



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CURRAL GRANDE:
CONSTRUÇÃO DE UM TEXTO DRAMATÚRGICO ABORDANDO O
ISOLAMENTO DE FLAGELADOS NO CEARÁ DURANTE A SECA
DE 1932

MARCOS BARBOSA DE ALBUQUERQUE

SALVADOR – BAHIA
DEZEMBRO DE 2003

CURRAL GRANDE:
CONSTRUÇÃO DE UM TEXTO DRAMATÚRGICO ABORDANDO O
ISOLAMENTO DE FLAGELADOS NO CEARÁ DURANTE A SECA
DE 1932

Marcos Barbosa de Albuquerque
Bacharel em Engenharia Civil, 2000
Universidade Federal do Ceará

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Doutora Cleise Furtado Mendes

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Mestrado em Artes Cênicas
Salvador – Bahia – 2003

Biblioteca Central – UFBA

A354 Albuquerque, Marcos Barbosa de.

Curral grande : construção de um texto dramático abordando o isolamento de flagelados no Ceará durante a seca de 1932 / Marcos Barbosa de Albuquerque. – 2003.

152 f. : il.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cleise Furtado Mendes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Escola de Teatro, 2003.

1. Teatro brasileiro – Ceará – História e crítica – 1932. 2. Curral Grande – Crítica e interpretação. 3. Seca – Ceará – 1932. 4. Dramaturgia brasileira. 5. Crítica teatral. I. Mendes, Cleise Furtado. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. IV. Título.

CDU – 821(81)-2.09

CDD – 792.0981

SUMÁRIO

RESUMO	4
ABSTRACT	5
INTRODUÇÃO	6
Origens do drama histórico ocidental	6
A revolução de Shakespeare	9
A revolução de Strindberg	13
Brecht e o século XX	17
Algumas questões críticas	20
Itinerário da dissertação	23
CAPÍTULO I	26
CURRAL GRANDE	26
Cena 1	27
Cena 2	42
Cena 3	49
Cena 4	56
Cena 5	65
Cena 6	75
Cena 7	93
Cena 8	103
CAPÍTULO II	104
CURRAIS DO GOVERNO: UMA HISTÓRIA	104
Acordar os mortos	104
No coração do Brasil: a Revolução de 1930	105
Longe da capital: as Interventorias no Ceará	108
Ainda mais longe: o semi-árido cearense na seca de 1932	110
Currais do Governo	113
O dia-a-dia nos Campos de Concentração	114
O fim dos Campos de Concentração?	118
CAPÍTULO III	122
ITINERÁRIO CRIATIVO	122
Pensamento	122
Personagens	124
Enredo	131
Linguagem	137
CONCLUSÃO	145
BIBLIOGRAFIA	148

RESUMO

Aborda-se centralmente neste trabalho a construção de um drama histórico acerca do isolamento de flagelados em Campos de Concentração durante a seca de 1932 no estado do Ceará. *Curral Grande*, a peça, é parte integrante deste texto, juntamente com uma síntese da pesquisa histórica que a precede e também de uma reflexão crítica sobre o itinerário criativo de sua elaboração. O tema aqui abordado permaneceu negligenciado pela historiografia oficial cearense até o final da década de noventa e, até onde nos consta, está sendo pela primeira vez utilizado como fonte para a construção de um drama histórico.

ABSTRACT

This research regards mainly the writing of a history play based on the isolation of migrant farmers into so-called Concentration Camps (*Campos de Concentração*) during the drought of 1932, in the state of Ceará, Brazil. The now presented work comprises the play itself, *Curral Grande*, a synthesis of the historical research that precedes the play, and also a subsequent critical analysis of its writing process. The subject we now refer to remained unattended by the official historiography of Ceará until the end of the past decade and, as far as we know, this is the first time it is being employed as source for the writing of a history play.

