calem a boca dela. Tapem a boca dela, pela Virgem Maria!

*Teodora aparece, num plano mais elevado, diante da Pedra do Navio.*

TEODORA

Qual é a virgem, minha senhora? A que me roubou o marido? Não precisa não. Ela já está calada. Não é, minha filha?

*A Endemoniada cala-se e permanece com um leve sorriso.*

MÃE DA ENDEMONIADA

Bendita seja minha santa! Bendita seja!

*Confusão geral, diante do milagre, choros e gritos.*

CEGO

Santa Teodora, tenha piedade deste pobre cego.

*Teodora põe os dedos nos olhos do cego.*

TEODORA

Eu não sou santa! Veja, homem! Veja! Você não é cego! Veja o meu povo, o povo desescolhido. Tá vendo alguma santa? O que está na sua frente é esta doida, que faz você enxergar.

CEGO

Eu estou vendo! Estou vendo! Eu vejo!

*Mais agitação. Todos pedem milagres. É o caos. Teodora faz um gesto com a mão pedindo silêncio. Todos silenciam.<sup>53</sup>*

Os movimentos messiânicos, ainda de acordo com a tese de Queiroz, são em sua maioria destruídos por forças sociais, sejam elas de caráter religioso, político ou militar<sup>54</sup>, na história dos sertões se viram inúmeros casos que culminaram em trágicos derramamentos de sangue. Em *A Pedra do Navio*, não acontece diferente, Teodora é assassinada durante uma pregação, pondo fim ao movimento de adoração à pedra do navio; embora, mais à frente no texto, o dramaturgo aponte que o local continuará sendo destino de peregrinação. Tais reações das forças dominadoras, de acordo com Facó, advém do fato de que as populações fanáticas, ao acreditarem em uma “salvação extrarrena poderiam muito bem levá-las a lutar pela salvação aqui mesmo.”<sup>55</sup> E esta luta geraria uma modificação no *status quo* tão caro aos detentores do poder.

Porém, convém observar que, ao final do texto, o dramaturgo vai substituir a imagem de Sant’Ana existente na Matriz da cidade por uma “Santa Teodora”, como indica uma das rubricas da peça: “Matriz de Sant’Ana. Ao fundo do palco, o altar mor. O nicho central está ocupado por Teodora com sua filha no colo, imobilizada, substituindo Sant’Ana.”<sup>56</sup> Remetendo-nos novamente ao estudo de Queiroz, vemos

---

<sup>53</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. *A Pedra do Navio*. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.62-63.

<sup>54</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003. p.305.

<sup>55</sup> FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.62

<sup>56</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. *A Pedra do Navio*. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.70.

que ao criar tal imagem, João Denys mais uma vez se aproxima do pensamento desenvolvido pela autora a respeito do messianismo.

Estes messias podem reencarnar figuras cristãs.  
[.....]  
O meio rústico brasileiro, goza, pois, da peculiaridade de contar, hoje, com messias autóctones, que são figuras pertencentes ao catolicismo popular, que concentram as esperanças messiânicas das populações rústicas dessas regiões.<sup>57</sup>

Após sua morte, Teodora passa a ser chamada de “Santinha” ou de “Santa Teodora”, fazendo-nos, inevitavelmente, lembrar-nos de Antonio Conselheiro, do Padre Cícero Romão Batista, entre outros, que são considerados os “santos populares”, tão comuns no Brasil e, principalmente, no Nordeste.

### 3.2. Feira dos mitos

Tomamos de empréstimo aqui o título de um dos livros de Albuquerque Júnior, para nomear este ponto da análise do *drama seco* de 1979, porque acreditamos que o sentido utilizado pelo historiador potiguar também poderá nos servir para entender o discurso que João Denys constrói em seu texto. Diz-nos Albuquerque Júnior, que em seu livro utiliza a imagem nas seguintes acepções:

Mas o uso da imagem da feira, aqui, remete, sobretudo, a um dos sentidos dicionarizados desta palavra: o sentido de balbúrdia, de falario.  
[.....]  
A feira quase sempre se faz em lugares públicos e se caracteriza pelo aglomerado de pessoas, pela multiplicidade de vozes, de pregões, de falas, de ditos que se misturam, se confundem e terminam por gerar uma verdadeira algaravia de vozes.<sup>58</sup>

Albuquerque Júnior articula a imagem da feira ao conceito de mito. Entendendo o mito como “uma das formas de transformar o real em discurso”. E é neste mesmo sentido que entendemos a proposta de João Denys na criação de seu discurso dentro da sua obra dramatúrgica. Como ele mesmo afirmou, está preocupado em reconstruir através da linguagem “uma espécie de um mito que

---

<sup>57</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003. p.308-309.

<sup>58</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)** São Paulo: Intermeios, 2013. p.24.

cobre a região.”<sup>59</sup> Entretanto, por estarmos diante de um texto urdido por um jovem artista, apontamos estratégias ainda em estágio embrionário. O dramaturgo apresenta, neste texto, as primeiras pinceladas de uma poética que será desenvolvida ao longo dos anos. Aqui ainda o encontramos muito próximo aos discursos e imagens tão caros aos pensadores da “nordestinologia”.

João Denys utiliza inclusive uma cena ambientada na feira para apresentar diversas personagens tipo. Em pequenas cenas dentro deste cenário, nos dá uma visão geral de indivíduos e situações. Aparecem um cantador de cordel, uma beata, um mascate, uma ceguinha que esmola vestida de Santa Luzia com sua mãe, um soldado, uma travesti, uma mulher rica, além dos feirantes. São todas personagens tipo, conforme definição de Patrice Pavis, segundo o qual a personagem tipo é a “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça”<sup>60</sup>. Quase todas as personagens apresentadas ao longo do *drama seco*, mesmo que nomeadas, apresentam características que as aproximam de personagens tipo. Personagens que não apresentam características delineadoras de uma personalidade particular.

Com exceção de Teodora, que como vimos anteriormente, é a única personagem que apresenta características arquetípicas. Ao galvanizar em torno de si figuras mitológicas de líderes messiânicos, esta personagem apresenta elementos “universais”, alcançando a dimensão arquetípica de certas personagens da dramaturgia, quando “o interesse é ultrapassar amplamente o estreito âmbito de suas situações particulares segundo os diferentes dramaturgos para elevar-se a um modelo arcaico universal.”<sup>61</sup>

Estas personagens, presentes em *A Pedra do Navio*, são também reconstruções de figuras reais da cidade de Currais Novos que permeiam a memória do dramaturgo. As irmãs Dasvirgens e Edvirgens, por exemplo, são construídas a partir de figuras com quem o dramaturgo conviveu na infância:

[...] uma velhinha, dona Neném, também outra característica da minha infância a amizade com velhos, eu não gostava de gente

<sup>59</sup> LEITE, João Denys Araújo. **Seridó metáfora do mundo**. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/serido-metaphora-do-mundo-1.413258> (acesso em 13 de fevereiro de 2019.)

<sup>60</sup> TIPO. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>61</sup> ARQUÉTIPO. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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. Essas mulheres do caritó da minha rua, eu vivia na casa delas. Por que elas tinham coisas que me interessavam. Histórias e baús. E dentro desses baús coisas do arco da velha, santinhos, fotografias, coisas da infância, roupas, é tanto que até hoje eu tenho uns baús cheios de trocinhos, aí você vai encontrar minha chinelinha, minha cuequinha, não sei o que. Isso é coisa de coroa, de mulher solteira, elas tinha seus ídolos, abria-se a tampa aí via-se colado assim Francisco Alves, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, tinha uma louca, Evinha, que era minha companheira nas novelas da “Sociedade da Bahia”, “Redenção”, “O Senhor da Casa de Pedra”.<sup>62</sup>

Dentre os mortos no acidente vemos o dramaturgo evocar, na personagem do Doutor das Estrelas, a figura do Doutor Antônio Othon Filho, ilustre personalidade da cidade de Currais Novos, advogado, promotor de justiça, que “amava a terra, e estudava e procurava conhecer mais a Geografia Astronômica. Lia, escrevia e falava francês com muita fluência”<sup>63</sup>, fatalmente atingido na tragédia da procissão do dia 13 de maio de 1974.

O dramaturgo coloca em cena um grupo de velhas cegas logo após a intervenção da personagem A Velha. Estas velhas cegas funcionam como um coro, como complemento à fala da Velha/Corifeu. Estas velhas cegas vão reaparecer em *Flores D’América*, desta vez denominadas como Coro pelo dramaturgo. Outra presença existente em *A Pedra do Navio*, que ressurgirá no *drama seco* de 1998, é o grupo das Filhas de Maria, associação de mulheres pertencentes à Igreja Católica e devotadas à Virgem Imaculada, que aparecem como um dos Coros em *Flores*.

Uma personagem que surge no texto apenas citada, mas é de grande importância, por representar simbolicamente a força do poder econômico dominante na cidade é a do Desembargador. Aqui vemos que o dramaturgo não criou uma figura diferente da figura real. O dono das minas de xilita existentes na cidade era de fato o Desembargador Tomáz Salustino, “grande agricultor, criador e industrial da mineração, sendo maior produtor de scheelita do Brasil e um dos maiores do mundo”<sup>64</sup>; foi também juiz de direito e, em 1940, tornou-se Desembargador. Depois de falecido virou nome de rua, e paira na memória da cidade como um grande benfeitor, sendo

---

<sup>62</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, set. 2014. [documento eletrônico]

<sup>63</sup> SOUZA, Joabel Rodrigues de. **Tororó, berço de Currais Novos**. Natal: EDUFRN, 2008. p.242.

<sup>64</sup> **Ibidem**. p.287.

[...] inegável a grande contribuição econômica desse cidadão para com nosso Município, pois foi ele o principal responsável pelo desenvolvimento econômico, social e político de nossa cidade, projetando-a no cenário mundial, visto que foi através da mineração que Currais Novos cresceu consideravelmente em todos os aspectos.<sup>65</sup>

A descendência do Desembargador é que vai aparecer em cena. Através das personagens Princesa dos Cabelos de Prata e dos Filhos de Ouro. Elas surgem no *drama seco* como herdeiras do poderio exercido por seus antepassados, corroborando a tese defendida por Queiroz de que o mandonismo local é hereditário. Tal exercício de poder é explicitamente revelado em uma fala do Filho de Ouro I, em uma cena em que este discute com o Reverendo sobre as pregações de Teodora na pedra do navio:

FILHO DE OURO I

Calma, padre. Calma. Nossa família edificou esta cidade. Quase todos os imóveis são nossos. Esta cidade é nossa casa. A qualquer momento eu posso botar fogo em tudo. Quanto a essa louca, não se preocupe. Essa louca sumirá dos Currais.<sup>66</sup>

Esta fala que nos remete ao piromaniaco Imperador Romano Nero e que retrata bem o conceito de coronelismo é um dos indicadores presentes no texto de uma crítica às estruturas sociais apresentadas no *drama seco* pelo dramaturgo. Outra cena em que é exposta a questão do domínio da família do Desembargador se passa na Igreja, na celebração em memória dos mortos no acidente:

*Entram dois policiais trazendo um banco de igreja e o posicionam diante do púlpito. Uma mulher grávida ao ver o banco procura sentar-se. O padre dá as costas ao povo e ora no altar.*

POLICIAL I

Levante-se, senhora. Não pode sentar aí.

MULHER GRÁVIDA

Por que?

POLICIAL II

Este aí é o banco da Família do Desembargador. Não sabe ler? Veja a inscrição na madeira. A Princesa dos Cabelos de Prata pode chegar a qualquer momento.

---

<sup>65</sup> **Ibidem.** p.288.

<sup>66</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.61.

MULHER GRÁVIDA

Eu conheço o irmão dela, o Príncipe dos Cabelos de Ouro. Ele é muito bom. Eu sei que ele não vai se importar.

POLICIAL I

Não pode, senhora.

MULHER GRÁVIDA

Ah, seu guarda, pelo amor de Deus! Essa capela é muito pequena. Está cheia. Eu estou prenha, estou em tempo de ter uma turica.

POLICIAL I

Não!

POLICIAL II

Não!

MULHER GRÁVIDA

Pelo amor de Deus. Eu moro perto da Pedra do Navio. É longe. Vim andando de lá até aqui, com esta barriga. Estou acabada.

POLICIAL I

Não!

POLICIAL II

Não!

REVERENDO

Meus irmãos, oremos!

Hoje, celebramos aqui, na capela da Virgem de Fátima, os mortos de Treze de Maio.

*Pela platéia, entra solenemente a Princesa dos Cabelos de Prata, seguida por duas beatas. A Princesa deve ter um altíssimo penteado, totalmente prateado.*

A PRINCESA DOS CABELOS DE PRATA

Vinde Espírito Santo, enchei os corações dos vossos fiéis, e acendei neles o fogo do Vosso amor. Enviai Vosso Espírito, Senhor, e tudo será criado.

AS BEATAS

Renovareis a face da terra.

*O Padre pára a cerimônia, diante do cortejo da Princesa. Ela senta no banco com as beatas. A Mulher Grávida desmaia ao lado do banco. Os policiais amparam a mulher e a colocam no banco.*

A PRINCESA

Aqui não, por favor. Esta capela está muito abafada. A coitada vai piorar. Vão! Levem-na para fora. Lá o ar está melhor.

*Os policiais levam a mulher.*<sup>67</sup>

A Princesa dos Cabelos de Prata é outra figura que podemos encontrar nas memórias do dramaturgo. A filha do Desembargador Tomáz Salustino, Dona Tonita Salustino, como relembrou o dramaturgo:

E tinha uma mulher muito rica, n'A *Pedra do Navio* essas figuras todas aparecem, a mulher rica da cidade do primeiro banco, que 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, pra gente isso era o máximo, ir pro auditório da rádio, também construído por arquitetos mineiros, ficar respondendo, ela ficava no microfone. Ela gostava desse coro de criança, meninos e meninas, era misto. E teve uma época que todos os dias eu ia pra rádio, 6 horas da tarde e depois a gente saía caminhando, ela morava quase em frente à rádio e a gente descia pra casa.<sup>68</sup>

Ao recriar esta personagem real, o dramaturgo apresenta-a como ficou guardada na sua memória de infância. Evidencia o caráter de ser a “benfeitora”, como é claro na cena em que Teodora é assistida por suas comadres; durante seu sono a humilde casa recebe a visita da Princesa dos Cabelos de Prata, que está percorrendo a cidade levando sua solidariedade aos acidentados.

Em contraponto à visão destas personagens, a Princesa dos Cabelos de Prata e o Príncipe dos Cabelos de Ouro, este que é citado durante o drama como uma figura muito solidária ao seu povo, o dramaturgo apresenta-nos o Filho de Ouro I, o neto do Desembargador, o herdeiro e no momento “coronel” de Currais Novos. Na constituição desta personagem, o dramaturgo vai carregar nas tintas, constrói-na como o polo oposto ao Filho de Ouro II, como se pode observar nesta cena:

FILHO DE OURO II  
Você foi o responsável. Você e suas ideias.

FILHO DE OURO I  
O que é que você entende de mineração? Você está pensando o que? A mina secou misteriosamente.

FILHO DE OURO II  
Isso é impossível. O povo é que não lhe suportava mais e foi embora.

---

<sup>67</sup> **Ibidem.** p.29-31.

<sup>68</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida.** Recife, set. 2014. [documento eletrônico]

FILHO DE OURO I

Já mandei buscar mais gente em outras cidades. Podem chegar a qualquer momento.

FILHO DE OURO II

Não me diga que você quer repovoar a cidade? Fazer milagres, dar comida a quem tem fome?

FILHO DE OURO I

Claro! Este é o meu plano. Contratei Mister Taylor. Ele virá trazendo a salvação. Os norte-americanos têm dinheiro. Poder, meu irmão!

FILHO DE OURO II

E daí? Eles ficarão com a maior parte maior do lucro. Nós ficaremos endividados. Você, outra vez, vai enganar a família e o povo, do mesmo jeito como fez com nosso pai.

*O Filho I ataca o Filho II.*

FILHO DE OURO I

Eu não fiz nada com o Príncipe, nosso pai.

FILHO DE OURO II

Você é um maníaco. Aquela mulher da pedra tinha razão. A culpa é toda sua.

FILHO DE OURO I

Você também? Aquela doida não sabia de nada. Morreu como todo fanático deve morrer.

FILHO DE OURO II

Você mandou matá-la. Você massacrou os mineradores com suas leis absurdas. Você pintou miséria com nosso pai, provocando sua morte.

FILHO DE OURO I

Papai estava louco também. Suicidou-se. Fez o que achou ser o certo.

FILHO DE OURO II

Por sua culpa.

FILHO DE OURO I

Vá saindo. Vá saindo. Os problemas são meus, eu os resolvo.

FILHO DE OURO II

Mano, você está completamente fora de si.

FILHO DE OURO I

E não me chame de mano. Fora daqui! (*Delirando*) A grande América construirá novas minas, iguais às minas dos nossos antepassados.

FILHO DE OURO II

Eles chegarão e serão os novos donos. (*Sai*)

#### FILHO DE OURO I

(*Delirando*) Isso nunca! A mina é minha. O povo que eu mandei buscar será todo meu. Meus escravos! Meus escravos! Sai daqui. Sai! Sai! Xelita, Tungstênio. Muito tungstênio. Tungstênio para o mundo! Japão, Estados Unidos, Itália, Espanha, Holanda, Inglaterra, Alemanha. Xelita para as armas, Xelita para a guerra!<sup>69</sup>

O Filho de Ouro I é um déspota que não está preocupado com nada além dos lucros das minas. Podemos encontrar aqui uma nítida intertextualidade com *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade de 1933. A priori, vemos João Denys jogar com o duplo ao criar os dois Filhos de Ouro, o que nos remete imediatamente aos Abelardos da peça de Andrade. No texto do poeta antropófago, Abelardo I e Abelardo II funcionam como representantes de uma burguesia em decadência, são os últimos suspiros de uma estrutura social que está em ruínas. De acordo com Cury, *O Rei da Vela* “é a constatação da realidade brasileira, burguesa, criadora do modo capitalista de produção e do antagonismo entre duas classes formadas historicamente: a burguesia e o proletariado”<sup>70</sup> Embora os textos tenham cenários diferentes, a estrutura socioeconômica opressora é igual em ambas as realidades. Assim como O Filho de Ouro I é a representação de uma sociedade sertaneja agonizante, de um poder ameaçado pelo abandono dos mineradores e a quase extinção das minas. E, para ele, a única salvação é se aliar ao capital norte-americano, representado pela personagem Mister Taylor. Nas palavras do Filho de Ouro I, Mister Taylor chegará trazendo a “salvação”, o dinheiro, o poder, como vimos na cena citada acima.

A ideia do capital estrangeiro como o “salvador da Pátria” também está presente na peça de Andrade, representado pela personagem Mr. Jones. O que vemos claramente é que os dramaturgos incluem, em suas obras, estas referências de uma forma crítica. Apresentando estas personagens com aspectos caricaturais, usando-as de forma debochada para satirizar a dominação do capital estrangeiro.

---

<sup>69</sup> LEITE, João Denys Araújo Leite. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.67-69.

<sup>70</sup> CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura**. São Paulo: Annablume, 2003. p.17.

"A PEDRA DO NAVIO"

~~ALVARO VIEIRA~~  
~~ESTRELA~~  
~~TEODORA~~  
~~INACIO~~

- A VELHA - A dona da Terra (namorada)
- TEODORA - Lavadeira, a Santinha.
- INACIO - Marido de Teodora.
- ALBINA - Lavadeira amiga de Teodora.
- MANUEL - homem da rua.
- MARIANA - amiga de Teodora
- EDVIRGENS } irmãs solteironas
- DASVIRGENS }
- BIA - sua criada, e amiga de Teodora.
- PAULO PAPIONE } Repórteres.
- PEDRO ANTÃO }
- O REVERENDO-
- O GUARDA
- MULHER GRAVIDA
- SEU JOÃO - Um dos mortos
- O DOUTOR DAS ESTRELAS (muito)
- D. LUZIA - (muita)
- A PRINCESA DOS CABELOS DE PRATA. (filha do Desembargador)
- AS BEATAS (duas) Desembargador
- O CANTADOR
- MULHER RICA
- A MÃE DA CEGA.
- MORDOMO.
- O FILHO DE OURO 1 (filho do Desembargador)
- AS VELHAS (5) Desembargador
- O FILHO DE OURO 2
- AS CANDORAS
- MISTER TAYLOR
- O MINERADOR.
- Homens da rua, mulheres, voz do locutor da Rádio, A Galega, chico, Soldado, Homens da feira, mascate, mulheres da feira, rapaz, Dava voz do locutor da dipusoua, A Santinha Luzia, Sua Mãe, Chefe do Departamento do pessoal da Minas, A Endemoniada, Sua Mãe, O cego.

Figura 3 – Página do manuscrito de A Pedra do Navio contendo a lista de personagens (Fonte: Acervo João Denys)

Estas políticas de dependência do capital estrangeiro causam marcas profundas nas estruturas de um país, como observa Cury:

A política neocolonialista do imperialismo conserva os países dependentes como apêndices do capitalismo internacional. É o beco sem saída da variante capitalista: a dependência dos Estados Unidos e os longos anos de exploração e pilhagens por parte do capital estrangeiro.<sup>71</sup>

Vale salientar que também o texto de Andrade flerta com a ideologia marxista. O crítico Décio de Almeida Prado aponta que em *O Rei da Vela*,

[...] o marxismo não surgia apenas no âmbito nacional, enquanto luta de classes, ampliando-se ao confronto imperialista entre nações ricas, representadas no palco por Mister Jones, o Americano, e nações pobres, entre as quais figuravam um país de economia arcaica e feudal como o Brasil.<sup>72</sup>

No *drama seco* de João Denys, vemos a exposição do marxismo aparecer das duas formas: há a luta de classes (mineradores versus família do Desembargador) e o “confronto imperialista” com a presença de Mister Taylor. O dramaturgo mostra-se crítico e desejoso de provocar uma tomada de consciência social através do seu texto. Reverberando todo o posicionamento artístico do país durante a terrível ditadura que assolou o Brasil durante 20 longos anos.

Embora possamos identificar claramente esta intertextualidade entre as obras, é necessário também apontar que a crítica exercida por Oswald de Andrade é mais mordaz que a presente no *drama seco* de João Denys. Segundo Magaldi, o texto do poeta paulista é uma “análise furiosa”<sup>73</sup> da realidade do País, vale ainda ressaltar que apesar de oriundo da classe burguesa, no momento em que escreveu *O Rei da Vela*, Andrade estava falido após a crise do café de 1929 e completamente endividado.

Outros pontos de contato entre os textos que podemos apontar dizem respeito às estruturas das peças. Tanto Oswald como João Denys utilizam-se da técnica do desfile de personagens, para ilustrar as sociedades que representam em seus textos. Em *O Rei da Vela*, no primeiro ato, veem-se os clientes do usuário

---

<sup>71</sup> **Ibidem.** p.53.

<sup>72</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.112.

<sup>73</sup> MAGALDI, Sábato. **Teatro da ruptura:** Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004. p.66.

Abelardo I, a Secretária, o intelectual Pinote, que “são necessários à exemplificação de um aspecto da realidade de Abelardo I”<sup>74</sup>. Em *A Pedra do Navio*, há também, na cena da feira, um “desfile” de personagens que serve para ilustrar a realidade do local.

Apontamos também uma identificação estrutural de *A Pedra do Navio* com outro texto dramático de Oswald de Andrade, *O Homem e o Cavalo* (1934): uma filiação à tradição dos mistérios medievais e, por conseguinte, ao teatro épico de Brecht. Os autores utilizam uma estrutura de cenas justapostas, que dão a impressão de estarem soltas. Percebemos que, para os dois, assim como para dramaturgos dos mistérios medievais, está em jogo a ideia de jornadas que compreenderiam as jornadas da vida entre a criação do mundo e o Juízo Final. E mais importante ainda, a perspectiva de um paraíso onde todos os sofrimentos humanos não existirão. Onde tudo é fartura, riqueza e glória.

Uma das últimas cenas do drama mostra a chegada dos novos mineradores a Currais Novos, recebem-nos o Filho de Ouro I e Mister Taylor, um representante dos mineradores vai ao encontro deles para o acerto das condições de trabalho:

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...

---

<sup>74</sup> *Ibidem*. p.75.

#### 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!<sup>75</sup>

Parece que tudo vai recomeçar, mas com uma diferença. Ecoa nesta cena o que Marx e Engels consideraram como a consequência real das lutas de classes que “não é a vitória imediata, mas a unificação cada vez mais abrangente dos trabalhadores”<sup>76</sup>. Do ponto de vista marxista, no *drama seco* de João Denys, a “revolução” proposta por Teodora é vitoriosa, mesmo com sua “líder” morta, os trabalhadores alcançam a consciência de pertencerem a uma classe e lutarem por seus direitos. Aqui podemos ouvir a frase com que os autores encerram o texto do Manifesto do Partido Comunista: “PROLETÁRIOS DE TODOS OS PAÍSES, UNAM-SE!”<sup>77</sup>. Ou ainda a emblemática frase pronunciada por Corisco no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha: “Mais fortes são os poderes do povo!”<sup>78</sup>

### 3.3. João Denys e Glauber Rocha: os sertões

Assim como João Denys estabeleceu uma trilogia dentro de sua obra também o fez o cineasta Glauber Rocha. “Em diversas ocasiões, Glauber acusou a existência de uma trilogia dentro de sua obra, a “Trilogia da Terra”, composta pelos filmes que trazem esta palavra no título”<sup>79</sup> – os filmes são *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *A Idade da Terra* (1980). Esta é a primeira das aproximações entre as obras destes artistas em que trataremos neste ponto.

Glauber Rocha e João Denys tomam como ponto de partida para a criação de suas obras o sertão. Mas para eles este *locus* vai ter uma significação bem maior do que apenas servir como cenário para apresentar um discurso já bastante defendido,

---

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

<sup>76</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012. p.54.

<sup>77</sup> **Ibidem**. p.83.

<sup>78</sup> ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>79</sup> BUENO, Alexei. **Glauber Rocha: mais fortes são os poderes do povo!** Rio de Janeiro: Manati, 2003. p.54.

desde os regionalistas de 1926. Bueno aponta duas características a serem ressaltadas na obra cinematográfica de Glauber Rocha, que consideramos também relevantes na obra dramaturgical de João Denys: “sua tendência ao épico e o seu não-realismo”<sup>80</sup>. Dentro destas características existentes na obra de ambos apontamos duas estratégias utilizadas pelos artistas, encontradas especificamente no filme de 1967 e no texto de 1979: os cortes bruscos e a superposição de narrativas. Estes elementos tipicamente cinematográficos aparecem no texto de João Denys como uma opção do dramaturgo para a construção de uma dramaturgia épica e não realista. Ao aproximar-se dessas técnicas cinematográficas o *drama seco* distancia-se, inevitavelmente, das regras clássicas de uma dramaturgia “aristotélica”, como já apontamos anteriormente.

Ainda podemos encontrar uma relação entre o Filho de Ouro I em seu delírio despótico com Porfirio Diaz, personagem criada por Glauber Rocha e interpretada magistralmente por Paulo Autran (1922-2007) que é “talvez a melhor tipificação de um fascista na história do cinema”<sup>81</sup>, na cena de sua coroação em que brada:

Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização.<sup>82</sup>

Estas personagens são absurdamente contemporâneas, mostrando-nos a atualidade dos artistas e escancarando a verdade de que pouco mudou nas estruturas sociopolíticas brasileiras. E que ainda somos regidos por déspotas destemperados que ambicionam cada vez mais o “desenvolvimento econômico”, quando na verdade o que ambicionam é nada mais que o poder e todas as vantagens que este agrega.

É possível identificar mais algumas imagens correlatas nas obras dos dois artistas. Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), por exemplo, é notória a exposição de elementos característicos do imaginário sertanejo, como em *A Pedra do Navio*. Uma pequena cidade do interior, coronelismo, manifestações de caráter fanático, são alguns dos elementos que estão presentes nas obras. No filme de 1969, Glauber nos apresenta uma Santa, com seus beatos acampados “dentro

---

<sup>80</sup> **Ibidem.** p.44.

<sup>81</sup> **Ibidem.** p.70.

<sup>82</sup> TERRA em Transe. Direção Glauber Rocha. Brasil, 1967 (115min).

de uma imensa falha natural numa rocha próxima à cidade”<sup>83</sup>. Podemos ler no *drama seco* uma possível intertextualidade com o filme do baiano. O fenômeno do messianismo também aparece no filme de 1964 de Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o Santo Sebastião ecoa a figura de Antônio Conselheiro. Neste mesmo filme, o cineasta trata de outro elemento constituinte do real e do imaginário sertanejo: o cangaceirismo. Tema que será retratado por João Denys no último texto pertencente à Trilogia, *Flores D’América*, que tem por subtítulo “Texto teatral estribado numa poética do imaginário cangaceiro, através das vaporações femininas.”<sup>84</sup>

Observamos que tanto João Denys como Glauber Rocha, ao apresentarem em suas obras o fenômeno do messianismo, apresentam-no apenas em sua fase passiva. Conforme a tese defendida por Facó, os movimentos messiânicos tem em sua conformação dois momentos distintos: o primeiro seria de caráter passivo, sem fins de agressividade, quando os grupos formam-se “em torno de um *beato*, *monge* ou *conselheiro*”<sup>85</sup> e o segundo caracterizando-se por uma “atitude ativa, o momento da consciência de uma posição de revolta”<sup>86</sup>. O que vemos, na peça e no filme, é uma recriação do movimento apenas em seu momento passivo, não chegam ao estágio de empreender uma luta contra as forças sociais a que se opõem.

Porém, a imagem que mais nos parece aproximar o referido filme do texto dramático é o plano em que

por uma rodovia moderna, por onde passam ônibus e caminhões, sob a placa de uma multinacional de petróleo e o vôo distante dos urubus, Antônio das Mortes caminha cabisbaixo, melancolicamente, o vento sacudindo a sua capa, na direção do horizonte, como uma figura de lenda que, cumprida a sua função, se desfaz como um anacronismo no deserto do mundo.<sup>87</sup>

Misturando referências temporais, assim como João Denys o faz em seu texto de 1979, os artistas produzem imagens em que há o choque entre o tempo “arcaico” e o tempo “moderno”. O ônibus que atropela a civilização, o matador de cangaceiros

---

<sup>83</sup> BUENO, Alexei. **Glauber Rocha**: mais fortes são os poderes do povo! Rio de Janeiro: Manati, 2003. p.77.

<sup>84</sup> LEITE, João Denys Araújo. **Flores D’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.05

<sup>85</sup> FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.64.

<sup>86</sup> **Ibidem**. p.65.

<sup>87</sup> BUENO, Alexei. **Glauber Rocha**: mais fortes são os poderes do povo! Rio de Janeiro: Manati, 2003. p.83.

que caminha a esmo em uma estrada de rodagem, as referências ao capital estrangeiro. Todas estas imagens são utilizadas de forma poética e, ao mesmo tempo, crítica. Desvelando bem o peso do capital na sua ânsia por dominação, do seu poder de destruição e de exploração das classes menos favorecidas.

É certo que o cineasta não subverte completamente as visibilidades do discurso regional, uma vez que em ambos encontram-se os mesmos elementos como substância – o coronel, o cangaceiro, a seca, a fome, o misticismo, a volante e outros. Não obstante, em Glauber Rocha esses elementos são tomados a partir de outra estratégia política, onde se encontra a operação de algumas rupturas. O cineasta não encerra sua visão do sertão dentro dos limites do próprio sertão. A compreensão do sertão em *Deus e o Diabo* é subordinada a um sentido mais amplo de luta e mudança social, e alguns dos seus elementos constitutivos são para Glauber alegorias da revolução social em marcha, conforme crença da época entre alguns segmentos.<sup>88</sup>

Tais observações acerca da obra de Glauber Rocha poderiam servir também à análise da obra dramaturgica de João Denys, embora, nos demais textos pertencentes à *Trilogia do Seridó*, o dramaturgo vá se distanciando de um discurso revolucionário e se aproximando cada vez mais da ideia de construção de uma poética calcada na criação de imagens poéticas. Entretanto, em *A Pedra do Navio*, como vimos acima, o caráter ideológico marxista/comunista esteja bastante explícito.

Ambos os artistas partem de uma vivência, de uma memória para a criação de suas obras, são definitivamente marcados pelos seus lugares de origem. Os filmes de Glauber e os *dramas secos* de João Denys, são agrupados não simplesmente por uma questão temática. Analisando a obra fílmica do cineasta, Bueno aponta que:

O conjunto de seus filmes possui um dos encadeamentos mais orgânicos da história do cinema, não se trata de um agrupamento de filmes de maior ou menor valor, mas de filmes que se interpenetram, se comentam, se sucedem ou se completam, com personagens que reaparecem ou se transformam, e com uma unidade de intenções, essa coisa dificilmente detectável em arte, das mais notáveis.<sup>89</sup>

Estas “ideias fixas”, como as ideias fixas da obra poética de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, também estão presentes na dramaturgia que analisamos

---

<sup>88</sup> GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e cinema: sertão e redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume, 2011. p.102-103.

<sup>89</sup> BUENO, Alexei. **Glauber Rocha: mais fortes são os poderes do povo!** Rio de Janeiro: Manati, 2003. p.42.

neste trabalho. É como se todo o discurso que perpassa as obras fosse reiterado constantemente. Uma espécie de eterno retorno. Arriscamos dizer que esta característica tem uma ligação estreita com a seca, que constantemente volta a assustar as populações dos sertões, reverberando nas obras destes artistas sob a forma de um aspecto cíclico. Este aspecto cíclico, existente na obra dramaturgica de João Denys, é explorado de forma exaustiva no texto de 1993, *Deus Danado*, como se verá no ponto seguinte deste estudo.

### 3.4. A matéria dura: imagens da pedra

O filósofo francês Gaston Bachelard, em um de seus ensaios sobre o elemento terra, afirma que “os rochedos nos ensinam a linguagem da dureza”<sup>90</sup>. Estas pedras duras são, para o filósofo, “resíduos condensados ao extremo”, são “fósseis, não mais na forma, mas na própria matéria”<sup>91</sup>. O poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) disse que uma educação pela pedra é “a de poética, sua carnadura concreta;/ a de economia, seu adensar-se compacta”<sup>92</sup>. João Denys aponta que, em sua *Trilogia do Seridó*, “queria que as palavras e ações fossem de pedra, duras, concentradas, reduzidas a bonsais”<sup>93</sup>. Obras distintas que ecoam uma mesma ideia: o condensamento. Para o poeta e para o dramaturgo, a metáfora do condensamento da matéria é usada para revelar o condensamento da palavra. Uma dissecação fundamental das coisas, pois assim elas “são penetradas ou atingidas no âmago exatamente para que possam “vir à tona”<sup>94</sup>.

Uma operação que pretende retirar os excessos da palavra e seus transbordamentos de significados. Construção de uma linguagem que é osso. Estrutura, esqueleto, núcleo. Uma linguagem que é imitação da realidade e por sê-la não permite floreios e pompas, é um cão sem plumas. É crua como o Nordeste, é seca, direta, cortante. A palavra é “esdrúxula, na folha plana/ do Sertão, onde,

---

<sup>90</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.163.

<sup>91</sup> **Ibidem**. p.212.

<sup>92</sup> MELO NETO, João Cabral de. **A Educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008. p.207.

<sup>93</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, set. 2014. [documento eletrônico]

<sup>94</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.204.

desnuda/ a vida não ora, fala,/ e com palavras agudas”<sup>95</sup>, são “palavras de pedra que ulceram a boca”<sup>96</sup>. Através destas operações o poeta chega a imagens poéticas de extrema condensação. Produzindo imagens sintéticas que nos dizem um mundo. Com versos precisos e de extrema agudeza, João Cabral constrói uma poesia cortante.

O dramaturgo, aqui enfocado, embora por vias diferentes das percorridas pelo “poeta engenheiro”, também chega a imagens condensadas. Com suas repetições, com textos que reiteram-se constantemente, o dramaturgo atinge seu objetivo de apresentar imagens reduzidas, para assim dar conta de toda uma realidade. Pois, como afirmou Bachelard, “dar imagens reduzidas é dar a realidade inteira.”<sup>97</sup>

A matéria dura, a pedra, referida por Bachelard, tem presença importante na construção poético-dramática de João Denys, recorrentemente surge ora explícita ora implicitamente na obra do dramaturgo. A pedra, além de constar no título do primeiro *drama seco* e de constituir o ambiente de parte da ação, é um elemento que, em diferentes graus, está incorporado na construção das personagens deste e dos demais *dramas secos*. Estas personagens são de “pedra viva, sangue, suor”<sup>98</sup> como fala Teodora. Ou como diz Dona América, personagem do último dos *dramas secos*: “hoje sou uma pedra vestida de preto”<sup>99</sup>.

Na cena em que Teodora e Inácio se arrumam para ir à procissão, Inácio coloca “uma pedra de volume semelhante a de uma cabeça sobre sua cabeça”<sup>100</sup>, é a sua penitência como paga à Nossa Senhora de Fátima pelo milagre alcançado de ter sobrevivido ao acidente sofrido nas minas, quando uma pedra esmagou-lhe umas das pernas. Esta imagem proposta pelo dramaturgo, tão comum aos costumes religiosos do catolicismo popular, também nos remete a uma imagem que João Denys irá apresentar no seu último *drama seco Flores D’América*, quando Dona América recoloca sobre o pescoço a sua cabeça decepada pelas filhas, mas aqui as significações serão ampliadas. Mas em ambas está em jogo a ampla simbologia de que aquelas cabeças têm a dureza da pedra.

<sup>95</sup> MELO NETO, João Cabral de. **A Educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008. p.54.

<sup>96</sup> **Ibidem**. p.202.

<sup>97</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.165.

<sup>98</sup> LEITE, João Denys Araújo. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.55.

<sup>99</sup> Idem. **Flores D’América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/ SESC Pernambuco, 2005. p.57.

<sup>100</sup> Idem. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.18.

As personagens de João Denys são construídas sob o signo da pedra porque são oriundas de uma região que as obriga a se armarem com estas características. Por isso a civilização do sertão “tem a dureza do osso”<sup>101</sup>, como afirmou Roger Bastide. São ressequidos, são o extrato. Ao serem construídas sob o signo da terra, da terra seca, da terra dura, dão a impressão de que seus sofrimentos tornam-se mais pesados, densos, mais reais, como aponta Bachelard<sup>102</sup>. O que João Denys propõe, na construção das personagens dos *dramas secos*, é alcançar arquétipos, por isso, em sua maioria, ou quase totalidade, estas personagens são privadas de caracteres individualizantes.

Há sempre a intenção de construí-las como personagens que condensam todo um arcabouço de figuras que compõe o imaginário de uma região. João Denys urde personagens que podem ser lidas como genéricas, não simplesmente como tipos regionais, embora, como já afirmamos, em *A Pedra do Navio*, o autor lance mão desses estereótipos. Através de suas personagens, ele dá voz e vez a muitas outras vozes, sejam elas vozes do povo que contam e recontam suas Histórias de Trancoso ou estabelecendo uma imbricada rede intertextual com diversos autores na sua construção poético-dramática, alcançando uma generalidade quase humanística. Por meio da condensação como estratégia de sua *poética seca*, João Denys fala não só do homem do Nordeste, fala antes do Homem.

Teodora, por exemplo, é a condensação de figuras messiânicas que fazem parte do imaginário sertanejo, assim como Dona América, personagem do *drama seco Flores D’América*, é construída a partir da galvanização de personagens históricas como Lampião e Padre Cícero, como afirmamos em estudo anterior<sup>103</sup>. Por meio dessas operações vemos o dramaturgo alcançar a dimensão arquetípica destas personagens. Uma vez que este arquétipo é “uma série de imagens” que resumem a experiência ancestral do homem perante situações típicas “em circunstâncias que não são particulares a um só indivíduo mas que podem impor-se

---

<sup>101</sup> BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978. p.89.

<sup>102</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.102-03.

<sup>103</sup> RÉGO, Rafael Almeida Pereira do. **Flores D’América**: memória e imaginário sertanejo em cena. Salvador, BA, 2015. 127fl. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, UFBA.

a qualquer homem”<sup>104</sup>, vemos que esta ideia está de acordo com o projeto original de João Denys para sua dramaturgia, que o aproxima, em termos de ideal poético de João Cabral e Guimarães Rosa:

Tenho uma ideia muito parecida com a que Rosa pensa e também com a que João Cabral (de Melo Neto) pensa. A compreensão deles sobre a sonoridade, sobre a compreensão de mundo, sobre a existência, que não é só nossa, mas é que própria do homem, do ser humano, em dadas circunstâncias. Momentos difíceis reforçam a identidade. Não gosto de pensar a seca, a aridez, como causa de tudo. Penso que situações difíceis, sejam do homem ou da natureza, são o que propiciam tudo isso. No meu trabalho, entra um questionamento de como o homem passa por tudo isso. Claro que há uma interferência lógica do lugar. Mas me interessa pelo modo como brotam as relações e as emoções entre os homens.<sup>105</sup>

A seca aparece não só como a tragédia que assola a região. É um símbolo maior, surge como elemento formador das histórias, das personagens, que são secas e tal qual a vegetação do lugar, resistentes, brotam de um chão pedregoso e por isso mesmo têm em suas bocas palavras duras. Tornam-se duras para durarem, suas emoções e relações são reflexos de seu *locus*.

A matéria terrestre, segundo Bachelard, excita no homem uma vontade, uma vontade de trabalhá-las com as mãos, provocando uma imaginação ativista<sup>106</sup>. Este caráter de trabalhar, de cavar, de furar a pedra está presente no *drama seco* de 1979 de forma fulcral. Todo o drama se desenrola tendo como elemento a mineração de xilita na cidade de Currais Novos. Entretanto esta vontade da cavar a terra, no *drama seco*, seja também o símbolo do domínio e da exploração. É também a imagem da terra que gera, da terra onde brotam os minerais, que passaram por longo processo de transformação no seio da terra através de uma condensação. Esta vontade ativa de furar a terra é também elemento primordial para Teodoro, personagem de *Deus Danado*, como veremos mais a diante.

Segundo Bachelard, “os rochedos nos ensinam a linguagem da dureza”<sup>107</sup> e que “função do rochedo está em colocar um terror na paisagem”<sup>108</sup>, esta dureza

---

<sup>104</sup> Idem. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2003. p.162.

<sup>105</sup> LEITE, João Denys Araújo. **Seridó metáfora do mundo**. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/serido-metafora-do-mundo-1.413258> (acesso em 13 de fevereiro de 2019.)

<sup>106</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2003. p.1.

<sup>107</sup> Idem. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.163.

<sup>108</sup> **Ibidem**. p.153.

desperta no homem um desejo de lutar, de resistir, “cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira”.<sup>109</sup> São estas imagens ativas frente à matéria dura que João Denys vai apresentar, não se limitando aos aspectos negativos e aterrorizantes da terra dura e seca, imagens tão caras a toda uma tradição que tematizou esta região. A pedra do navio é também o portal de passagem à terra fértil, à terra prometida – característica importante nas estruturas simbólicas dos movimentos de cunho messiânico –, e é nesta terra onde todos os sofrimentos serão extintos:

TEODORA

Eu sou a filha da Pedra Viva. Eu vim carregar todos os flagelados. O “rico” nunca tocará a riqueza da Pedra. A gente, sim. A gente pobre e que sofre e que geme de fome todo dia é que vai ter o brilho da Pedra. A gente sim, vai ver a terra nova. Eu mostrarei o caminho! Lá não há separação.

[.....]

TEODORA

Filhos da Pedra! Vocês são os filhos da Pedra. Estão me ouvindo? Lá tem água e sombra e vento. A água é pouca, mas se a gente repartir direito dá pra todo mundo. Eu quero que os agricultores, as lavadeiras, os pequenos feirantes e os pais de família desempregados me ouçam agora! Não adorem mais os santos da igreja! Adorem a Pedra. Vocês são feitos de pedra viva, sangue, suor. Vamos tirar a pedra do lugar!<sup>110</sup>

Nesse paraíso, todos os males não terão lugar. A partir dessas visões edênicas o “homem deseja reencontrar a presença ativa dos deuses, deseja igualmente viver no Mundo recente, puro e “forte”, tal qual saíra das mãos do Criador. É a nostalgia da *perfeição dos primórdios*”<sup>111</sup>, para os cristãos trata-se de uma saudade do Paraíso, de onde os primeiros pais foram expulsos como castigo pelo pecado original. Esta busca pelo Éden, nos casos dos movimentos messiânicos, porém, se dá no plano imaterial, desesperados, desamparados os homens só têm a possibilidade de alcançar a plena realização em uma vida celeste, serão salvos pela fé. Não se trata aqui da busca pelo Paraíso Terreal, tão importante para os homens da Idade Média, que levaram às grandes navegações europeias e

---

<sup>109</sup> **Ibidem.** p.24

<sup>110</sup> LEITE, João Denys Araújo. A Pedra do Navio. In: **Antologia do Teatro Nordestino**. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste / Fundação José Augusto, 2007. p.54-55.