INTRODUÇÃO

Origens do drama histórico ocidental

Manhã de março, primavera na cidade de Atenas. Com os primeiros raios de sol, uma multidão composta por cidadãos, efebos e mulheres (e talvez por alguns escravos) toma conta das ruas de pedra da cidade. O enxame, devidamente vestido em traje branco ritual, segue em direção ao Teatro de Dioniso, localizado ao sul da Acrópole, para tomar parte no concurso anual de tragédias daquele ano de 472 a.C.¹

O festival, o momento mais esperado da Grande Dionisiaca, atraía públicos mais numerosos que os das grandes assembléias democráticas. Algo entre catorze e vinte mil indivíduos (de um total de duzentos mil habitantes de Atenas e das outras cidades e vilas áticas circunvizinhas) tomavam assento no *theatron* para comungar numa competição que envolvia três dramaturgos designados pelo Estado, cada um deles apresentando à platéia um programa que incluía três tragédias e uma peça satírica.²

Comunhão é uma boa palavra para indicar o grau de envolvimento daquela platéia quando da representação das tragédias. Salvas de palmas marcavam aprovação, batidas com os pés ou assobios indicavam descontentamento. Os espectadores não conheciam a observação passiva, a ação ritual da tragédia transcendia o palco e as arquibancadas e se apoderava de seus espíritos.³

¹ BERTHOLD, 2001, p. 114.

² TAPLIN, Oliver. Greek Theatre. In: BROWN, 1995. pp. 15 e 18.

³ BERTHOLD, 2001, p. 114.

Naquele ano, Ésquilo sagrou-se pela primeira vez o grande vencedor do festival. O ponto alto de sua tetralogia, a tragédia *Os Persas* (o mais antigo texto trágico integralmente preservado até nossos dias), talvez tenha parecido algo inusitado para os membros do júri e da platéia uma vez que não tratava de um mito (como era de praxe), mas sim de um argumento extraído do passado recente do Estado ateniense: a destruição dos persas que invadiram a Grécia em 480 a.C.⁴

Esta opção temática era pouco recorrente entre os dramaturgos daquele tempo. Mas *pouco recorrente* não quer dizer *isolada*. Frínico, por exemplo, já abordara o mesmo tema de *Os Persas* quatro anos antes de Ésquilo, em *As Fenícias*. O mesmo Frínico, vinte anos antes, se tornara notório em Atenas devido ao desfecho da encenação de uma de suas tragédias, também inspirada em fatos do passado recente de Atenas: *A Captura de Mileto*.⁵

Consta que todo o *theatron* entregou-se a um pranto histórico ao ver representada no palco, através deste espetáculo, uma vergonha nacional: a tal captura de Mileto fora em parte responsabilidade de Atenas, que falhara em honrar a promessa de ajudar a cidade irmã na luta contra o Grande Rei. Frínico, mesmo tendo comovido imensamente sua platéia, não recebeu por isso nenhum cumprimento dos cidadãos do júri. Do contrário, o dramaturgo foi condenado a pagar uma severa multa por ter submetido seus compatriotas a tão escandaloso espetáculo.⁶ A peça, por sua vez, foi interdita para futuras apresentações.⁷

O teatro grego na antigüidade ática era fator decisivo para a manutenção da ordem do estado ateniense. Mais que os Jogos Olímpicos, mais que as celebrações cultuais dos santuários de Apolo e de Delfos, a representação das tragédias durante a Grande Dionisíaca irmanava o público num ritual teatral e religioso, capaz de inserir os membros da comunidade na esfera dos deuses, unindo-os numa grande conexão mitológica.⁸

⁴ Ibidem, p. 107.

⁵ McLEISH, Kenneth. Translator's Introduction. In: AESCHYLUS, 1991, p. xvii.

⁶ Idem, ibidem, p. xvii.

⁷ LORAUX, Nicole. A Tragédia Grega e o Humano. In: NOVAES, 1992, p. 19.

⁸ BERTHOLD, 2001, p. 104.