<sup>111</sup> ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p.82.

consequentes “descobrimientos” nas Américas<sup>112</sup>. João Denys tampouco recria as imagens de um sebastianismo, não há no movimento encabeçado por Teodora a esperança da volta do Desejado Dom Sebastião para restauração da glória dos tempos passados, como criam os seguidores do Reino da Pedra Bonita, movimento que serviu de tema para criação do Romance D’a Pedra do Reino de Ariano Suassuna, por exemplo. O dramaturgo propõe imagens da pedra do navio como local de culto e como o portal de passagem a um mundo de riquezas e felicidade eterna, imagens pertencentes a uma longa tradição que, nos diz sobre as paisagens do Jardins do Éden, onde há

[...] primavera perene ou temperatura sempre igual sem a variedade das estações que se encontra no clima europeu, bosques frondosos de saborosos frutos e prados férteis, eternamente verdes ou salpicados de flores multicoloridas e olorosas, cortados de copiosas águas (usualmente quatro rios, segundo o padrão bíblico).<sup>113</sup>

Eliade observa que “a hierofania da pedra é uma ontofania por excelência: antes de tudo, a pedra é, mantém-se sempre a mesma, não muda – e impressiona o homem pelo que tem de irredutível e absoluto”<sup>114</sup>, daí porque toda construção poético-dramatúrgica do *drama seco* nos mostre reiteradamente imagens que remetem à ideia de que tudo ali permanecerá, que pouco ou nada será alterado, além dessa imagem da pedra como síntese, condensação da matéria.

A pedra do navio, por condição de pedra bruta, evocaria a simbologia da liberdade, não é trabalho do homem, mas obra do Deus Criador. Ainda carrega em si o princípio feminino pela sua forma cúbica, conforme alude o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant<sup>115</sup>, o que torna sintomático o fato de o movimento criado pelo dramaturgo, no seu *drama seco*, ser conduzido por uma mulher.

As pedras não são inertes, conservam em si a vida. São pedras primordiais que guardam em si a simbologia da morte do ser vivo, quando “os princípios

---

<sup>112</sup> Sobre os motivos edênicos como causa da descoberta das Américas ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>113</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.262

<sup>114</sup> ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p.129.

<sup>115</sup> PEDRA in: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

materiais acumulados pela vida, sobretudo o ar e a água, são os primeiros a desaparecer. O terceiro princípio material, o fogo, dissipa-se em parte”<sup>116</sup>. Este fogo vital permanece e pode ser reencontrado nas pedras duras. A morte não é o fim. Esta simbologia é patente na obra de João Denys, a morte como transmutação tendo o fogo como elemento vital.

Os mortos sempre voltam para dar continuidade à história, para reiniciar um ciclo que não pode ser interrompido. Assim os mortos no atropelamento da procissão são postos em cena para recontarem suas mortes, Teodora reaparece ocupando o lugar da imagem de Sant’Ana no altar da Matriz. Assim como reaparece o fantasma de Luzia em *Deus Danado*, tal como ressurge Dona América depois de assassinada por suas filhas Das Dores e Soledade, para recontar as “versões” de sua morte, em *Flores D’América*.

O aparecimento destes “fantasmas” tem o claro intuito de mostrar como surgem os mitos a respeito destas personagens. Mitos que são fundamentais na construção dos textos da *Trilogia do Seridó*. Esta “mitologia” criada pelo dramaturgo nos seus *dramas secos* é uma das estratégias poéticas, a de recriar, reinventar sua região. Através desses mitos João Denys consegue falar não só desta “mitologia” de suas personagens, mas dos mitos que cobrem o sertão, ao fazer presentes e ressoantes em sua obra elementos que são primordiais na simbologia do imaginário sertanejo. Eliade aponta que “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio””<sup>117</sup>. A ideia do dramaturgo em questão é justamente a de “descer mais fundo na crueldade da existência humana, na veia nordestina, procurando, numa história de Trancoso, resgatar um universo arcaico, de infinito deserto, onde o nada é a verdadeira experiência interior”<sup>118</sup>. É importante ressaltar a diferença entre esta perspectiva da *poética seca* e a “síndrome do resgate” difundida pelo pensamento freyriano e que permeou toda a literatura da geração de 30. João Denys não está ligado a um projeto “salvacionista” da região Nordeste, não lhe interessa a ideia do sertão como

---

<sup>116</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.211-212.

<sup>117</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.09.

<sup>118</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. *Deus Danado: uma opção estética pelo homem da terra e seu drama seco*. In LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.03.

berço da cultura, guardião das tradições, mas sim a forma “como brotam as relações e as emoções entre os homens”<sup>119</sup>.

Podemos elencar ainda algumas imagens propostas pelo dramaturgo ligadas à simbologia do elemento fogo. Neste texto de 1979, as referências surgem tímidas. A recorrência maior faz alusão ao calor das minas, a quentura do seio da terra, que dá riquezas, “essa necessidade de penetrar, de ir ao interior dos seres”, como nos disse Bachelard, nesta decida à mina “o calor se difunde e se nivela, lá que ele se esbate como o contorno de um sonho.”<sup>120</sup> Estas imagens estão dentro do “complexo de Novalis” desenvolvido pelo filósofo francês e serão retomadas por João Denys no *drama seco Deus Danado* de 1993, onde surgirão de forma abundante como veremos a seguir.

---

<sup>119</sup> LEITE, João Denys Araújo. **Seridó metáfora do mundo**. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/serido-metafora-do-mundo-1.413258> (acesso em 13 de fevereiro de 2019.)

<sup>120</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. p.61.

#### 4. *DEUS DANADO*: UM DRAMA SOB O SIGNO DO FOGO

*A chama é um mundo para o homem só*

*Gaston Bachelard*

*GOETZ – [...] A ausência é Deus. O silêncio é Deus. Deus é a solidão dos homens.  
Jean-Paul Sartre*

Um padrinho e um afilhado vivem em um ermo do sertão, no povoado da Cruz em uma habitação semelhante a um santuário. Naquele cenário são revelados resquícios de uma civilização já inexistente, possivelmente a civilização referida por Capistrano de Abreu em páginas famosas, a “civilização do couro”, padrinho e afilhado vivem com o restante de víveres dos tempos em que “Deus se amostrava”<sup>1</sup>. Teodoro, o padrinho, tem o desejo de encontrar uma botija de ouro, segredo revelado por seu falecido pai, enterrada nas imediações da casa. Luiz, o afilhado, está se descobrindo como homem adulto, tem vontade de deixar aquele lugar em busca de uma nova condição de vida. Não se sabe se além daquele lugar existe algo. Mas, Luiz também tem o desejo de descobrir os segredos guardados por Teodoro. Luiz descobrirá que Teodoro na realidade é seu pai, um segredo digno das fatalidades da Tragédia Grega. Depois de revelado o segredo crucial da vida de Teodoro, os dois permanecem naquele povoado, mas é Luiz quem assumirá a sina de procurar o tal tesouro. É um drama cíclico, circular, como são cíclicas as secas no sertão. É um texto que parece não avançar, contém o final no começo e por isso não termina nunca.

Aparentemente *Deus Danado* pode ser visto como um texto dramático que carrega em si intertextualidades explícitas com dois outros dramaturgos de suma importância para o Teatro Ocidental. De um lado, no aspecto mais formal e temático, está a influência de Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgo irlandês, com obras carregadas de repetições, paralelismos e questionamentos a cerca da existência humana, como *Esperando Godot* (1949). Do outro lado, aquele que foi considerado

---

<sup>1</sup> LEITE. João Denys Araújo. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.09.

por Aristóteles o autor da tragédia perfeita: Sófocles (497 a.C. - 406 a.C.), com seu *Édipo Rei*.

Enquanto o texto do tragediógrafo grego é a célula que irá moldar, durante muito tempo, o teatro, a dramaturgia, realizados no Ocidente, o texto do irlandês é considerado o renovador desta tradição. Ambos ocupam lugar de destaque no Teatro, ambos ocupam também um importante lugar na construção do *drama seco Deus Danado*.

Porém, estas referências tão explícitas no texto de João Denys estão acompanhadas de outras tantas na formação do tecido intertextual que é *Deus Danado*. São estes fios que vamos destamar ao longo deste capítulo, no desejo de compreender as tramas que constituem este que é o mais famoso e o mais encenado *drama seco* do autor potiguar.

#### 4.1. Gênese: a criação do *drama seco*

O segundo texto integrante da *Trilogia do Seridó*, que a princípio se chamaria *O Silêncio de Deus*<sup>2</sup>, possui algumas especificidades em relação aos demais *dramas secos*. Difere já na sua gênese: a peça foi escrita especialmente para uma montagem, a cargo do próprio João Denys, como ele mesmo nos conta:

Então “Deus Danado” nasce principalmente de uma necessidade, uma necessidade prática meio, do tipo assim, conversar com dois atores, o Gilberto Brito e o Júnior Sampaio, eles dizerem: “Ah, Denys a gente quer você dirigindo.”, eu tava no auge, todo mundo queria que João Denys dirigisse, aí eu disse: “Eu quero escrever uma peça.”. Em 1992 foi o contato, mas eu fiquei enrolando, enrolando, Júnior Sampaio já estava morando em Portugal há muito tempo, quando ele vem: “Cadê a peça? Vamos começar a ensaiar!”, e eu sempre, se hoje em dia não tenho tempo pra nada naquela época não tinha mesmo, eram milhões de coisas, uma filha pequena, a vida totalmente mudada, era outro mundo, a descoberta de ser pai, eu comecei a imaginar a peça pra ele, pros 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 pra ensaiar, eu sei que eu me sento feito um louco numa máquina, eu ainda tenho essa máquina de datilografia elétrica, eu fui e escrevi a primeira jornada, cheguei lá com a primeira jornada e eles: “Graças a Deus, vamos arrasar! Mas cadê só tem uma jornada?”

---

<sup>2</sup> BRITO, Gilberto. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, set. 2020. [documento eletrônico]

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 estudinhos aí vem o segundo...”, eles: “Ah, Denys assim não dá, sem saber?”. Eu não tinha coragem de dizer que não tinha escrito, aquilo até pra mim era ruim, fazia mal, aí eles leram, adoraram, deram sugestões, tira aqui, 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 assim eu vou até terminar a peça, fazendo praticamente uma jornada por dia.<sup>3</sup>

Sobre o processo de escritura do texto, durante os ensaios, o ator Gilberto Brito que interpretou a personagem Teodoro na montagem, relembra:

Júnior [Sampaio] tinha trabalhado com ele [João Denys], sugeriu que ele escrevesse uma história a partir de suas memórias de infância, em Salgueiro, e misturando com as de Denys de Currais Novos. Daí foi o princípio de todo o processo. Denys escrevia por cena e trazia no ensaio, era um processo de leituras bem instigante que já servia de inspiração pra próxima cena escrita. O processo durou uns três meses, ensaios intensos pois a cena tinha de ter um realismo, muito trabalho físico pra aguentar.<sup>4</sup>

Por ter sido construído em um processo completamente diferente de *A Pedra do Navio* e de *Flores D'América*, acreditamos que, ao tratar de *Deus Danado*, não podemos apenas nos ater ao texto estritamente, é mister trazer algumas considerações sobre a montagem. Infelizmente, não há registros de vídeo da montagem, nem mesmo o dramaturgo possui, em seu acervo, qualquer gravação da encenação. Restam imagens fotográficas e alguns textos/críticas sobre a referida montagem.

*Deus Danado* teve sua estreia no Teatro José Carlos Cavalcanti Borges no dia 19 de agosto de 1993, no Recife, em uma produção da Companhia de Arte Pernambuco-Brasil, tendo os atores pernambucanos Gilberto Brito, no papel de Teodoro e Júnior Sampaio, no papel de Luiz. Além de assinar o texto e a direção da montagem, João Denys também foi responsável pelo cenário, figurino, maquiagem e adereços. A encenação “em seu ensaio geral tinha três horas e quarenta e cinco minutos, de muito suor e exaustão”, como rememora Gilberto Brito e passou por cortes no texto para estreiar com duas horas e quarenta e cinco minutos sob “uma

---

<sup>3</sup> LEITE, João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, jun. 2013. [documento eletrônico]

<sup>4</sup> BRITO, Gilberto. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, set. 2020. [documento eletrônico]

direção firme e forte na condução pra se chegar ao que pretendíamos”<sup>5</sup>. Sobre estes cortes e modificações no texto e na cena, o dramaturgo e encenador aponta:

Às vezes via que ficava melhor ser dito de um jeito, eu modificava o texto, Gilberto nem tanto, mas Júnior Sampaio tinha uma mania de florear corporalmente, eu queria uma coisa mais rústica, mais primitiva aí eu tinha que tirar do texto qualquer palavra, qualquer trecho que desse margem a ficar floreado, por que ele já tinha uma mania de estetizar.<sup>6</sup>

A montagem teve uma carreira curta, cumprindo temporada no Recife e realizando algumas apresentações no interior do Estado de Pernambuco, em cidades como Caruaru, Salgueiro e Belo Jardim. Era um “espetáculo ousado, vigoroso e violento. Uma porrada no público e nos atores”<sup>7</sup>. João Denys recorda que, ao final de cada apresentação, os atores “ficavam totalmente lanhados depois da peça, não sei como eles aguentavam cada performance, eles saiam muito machucados, cheio de arranhão, queimadura, muito fogo.” E assinala a importância do elemento fogo naquela encenação:

A montagem no José Carlos Cavalcanti Borges tinha que ter um bombeiro de um lado, um bombeiro do outro, nas coxias muita complicada a maneira de manipular o querosene, lamparina, isso também é uma característica do meu signo, dos meus símbolos, tudo meu tem que ter fogo no meio, pelo menos nessa época sempre tinha muito fogo, ou era vela ou era tocha. Fogo e fumaça, sempre, por essa coisa do fogo e da fumaça muito presente na minha vida.<sup>8</sup>

Desta montagem, as críticas já apontavam as qualidades do texto, Fernando Mota Lima afirmava que, diferente de muitos dramaturgos, influenciados por uma visão estereotipada,

[...]João Denys escreve e encena um espetáculo cujas credenciais o situam à margem e acima das duas pragas dominantes na cena pernambucana: o teatro digestivo, variando numa escala que se estende da comédia de costumes ao pornô brega, e nossa indefectível estética regional-naturalista.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> **Idibem.**

<sup>6</sup> LEITE, João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida.** Recife, jun. 2013. [documento eletrônico]

<sup>7</sup> BRITO, Gilberto. **Depoimento concedido a Rafael Almeida.** Recife, set. 2020. [documento eletrônico]

<sup>8</sup> LEITE, João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida.** Recife, jun. 2013. [documento eletrônico]

<sup>9</sup> LIMA, Fernando Mota. Potiguar e Potiguares. In: LEITE, João Denys Araújo Leite. **Deus Danado.** Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.02.



**Figura 4** – Os atores Júnior Sampaio (primeiro plano) e Gilberto Brito em cena de Deus Danado, foto de Déborah Valença (Fonte: Acervo João Denys)

Já a jornalista Ivana Moura, em crítica publicada no *Diário de Pernambuco*, em 31 de agosto de 1993, dizia que “*Deus Danado* é o voo criativo de um encenador que domina todos os elementos de sua arte”. Mais adiante a jornalista lembra que “depois de encenações irrepreensíveis, João Denys mostra que é senhor de mais um instrumento: a dramaturgia”<sup>10</sup>. *Deus Danado* surge no momento como o reconhecimento de João Denys como dramaturgo. E reafirma-o como encenador.



**Figura 5** – Os atores Gilberto Brito e Júnior Sampaio (de costas) em cena de *Deus Danado*, foto de Breno Laprovítera. (Fonte: Acervo João Denys)

<sup>10</sup> MOURA, Ivana. **Uma pausa para a beleza dura e crua do Sertão**. *Diário de Pernambuco*, Recife, Viver, p.D8, 31 ago. 1993.

Quatorze anos separam este *drama seco* de *A Pedra do Navio*. Flagramos em *Deus Danado* um dramaturgo amadurecido lançando mão de construções poético-dramáticas mais elaboradas que as existentes no texto fundador da *Trilogia do Seridó*. Embora, assim como o *drama seco* de 1979, *Deus Danado* também tenha suas raízes fincadas no imaginário do dramaturgo, do que ele “escutava das novelas de rádio, de tudo o que escutava do que o pai faz com filho, das histórias do Sertão, essas histórias de mistério, fulano é filho de sicrano, fulano nasceu disso”<sup>11</sup>, das leituras de cordel, das histórias coletadas na feiras de Currais Novos, como afirma o próprio João Denys, em texto publicado no programa da primeira montagem, que em *Deus Danado*:

[...]busca descer mais fundo na crueldade da existência humana, na veia nordestina, procurando numa história de Trancoso, resgatar um universo arcaico, de infinito deserto, onde o nada é a verdadeira experiência interior. Com *Deus Danado*, tento colocar tudo em jogo. Reinventar o continente das minhas origens com as lições do conhecimento que fui cavando nestes últimos anos.<sup>12</sup>

A partir da escritura do segundo *drama seco*, acreditamos que o dramaturgo vai forjar a ideia de uma obra continuada, dedicada aos mesmos temas e onde, de certa maneira, tenta criar uma mitologia acerca de sua região, o Seridó Potiguar, e mais além, busca definir uma espécie de mito fundador<sup>13</sup> da região Nordeste. Para isso, João Denys vai beber de fontes populares e usar do arcabouço de sua própria experiência enquanto sertanejo assomando às referências regionais questionamentos de ordem filosófica sobre a condição da existência humana, fundamentando-as em autores que o formaram enquanto artista. Estabelecendo, assim, os procedimentos da sua *poética seca*.

Ao fazer tal mergulho no mais profundo de sua região, o dramaturgo consegue alçar “a temática sertaneja a planos de perturbadora universalidade”<sup>14</sup> e produzir um texto dramático que “é o retrato de um lugar desconhecido, tão remoto

---

<sup>11</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, jun. 2013. [documento eletrônico]

<sup>12</sup> Idem. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.03.

<sup>13</sup> “Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de sim mesmo.” Cf. CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p.09.

<sup>14</sup> LIMA, Fernando Mota. Potiguar e Potiguares. In: LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.02.

que mais parece lenda”<sup>15</sup>. Avançando em relação às correntes regionalistas das artes nordestinas, o dramaturgo cria, dentro de sua *poética seca*, uma obra em que há um arquétipo, não só um arquétipo do homem sertanejo e sim um arquétipo do homem. O homem em sua condição de existente no mundo. Ao tratar de uma forma arcaica, cruel e seca de um universo tão tematizado pelas artes, principalmente durante o século XX, João Denys consegue apresentar de uma forma não convencional este imaginário, construindo imagens-símbolos que tocam no mais escuro da humanidade.

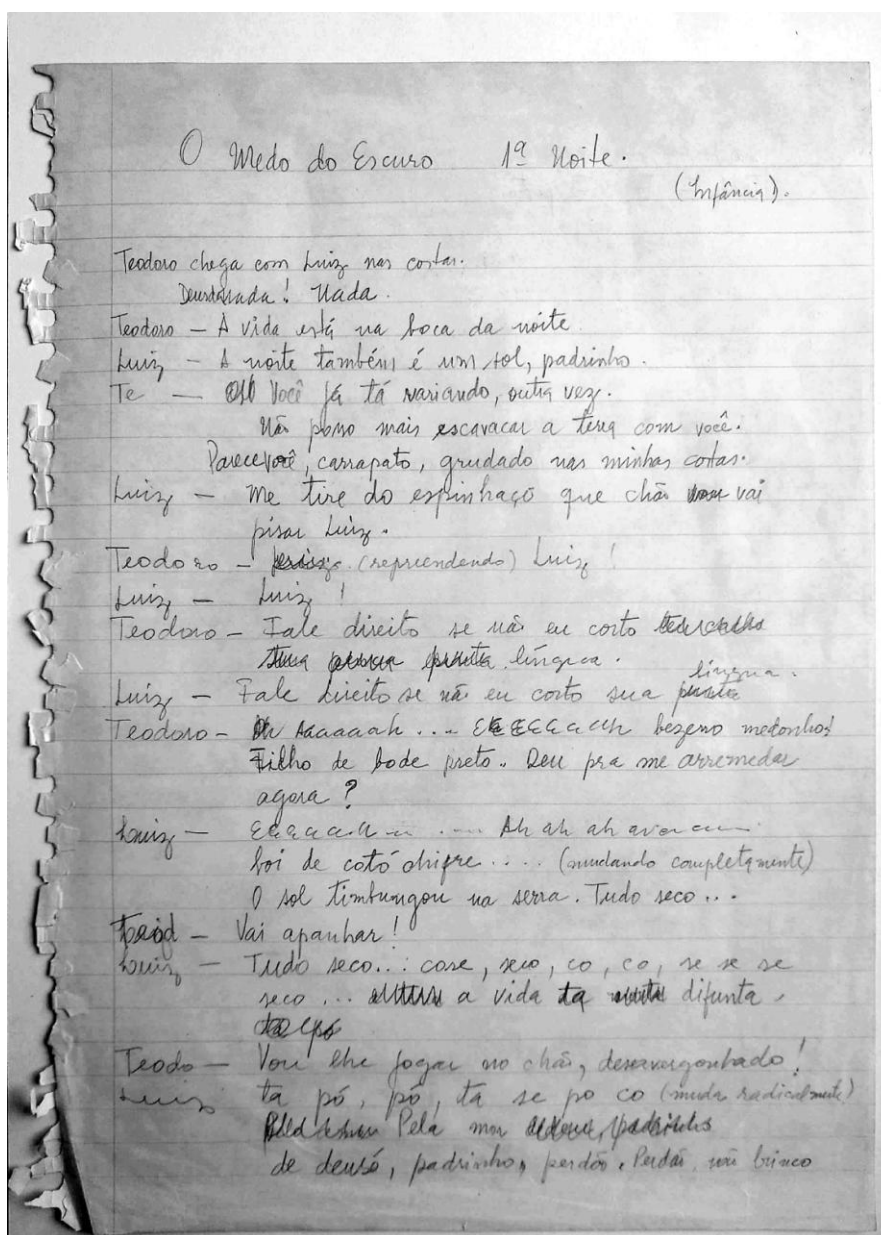


Figura 6 – Página do manuscrito da primeira cena de *Deus Danado*. (Fonte: Acervo João Denys)

<sup>15</sup> RAMALHO, Lourdes. **Reflexões sobre Deus Danado**. Campina Grande, julho de 1993 [documento datilografado]

*Deus Danado* conta a história de Teodoro e Luiz, um pai e um filho, que vivem num ermo do sertão, no Povoado da Cruz – mais uma vez o dramaturgo utiliza uma localidade real para ambientar seu drama. O Povoado da Cruz, situado na Serra de Santana dentro dos limites do Município de Currais Novos<sup>16</sup> –, em uma “habitação-santuário em pedaços”<sup>17</sup> como nos revela a primeira didascália do texto.

O cenário é detalhadamente descrito nesta didascália, assim como minuciosamente é descrita a casa de Dona América na primeira didascália de *Flores D’América*. O procedimento do dramaturgo, em descrever em detalhes o cenário sugerido para a ação, revela a sua preocupação em instaurar na cena o universo concernente às personagens que vão atuar ali. Em *Flores D’América*, ao sugerir elementos de costura e bordado espalhados pelo cenário, João Denys nos mostra o ambiente onde vivem mulheres dedicadas a estes ofícios, embora tais elementos tomem ao longo do drama significações que extrapolam o sentido prático de tais utensílios – a máquina de costura de Dona América, por exemplo, com seu barulho vai simbolizar, em determinado momento, as rajadas das metralhadoras com as quais foram abatidos Lampião e seu bando em 1938. Já no *drama seco* de 1993, sugere:

[...] 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 boi e bodes, restos de rede de dormir, picaretas, pás, martelos, facas, peixeiras e o pó. Pó, pó e pó...<sup>18</sup>

Os objetos indicados revelam de pronto alguns elementos que vão marcar profundamente a construção da relação das personagens, o principal destes elementos é a violência. A crueldade e a secura com que Teodoro e Luiz vão se confrontar ao longo do drama. Tais objetos também vão estabelecer a condição de bichos/homens, como o dramaturgo se refere às personagens ainda nesta mesma didascália. Os chocalhos que aparecem pendurados no cenário também surgem

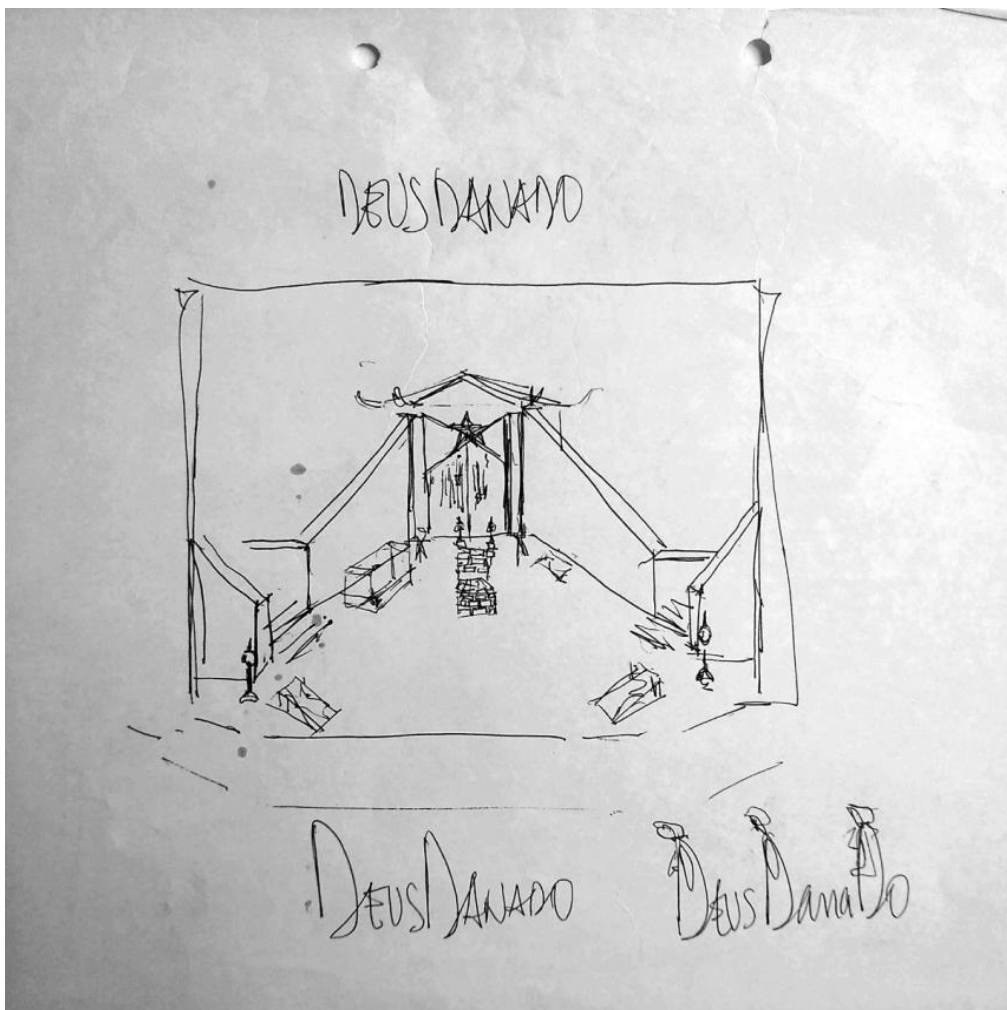
---

<sup>16</sup> SOUZA, Joabel Rodrigues de. **Tororó, berço de Currais Novos**. Natal: EDUFRN, 2008. p.45.

<sup>17</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.05.

<sup>18</sup> **Ibidem**.

pendurados nos pescoços de Teodoro e Luiz, reforçando a ideia de que ambos são bichos na sua essência.



**Figura 7** – Esboço do cenário de *Deus Danado* para montagem de 1993 de João Denys (Fonte: Acervo João Denys)

Teodoro é obcecado com a ideia de encontrar uma botija cheia de ouro enterrada nas imediações de sua casa, segredo que lhe foi revelado pelo seu pai no leito de morte. A tradição de botijas ou tesouros enterrados é vastamente utilizada na cultura popular. Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore*, no verbete tesouro nos diz do que se trata:

Dinheiro enterrado, o mesmo que botija para o sertão do Nordeste, ouro em moeda, barras de ouro ou de prata, deixados pelo holandês ou escondidos pelos ricos, no milenar e universal costume de evitar o furto ou o ladrão de casa de quem ninguém se livra. Os tesouros dados pelas almas do outro mundo dependem de condições, missas, orações, satisfação de dívidas e obediência a um certo número de regras indispensáveis, trabalhar de noite, ir sozinho, em silêncio,

identificar o tesouro pelos sinais sucessivamente deparados e, se conseguir arrancar o ouro, deixar uma moeda. Jamais carregar tudo. [.....]  
O tesouro é encontrado unicamente por quem o recebeu em sonhos. Mesmo que dê todas as indicações, o outro companheiro não o verá. Se faltar alguma disposição, erro no processo extrativo, o tesouro transformar-se-á em carvão. Todos os sinais desaparecerão, se o silêncio for interrompido, mesmo por um grito inopinado ou por uma oração. A primeira moeda encontrada é a que deve ficar no lugar do tesouro. Por toda a superfície da terra os tesouros, “riquezas”, “cabedais”, estão esperando os felizes escavadores que tenham coragem e fidelidade aos tratos supraterrâneos. O cerimonial é quase o mesmo por toda parte do mundo.<sup>19</sup>

Em *Deus Danado*, o objetivo da busca de Teodoro pelo tesouro segredo por seu pai é mais amplo do que apenas encontrá-lo para enriquecer. Há um sentido transcendental, aproximando-o da concepção segundo a qual o tesouro é um presente dos céus, “descoberto ao final de longas provações”, com sua natureza “moral e espiritual” e onde os obstáculos enfrentados pelo caçador do tesouro também são “de ordem moral e espiritual”<sup>20</sup>. Mas as provações de Teodoro nunca têm fim, sua jornada nunca está completa.

Luiz é um jovem fazendo as primeiras descobertas do mundo adulto. A princípio tem respeito e medo de Teodoro, mas, ao tomar ciência de fatos ligados à sua origem e de entender-se como homem, passa a desafiar o pai. Nesta habitação, pai e filho vão atravessar treze jornadas no desenrolar do drama de suas existências quase animais, incorporando, nas suas construções discursivas, elementos oriundos da tragédia grega, da Bíblia e da filosofia existencialista.

João Denys estrutura seu *drama seco* em treze cenas. Estas cenas, chamadas pelo dramaturgo de “jornadas”, alternam-se entre noites e dias, são sete noites e seis dias, e todas são nomeadas: *O Medo do Escuro*; *As Lições do Mundo*; *Saudades da Fala de Deus*; *As 13 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* e *A Noite Também é um Sol*.

O número treze é especialmente caro ao dramaturgo e, em *Deus Danado*, ele exacerba o uso deste. Em *A Pedra do Navio*, o treze ficara restrito ao fato de o

---

<sup>19</sup> TESOURO. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

<sup>20</sup> TESOURO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

acidente do ônibus que atropelou a procissão ter acontecido no dia 13 de maio, dia dedicado a Nossa Senhora de Fátima. Em *Deus Danado*, é possível observar como o número é evocado de diversas formas, treze são as lamparinas sugeridas para o cenário, a mulher de Teodoro chama-se Luzia, que nos remete imediatamente ao 13 de dezembro, dia dedicado a Santa Luzia e também o dia de nascimento do próprio dramaturgo. Esta opção por treze cenas nos revela ainda uma simbologia relacionada à criação do Mundo por Deus, segundo a tradição cristã. Podemos inferir, nesta divisão, uma alusão ao trabalho de Deus descrito no livro bíblico do Gênesis.

Agrupando as cenas/jornadas em dias e noites teríamos seis dias e meio. Os seis dias usados por Deus para criar o mundo. O sétimo dia, o dia no qual Deus descansou não se completa, uma vez que “o seis designa uma parte, pois o trabalho está na parte; só o descanso significa o todo, pois designa a perfeição”<sup>21</sup> e, no *drama seco*, não se alcança a perfeição, não é alcançando o momento de descanso, Teodoro e Luiz viverão eternamente a continuar seu “trabalho de criação”. Viverão sem completar o ciclo dos sete dias.

As pontas do drama se tocam, ele começa em uma noite e termina em outra noite, dando um sentido de que o início contém o fim e onde o fim não é o fim, mas um recomeço. Esta ideia remete-nos ao sentido apontado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant para o numeral treze, de que este “corresponderia a um recomeço, com essa nuance pejorativa de que seria antes um refazer do que um renascer de algo. Representaria, por exemplo, a eterna escalada do rochedo de Sísifo”<sup>22</sup>, a associação ao Mito de Sísifo aparece dentro da construção dramatúrgica de João Denys também em relação com o pensamento do escritor Albert Camus (1913-1960), como veremos mais à frente. Este simbolismo do número treze evoca a imagem de Uróboro, a serpente mordendo a própria cauda e que carrega em si “as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno” e está “condenada a jamais escapar do seu ciclo para se elevar a um nível

---

<sup>21</sup> SETE. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

<sup>22</sup> TREZE. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

superior: simboliza então o perpétuo retorno, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte”<sup>23</sup>.

Ao apresentar estas imagens de um eterno retorno o dramaturgo estabelece em seu texto aquilo que Eliade considerou como “Tempo sagrado” contrapondo-se ao tempo profano. Este “se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem de ritos”<sup>24</sup>. O tempo em *Deus Danado* é exatamente esse “presente mítico”, no qual Teodoro e Luiz estão a criar o mundo o tempo inteiro, evocando acontecimentos primordiais, em uma forma de regresso à Origem dos Tempos, uma “sucessão de eternidades”, pois “a vida não pode ser reparada, mas somente recriada pela repetição simbólica da cosmogonia”<sup>25</sup>.

Tal configuração do Tempo sagrado e esta conseqüente nostalgia leva ao aprisionamento do homem a uma eterna repetição de determinados gestos e comportamentos<sup>26</sup>, exatamente como vemos João Denys apresentar as personagens deste *drama seco*. Teodoro tem saudade do tempo paradisíaco quando Deus se “amostrava”, quando tudo era uma fartura<sup>27</sup> e, por esta nostalgia de um tempo vivido Teodoro e Luiz estão condenados a repetirem uma restrita quantidade de tarefas para o resto de suas existências, sempre recomeçando suas jornadas como o sol se levanta a cada novo dia por toda a eternidade. Como Teodoro diz ao final da primeira jornada (*O Medo do Escuro*): “Amanhã começará a aflição de ontem, anteontem, trasantontem. Sempre a mesma ferida, a derradeira razão.”<sup>28</sup>

A imagem do eterno recomeço é nítida em *Deus Danado*, assim como é patente nos demais textos da *Trilogia do Seridó*, revelando, além de tudo, o aspecto cíclico que o dramaturgo imprime nos seus *dramas secos* como estratégia de sua *poética seca*. Esta característica também nos remete imediatamente ao caráter cíclico das secas no sertão nordestino.

---

<sup>23</sup> URÓBORO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

<sup>24</sup> ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p.64.

<sup>25</sup> **Ibidem**. p.74

<sup>26</sup> **Ibidem**. p.82.

<sup>27</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.09

<sup>28</sup> **Ibidem**.

## 4.2. As lições do mundo

*Deus Danado* é sem dúvidas o mais filosófico dos *dramas secos* de João Denys. Nele até as referências explícitas de citações bíblicas tem um sentido de questionamento filosófico. Não à toa, parte dos livros bíblicos utilizados pelo dramaturgo para retirar as citações, são livros “sapienciais”<sup>29</sup>. Vale ressaltar que toda a *Trilogia do Seridó* é marcada fortemente pela doutrina católica, como já se viu anteriormente, mas neste *drama seco* a religião é questionada do ponto de vista filosófico, não há mais o questionamento da religião do ponto de vista social e político, como em *A Pedra do Navio* e em *Flores D’América*. O pensamento central é acerca da figura de Deus. Em *Deus Danado*, é o questionamento ontológico da existência Dele e da condição humana.

Uma ideia recorrente neste *drama seco* é uma questão, também encontrada repetidas vezes nas Escrituras Sagradas: a associação do homem ao pó. No *Gênesis*, encontramos a imagem de Deus criando o homem com o barro, mais à frente Deus diz ao homem que este “comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó voltará”<sup>30</sup>. No texto de João Denys, encontramos tal associação em uma fala de Teodoro no final da primeira jornada:

TEODORO

[...]Eu abençoo você, Luiz. Durma. Durma, Luiz... Durma com outros anjos caídos que nem você. Durma com seu cheiro de dor. Com seu cheiro de barro seco... Com seu cheiro de pó.”<sup>31</sup>.

Luiz é homem feito de barro, moldado pelas mãos de seu padrinho. Teodoro aparece aí como o Deus que está criando o homem, é ele quem está dando “vida” a Luiz ao ensinar-lhe todas as coisas do mundo. A ideia da criação do homem é

---

<sup>29</sup> “Sapienciais” é o nome dado a cinco livros do Antigo Testamento: Provérbios, Jó, Eclesiastes, Eclesiástico e Sabedoria. A esses são acrescentados dois livros poéticos: Salmos e Cântico dos Cânticos. Esses livros apresentam a sabedoria e a espiritualidade de Israel. [...] Os livros sapienciais mostram que a experiência comum do povo também é lugar de manifestação de Deus e da revelação do seu projeto: Deus fala através da experiência do povo. Cf. BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Ivo Stormolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p.638.

<sup>30</sup> BÍBLIA, A.T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Ivo Stormolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p.17.

<sup>31</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.10.

apresentada pelo texto de João Denys na cena em que Luiz repete a história da Criação do Mundo, ensinada pelo padrinho Teodoro:

LUIZ (*Conduz Teodoro e o debruça sobre a cadeira de tijolos*)  
Descanse, padrinho. Vou passar água no seu espinhaço. (*Luiz apanha uma quartinha d'água e molha as costas de Teodoro*) Sua história prometida, padrinho, já sei de cor e salteada.

TEODORO  
Cuidado! Passe devagar que ta ardendo.

LUIZ  
Deus é assim mesmo...Ficou mouco, cego e surdo. Fugiu...se escondeu...Mas no 3º dia Deus era falante. Disse para existir erva verde, semente, fruta, mato de toda espécie, espinho que não acabava mais..Estou indo certo, padrinho?

TEODORO  
Tá, moleque de mão mansa. É pena que você não viu a fartura que era isso aqui. Você só viu o mundo se acabando...Mas esse 3º dia era todo dia. A terra parindo e a gente fazendo roça. Tudo paria nessas bandas. Tudo ficava armado, amojado: a cachoeirinha, a ubaeira, o marmeleiro, a aroeira, a jurema branca, a baraúna, a catingueira, o angico, o imbuzeiro. A grandeza da oiticica. A boniteza sem tamanho da caraibeira. A dureza de pedra do pedreiro.

LUIZ  
Essas plantas, nunca vi.

TEODORO  
O venenoso avelós, a espinheira amorosa, o pau-pedra, a maniçoba...

LUIZ  
Dessas eu me lembro. Me lembro do xiquexique, do cardeiro, da palma, facheiro, da macambira, do gravatá, do agave.

TEODORO  
A terra para feijão, jerimum, macaxeira. Batata doce, algodão, milho...

LUIZ  
Deus disse: apareçam os luzeiros no céu. Tudo se bulindo, fazendo a noite e o dia: o sol, a lua e os astros. Assim acabou o 4º dia da invenção. A história ta indo certa, meu padrinho?

TEODORO  
Tá até demais, seu cabrito.

LUIZ  
No 5º dia ele fez os peixes e os passarinhos de toda espécie.

TEODORO

Xexéu, acauã, rolinha, juriti, anum, andorinha, cigarras...

LUIZ (*Sonolento, abrindo a boca*)

Não fique triste, padrinho. Tudo se arreventou, mas o senhor ainda se lembra da fala de Deus. Na 6ª feira santa o criador fez todo tipo de animal. De tardezinha, quando estava caído de cansaço, ajuntou água com o pó da terra. Pisou, amassou, esfregou, trincou os dentes, gemeu, bateu, apertou, mordeu, mexeu o corpo no maior vai e vem. Massacrou a lama de pó pra frente e pra traz como uma enxada no chão, se aprumou, esticou e soprou um sopro de alívio: o homem. (*Luiz está quase adormecido por cima de Teodoro*)

TEODORO

É...(*Geme e sopra*) Muito tatu. Muita lacraia. Muito mocó. Teju, raposa, onça pintada...(*Sopra e geme*) É...tinha muita gente...Zé Lourenço, Nazário, Maria Mouca, Rafael Doido, Chico Rosa, João Bolo, Maria Tutu, Inácio Boró, Mariana Bento, Luzia... Epa! Já pegou no sono, cabra? (*Tentando se desvencilhar, sem despertá-lo*) Deve ter sido a rapadura...(*Vestindo-se e apagando as lamparinas*) Durma Luiz... durma que eu vou atrás da minha sina. Você não sabe da história. Um quartinho. O homem que ele fez se chamava Adão. Adão estava morrendo sozinho. Era um bicho sem serventia. Naquele tempo, Deus se apiedou do coitado. E um dia. Quando Adão tirava uma madorna assim feito você, ele trincou os dentes, bufou, ficou todo arrepiado, enfiou as mãos dentro do bucho daquele que dormia e arrancou uma fêmea que morava dentro daqueles ossos. (*Sai com uma lamparina na cabeça*).<sup>32</sup>

Na jornada anterior, o dramaturgo já mencionara a primeira parte da história da Criação do Mundo<sup>33</sup>, correspondente aos dois primeiros dias de trabalho de Deus. Esta jornada chama-se *As Lições do Mundo*. Nesta mesma cena, Teodoro ensina a Luiz a contar e toma-lhe a lição das letras, em uma das cenas de maior teor poético do drama.

João Denys utiliza ainda outra ideia, desta vez retirada do livro *Eclesiastes*, que irá permear toda a construção do *drama seco*: “Não há mais nada de novo debaixo do sol”<sup>34</sup>. Ou como nos diz o livro bíblico: “O que aconteceu, de novo acontecerá; e o que se fez de novo será feito: debaixo do sol não há nenhuma novidade.”<sup>35</sup> Esta ideia corrobora o aspecto cíclico que apontamos como elemento característico dos *dramas secos*. E, mais especificamente, em *Deus Danado*, que evoca de diversas formas a mitologia do eterno retorno.

---

<sup>32</sup> **Ibidem.** p.14-15.

<sup>33</sup> **Ibidem.** p.11.

<sup>34</sup> **Ibidem.** p.09.

<sup>35</sup> BÍBLIA, A.T. Eclesiastes. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Ivo Stormolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p.860.

Outras lições tiradas do livro do *Eclesiastes* são utilizadas pelo dramaturgo para criação do seu *drama seco*: a ideia de que a vida é vã e deve ser vivida com enfoque no presente, onde o homem deve temer a Deus e seguir seus mandamentos, pois Deus o julgará com base nas suas ações, sejam elas boas ou más e ainda a crença na qual os homens e bichos têm o mesmo destino, que todos morrem, todos voltarão ao pó. Tais lições aparecem intimamente ligadas a Teodoro, personagem que na maior parte do drama segue cegamente os preceitos da doutrina católica.

Nisto Teodoro é comparável à personagem bíblica de Jó, o mais justo e paciente dos homens, que aguentou todos os sofrimentos sem blasfemar contra Deus, João Denys chega a colocar em uma das falas de Teodoro a famosa citação de Jó, “Nu saí da barriga da minha mãe e nu voltarei pra lá”<sup>36</sup>. Teodoro tudo suporta na esperança de que ao fim de seu martírio terrestre chegue também o seu momento de retornar aos tempos de fartura, como se pode observar em uma de suas falas: “TEODORO - Se a gente não estruir o comer pouco que resta, e a água que sai do olho, dá tempo pra eu achar a botija e criar uma outra vida.”<sup>37</sup> Entretanto, mais uma vez o dramaturgo joga com a incompletude e nunca esta fartura chega, nunca Teodoro encontra a botija e cria sua outra vida.

A intertextualidade com o *Eclesiastes* nos revela outra intertextualidade possível, desta vez com a obra do dramaturgo espanhol Pedro Calderón de La Barca (1600-1681). A primeira recorrência visível é o texto *A vida é sonho* (1635) pela opção do dramaturgo de denominar de jornadas as cenas do seu texto, assim como o faz o dramaturgo potiguar em seu *drama seco*. É curioso notar que ambos os autores tinham 35 anos quando escreveram seus respectivos textos e que estes os tornaram conhecidos como dramaturgos, porém, além desta coincidência, observamos que as obras tocam-se, pois ambas apontam, conforme acreditava a doutrina católica seiscentista, que

[...] a vida era sonho e o mundo um teatro, porque a verdade estava fora do mundo, em Deus. E assim, tudo era figura e imagem de Deus e efeito da Criação. Tudo era um sonho e teatro da Criação e do Criador. A Causa Primeira do Mundo, Deus Criador, também apontava para a Causa Final, Deus Julgador. A Criação, origem de tudo, na qual o humano fora feito com alma imortal, razão e livre-

<sup>36</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.09.

<sup>37</sup> **Ibidem**. p.10.

arbítrio, apontava necessariamente para o seu fim, o Julgamento Final, quando se separariam aqueles que condenaram a alma ao usar a razão e o livre-arbítrio para o erro, sucumbindo aos bens enganosos da carne, daqueles que se salvariam pois aplicaram suas escolhas, de modo racional e livre, no refreio dos desejos do corpo e no controle das paixões da alma.<sup>38</sup>

Esta concepção segundo a qual o mundo é um palco, Deus é o diretor e dramaturgo e os homens são meras personagens na “comédia da vida” foi amplamente trabalhada por dramaturgos do período barroco – período no qual Calderón está situado –, e tinha por objetivo fazer valer uma “renovação moral do mundo católico pelo Concílio de Trento”. Este caráter moralista e moralizante no teatro barroco gerou personagens pessimistas, caracterizadas como “partículas do bem ou do mal, do alto ou do baixo, que pululam em torno de nós”<sup>39</sup>.