Costuma-se afirmar que a essência da celebração trágica era a afirmação da ordem estabelecida. A constatação de uma derrota generalizada da comunidade ateniense, como a retratada por Frínico em *A Captura de Mileto* era, neste sentido, uma ameaça a ser combatida. A solidez e a retidão do presente precisavam ser afirmadas e o caminho para isso era a louvação do passado, não o seu escamoteamento.

Mas se é assim, cabe então perguntar o porquê de os gregos não terem recorrido com mais freqüência a temas do passado ateniense para o urdimento do enredo de suas tragédias. Afinal, é notório que eles preferiram a isso as referências ao passado mitológico.

Albin Lesky defende que os gregos recorriam mais amiúde aos mitos porque precisavam de elementos emblemáticos e exemplares com os quais pudessem incutir em seus enredos o efeito grandioso da tragédia. Material desta ordem, naturalmente, seria mais localizável na mitologia que em temas do passado recente, dada a proximidade excessiva deste com o cotidiano dos espectadores:

Não logamos ver os contornos da gigantesca montanha em cujos flancos nos esfalfamos por caminhos pedregosos – é só de longe que sua majestade salienta-se com nitidez. Também aqui reconhecemos a importância do mito para a tragédia grega, cujas figuras se faziam acompanhar da distância, que suspende o pequeno e clareia o grande.⁹

Lesky, no entanto, ressalta que a distância entre o universo dos mitos e a vida cotidiana dos cidadãos atenienses era menor do que costumamos acreditar:

Para nós, mitologia e história são duas coisas nitidamente separadas, mas não o eram para os gregos daquele tempo em que o próprio mito significava história. Entre os dois conceitos não existiam quaisquer fronteiras incisivamente traçadas (...).¹⁰

Sob a perspectiva dos coetâneos de Ésquilo, tanto a *Oréstia* quanto *Os Persas* serviam à afirmação do estado ateniense através da louvação de um passado que, nos

⁹ LESKY, 1971, p. 74.

dois casos, podia-se dizer histórico. A vitória de Atenas sobre os invasores persas, assim como o destino da casa de Atreus, acarretavam igualmente implicações concretas para a vida cotidiana dos atenienses do século V a.C., pouco importando se a existência de Orestes fora menos material que a de Xerxes. De fato, Robert Fagles e W. B. Stanford apontam que a *Oréstia* pode ser entendida como peça histórica, uma vez que se trata de uma grande parábola sobre o progresso, uma celebração da emergência do povo grego no trajeto da escuridão à luz: da tribo à aristocracia e desta ao estado democrático.¹¹

Para os gregos da antigüidade clássica, a comunhão no rito teatral era um dos pilares que sustentavam a ordem do presente iluminado em que viviam. E para reafirmar em seus espíritos a certeza da perenidade daquele presente, lançavam mão de um teatro que lhes guiava magicamente os olhos em direção às suas origens, irmanando-os numa celebração afirmativa do passado, numa celebração afirmativa da história, pouco importando se esta remetia a um passado material ou a um passado mitológico.

A revolução de Shakespeare

Dois mil anos depois, na virada do século XVI ao XVII, uma conjuntura correlata seria encontrável na Inglaterra de Elizabeth I. Àquele tempo, outras multidões acorreram ao teatro, ávidas por uma celebração que, de resto, já não guardava parentesco tão próximo com o ritual religioso, mas que também comovia e excitava enormemente seus partícipes espectadores em teatros que, não mais se propondo a ser casas de teofania, estavam mais intimamente associados às arenas de açulamento de cães contra ursos e touros acorrentados que às missas dos templos do catolicismo papista.¹²

Elizabeth I, aliás, desprezava os papas tanto quando desprezava Maria Stuart, e na sua luta pela construção de um novo espírito para seu reino, mostrava-se obstinadamente empenhada em insuflar uma alma nova à nova Inglaterra. Para

¹⁰ Ibidem, p. 74.

¹¹ FAGLES, Robert e STANFORD, W. B. The Serpent and the Eagle. In: AESCHYLUS, 1994, p. 16.