Embora João Denys não leve as personagens até o Julgamento Final, como o faz Calderón em *O Grande Teatro do Mundo* (1655), ou como Ariano Suassuna em *O Auto da Compadecida* (1956), é nítido que o sentido das jornadas de Teodoro e Luiz é em direção a alcançarem a absolvição em tal julgamento. Isto é muito notório nas atitudes e falas de Teodoro, mais do que nas de Luiz; entretanto como o julgamento nunca chega ao *drama seco*, eles seguirão adiante na tentativa de cumprirem os mandamentos do Deus Danado e silencioso que os jogou naquela situação.

As aproximações entre *Deus Danado* e as obras barrocas se dão também por um elemento levantado por Otto Maria Carpeaux em seu estudo sobre o movimento: o pessimismo. Tanto os dramas barrocos como o *drama seco* em questão são pessimistas. Neles “os homens resistem penosamente ao mundo, por uma moral estoica, se não são salvos pela graça”. Carpeaux afirma ainda que no teatro barroco o sentido das “tentações mundanas” a que o homem tem que resistir são intencionalmente imitações do Destino antigo, mas transformadas pela doutrina cristã<sup>40</sup>, daí porque Rosenfeld defende que os “autos sacramentales” calderonianos,

representam a glorificação e o aperfeiçoamento máximos do mistério medieval, no sentido estético. Em condensação alegórica

---

<sup>38</sup> LIMA, Luís Filipe; VALLE, Ricardo. Introdução. In: DE LA BARCA, Calderón. **A vida é sonho**. Trad. Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009. p.16.

<sup>39</sup> CARPEAUX, Otto Maria. **Teatro e Estado do Barroco**. Estudos Avançados. São Paulo, vol.4, n.10, set/dez, 1990. p.16.

<sup>40</sup> **Ibidem**. p.17.

extraordinária, apresentam a visão universal do drama medieval, mormente a interpretação da eucaristia. Ainda assim conservam, não só no sentido profundo, mas também na amplitude do material absorvido, o caráter épico ao fundir no seu ritual cênico denso o Velho e o Novo Testamento, lendas, sagas, histórias, símbolos e parábolas e mesmo temas da mitologia antiga.<sup>41</sup>

Embora neste *drama seco* João Denys não trabalhe com alegorias, como acontece em *Flores D'América*, há no texto um entrelaçamento de lendas, histórias, símbolos e de temas míticos. Sendo o tema do mito de Édipo o mais explícito deles.

Segundo a tradição, o mito de Édipo corresponde ao ciclo tebano e toda sua maldição é reflexo de um erro cometido por seu pai Laio:

Durante a menor idade de Laio, o reino de Tebas caiu nas mãos de usurpadores, e Laio teve que se exilar em Élide, junto ao rei Pélops. Foi em Élide que ele se apaixonou pelo filho do rei, o jovem e belo Crisipo, inventando os amores antinaturais. Pélops o amaldiçoou e o expulsou. Os usurpadores foram mortos na mesma ocasião, e Laio voltou a Tebas e recuperou seu reino. Porém, carregava consigo a maldição de Pélops. O oráculo lhe revelara que ele estava sempre proibido de engendrar um filho. Se o fizesse, a criança que teria iria matá-lo e seria a causa das mais pavorosas desgraças para toda a família. Laio não deu ouvidos e engendrou Édipo. Mas, não querendo negligenciar o presságio ameaçador, ordenou que a criança fosse largada na montanha. Furou os tornozelos dela e juntou-os com uma correia; foi do inchaço causado por esse ferimento que resultou o nome da criança. Édipo significa, com efeito, “pés inchados”. No entanto Édipo não morreu, como desejava seu pai. Foi recolhido por pastores do rei de Corinto (ou de Sicione), Pólipo, e criado em sua corte, acreditando firmemente que Pólipo e a mulher, Peribeia, eram seus verdadeiros pais.<sup>42</sup>

A mais famosa das tragédias gregas apresenta a parte do mito em que Tebas é devastada por uma peste que, segundo um oráculo só cessaria após a punição do assassino de Laio. Édipo havia chegado a Tebas anos antes fugindo de Corinto, após saber, em uma briga, que seus pais não eram seus pais verdadeiros. Na fuga, matara Laio, sem saber que este era seu verdadeiro pai, vencera a Esfinge que assombrava Tebas, o monstro metade mulher metade leão. Ao desvendar seus enigmas, desposara Jocasta como prêmio por ter derrotado a Esfinge e com ela

---

<sup>41</sup> ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p.61.

<sup>42</sup> GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Trad. Rejane Janowitz. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019. p.71-72.

tivera quatro filhos, Eteócles, Polinície, Ismene e Antígona. Embora a tragédia de Sófocles só tenha conseguido um segundo lugar no concurso em que participou, ocupa um lugar de destaque na história do teatro ocidental, tendo sido considerada por Aristóteles como a tragédia modelar<sup>43</sup>. É especificamente com o trecho do mito abordado pelo tragediógrafo grego em seu texto que a peça de João Denys vai estabelecer uma intertextualidade.

Luiz não sabe que na realidade é filho de Teodoro com sua falecida esposa Luzia. Só após a aparição do espírito de Luzia na nona jornada (*A Cópula da Luz e da Estrela*), é que ele começa a tomar ciência de sua natureza. Vemos aqui um eco do Hamlet de Shakespeare, cujo espírito é o portador das revelações. Assim como é Jocasta quem revela o oráculo de Apolo sobre a morte de Laio pelas mãos do filho a Édipo, Luzia revela a Luiz a maldição lançada pela mãe de Teodoro, embora na cena na qual mãe e filho se encontram o espírito não fale, há um “diálogo” onde ouvimos apenas as falas de Luiz. A ignorância de Luiz acerca da maldição lançada sobre Teodoro corresponde ao envio de Édipo para outro reino, lá ele mantém-se sem saber de sua verdadeira ascendência. A ânsia de descobrir suas raízes, em ambos os casos, é a causa da cegueira, a sede pela verdade tem como consequência o sofrimento das personagens.

Luiz, já sabendo da maldição, enfrenta Teodoro na décima primeira jornada (*Lux in Tenebris*), quer saber onde está o filho de Teodoro com Luzia:

LUIZ

Quero saber o resto. Dona Luzia me contou quase tudo. Tem um mistério: sua mãe!

TEODORO

Cale a boca! O que foi que ela falou daquela mulher?

LUIZ

O senhor não perdoa sua mãe, não é? Frouxo! Medroso” Sua mãe não tolerava sua mulher Luzia. Era contra o casório. Ela, sua mãe, estoporou de raiva. Rogou a maior praga do mundo. Disse que era melhor morrer do que ver o senhor casado com aquela mulher da família dos Anjos. Praguejou que se nascesse filho ia ser morto. Se vivo nascesse, era pra ser cego, doido e endemoniado. Praguejou que o filho, se vivo fosse, era pra matar o pai. Foi praga por cima de praga, não foi? O senhor casou, sua mãe morreu de desgosto. Dona

---

<sup>43</sup> THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. p.31.

Luzia ficou prenha. Veio a tromba d'água. Veio um menino. Mais outro. Dois meninos. Dois machos. No quartinho. Morreu tudo!

TEODORO

Pare, pare, pare! A noite ta indo embora!

LUIZ

Que se dane a noite! No quartinho só tem um menino. Eu quero ver o outro!

TEODORO (*Alcança um jarrinho, dos penduricalhos do traje, destampa-o e*

*despeja o conteúdo nos olhos de Luiz)*

Não vai ver nunca! Não pode, não pode, não pode.

LUIZ (*Desatinado com a dor*)

Paaaaaaaaaaaaai!

TEODORO (*Descontrolado*)

Cego! Cego da mulinga! (*Solta Luiz*) Você cavou e se perdeu. Ta tudo perdido, meu filho. Seus olhos são dois buracos escorrendo leite de avelós. Leite das unhas do cão. (*Cai, exausto*)

(*Luiz se levanta e tateia no ar. Teodoro cai exausto sobre a cadeira. Luiz apanha uma enxada e, vendo tudo, avança e quebra as pernas de Teodoro.*)

LUIZ

Tome isso, desgraçado. Tome isso, cão dos infernos!

TEODORO (*Aos berros*)

Bata, meu filho!

LUIZ

Bato, bato e rebato!

TEODORO

Eu tinha medo!

LUIZ

Safado! Moleirão!

TEODORO

Me mate, meu filho! Eu sou ruim!<sup>44</sup>

João Denys retrabalha o mito grego aproximando-o da realidade em que ambienta o seu drama e, para isso, faz algumas alterações nele. Luiz é criado pelo próprio pai, porém na ignorância de sua origem, para que assim não possa concretizar a maldição. Este, ao saber de tudo, não procede como o herói trágico que fura os próprios olhos, é castigado pelo pai por sua ânsia de descobrir a

<sup>44</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.27.

verdade. O resultado é o mesmo, eles ficam cegos. O desenlace trágico se dá em ambos os casos após o reconhecimento das personagens, uma vez, que como se prevê em uma dramaturgia clássica, “o drama só acaba quando as personagens tomam consciência de sua situação, reconheceram a força do destino ou de uma lei moral, bem como seu papel no universo dramático ou trágico”<sup>45</sup>. Os destinos trágicos de Édipo e Luiz confirmam a ideia defendida por Albin Lesky, em estudo sobre a tragédia grega, de que a tragédia verdadeira nasce de uma tensão existente entre as forças que agem de forma incontrolável sobre o homem e a vontade deste em resistir a elas. Entretanto “essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até o naufrágio total”<sup>46</sup>. O sofrimento de Édipo após a descoberta de seu crime é tema de outra tragédia de Sófocles, *Édipo em Colono* (401 a.C.), em que o tragediógrafo relata o exílio do herói em companhia de sua filha Antígona e seus momentos finais. O sofrimento de Luiz, como vemos ao final do *drama seco*, é continuar eternamente dependente de Teodoro e cavar, cavar, cavar, na esperança vã de encontrar a tão sonhada botija. Está em jogo para João Denys a ideia trágica de “purgação de uma piedade e um terror intensamente experimentados – para reafirmar o potencial espiritual do homem frente a um universo hostil.”<sup>47</sup>

Outro aspecto presente na tragédia de Sófocles, abordado por João Denys em *Deus Danado*, é a relação incestuosa entre mãe e filho. Édipo desposa a mãe Jocasta, no *drama seco* Luiz tem uma noite de cópula com o espírito de Luzia:

LUIZ

[.....]

Então me abrace, minha senhora.

(A senhora deita-se por cima de Luiz)

Meu coração ta saindo pela boca. Tô todo arrepiado. A barra do dia já vem. Padrinho vai chegar. Ele sempre chega. (Luiz arfa de desejo. Quase violento, troca de posição com a senhora, cobrindo-a. Permanecem deitados e petrificados) Siiiiiiiiiu! Não diga nada! Não,

<sup>45</sup> RECONHECIMENTO. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>46</sup> LESKY, Albin. **A A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p.165.

<sup>47</sup> INNES, Christopher. **El teatro sagrado: El ritual y La vanguardia**. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.272. (tradução nossa).

não fale. Lave manso. Lave leve. Leve, leve, leve... Eu estou com fome! Pra frente e pra trás. Como a enxada na terra. Pra frente e pra trás. Trincando os dentes. Pra cima e pra baixo. Vai e vem. Coce, coce, coce, coce! Estou com vergonha! A agonia... No cangote, no espinhaço, nos quartos, nas canelas. Minha espiga! Esfregue! Corra, corra, corra. Poeira! Cadê a poeira? O quartinho, respirando com força. Mastigando a língua. (*Num grito de agonia*) Meu Deus!!!

(*A matraca dispara. Ela se desvencilha dele cautelosamente. Beija-o no rosto e flutua pela habitação, apagando as lamparinas com um chocalho pendente numa tira de couro. Entra no quartinho e fecha a porta. O som da matraca já vai longe. A manhã está bem perto.*)<sup>48</sup>

Ao trazer à cena a relação sexual entre mãe e filho, João Denys joga com outro importante dado, o dado psicanalítico de tal relação. E podemos perceber que há uma clara influência do pensamento de Sigmund Freud (1856-1939). O pai da psicanálise também toma como ponto de partida a tragédia sofocliana para desenvolver a ideia do “complexo de Édipo”. Em sua obra *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud nos diz que,

dito sem rodeios, é como se uma preferência sexual se fizesse sentir numa tenra idade: como se os meninos olhassem o pai e as meninas a mãe como seus rivais no amor, rivais cuja eliminação não poderia deixar de trazer-lhes vantagens.<sup>49</sup>

Em certa medida, Luiz é apresentado ao longo do *drama seco* como uma criança em fase de descobertas, como um indivíduo em formação. Por isso a relação estabelecida por Luiz e Teodoro após a consumação do ato sexual entre mãe e filho é exatamente esta descrita por Freud, a vontade da eliminação do pai/rival. O duelo entre pai e filho é exposto por João Denys na décima jornada (*A peleja*), quando os dois lutam cada um com sua peixeira em um “jogo de morte”, mas, ao final da “luta de bichos”<sup>50</sup>, como o dramaturgo se refere à briga, Teodoro domina o filho e vence a batalha.

Durante todo o *drama seco*, João Denys constrói uma figura paterna calcada em uma relação de poder e dominação do pai sobre o filho, a todo o momento Teodoro dá demonstrações de tirania no trato com Luiz. Esta construção de um pai despótico advém de uma mitologia já muito conhecida por toda sociedade, Freud

---

<sup>48</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.26.

<sup>49</sup> FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p.240.

<sup>50</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.27.

também se refere em seus escritos sobre o desenvolvimento do “complexo de Édipo”,

as obscuras informações que nos são trazidas pela mitologia e pelas lendas das eras primitivas da sociedade humana fornecem-nos uma imagem desagradável do poder despótico do pai e da crueldade com que ele o usava.<sup>51</sup>

Por isso, para Luiz, que está em plena descoberta de suas pulsões, a figura de um pai tirano é algo que se impõe como extremamente aterrorizador, e mesmo nos sonhos com o espírito de Luzia, há o medo da chegada do padrinho. Teodoro é a imagem da opressão para Luiz, por isso, em muitos momentos, ele revela seu ódio ao pai, chegando ao ponto de tentar assassiná-lo. Vale ressaltar que tanto em *Édipo Rei* como em *Deus Danado*, o material psicanalítico da “fantasia infantil que subjacente ao texto, é abertamente exposta e realizada, como ocorreria num sonho”<sup>52</sup>. Como vimos, no caso do *drama seco*, a exposição e consumação do desejo sexual do filho pela mãe é realmente executada através de um sonho. Apenas a tentativa de eliminação do rival que não faz parte do universo onírico da personagem.

#### 4.2.1. *Deus Danado* um drama absurdo ou existencialista?

Embora João Denys se cerque de elementos formais e temáticos das tragédias gregas na construção do seu *drama seco* não podemos afirmar que *Deus Danado* se trate de uma tragédia, tampouco podemos afirmar que nela não há intriga, se levarmos em consideração a definição do conceito de intriga como “a sequência detalhada dos saltos qualitativos da fábula, o entrelaçamento e a série de conflitos e obstáculos e de recursos usados pelas personagens para superá-los”<sup>53</sup>, e considerá-la uma peça de Teatro do Absurdo, como as peças de Samuel Beckett. Todavia, *Deus Danado* apresenta características que indicam intertextualidades marcantes e fundamentais na sua construção com os textos do dramaturgo irlandês.

---

<sup>51</sup> FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p.240.

<sup>52</sup> **Ibidem**. p.248.

<sup>53</sup> INTRIGA. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

As identificações entre os textos surgem de diversas formas. O que fazem Teodoro e Luiz ao longo de suas jornadas senão apenas esperar uma manifestação de Deus? Assim como Vladimir e Estragon esperam diariamente em uma estrada qualquer a chegada de Godot? O certo é que nos dois casos o enfoque da construção dramática está no “ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. Durante toda a nossa vida, estamos esperando alguma coisa”<sup>54</sup>. As personagens beckettianas esperam a chegada do Senhor Godot, as personagens de *Deus Danado* esperam algo que as faça saírem daquela situação: para Teodoro este “algo” é presentificado no desejo de encontrar a botija, para Luiz é o desejo de deixar aquele lugar e encontrar o mundo fora daquelas paragens, assim como Clov, de *Fim de Partida* (1957), deseja abandonar a companhia de Hamm e explorar o que há além das paredes onde vivem aprisionados.

Assim como Beckett trabalha os pares em suas peças – Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky em *Esperando Godot*; Hamm e Clov, Nagg e Nell, em *Fim de Partida* –, João Denys também trabalha com um par. Podemos observar que Teodoro e Luiz galvanizam elementos que remetem às personagens beckettianas citadas. Estes pares são baseados nas oposições complementares. Teodoro amalgama características de Vladimir, de Pozzo e de Hamm: tem a praticidade e a esperança da chegada de algo (a botija/Godot) que alterará toda sua realidade; o sadismo e a arrogância de Pozzo; a opressão de Hamm, ao fim do *drama seco* Teodoro aparece paralítico, tal qual a personagem beckettiana. Luiz, por sua vez, traz características de Estragon, de Lucky e Clov: é o mais fraco, o oprimido, é quem deseja abandonar aquela situação e lançar-se além daquele cerco que tanto o aprisiona. É justamente este aspecto de personalidades opostas que “dá origem a intermináveis implicâncias mútuas e muitas vezes levam à sugestão de que eles deveriam se separar. Entretanto, sendo de naturezas complementares, eles são mutuamente dependentes”<sup>55</sup>, esta interdependência os aprisiona aos seus pares. Não conseguem viver harmoniosamente juntos e tampouco conseguem se separar. “*Nec tecum, Nec sine te*”<sup>\*\*</sup>.

---

<sup>54</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p.47.

<sup>55</sup> **Ibidem**. p.46.

<sup>\*\*</sup>Nem com você, nem sem você.

Outras ideias apresentadas por Beckett, em seus textos, são retomadas por João Denys na construção do seu *Deus Danado*. Apesar de atravessarem treze jornadas, pouco se altera na condição de Teodoro e Luiz, “a natureza mecânica e danificadora do tempo [...] é atravessada num ritmo movimentado na superfície, mas pobre de mudanças”<sup>56</sup>. Ao final do *drama seco*, vemos apenas uma inversão de posições entre Teodoro e Luiz: no início, é o pai que carrega o filho às costas; no final, é o filho quem carrega o pai, tal como em *Esperando Godot*. No primeiro ato, Pozzo arrasta Lucky; no segundo, este que está cego é guiado pelo primeiro. Mantém-se a dependência, mas em outras circunstâncias. A imagem proposta por João Denys de Teodoro ser os olhos do filho podemos correlacionar com a relação entre Hamm e Clov, Clov é os olhos e as pernas de Hamm, paralítico e cego, condenado a uma cadeira de rodas. Na décima segunda jornada (*A Libertação da Luz*), Luiz coloca Teodoro, agora paralítico, dentro de um caixão de farinha, nesta imagem percebemos uma clara alusão às figuras de Nagg e Nell, os pais de Hamm que perderam as pernas e vivem em latões de lixo. A partir deste momento, vemos também Teodoro assumir uma postura de um imbecil grotescamente sentimental, tal como os pais de Hamm se apresentam<sup>57</sup>.

Ao final do primeiro ato de *Esperando Godot*, depois de serem informados que o Senhor Godot não virá, Estragon diz para Vladimir:

ESTRAGON  
Então, vamos embora?

VLADIMIR  
Vamos lá.

(Não se mexem)<sup>58</sup>

Estas mesmas falas vão ser ditas ao final do segundo ato, quando novamente eles são informados de que mais uma vez não virá o Senhor Godot, entretanto agora são ditas inversamente pelas personagens. Este recurso da inversão de falas das personagens também é utilizado por João Denys em *Deus Danado*. Na primeira jornada, Teodoro diz a Luiz:

---

<sup>56</sup> ANDRADE, Fábio de Souza. *Godot em dois tempos*. In: BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.126.

<sup>57</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p.59.

<sup>58</sup> BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.70.

TEODORO

Tenho faca amolada pra cortar sua língua, louro atrevido!

LUIZ

Pra cortar a sua língua, faca amolada eu tenho, louro atrevido!

TEODORO

Ai, ai, ai ai ai ai ai ai! Eh eh eh eh eh eh eh eh!! Rê rê rê rê rê rê  
rê, bezerro desmamado. Deu pra me arremedar, seu cabra?

LUIZ

Acelerada, acelerada, acelerada! Lá vem a noite acelerada!! Lá vem  
a noite acelerada, meu padrinho!<sup>59</sup>

E estas vão ser ditas inversamente pelas personagens na décima segunda jornada (*A Libertação da Luz*), quando Luiz já assumiu a “posição” de Teodoro e este assumiu a “posição” de Luiz. Diferentemente das inversões de fala utilizadas por Beckett em *Esperando Godot*, que têm o sentido de “ênfatisar o fato de que essencialmente tudo é sempre a mesma coisa”<sup>60</sup>, João Denys amplia-as. No *drama seco*, estas inversões são utilizadas também para significar a alteração de polos (opressor e oprimido) pela qual Teodoro e Luiz passam ao longo do texto, em uma significação da reprodução de modelos. Características comportamentais que são herdadas e reproduzidas.

A relação entre opressor e oprimido apresentada por João Denys é amplamente explorada por Beckett em *Fim de Partida*, Hamm e Clov “estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível”<sup>61</sup>, assim como as personagens do *drama seco* as beckettianas matam o tempo que lhes resta em um duelo interminável, em “uma dependência recíproca fundada em amor e ódio e em diálogos sadomasoquistas como que encenado por um par de canastrões”<sup>62</sup>.

Em *Deus Danado*, a abordagem da relação entre opressor e oprimido já não tem o sentido estrito de uma luta de classes como existe em *A Pedra do Navio*. No *drama seco* de 1993, o dramaturgo apresenta-se mais preocupado com questões filosóficas acerca do homem. Embora não se possa de forma nenhuma excluir o

---

<sup>59</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.06.

<sup>60</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p.44.

<sup>61</sup> ANDRADE, Fábio de Souza. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010a. p.14.

<sup>62</sup> **Ibidem**. p.15.

caráter social do homem, em *Deus Danado* não há explicitamente a defesa de uma teoria socialista como vimos no *drama seco* de 1979, *A Pedra do Navio*. O dramaturgo retoma questionamentos de ordem sociopolítico em *Flores D'América*, seu *drama seco* de 1998, pois, este é construído sobre o imaginário de um fenômeno social que assombrou os sertões nordestinos por muitas décadas: o cangaço<sup>63</sup>.

Enquanto em Beckett diálogo e ação são reduzidos a um jogo para matar o tempo, pois, não há um objetivo, no texto de João Denys, apesar de haver objetivos – Teodoro quer encontrar a botija, Luiz quer descobrir suas origens –, vemos a mesma redução da ação e do diálogo ao jogo de passar o tempo. Uma vez que o tempo é entendido como um ciclo interminável, repete-se infinitamente, onde os dias se sucedem sem significativas alterações da condição existencial daquelas personagens. Nestes textos, o ato de esperar

[...] é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante. E, no entanto, como nunca acontece nada real, essa mudança é ela mesma uma ilusão. A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, e conseqüentemente nula e oca. Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso é que constitui a terrível estabilidade do mundo.<sup>64</sup>

Estas personagens estão condenadas a sofrer a ação do tempo sem um objetivo concreto, no caso da peça de Beckett. Em *Deus Danado* até há objetivos, mas estes nunca são alcançados, o que leva as personagens a terem uma experiência temporal semelhante à vivida pelas personagens do dramaturgo irlandês. Nestes dramas,

o mundo apresentado ou é sem Deus, no qual as ações não têm sentido e a única resposta autêntica é tomar a vida como uma brincadeira cruel ou aquela em que a salvação é uma possibilidade onipresente, com sofrimento passivo e esperança paciente (ambos têm a mesma raiz em latim) como a preparação espiritual adequada para alcançar a graça.<sup>65</sup>

Estas características apresentadas por João Denys no seu *drama seco* também podem ser lidas como intertextualidades com outro dramaturgo “absurdo”:

---

<sup>63</sup> Ver **RÊGO**. op. Cit.

<sup>64</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p.49.

<sup>65</sup> INNES, Christopher. **El teatro sagrado**: El ritual y La vanguardia. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.230.

Fernando Arrabal. *Deus Danado* vai apresentar mais especificamente procedimentos intertextuais com o texto do dramaturgo espanhol *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1966). Neste texto, Arrabal também trabalha com um par de personagens mutuamente dependentes, assim como são Teodoro e Luiz. O Imperador, único sobrevivente de um acidente aéreo, surge em uma ilha onde o Arquiteto vive e ali o ensina sobre o seu mundo, o mundo civilizado. Assim como Teodoro ensina a Luiz sobre as coisas do mundo, daquele mundo para ele desconhecido. Teodoro aproxima-se também do Imperador da peça de Arrabal por sua conduta arrogante, um tanto despótica. Além de um complexo de culpa por uma relação conturbada com a mãe, que tem como ápice um casamento indesejado pela figura materna. Porém, em *Deus Danado*, não há o dado do assassinato da mãe como no texto do espanhol, mas João Denys joga com o dado de uma relação conflituosa da personagem com a mãe que gerou em certa medida os acontecimentos que vão ser revelados ao longo do drama, como a paternidade de Luiz e todas as consequências desse filho amaldiçoado.

Luiz, por sua vez, traz aproximações com o Arquiteto. É a figura assustada, mais frágil do par, o que tem vontade de conhecer o mundo e, por vezes, ameaça deixar seu companheiro para fugir daquela realidade em busca de um mundo diferente. Mas, em ambos os casos, estas figuras vão trocar de lugar ao final. Um assumindo o lugar, atitudes e comportamentos do outro. O Arquiteto vira o Imperador; Luiz vira Teodoro. Arrabal também alude à imagem do eterno retorno: o início contém o fim ao reproduzir, no final de seu texto, a cena inicial, onde se ouve o barulho de uma explosão e surge a figura do único sobrevivente do acidente, desta vez quem surge é o Arquiteto. Esta repetição reitera a ideia de uma característica cíclica, tudo ali vai (re)começar, pois “no nível religioso o sacrifício ritual conduz à ressurreição e porque no nível psicológico toda elevação da personalidade que é reprimida reaparece em uma forma nova”.<sup>66</sup>

Está em jogo na obra do dramaturgo espanhol uma ideia da experiência vazia, de solidão, onde o que resta é esperar. Esta espera é preenchida por um eterno jogo vivido entre as personagens, que representam outras personagens, que encenam o julgamento do Imperador pelo assassinato da mãe e sua condenação à

---

<sup>66</sup> **Idibem.** p.239. (tradução nossa).

morte. Tudo com o intuito de fazer menos penosa aquela existência que não caminha para canto nenhum e só levará a morte.

A obra de Arrabal é marcada por uma preocupação “com o problema da bondade, com a relação entre o amor e crueldade”<sup>67</sup>. Ele constrói personagens que tal qual crianças “são por vezes cruéis porque não compreenderam, ou nem sequer notaram, a existência de uma lei moral” e por isso “sofrem as crueldades do mundo como flagelos incompreensíveis”<sup>68</sup>. Esta crueldade infantil também surge no texto de João Denys, principalmente na construção da personagem Luiz. Ainda podemos apontar as marcas nítidas referentes ao cristianismo, mas que, no caso da obra do espanhol, tem acentuadamente um caráter blasfematório, “onde a própria veemência da negação de Deus torna-se uma forma paradoxal de afirmar sua existência”.<sup>69</sup> Este caráter blasfematório não se efetiva totalmente na obra de João Denys, pois, como vimos, ele é completamente influenciado pelos preceitos da religião.

Os cenários usados por estes dramaturgos para expor esses dramas revelam as condições do meio em que as personagens “vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, últimos resquícios de uma natureza que se esgota”<sup>70</sup>. Tudo está se esgotando: o querosene, as provisões, os remédios, dando uma falsa impressão de que o fim se aproxima, entretanto, nestas peças os finais nos revelam que tudo continuará, que tudo permanecerá imóvel. E as personagens, vencidas por um cansaço, ou tomadas por uma inércia deixam-se ficar esperando, esperando que algo as tire daquela situação, mas sem fazerem nada de concreto para modificar aquele contexto. Apenas arrastam-se ao longo de sua existência, pois, como afirma Hamm: “O fim está no começo e no entanto continua-se”<sup>71</sup>.

A ideia de um confinamento eterno apresentada pelos dramaturgos em seus textos nos remete ao pensamento do filósofo e dramaturgo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980). Imediatamente reconhece-se uma intertextualidade com *Entre Quatro*

---

<sup>67</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p.249.

<sup>68</sup> **Ibidem**. p.245.

<sup>69</sup> INNES, Christopher. **El teatro sagrado: El ritual y La vanguardia**. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.236 (tradução nossa).

<sup>70</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.49.

<sup>71</sup> BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010a. p.113.

*Paredes* (1944), peça onde Sartre nos apresenta a sua idealização do Inferno, “em que os aparatos simbólicos tradicionais foram aposentados. A região infernal não é o lugar sórdido, tem a forma de um salão do Segundo Império”, onde o diabo é substituído pela figura de um “serviçal lacônico que apenas conduz os condenados ao salão em que queimarão não no fogo eterno, mas na luz da própria consciência”<sup>72</sup>. Neste inferno, tal como nas peças de Beckett e em *Deus Danado*, as personagens vão compreender que “é impossível imaginar uma vida plena. Quando a morte chegar, não trará significado – virá apenas para, de forma arbitrária, interromper o processo da vida.”<sup>73</sup>, e que, mesmo na eternidade, o tempo é lento e demorado; é apenas mais um confinamento em que são obrigadas a conviver com seus inimigos que são também seus iguais. As personagens sartrianas serão umas os carrascos das outras, tal qual Teodoro e Luiz são um o carrasco do outro. Sartre também encerra sua peça com uma fala que corrobora a ideia de uma circularidade infinita: “GARCIN – Pois bem, continuemos”<sup>74</sup>. Ali naquele inferno ou na habitação-santuário tudo continuará.

Embora apontemos semelhanças entre os textos de Beckett e de Sartre, é necessário reforçar que a obra deste não está enquadrada no chamado Teatro do Absurdo, designação criada pelo crítico Martin Esslin em 1961, onde procurava “chamar atenção para determinadas características comuns às obras discutidas: determinadas técnicas empregadas na apresentação e construção de personagens, o uso do sonho e da alucinação etc”<sup>75</sup>. Segundo Esslin, em seu estudo sobre esta tendência dramática surgida nos anos de 1950, “não é somente o assunto que define o que é aqui chamado de Teatro do Absurdo”, para ele a diferença está no fato de que

[...] eles [dramaturgos como Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre e Albert Camus] apresentam sua noção de irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do

---

<sup>72</sup> SANCHES NETO, Miguel. O inferno segundo Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p.11.

<sup>73</sup> MCDONALD, Rónán. Esperando Godot e o impacto cultural de Beckett. In: BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.171.

<sup>74</sup> SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p.127.

<sup>75</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018 p.10.

Absurdo [Beckett, Adamov, Ionesco, Jean Genet, entre outros] procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados.<sup>76</sup>

Também neste ponto, a peça de João Denys vai estabelecer uma intertextualidade com a obra de Sartre. Ele está interessado em apresentar a “noção de irracionalidade” inerente aos seres humanos através de um pensamento lúcido e lógico. Embora vivam quase animaismente naquele recôndito de sertão Teodoro e Luiz vão estabelecer uma relação que tem seus momentos de lucidez, onde vemos claramente o dramaturgo explorar e apresentar conceitos filosóficos existencialistas sartrianos. O teatro funciona como veículo de divulgação de uma doutrina filosófica, tal como o filósofo francês fez para expandir seus preceitos. *Deus Danado* não apresenta um novo sistema filosófico, ecoa elementos do sistema de Sartre.

O *drama seco* começa com uma exclamação claramente sartriana: “TEODORO – Nada!”<sup>77</sup>. Tal qual a primeira fala do texto de 1949 de Samuel Beckett, em que Estragon diz: “(desistindo de novo) – Nada a fazer.”<sup>78</sup>. É o sentimento de que não há mais nada para se fazer naquelas existências a não ser esperar externado pelas personagens. Uma experiência vazia de sucessivas angústias arrastando-se até a morte. Das treze jornadas/cenas do texto, doze começam com esta mesma exclamação. As falas são ditas ao longo do drama sempre que Teodoro volta da sua incansável busca pela tão sonhada botija e, após a troca de polos, é dita por Luiz que assumiu a função de buscar o tesouro. Essa negação, se considerarmos a filosofia de Sartre, só é possível porque as personagens pressupõem a existência da botija.

É evidente que o não ser surge sempre nos limites de uma esperança humana. E é porque eu esperava encontrar mil e quinhentos francos que *não* encontro *senão* mil e trezentos. E é porque o físico espera a confirmação de sua hipótese que a natureza pode lhe dizer não. Seria portanto inútil contestar que a negação

---

<sup>76</sup> **Ibidem.** p.23.

<sup>77</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.06.

<sup>78</sup> BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.09

aparece sobre o fundo primitivo de uma relação entre o homem e o mundo; o mundo não revela seus não seres a quem não os colocou previamente como possibilidade.<sup>79</sup>

Entendendo que o Ser é o que é, e que o Não Ser é exatamente aquilo que não é. O Nada surge a partir do questionamento. “Sartre argumenta que a questão introduz a negatividade no mundo ou, como ele diz, revela o nada no mundo, ao menos de três modos”<sup>80</sup>. Os três modos são: a) Todo questionamento carrega a possibilidade da resposta negativa, ao fazermos uma questão sempre há a possibilidade de obtermos uma resposta negativa, aí está a primeira negação; b) Todo questionamento presume um estado de resposta desconhecida, ao fazermos um questionamento já estamos admitindo que há uma certa indeterminação sobre qual a resposta para este, esta é a segunda forma de negação; c) Todo questionamento possui uma resposta que automaticamente instaura uma limitação do mundo; independentemente da resposta a um questionamento, esta impõe uma limitação no mundo, se, por exemplo, ao questionarmos se neva no Sertão e a resposta for “não”, é uma limitação do mundo, ou seja, no Sertão não neva, se a resposta for “sim”, também há uma limitação, pois, uma vez que, no Sertão neva, o Sertão não poderá mais ser um lugar em que não neva. Daí a conclusão do filósofo de que toda questão introduz esta tripla negação ou o não ser no mundo.

Assim, ele “conclui disso que existe a negação, o não ser, e prosseguirá argumentando que somos circundados pelo nada. Isso não necessita ser um estado místico; simplesmente leia “nada” como ele soa: nada”<sup>81</sup>. Para Sartre, o Nada é parte constituinte da relação ontológica entre o homem e o mundo.

A única jornada que não é iniciada com a exclamação “Nada” é a quinta jornada (*As Espigas de Milho*), esta é a cena na qual João Denys vai explorar mais um conceito da filosofia sartriana, o conceito da transcendência. Para o filósofo, ao pensar outros projetos, ao se mover para além das circunstâncias que não foram objetivamente escolhidas, a existência humana transcende, ou seja, nega ou niilifica a brutalidade da vida pensando outras possibilidades, outros tipos de vidas, o

---

<sup>79</sup> SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigão. 24ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p.47. (grifos do autor)

<sup>80</sup> REYNOLDS, Jack. **Existencialismo**. Trad. Caesar Souza. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.93.

<sup>81</sup> **Ibidem**. p.95.

processo se dá pela liberdade para negar esta facticidade<sup>82</sup>. É nesta cena que Luiz se dá conta da sua condição de ser livre:

*(O escuro já está quase estabelecido. Luiz acende as lamparinas e apanha uma bacia de zinco. Senta na cadeira de Teodoro, com a bacia aos seus pés. Levanta-se e apanha algumas espigas de milho seco. Enquanto se movimenta, conversa com a escuridão que invade o ambiente.)*

LUIZ

Você pensa que vai me fazer medo é, escuridão? (*Ameaça o escuro com um candeeiro*). Fite aqui o candeeiro! Eu tenho fogo pra você. Tome fogo, noite sem vista! Pegue fogo, noite da gota serena! Não tenho medo de você não! (*Dirige-se para a cadeira do pai e começa a debulhar o milho*) Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete... Não conto mais e pronto! Não conto. (*Para de debulhar*). Padrinho Teodoro vai chegar. Todo dia ele chega. Toda hora ele chega. Ele é o meu padrinho. (*À escuridão*) Você ta é contente porque ele apaga os candeeiros, as lamparinas. Ta toda satisfeita, não é? Pra tomar conta de tudo, pra fazer assombração. Não sou anjinho mais não. Acabou-se o medo! Sou quase um touro. Tô todo feito! Quer ver? Tô pronto pra morrer. (*Começa a tirar a roupa, alucinado. Completamente nu, segura as lamparinas e vai formando um círculo no chão. Corre e apanha duas facas enormes e desafia o escuro. Elas são os seus apontadores*). Espie meu corpo, noite venenosa. Não é mais corpo de anjo não. É outro corpo. Mas é o mesmo pó. Tudo ta crescendo. Minha venta incha, meus peitos estufam! Espie meus braços! Mire minhas canelas. Estou cheio de pelo. Eu não tenho mias medo de você não. Eu lhe mato, escuridão! Mato, mato, mato e remato. Vigie minhas coxas, meu lombo, meus quartos, meu cangote! Meu espinhaço é brasa pra lhe queimar. Meu corpo é outro. Olhe pra minha cara, noite maldita! Veja a minha boca. Você não tem vista! Vigie meus olhos! Eu vejo até por dentro de você! Eu não tenho mais medo não. Eu furo você com faca. Eu corto você com peixeira. Eu acabo você com fogo. Este é o meu corpo! Venha! Esta é a minha carne! Me enfrente! Fite meu cajado, olhe minha vara, vigie minha espiga, pronta pra debulhar. Veja minha semente, meus grãos, cobertos de babugem. Peleje comigo, escuridão infame! Eu rasgo você com minha espiga! Eu não tenho mais medo de você! Não tenho mais medo! Não tenho não! (*Cai, completamente desolado*)<sup>83</sup>

É a partir deste momento que Luiz vai tomar uma atitude mais incisiva em relação a Teodoro e passa de fato a enfrentá-lo. De acordo com a filosofia sartriana, “é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade de ser”<sup>84</sup>. Nesta cena vemos também que o

---

<sup>82</sup> **Ibidem.** p.89.

<sup>83</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.19.

<sup>84</sup> SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigão. 24ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p.72.

dramaturgo joga com outro elemento do sistema de Sartre, o medo. O filósofo distingue em seus escritos o medo da angústia.

O medo é uma apreensão irreflexiva sobre a possibilidade de que alguma coisa no mundo (e fora de nós) possa nos prejudicar; a angústia pressupõe uma apreensão reflexiva sobre o eu e nossa liberdade para responder a uma situação externa de vários modos diferentes.<sup>85</sup>

Neste trecho do texto, Luiz vence seu medo, o medo do escuro que o acompanha desde o início. E passa a perceber-se como um ser livre. Salta do medo para a angústia. E por isso mesmo, deste ponto em diante, ele vai enfrentar Teodoro. Ao saber-se livre, ele quer mais do que antes deixar seu padrinho e seguir mundo a fora. A partir deste momento, ele vai refletir sobre a sua condição, sobre as suas origens, externando a sua angústia, em uma busca sobre a verdade.

Percebemos, nesta mesma, cena ainda um eco da máxima sartriana “a existência precede a essência”; ao afirmar isto o filósofo quer nos dizer que primeiro existimos para só depois nos definirmos de acordo com o modo em que vivemos. “O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele faz”<sup>86</sup>. Até então Luiz existia, experienciava a vida sem refletir sobre tal. Ao tomar consciência de sua liberdade, ele passa ao que Sartre chama de “cogito reflexivo”: o momento em que se “postula um eu a fim de refletir sobre experiências passadas”<sup>87</sup>.

Em outros termos, isso [a existência precede a essência] simplesmente significa que os entes humanos não têm alma, natureza, eu ou essência que os façam o que são. Nós, simplesmente, somos, sem quaisquer restrições que nos façam existir de qualquer modo particular, e é somente mais tarde que viemos conferir à nossa existência qualquer essência.<sup>88</sup>

Mas, mesmo ao transcender, mesmo tendo consciência de sua liberdade, Luiz ao fim do *drama seco* não assume esta condição de liberdade. Ao escolher permanecer ali ao lado daquele pai, assumindo seu lugar na eterna busca pela botija

---

<sup>85</sup> REYNOLDS, Jack. **Existencialismo**. Trad. Caesar Souza. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.106.

<sup>86</sup> SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. João Batista Kreuch. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.19.

<sup>87</sup> REYNOLDS, Jack. **Existencialismo**. Trad. Caesar Souza. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.85.

<sup>88</sup> **Ibidem**. p.83.

enterrada, ele pratica um ato que Sartre chamaria de “má-fé”. Esta “má-fé”, é a negação da liberdade (transcendência), também é uma postura assumida por Teodoro, mas no caso deste tal atitude está presente desde o início do texto. Ao se considerar condenado àquela busca e ao negar sua liberdade, ele pratica a “má-fé”. Pois ele não assume o “compromisso de agir diante no “nada” e de não fingir que as coisas são impostas ou exigidas, seja socioculturalmente, seja biologicamente”<sup>89</sup>. No caso do *drama seco*, Teodoro aponta que é Deus o responsável por toda aquela situação na qual vive.

A liberdade para Sartre atribui ao ser uma enorme responsabilidade, daí porque ele sugere que a humanidade está condenada a ser livre. Não há a quem recorrer para justificar nossas atitudes, de acordo com a filosofia existencialista. Somos nós os responsáveis por tudo, só não pelo fato de sermos responsáveis por tudo. Quando afirma que “Deus não existe, e devemos assumir todas as consequências disso”<sup>90</sup>, ele sugere que a humanidade não pode culpar outro pela situação em que se encontra. Não se pode mais apelar a quem quer seja para justificar os próprios atos. Ele quer “que paremos de fingir que nossos hormônios, ou a biologia, ou qualquer outra coisa, sejam um fator determinante de nosso comportamento”<sup>91</sup>.

*Deus Danado* também estabelece uma relação intertextual com outra peça de Sartre: *As moscas* (1943), nesta peça, escrita em plena Segunda Guerra Mundial durante a ocupação alemã do território francês, o dramaturgo retorna ao mito grego de Orestes, o herói que volta a Argos, sua cidade natal, para vingar a morte do seu pai Agamêmnon, assassinando sua mãe Clitemnestra e o amante dela, Egisto, responsáveis pela morte do rei de Argos 15 anos antes. Neste texto dramático, Sartre “retoma esse mito, e nele espelha os grandes temas de seu existencialismo, que então vinha à tona com *O Ser e o Nada*, livro escrito e publicado simultaneamente à peça”<sup>92</sup>. Apesar do contexto político e das intenções políticas do dramaturgo com este texto, em *As moscas* “o que Sartre inaugura é o trágico da angústia e do abandono do homem, este ser frágil, gratuito e perdido num mundo

---

<sup>89</sup> **Ibidem.** p.17.

<sup>90</sup> SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Trad. João Batista Kreuch. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.23.

<sup>91</sup> REYNOLDS, Jack. **Existencialismo.** Trad. Caesar Souza. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.114.

<sup>92</sup> LIUDVIK, Caio. Orestes na barricada: As moscas e a resistência ao nazismo. In: SARTRE, Jean-Paul. **As moscas.** Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.X.

feroz e hostil”<sup>93</sup>. Em certa medida é a este “trágico da angústia” que João Denys retorna ao criar seu *Deus Danado* e ao estabelecer um diálogo com o texto francês.

O herói sartriano – ao contrário do herói trágico, que não se altera – por ser construído a partir “de uma proposta prospectiva, como a filosofia existencialista, é variável, passando por várias etapas que balizam sua trajetória, construindo o seu ser Orestes”<sup>94</sup>. Neste ponto, Luiz também se aproxima do Orestes de Sartre, constrói-se ao longo do drama enquanto ser consciente de sua liberdade, entretanto ao descobrir a sua origem e a maldição que paira sobre seu pai e sobre si próprio age como os heróis trágicos gregos e cede aos desmandos do destino (fatalidade cega).

O enfrentamento de Orestes com o deus Júpiter, apresentado na peça de Sartre, dá-se por Orestes não temer ao deus e por não se conformar com a situação de inércia e de obediência dos seus conterrâneos frente a Júpiter. Luiz também questiona a situação de espera e conformação que Teodoro tem em relação a Deus. Esta posição é corroborada pela exaltação à liberdade que permeia todo o texto de Sartre. Sartre retoma a ideia apresentada em *O Existencialismo é um Humanismo* (1946) de que os homens são livres e por isso Deus nada é, como afirma o próprio Júpiter em uma de suas falas no texto: “JÚPITER – [...] O doloroso segredo dos deuses e dos reis é que os homens são livres. Eles são livres, Egisto. Tu o sabes, eles não”<sup>95</sup>. O crime cometido por Orestes não lhe pesa nem tampouco lhe causa remorsos, como deveria acontecer. Põe única e exclusivamente sob sua responsabilidade as consequências dos assassinatos de Clitemnestra e Egisto. Mesmo com a possibilidade de ser salvo pelo perdão do deus, ele não renuncia à sua liberdade, o que implica em ser eternamente seguido e atormentado pelas Erínias, as deusas encarregadas de castigar os crimes.

Nisto o herói sartriano difere totalmente da personagem do *drama seco*. No texto de João Denys, a liberdade não é levada às últimas consequências. A experiência da liberdade plena é fracassada. Luiz sucumbe através de um ato de má-fé, como vimos anteriormente, ao não tomar para si as responsabilidades de sua liberdade e recair nas mesmas condutas que Teodoro teve ao longo da vida. Ele ensaia uma possibilidade de seguir com suas responsabilidades de ser livre, mas

---

<sup>93</sup> **Ibidem.** p.XVII.

<sup>94</sup> QUINTILIANO, Deise; MASCARENHAS, Paula S. **Sartre em dois atos**: As moscas e O diabo e o bom deus. Petrópolis, RJ: DP et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010. p.42. (grifo da autora)

<sup>95</sup> SARTRE, Jean-Paul. **As moscas**. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.76.

como as personagens beckettianas, não concretiza tal ação. Luiz esbarra no sagrado, aquilo que “é o obstáculo por excelência à sua liberdade”, pois ele só poderá ser livre quando dessacralizar o mundo e matar Deus<sup>96</sup>. Esta ideia não é levada às últimas consequências no *drama seco*. Luiz não consegue de fato concretizar a sua liberdade. E ao não concretizá-la, a personagem nega toda filosofia sartriana.

Esta concepção da liberdade sartriana é compartilhada por outro autor com quem a peça de João Denys também estabelece uma intertextualidade: Albert Camus. Não obstante, os dois filósofos diferirem em outras questões, Camus afirma, assim como Sartre:

Tornar-se Deus é apenas ser livre nesta Terra, não servir a um ser imortal. É, sobretudo, naturalmente, extrair todas as consequências dessa dolorosa independência. Se Deus existe, tudo depende dele e nada podemos fazer contra a sua vontade. Se não existe, tudo depende de nós.<sup>97</sup>

Mas é, na verdade, com o sentimento do “Absurdo” explorado por Camus, que o *drama seco* vai estabelecer um diálogo mais estreito. Em sua obra *O mito de Sísifo* (1942), o escritor argelino sugere que “o absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo”<sup>98</sup>. O Absurdo, portanto, não está no homem nem no mundo, está neste confronto com a irracionalidade, com um mundo silencioso de respostas e com um anseio de clareza. “Não pode haver absurdo fora de um espírito humano. Por isso o absurdo acaba, como todas as coisas, com a morte. Mas, tampouco pode haver absurdo fora deste mundo”<sup>99</sup>. Por isso o filósofo sugere que a única saída para o absurdo é o suicídio. O homem absurdo se encontra atado a um mundo vazio, sem valores e sem significados, e neste mundo ele “não pode fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar”<sup>100</sup>, ao perceber um mundo em que nada é mais possível, onde só há ruínas e o nada, ele pode escolher aceitar viver naquele universo e daí obter suas forças, sua negação de esperanças.

---

<sup>96</sup> ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p.165.

<sup>97</sup> CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman. 9ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017. p.108.

<sup>98</sup> **Ibidem**. p.39.

<sup>99</sup> **Ibidem**. p.41.

<sup>100</sup> **Ibidem**. p.61.

É exatamente este sentimento que vai surgir na construção dramática de João Denys em *Deus Danado*. Teodoro e Luiz confrontam-se antes com o mundo em que vivem, com o silêncio de Deus, com uma busca por respostas. Mas estas respostas nunca chegam.

Como a dúvida metódica, o sentimento do absurdo faz tabula rasa, mas pode também orientar novas buscas, pois nele nasce a evidência de uma inevitável revolta diante do espetáculo da desrazão, das condições injustas impostas aos homens<sup>101</sup>

Estas novas buscas não se concretizam em *Deus Danado*, tampouco se levam a cabo as revoltas. A revolta de Luiz é sufocada por uma manutenção da situação, por uma desistência. Não chega a executar aquilo que o escritor argelino coloca como o único problema filosófico, o suicídio. Tal revolta só é possível, como vimos, a partir do momento em que ele toma consciência da sua situação, desde o instante em que se torna ciente de sua liberdade. Liberdade esta que não será exercida plenamente. Esta não plenitude também acontece por conta do Absurdo, pois como afirma Camus:

A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo. Depois do despertar vem, com o tempo, a consequência: o suicídio ou restabelecimento.<sup>102</sup>

Como homem absurdo, Luiz opta por continuar. Por restabelecer a situação que estava posta desde sempre. Ecoa o mito usado por Camus para exemplificar sobre o sentimento do Absurdo. Luiz é como Sísifo. O herói que foi condenado pelos deuses a rolar uma pedra até o alto de uma montanha e vê-la rolar montanha abaixo para nova e indefinidamente fazê-la subir. O herói mitológico é tomado por Camus como o “herói absurdo”, ele se torna superior ao seu destino porque tem consciência de seu destino e de sua condição. Assim, tanto Teodoro como Luiz, ao terem consciência de sua condição de buscarem incansavelmente a botija, também seriam de certo modo “heróis absurdos”. Põem-se eternamente em marcha como Sísifo.

---

<sup>101</sup> COLETTE, Jacques. **Existencialismo**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019. p.80.

<sup>102</sup> CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman. 9ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017. p.27.

### 4.3. *Lux in tenebris*\*

João Denys utiliza a pedra como imagem central na criação de *A Pedra do Navio*, como vimos. Já *Deus Danado* está calcado em uma constelação de imagens relacionadas ao fogo. As imagens poético-dramáticas propostas pelo dramaturgo são diversas. O fogo aparece fisicamente na sugestão de cenário, mas aparece também simbolicamente na constituição das personagens, nas sugestões de iluminação, além de outras figurações que remetem ao elemento.

Inicialmente, nos reportamos ao “complexo de Prometeu”, desenvolvido por Gaston Bachelard em um de seus livros dedicados ao elemento fogo, *A psicanálise do fogo* (1938), para entender algumas imagens criadas pelo dramaturgo. O “complexo de Prometeu”, que segundo o filósofo francês é “o complexo de Édipo da vida intelectual”<sup>103</sup>, está centrado em um desejo de poder, na manipulação do aperfeiçoamento de algo, na superação em relação à figura de um pai ou dos mestres. Comparável ao complexo de Édipo freudiano, por esta característica de superação, ele não traz os componentes sexuais deste. Uma vez que João Denys já explora os componentes sexuais do complexo freudiano ao nível das imagens relacionadas ao fogo não poderia escapar a este “complexo” bachelardiano.

A relação de Teodoro e Luiz, como vimos ao longo deste capítulo, baseia-se nesta ideia de uma superação do pai pelo filho. Esta relação é exposta pelo dramaturgo ao final da terceira jornada (*Saudades da fala de Deus*) em que contrariando uma ordem do pai de manter as lamparinas apagadas Luiz acende-as, e no início da jornada seguinte (*As 13 lamparinas*) é castigado por Teodoro por tê-las deixado-as acesas. Luiz é castigado por ter dominado o fogo como o mitológico herói Prometeu é castigado pelos deuses por ter roubado o fogo.

O roubo do fogo por Prometeu é o símbolo do homem se afastando da sua condição animal e conquistando a racionalidade. É o caráter intelectual. O domínio das chamas das lamparinas, em *Deus Danado*, é um dos símbolos que conferem às personagens certa diferença entre homens e animais. As duas personagens vivem uma vida quase animalisca naquela habitação-santuário tendo poucos resquícios que os façam lembrar que são, apesar de toda situação de abandono, homens

---

\* Luz nas trevas.

<sup>103</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. p.19.

racionais. Esta racionalidade está presente também no ato de contarem e recontarem histórias passadas na demonstração de um apego ao que sobrou de um mundo que já não existe. Como afirma Luiz em uma de suas falas: “LUIZ – Mas quando o senhor fala, conta uma história, é como se todas as lamparinas começassem a cuspir fogo. Tudo fica claro”<sup>104</sup>. Esta fala carrega em si a simbologia do fogo, da chama, como elemento de iluminação interior, “é a imagem do espírito e da transcendência, a alma do fogo”<sup>105</sup>.

Ao mesmo tempo esta presença das chamas traz o caráter onírico. Como afirmou Bachelard, a chama é “dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens”<sup>106</sup>. Funciona como uma porta para o mundo ao homem solitário. Esta imagem é trazida ao longo do *drama seco* no desejo de Luiz de sempre manter uma das lamparinas acesas, principalmente quando vai dormir. Aquela chama, por menor que seja, abre-lhe a possibilidade de adentrar em outro mundo que não aquele em que vive oprimido. Assim como esta mesma chama lhe permite sonhar com a figura de mulher que logo descobrirá tratar-se de sua mãe Luzia. O escuro total lhe é assustador. Luzia, que deriva etimologicamente do latim *lux*, é a luz que virá para tirar-lhe da escuridão, é depois do encontro com esta luz que Luiz abandona as trevas da ignorância sobre suas origens e ascende a outro patamar. Esta imagem encerra também toda uma simbologia cristã da luz como “a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus”<sup>107</sup>.

Outro complexo de imagens relacionadas ao fogo desenvolvido por Bachelard é também apresentado por João Denys em *Deus Danado*, o “complexo de Novalis”, ele sintetizaria as imagens do fogo sexualizado, remete ao ato primeiro do surgimento do fogo, através da fricção. Segundo o filósofo é um fogo que se transforma em calor penetrante, “essa necessidade de penetrar, de ir ao interior das coisas, ao interior dos seres, é uma sedução da intuição do calor íntimo. Lá onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua”<sup>108</sup>. Estas imagens são exploradas pelo dramaturgo no ato de Teodoro de cavar a terra em busca da botija, adentrando naquele ventre que dissemina o calor germinal. É no seio da terra que

---

<sup>104</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.09.

<sup>105</sup> CHAMA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

<sup>106</sup> BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p.09.

<sup>107</sup> LUZ. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *op. cit.*

<sup>108</sup> Idem. **A psicanálise do fogo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. p.61.

está o fogo que tudo engendra. Ao mesmo tempo estas imagens de Teodoro cavando a terra também traduzem a ideia já apresentada pelo dramaturgo em *A Pedra do Navio*: a provocação que a matéria dura ativa no homem, o desejo de transformar aquela matéria.

Estas imagens do poder ativo também vão estar presentes através de representações simbólicas do falo. Na didascália de apresentação do cenário, já surgem os primeiros elementos fálicos, onde o dramaturgo sugere “picaretas, pás, martelos, facas, peixeiras”<sup>109</sup>, estes instrumentos carregam em si uma simbologia do “princípio cósmico ativo (masculino), que penetra e modifica o princípio passivo (feminino).”<sup>110</sup>. Na segunda jornada (*As Lições do Mundo*), Teodoro “apanha diversos tipos de faca, facão, trinchete, punhal etc,... e nos tijolos da cadeira vai amolando uma por uma”<sup>111</sup>, esta mesma atividade é repetida por Luiz na décima jornada (*A Peleja*), onde estas peixeiras vão assumir a simbologia da bravura e do poderio das espadas<sup>112</sup> na luta travada entre pai e filho.

A imagem da fricção geradora do fogo é trabalhada por João Denys na quinta jornada (*As Espigas de Milho*) onde Luiz, no ato de debulhar as espigas de milho, simula uma masturbação. Esta cena apresenta ainda a ideia da espiga como

[...] símbolo do crescimento e da fertilidade; alimento e sêmen ao mesmo tempo. Indica a chegada à maturidade tanto na vida vegetal e animal quanto do desenvolvimento psíquico: é o desabrochar de todas as possibilidades do ser, a imagem da ejaculação.<sup>113</sup>

É justamente a partir desta cena que Luiz apresentará seu amadurecimento, sexual e psíquico. Enfrentará seu medo do escuro, desafiará o pai e irá cruzar com a vaca Roseta. Este amadurecimento físico e psíquico surge na própria fala da personagem nesta cena:

LUIZ

Espie meu corpo, noite venenosa. Não é mais corpo de anjo não. é outro corpo. Mas é o mesmo pó. Tudo ta crescendo. Minha venta incha, meus peitos estufam! Espie meus braços! Mire minhas canelas. Estou cheio de pêlo. Eu não tenho mais medo de você não. Eu lhe mato, escuridão! Mato, mato, mato e remato. Vigie minhas

<sup>109</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.5.

<sup>110</sup> CINZEL. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

<sup>111</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.11.

<sup>112</sup> ESPADA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *op. cit.*

<sup>113</sup> ESPIGA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *op. cit.*

coxas, meu lombo, meus quartos, meu cangote! Meu espinhaço é brasa pra lhe queimar. Meu corpo é outro. Olhe pra minha cara, noite maldita! Veja a minha boca. Você não tem vista! Vigie meus olhos! Eu vejo até por dentro de você! Eu não tenho mais medo não. eu furo você com faca. Eu corto você com peixeira. Eu acabo você com fogo. Este é o meu corpo! Venha! Esta é a minha carne! Me enfrente! Fite meu cajado, olhe minha vara, vigie minha espiga, pronta pra debulhar. Veja minha semente, meus grãos, cobertos de babugem. Peleje comigo, escuridão infame! Eu rasgo você com minha espiga! Eu não tenho mais medo de você! Não tenho mais medo! Não tenho não! (*Cai, completamente desolado*).<sup>114</sup>

Nesta cena Luiz está completamente nu, como sugere uma das didascálias. A nudez surge, além da conotação sexual do corpo nu em um ato de masturbação, como elemento de “uma espécie de retorno ao estado primordial”, como aponta o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, “como símbolo de um estado em que tudo está manifesto, não oculto”<sup>115</sup>. João Denys trabalha a nudez neste *drama seco* como elemento de aproximação dos homens com a sua condição animal. Como podemos observar em dois momentos, na terceira jornada (*Saudades da fala de Deus*) na qual Teodoro é acometido por uma coceira e fica nu para que o afilhado coce-lhe o corpo, Luiz diz: “O senhor está nu. Parece um bicho”<sup>116</sup>. E na quarta jornada (*As 13 Lamparinas*), Teodoro diz a Luiz: “Tire o resto da roupa pra ficar igual a um bicho de verdade. É pra isso que serve a roupa e tudo que se bota em cima da carne. Pra ficar diferente dos bichos.”<sup>117</sup> Infere-se nestas imagens também uma alusão ao momento em que a humanidade vivia sem pecado, antes da queda do Paraíso, quando Adão e Eva viviam nus no Éden, quando os pais da humanidade apenas viviam sem terem a consciência do pecado e vergonha de seus corpos despidos.

Outra cena proposta no texto que revela este “complexo de Novalis” é a cena em que Luiz sente os primeiros impulsos sexuais:

LUIZ  
Tou sentindo uma dor.

TEODORO  
Na penca, não é?

<sup>114</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.19.

<sup>115</sup> NUDEZ. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

<sup>116</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.14.

<sup>117</sup> **Ibidem**. p.18.

LUIZ

Uma brasa, entre as pernas.

TEODORO

É o fogo da carne. É a fome do sangue. Coitado. Tem que cruzar. Coitado... Não tem mais uma fêmea.

LUIZ

Eu vou correr. Eu quero gostar, padrinho.

TEODORO

Eu botei água no fogo, lá fora. Leve o milho e jogue dentro da panela. Depois abrace Roseta bem de leve. Vou lhe ensinar a cruzar. Tá no tempo.

LUIZ

Não, não, não! Ela é um bicho. Não! Ela é uma vaca. Não. Eu tenho nojo.

TEODORO

Tenha vergonha, seu safado enxerido. Que luxo é esse? Nesse mundo não se pode ter nojo, nem vergonha, nem medo, de nada de nada. E o seu cuspe que eu engoli sem nojo e por necessidade? E minha perna fedorenta, de suor e peçonha, que você lambeu? Roseta é bicho igual a você. Um monte de osso coberto de couro. É limpa e só. Só e sozinha feito você. Acontece que debaixo da cauda dela tem uma casinha pra abrigar sua dor.

LUIZ

Eu não quero. É melhor debulhar milho.

TEODORO

Acabou-se o milho. Só resta o sabugo pra Roseta comer. Pare com essa safadeza, seu frouxo. Se quiser vá se danar entre as pedras. Se esfregar nos espinhos, roçar nos ossos que encontrar lá fora, até sangrar. Vá! Vá por aí galando o chão. Vá, vá, vá, vá. Vá se esfregar com você. Morra lá fora. Aqui dentro eu não quero macho amojado, gemendo com o cajado afiado como uma peixeira.

LUIZ

O milho, padrinho.

TEODORO

Sua doidice é fogo em demasia. Nunca se aliviou no cruzamento. Tome o milho. Eu vou dizendo como é que você cobre a vaquinha.

LUIZ

Eu vou depressa. (Sai)

TEODORO

Eita fogo dos infernos. Quase me queima. (*Teodoro começa a se vestir, enquanto dá as instruções a Luiz*). Colocou o milho no fogo?  
118

Esta cena traz mais uma vez imagens fálicas: o “cajado afiado”, a “peixeira”. Está presente também uma grande potência da imagem do fogo sexualizado. A ideia de que o fogo é o resultado do ato sexual. Aqui este fogo é a representação do fogo masculino, que é central, potente, ativo e súbito como o desejo e centelha. Ainda nesta mesma jornada, o dramaturgo recorre ao ato da fricção como símbolo do ato sexual e, por consequência, do ato primeiro do surgimento do fogo.

TEODORO

Vá devagarinho. Encontre a casa. É a porta de baixo. Alise devagar. A porta é macia, a porta é molinha. Cheire o espinhaço. Você ta cansado. O coração ta saindo pela boca. Trinque os dentes. Respire com força. A porta se abre. O rabo levanta. Tudo arde, parece pimenta. Cubra Roseta. Seu corpo queima. Segure os ossos dela. Bufo! Balance o corpo como uma picareta quebrando a pedra. Como uma enxada. Pra frente e pra trás. Como a colher mexendo. Morda o couro. De leve, de leve. Vá! Vai e vem! Pra frente, pra trás. Tudo ta fervilhando. Tudo arrepiando. Agora, com força. Chore, berre, babe. Pode ranger os dentes. Respire com força. A agonia já vem. Depressa! Segure a dor, solte o alívio. Depressa, depressa. Corra, corra! Respire com força, estique, trinque os dentes, mastigue a língua.<sup>119</sup>

Nesta fala, vemos mais uma vez o dado da simbologia fálica dos instrumentos, no caso a picareta. É o poder ativo da transformação da matéria passiva pela atividade masculina. A partir destas duas cenas, Luiz começa a tomar uma postura diferente em relação à sua condição. Através deste fogo/calor ele passa pelos ritos de passagem da infância para a vida adulta. Aludindo ao símbolo do fogo como elemento da mudança, da renovação. Como nos diz Bachelard, tudo que é tocado pelo fogo está marcado e sem inocência, “pelo fogo tudo muda. Quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo”<sup>120</sup>.

Ainda no âmbito das simbologias fálicas, há uma imagem na primeira jornada (*O Medo do Escuro*) em que Luiz lava os pés de Teodoro:

<sup>118</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.21-22.

<sup>119</sup> **Ibidem**. p.22.

<sup>120</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. p.86.

LUIZ (Acaricia os pés e parte das pernas de Teodoro)  
Assim?

TEODORO  
Sim.

LUIZ  
Eita coisa bonita de se ver!

TEODORO  
O quê?

LUIZ  
Os pés do senhor.

TEODORO  
Lave, Luiz. Banhe meus pés e não diga besteira. Lave macio.  
(*Silêncio. Teodoro começa a gemer de prazer*)

LUIZ  
Tá sentindo alguma coisa, meu padrinho?

TEODORO  
Não. Não! Não fale! Lave manso. Lave leve. Lave, leve, leve, leve,  
leve... (*num ímpeto, quase em êxtase*)<sup>121</sup>

Nesta imagem, há a conotação psicanalítica apontada por Chevalier e Gheerbrant onde “o pé teria também uma significação fálica”, sendo o “símbolo infantil do falo”. E citando Have, dizem ainda que o ato de “acariciar os pés de uma outra pessoa, sobretudo se são bem-feitos, pode tornar-se uma verdadeira paixão para certas crianças”<sup>122</sup>. É exatamente esta simbologia que vemos posta na cena criada pelo dramaturgo. Luiz é a criança encantada acariciando os pés de seu padrinho.

Encontramos ainda imagens relacionadas ao fogo quando o dramaturgo faz as personagens beberem aguardente, na quarta jornada (*As 13 Lamparinas*), Teodoro faz Luiz tomar um gole de cachaça e, na sétima jornada (*A Estrela em Brasa*), é Teodoro quem bebe. A aguardente “é uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca”<sup>123</sup>, a bebida, de acordo com Bachelard, seria a matéria mais próxima da matéria do fogo<sup>124</sup>. A presença do álcool nos revela mais um dos

---

<sup>121</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.8.

<sup>122</sup> PÉ (PASSO). In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

<sup>123</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. p.123.

<sup>124</sup> **Ibidem**. p.124.

complexos desenvolvidos pelo filósofo francês presente no *drama seco*: o “complexo de Hoffmann”. Neste complexo encontram-se reunidas as imagens relacionadas aos devaneios do indivíduo alcoolizado. Na oitava jornada (*Os Olhos que Queimam*), o dramaturgo desenvolve mais detidamente esses devaneios proporcionados pelo álcool. Nesta cena, Teodoro bebe sentado em sua cadeira e tem alucinações, indaga Deus, conversa com sua mulher morta e, em seu delírio, confunde Luiz, que está amarrado a um canto, com Luzia:

TEODORO

Nada! Nada de novo! É o dia outra vez. Passa logo dia das mortes. Passa, passa, passa, passa, rasga-mortalha. He, he, he, he... Arreia, arreia, arreia, arreia meu boi mimoso! Esse touro tihoso pensava que eu não tinha mais cachaça. Essa, tava enterrada na farinha. Boi, boi, boi, boi! (*Chora*) Por que, por que, meu Deus? Por que você é tão caviloso? Pra que essa futricagem toda? Minha Luzia vagando, seu Deus? (*Embriagado*) Luzia! Luziazinha... Cadê meu cheiro? Luzia, vem cá, mulher. Tô precisando me aliviar... (*Luiz levanta-se alquebrado. Dirige-se para Teodoro*) Ah, você ta aí, meu muçambê. Oh, minha Luzia, me abrace, mulher. Oxente, o que é isso? Cruz credo! Você ta toda amarrada? E essa trave na boca? (*Luiz geme, Teodoro berra*). O que é, danado? O que é que está me espiando? Tire esses olhos de cima de mim! Espie pra esses olhos. Eles ardem, eles fervem, eles esturricam. É como se você tangesse o sol quente pra dentro de casa. Você quer escaldar os meus olhos, não é? Escaldar! Derreter a menina dos meus olhos! Por que você tem esses olhos? Por que esses olhos assim, que nem brasas. Saia daqui! Não fite, não fite! Fite a lenha, fite o feijão. Cozinhe o milho, amorne a água, prepare o angu, mas não fite os meus olhos. Esses olhos... Esses olhos não são seus. São os olhos do tihoso. Seu olhar estraçalha a terra, me espinha. Seu olhar me espicha no terreiro feito um couro de boi espichado no terreiro. Seu olhar é um purgatório. Seus olhos, o inferno mesmo. Espie pra lá! Veja a escuridão que se achega. (*Teodoro acende a lamparina da cabeça*). Essa noite vai passar voando. E essa estrela na testa?... Pia só! Você é meu! Essa marca é a estrela dos Pacheco. Quero ver você acender lamparina hoje. Ah, essa eu quero ver. Tem uma vizinha dizendo no meu ouvido que hoje eu acho a botija. (*Sai*)

(*Volta*) Ah, você diz que eu sou mentiroso, não é? Pois eu vou lhe dizer uma verdade nua e crua: tem uma novidade aqui fora que eu já tô besta de ver. Roseta ta deitada no terreiro esperando por você: morta!<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.24-25.

Podemos ainda elencar algumas imagens referentes ao fogo pertencentes ao “complexo de Pantagruel”, que, de acordo com Bachelard, refere-se às imagens animistas de “alimentar” o fogo. Tais imagens são muito recorrentes no imaginário sertanejo, principalmente no que se refere ao sol do sertão, a “chama das chamas”<sup>126</sup>. O sol inclemente que queima vegetação, faz arder as peles, seca os rios, mata os animais, para se alimentar destas exalações da terra. Em uma espécie de digestão cósmica, a “bola de fogo”, que reina no céu, necessita destes alimentos para continuar a transmitir seu calor. Essa imagem é explorada por João Denys na segunda jornada (*As Lições do Mundo*):

LUIZ

Padrinho, a fogueira do céu está cada dia maior. (*Silêncio*) Padrinho tem uma brasa dentro do meu bucho.

TEODORO

O fogaréu do céu tem nome, já lhe disse: é o sol que queima a terra. A brasa, dentro das suas tripas, também tem nome: é a fome. Primeira dor quando se nasce.

LUIZ

Por que padrinho?

TEODORO

Porque Deus é assim mesmo...Porém, ainda temos muito para esfriar a brasa da barriga.

LUIZ

E o fogo do céu?

TEODORO

A natureza é um mistério. Homem nenhum pode entender (*Silêncio*)<sup>127</sup>

Neste trecho, vemos o dramaturgo criar outra imagem também presente no “complexo de Pantagruel” bachelardiano. A imagem do fogo interno digestivo. Este calor que é gerado internamente para dar conta do processo químico da digestão. Porém este fogo digestivo é apresentado pelo dramaturgo na sua face “maléfica”, os humores corroem internamente o indivíduo, pois não encontram os alimentos necessários para o seu processo natural.

Em *Deus Danado*, o sol aparece também com a simbologia da ressurreição e da imortalidade. Ao alternar as jornadas/cenas entre dias e noites, além de aludir ao

---

<sup>126</sup> BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p.61.

<sup>127</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.10.

trabalho de Deus na Criação do Mundo, o dramaturgo também aponta para a simbologia do nascer e do pôr do sol como elemento que reforça o aspecto cíclico do drama, o ciclo solar que contém vida-morte-renascimento. Tal imagem é corroborada pelas citações do Eclesiastes repetida algumas vezes pelas personagens: “não há nada de novo debaixo do sol”. Pois ali tudo nasce, vive, morre e renasce todos os dias igualmente. Nada se altera significativamente. Pois, se “a luz solar morre toda noite, também é verdade que ela renasce toda manhã, e o homem, assemelhando seu destino ao da luz, obtém dela esperança e confiança na perenidade da vida e de sua força”<sup>128</sup>.

Durante todo o *drama seco*, João Denys trabalha as imagens de claro e escuro, de luz e sombra. Se encararmos estas imagens através de uma leitura baseada na simbologia da doutrina católica, que marca fortemente este texto e a formação do próprio dramaturgo, entenderemos que este jogo representaria as referências à luz e claridade como símbolo da vida, da salvação, da felicidade e as referências ao escuro, à sombra e às trevas como símbolos do mal, da infelicidade, da perdição e da morte. Estas oposições também podem ser lidas como uma característica do elemento simbólico fundamental na criação deste texto: o fogo. Como disse Bachelard, “dentre todos os fenômenos, [o fogo] é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal”<sup>129</sup>.

Mas o dramaturgo propõe ainda que estas oposições são também partes das próprias personagens, como seres ambivalentes, como homens contraditórios, as personagens carregam em si o escuro, a luz, as pulsões de vida e morte, o medo e a coragem, a infelicidade e o desejo da felicidade, além da perdição e de sua própria salvação. Para Teodoro e Luiz, a eternidade será uma infundável sucessão de noites e dias, luz e trevas, em busca de algo que sabem que jamais encontrarão. Mas eles resistirão atravessando longas jornadas que nunca se encerrarão.

Neste *drama seco* de 1993 também se identificam claramente as construções já utilizadas pelo dramaturgo de personagens que endurecem para poderem durar. A *secura* das personagens de *Deus Danado* tem uma elaboração maior do que no drama anterior. Mesmo apresentando questionamentos quase ontológicos, as personagens não são construídas como figuras individualizadas, está em jogo para

---

<sup>128</sup> CHAMA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017. p.569.

<sup>129</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. p.11.

o dramaturgo a amplitude arquetípica delas. Ao dissecá-las João Denys condensa um universo de imagens, sentimentos, estados, toda a realidade humana, pois, como afirmou Bachelard o arquétipo trata-se de uma “série de imagens” que resumem “a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica”, circunstâncias que são genéricas e não individualizadas, podendo ser impostas a todos os homens.<sup>130</sup>

Vemos aqui o dramaturgo executar plenamente sua ideia de através de sua obra, recontar “uma espécie de mito que cobre a região”<sup>131</sup>, condensando todo um imaginário através das estratégias que instituem a sua *poética seca*, João Denys construindo imagens que são secas, reduzidas, que são o osso, consegue dar toda uma realidade humana, pois como disse Bachelard, “dar imagens reduzidas é dar a realidade inteira”<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Idem. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2003. p.162.

<sup>131</sup> LEITE. João Denys Araújo Leite. **Seridó metáfora do mundo**. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/serido-metáfora-do-mundo-1.413258> (acesso em 13 de fevereiro de 2019.)

<sup>132</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.135.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – “O SERTÃO É DO TAMANHO DO MUNDO”

O grande escritor mineiro Guimarães Rosa nos disse, em páginas de seu clássico *Grande Sertão: Veredas* (1956), que “o sertão é do tamanho do mundo”. O sertão não é só do tamanho do mundo. O sertão é o mundo, é um mundo. E como o mundo o sertão pode ser dito, contado, narrado, pintado, cantado de diversas formas. Dentro deste mundo chamado sertão encontramos a obra que analisamos ao longo destas páginas. E podemos dizer que os *dramas secos* de João Denys mesmo pertencendo tematicamente ao mundo do sertão não estão apenas preocupados em falar desta terra com as imagens que tanto já foram utilizadas ao longo do tempo e criaram um imaginário peculiar sobre este recanto do Brasil.

Inicialmente pomo-nos diante do problema da poética. Tentamos estabelecer através do pensamento de Luigi Pareyson os parâmetros que nortearam as análises que fizemos ao longo da pesquisa. A fim de compreender a obra analisada nos fornimos de um mínimo conhecimento da biografia do dramaturgo. Para poder daí inferir as suas influências, as suas referências, o seu imaginário e de fato conseguir entender a sua poética.

No primeiro capítulo, ainda, percorremos uma parte da história artística que se dedicou a expressar as paisagens, gentes, costumes e cultura do sertão do Nordeste. Este panorama foi apresentado no intuito de entendermos onde se dá a diferença entre a obra dramaturgical de João Denys Araújo Leite e a tão aclamada “literatura da seca”. Como vimos, esta literatura é fortemente desenvolvida e divulgada a partir dos pressupostos apresentados por Gilberto Freyre em 1926 em seu *Manifesto Regionalista*.

A dramaturgia de João Denys, apesar de estar influenciada por autores nordestinos e por sua literatura, difere destas por um motivo principal: os *dramas secos* não estão alinhados com um pensamento sociopolítico que subjazia nas ideias freyrianas. A ideia da manutenção do *status quo*. Não vemos a defesa de uma imagem do sertão apenas como guardião de um arcaísmo, de uma tradição que não deve ser modificada, que não sofre transformações.

Ao fazer suas escolhas, ao optar por uma construção dramatúrgica com sofisticadas estilizações, intrincadas redes intertextuais o dramaturgo estabelece o seu “programa de arte”, a sua *poética seca*.

A *poética seca* instituída por João Denys é uma poética preocupada da condensação das imagens e das ideias. Ideias fixas, ideias que sempre retornam. Nesta poética é muito importante o aspecto cíclico, como as próprias secas do sertão nordestino, que sempre voltam para assombrar os viventes daquele lugar.

Não pretendemos dizer que o obra dramatúrgica de João Denys é uma espécie de obra seminal, ou coisa do tipo, apenas nos interessou ao longo da pesquisa entender onde se dá o distanciamento desta em relação às obras que também se dedicaram ao mesmo tema. E como se dão os processos poético-dramáticos utilizados pelo autor na construção de seus textos.

Outro ponto de análise das obras foi a questão do amadurecimento do artista. Curiosamente as obras analisadas aqui distam quatorze anos no tempo. O primeiro *drama seco* foi escrito em 1979, quando o dramaturgo dava os primeiros passos em suas atividades artísticas. Entretanto, apesar de estar ainda no começo de sua vida artística, ele já apresentava, em *A Pedra do Navio*, os primeiros lampejos do que viria a desenvolver mais à frente no estabelecimento de sua *poética seca*.

Simbolicamente a pedra é considerada como um elemento primitivo. Curiosamente o *drama seco* de 1979, é fortemente marcado pelo signo da pedra, este texto é a pedra fundante da *Trilogia do Seridó* e apresenta diversas referências à imagem da pedra em sua construção. Desde uma influência da terra dura na construção das personagens, passando pela simbologia da condensação dos elementos que gera a pedra, até servindo como cenário da ação. Outro aspecto marcante deste texto é a ligação com a terra, com a terra natal, pois, como vimos, este *drama seco* tem sua ação ambientada na cidade natal do dramaturgo e está fortemente influenciado por suas memórias.

Sobre este *drama seco* de 1979, é importante ressaltar mais uma vez que o momento histórico no qual foi construído é fator determinante nas escolhas feitas pelo dramaturgo. Neste, as formas, a estrutura, as intertextualidades presentes trazem a marca do *zeitgeist*. O diálogo com o Oswald de Andrade redescoberto em 1967 pelo Teatro Oficina, as relações com o cinema de Glauber Rocha, as formas épicas de Bertolt Brecht. Por isso, também, este é o texto com maior defesa de

ideais políticos do dramaturgo. Após esta fase ele não vai mais apresentar explicitamente ideias político-partidárias em seus textos.

A análise empreendida no capítulo dedicado ao *drama seco* *A Pedra do Navio*, deixa claro a nossa opção em buscar na biografia do dramaturgo algumas chaves interpretativas. Não nos seria possível compreender certas particularidades deste *drama seco* sem que tivéssemos escarafunchado um pouco a vivência do dramaturgo em sua terra natal, Currais Novos, uma vez que é nela que está ambientada a ação da peça. Neste texto também aparecem muitas figuras que fazem parte do imaginário pessoal de João Denys. Este é o *drama seco* em que sua memória de menino sertanejo aparece de forma mais explícita.

Em 1993, o dramaturgo já maduro, vai apresentar a plenitude de sua *poética seca*, na construção de um texto que é o mais complexo dentro da sua *Trilogia do Seridó*. *Deus Danado* é urdido em uma trama de intertextualidades que apontam para diversas referências.

Este *drama seco* já difere dos demais na sua gênese. Como se viu, trata-se de um texto escrito em processo de montagem. Tendo sido o único encenado pelo dramaturgo. Por isso torna-se fundamental analisá-lo referenciando-nos por esta montagem e pelos vestígios deixados por ela.

Em *Deus Danado*, através dos processos de intertextualidade, João Denys faz conter em seu texto “todo o mundo”. Suas redes intertextuais vão desde citações bíblicas, passando por alusões ao teatro barroco, questionamentos filosóficos freudianos. Tendo como pontas, se podemos assim dizer, duas referências fundamentais para o teatro ocidental. Em uma das pontas está a tragédia grega, com o mito do *Édipo Rei* e na outra ponta está Samuel Beckett. De um lado aquela que é considerada por Aristóteles como a “tragédia perfeita” e depois a revolução dramática do pós-guerra empreendida pelo dramaturgo irlandês. Que quer dizer-nos João Denys ao apresentar estas pontas em sua dramaturgia senão que toda a sua obra está influenciada pela dramaturgia universal de todos os tempos? Cremos que de fato nos textos dramáticos de João Denys é possível encontrar referências a dramaturgia ocidental em diferentes graus, mas sempre com estratégias sofisticadas de construção intertextual. Através de estratégias de condensamento o dramaturgo apresenta em seu texto as diversas vertentes de suas influências. É por meio de

uma redução ao osso como operação de sua *poética seca* que João Denys mostra todo seu universo poético.

O *drama seco* de 1993 é também o texto mais filosófico dentre os textos componentes da *Trilogia do Seridó*. Ao lançar mão de personagens confinadas em uma habitação, onde são revelados alguns indícios de uma civilização que já não existe, João Denys oferece-nos uma dimensão ontológica do ser. Ali estão presentes questionamentos existencialistas que comungam com a obra do filósofo Jean-Paul Sartre e com o Absurdo da obra de Albert Camus, motivo pelo qual é fácil entender a identificação e as intertextualidades com a obra de Samuel Beckett. *Deus Danado* é um drama absurdo ou existencialista? *Deus Danado* é antes o drama de dois homens que, diante da liberdade imposta pelo “silêncio” de Deus, escolhem não assumir tal liberdade e se deixam consumir por uma inércia, na espera não de um Godot, mas de um Deus que é “responsável” por aquela situação em na qual encontram.

*Deus Danado* é construído sob o signo do fogo. O elemento que destrói, mas é símbolo também da renovação. Esta morte e ressurreição através da bola de fogo no céu, o sol que se põe e nasce no dia seguinte, trazida pelo dramaturgo em seu texto, é uma imagem bem marcante não só deste como de todos os outros dramas secos. O aspecto cíclico é algo que marca profundamente a *Trilogia do Seridó*. A ideia de que tudo continuará, que todas aquelas personagens viverão eternamente a contarem e recontarem sua história. Assim como a seca, que vai e vem, que nunca deixa a cabeça do sertanejo, as personagens de João Denys, por tanto repetirem seus dramas, tornam-se imagens arquetípicas de uma região.

O sertão contido e contado na obra dramatúrgica de João Denys é um sertão de pedra e fogo. Para todos os lados onde se olhe encontrar-se-ão estas imagens. A pedra figura no título, no cenário, nas falas, nas palavras duras, nas relações duras, nas personagens que endurecem para poderem durar naquela realidade tão cruel e dolorida, a pedra revela o caráter ativo do desejo, o desejo de cavar fundo a terra para encontrar as riquezas, sejam elas a xilita ou a botija cheia de ouro. O fogo se materializa na cena, mas é também o sol calcinante, é o elemento transformador, é o calor sexual latejante naqueles corpos quase animais, o fogo é a chama iluminadora, é o caráter intelectual, é o domínio do fogo que abre uma passagem à racionalidade. Pedra e fogo compõem nestes textos constelações de imagens

fundamentais para suas construções poético-dramatúrgicas. Pedra e fogo são elementos essenciais para o estabelecimento da *poética seca* de João Denys.

Por fim, não queremos estabelecer verdades absolutas sobre tal obra. Apenas nos interessou ao longo de todo processo de pesquisa defender a nossa ideia de que o dramaturgo estabelece uma poética particular que chamamos de *poética seca* e que não está a serviço de um pensamento sociopolítico de manutenção do *status quo*, mas, pelo contrário, propõe entre outras coisas, um questionamento desse *status quo*. E também de darmos a nossa leitura sobre uma obra que tanto nos toca enquanto leitores e artistas da cena. Optamos por fazer uma análise do ponto de vista das construções intertextuais e poético-dramáticas na tentativa de desvelar o imaginário contido nestas obras, pois fora esta opção que fizemos na análise do *drama seco Flores D'América* em trabalho prévio, já citado. Acreditamos que agora, com este trabalho em que analisamos os demais textos integrantes da *Trilogia do Seridó*, abrimos algumas janelas interpretativas que ainda poderão se desdobrar. Possivelmente com a efetivação do projeto de uma tetralogia tencionada pelo dramaturgo e a escritura do quarto *drama seco Os Pés Feridos de América*, esta pesquisa ainda poderá se estender.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de história colonial: 1500-1800 e Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil.** 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)** 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. **A invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)** São Paulo: Intermeios, 2013.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira.** 45ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ARRIGUCCI JR. Davi. O sertão em surdina. In: QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze.** 106ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. p.175-190.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo.** Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN ; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

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

BACCARELLI, Milton (org.) **Tirando a máscara: teatro pernambucano, 20 anos de repressão.** Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe - Cepe, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. **Fragments de uma poética do fogo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade.** 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BARBOSA, Lúcia Machado. **A modernidade no teatro [aqui e ali]**: reflexos estilizados. Recife: Ed. do Autor, 2009.

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

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BEDIN, Ciliane. **Mímesis na ação**: em Édipo Rei e Esperando Godot. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Ivo Stormolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espectáculos populares do Nordeste**. São Paulo: DESA, 1966.

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

BORBA FILHO, Hermilo; SUASSUNA, Ariano. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos et al. **Hermilo vivo (Vida e Obra de Hermilo Borba Filho)**. Recife: Comunicarte, 1981. p.83-88.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRITO, Gilberto. **Depoimento concedido a Rafael Almeida**. Recife, set. 2020. [documento eletrônico]

BUENO, Alexei. **Glauber Rocha**: mais fortes são os poderes do povo! Rio de Janeiro: Manati, 2003.

CADENGUE, Antônio Edson. **TAP – sua cena & sua sombra**: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011. 2 vol.

CAMUS, Albert. **Calígula**. Trad. Maria da Saudade Cortesão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman. 9ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo**. Recife: Cepe, 2017.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental Vol.4**. 3. ed. -- Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

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.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: Folclore poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. São Paulo: Global, 2005.

\_\_\_\_\_. Dicionário do folclore brasileiro. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

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. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2017.

COELHO, Nelly Novaes. Apresentação. In: REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. p.9-20.

COLETTE, Jacques. **Existencialismo**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

COUTINHO, Valdi. **Apenas um vencedor do Concurso de Peças**. Diário de Pernambuco. Recife, C-5, 9 de jan. 1980.

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

CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade**: ideologia, intertextualidade e escritura. São Paulo: Annablume, 2003.

DE LA BARCA, Calderón. **A vida é sonho**. Trad. Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Trad. Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. 5ª ed. Rio de Janeiro: EDIFEL, 2011.

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

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo.** Trad. Bárbara Heliodora e José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

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

FARIA, João Roberto (dir). **História do teatro brasileiro, volume 2:** do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna:** espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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

\_\_\_\_\_. **Nordeste:** aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e cinema:** sertão e redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol. São Paulo: Annablume, 2011.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega.** Trad. Rejane Janowitz. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (coord.) **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2009.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.) **A invenção das tradições.** Trad. Celina Cardim Cavalcanti. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso:** os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Trad.: Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** Trad.: Lucia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 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. **Gioconda.** Recife, 1978. [Datilografado] [Acervo João Denys]

\_\_\_\_\_. **Deus Danado.** Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998.

\_\_\_\_\_. Um Brasil trôpego: testemunho e esperança. In: CARDOZO, Joaquim. **O coronel de Macambira: bumba-meu-boi, em dois quadros: teatro.** 3ª ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001. p.4-11.

\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. **Seridó metáfora do mundo.** <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/serido-metafora-do-mundo-1.413258> (acesso em 13 de fevereiro de 2019.)

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

\_\_\_\_\_. Arte, razão, paixão, utopia, diversão, ensino e comprometimento social. In FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memórias da cena pernambucana vol.1.** Recife: Ed. Dos Autores, 2005. p.26-27

\_\_\_\_\_. 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. [documento eletrônico]

\_\_\_\_\_. **Depoimento concedido a Rafael Almeida.** Recife, set. 2014. [documento eletrônico]

\_\_\_\_\_. O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transfigurações. In: CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo**: obra completa. Recife: Cepe, 2017. p.07-39.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LIMA, Fernando Mota. Potiguar e Potiguares. In: LEITE, João Denys Araújo Leite. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1998. p.02-03.

LIMA, Luís Filipe; VALLE, Ricardo. Introdução. In: DE LA BARCA, Calderón. **A vida é sonho**. Trad. Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009. p.9-29.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. **Os Nordeste e o teatro brasileiro**. Salvador, BA, 2017. 213 f.: il. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, UFBA.

MAGALDI, Sábado. **Teatro da ruptura**: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. **O texto no teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012.

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

\_\_\_\_\_. **A Educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

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

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**. 8ªed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. p.

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

MOURA, Ivana. **Uma pausa para a beleza dura e crua do Sertão**. Diário de Pernambuco, Recife, Viver, p.D8, 31 ago. 1993.

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

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997

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

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. 2ª ed. Recife: FUNDARPE, 1990.

PRADO, Délcio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução. In: ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 45ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. p.9-80.

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

\_\_\_\_\_. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 106ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

QUINTILIANO, Deise; MASCARENHAS, Paula S. **Sartre em dois atos: As moscas e O diabo e o bom deus**. Petrópolis, RJ: DP et Alit; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010.

RAMALHO, Lourdes. **Reflexões sobre Deus Danado**. Campina Grande, julho de 1993 [documento datilografado]

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

REGO, José Lins do. **Presença do Nordeste na literatura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.

\_\_\_\_\_. **Dias idos e vividos**: antologia de José Lins do Rêgo. Seleção, organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.251.

\_\_\_\_\_. **Pedra bonita**. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

RÊGO, Rafael Almeida Pereira do. **Flores D'América**: memória e imaginário sertanejo em cena. Salvador, BA, 2015. 127fl. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, UFBA.

REIS, Luís Augusto Pessoa da Veiga. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

REYNOLDS, Jack. **Existencialismo**. Trad. Caesar Souza. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad. Yan Michalski. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Org. e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. 2ªed. São Paulo: perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. Bachelard et Ariano Suassuna: lês complexes du feu at La création poétique Du sertão. In: COURTOIS, Martine (Org.). **L'Imaginaire du feu: approches bachelardiennes**. Lyon, Dijon: Jacques André Editeur, Centre Gaston Bachelard, 2007. p.254-266

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad.: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Benjamim. **Conversa de camarim**: o teatro no Recife na década de 1960. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARTE, Jean-Paul. **O diabo e o bom deus**. Trad. Maria Jacintha. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. **As moscas**. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Entre quatro paredes**. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. João Batista Kreuch. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigão. 24ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O regionalismo nordestino**: existência e consciência da desigualdade regional. São Paulo: Moderna, 1984.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Trad.: Mário da Gama Kury. 10ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_\_. **Édipo Rei**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOUZA, Joabel Rodrigues de. **Tororó, berço de Currais Novos**. Natal: EDUFRN, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Romance D'a Pedra do Reino: e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

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

THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria. **Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

WEBB, Eugene. **As peças de Samuel Beckett**. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 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.