¹² BERTHOLD, 2001, p. 312.

Elizabeth I, a nova nação inglesa deveria se afirmar como um orgulhoso reino insular em um mar de prata, livre da França e do papado.¹³

Atentos não só para o valor literário das influências clássicas que emanavam do continente, mas também para a grande valia da obtenção de algum respaldo político e financeiro junto à aristocracia da época, Shakespeare e seus colegas sagazmente identificaram a oportunidade de aproximação com esta elite através de uma espécie de acordo de cavalheiros (certamente marcado por inúmeros revezes): aninhadas nas graças dos grandes nobres, as trupes teatrais alinhavam-se ao Estado monarquista na afirmação da nova identidade nacional.

O teatro elizabetano se tornaria, entre outras coisas, o fórum mais popular da época para a celebração do novo Estado livre. A estratégia para isso (como à época de Ésquilo) seria a afirmação das epifanias de um passado nacional, a celebração da história da Inglaterra. E é assim que Shakespeare e Marlowe recorrem, por exemplo, ao material ensaístico de John Bale (autor de *King John*, 1548) e de Raphael Holinshed (autor de *Chronicles*, 1578) para coletar os elementos que dariam alicerces à construção de seus dramas históricos.¹⁴

Jan Kott, analisando a importância que os temas históricos assumem na obra de Shakespeare, é categórico ao afirmar que, nas peças do bardo, a história não deve ser vista como pano de fundo ou como cenário para a ação trágica. A história seria, ela mesma, “a protagonista da tragédia”.¹⁵

Margot Berthold descreve da seguinte forma a atitude de Shakespeare em relação a suas peças históricas:

(...) Shakespeare mergulhou na história da própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder e do destino. Ascensão repentina e queda abrupta, a embriaguez do poder, crime, vingança e assassinato dão vazão às imagens plenas de

¹³ Ibidem, p. 312.

¹⁴ Ibidem, p. 312.

¹⁵ KOTT, 2003, p. 51.

linguagem e, na rápida mudança de cenas fragmentárias, culminam numa brilhante síntese.¹⁶

Ascensão, queda, embriaguez de poder, crime, vingança e assassinato são elementos comuns às peças de Ésquilo e Shakespeare, não há dúvida. Mas o bardo inglês, como deixa antever Berthold, vem solidificar uma ruptura formal decisiva com seu antecessor grego. O mundo de Shakespeare já não funcionava de forma tão exemplar quanto o de Ésquilo e sua forma de organizar o enredo trágico (redimensionando a unidade de ação aristotélica, por exemplo) refletia essa mudança.

É bem verdade que alguns dos sucessores temporais de Shakespeare (os do renascimento francês, por exemplo) voltaram a adotar uma atitude de subserviência literária obsessiva a uma certa apropriação (questionável) da *Poética*, como se pode observar nas peças – históricas, inclusive – de Racine e de Corneille. Mas também é verdade que as inovações formais aventadas por Shakespeare tiveram vida longa, sobrevivendo ao declínio do teatro elizabetano para ecoar entre os românticos, séculos mais tarde.

Mas mais importante que o abismo formal que separa Ésquilo de Shakespeare é a mudança de paradigma que o dramaturgo elizabetano impôs ao teatro empenhado na reapropriação do passado, da história: No fim do século XVI, o espírito renascentista já não comportava a crença em um parentesco tão direto entre homens e deuses. O laço de consangüinidade que unia Zeus à casa de Atreus e aos patrícios atenienses era bem mais palpável para os gregos do século V a.C. que o laço parental que eventualmente ligasse Elizabeth I ao Deus de Israel.

Os personagens de Shakespeare já não suportariam mais uma existência marmórea, como a dos de Ésquilo. O novo tempo, marcado pelo espírito humanista, convidava ao advento de heróis menos distantes do espectador, mais reconhecíveis em suas virtudes e, principalmente, em suas falhas humanas. Personagens que de fato se esfalçassem, em suas trajetórias, nos mesmos caminhos pedregosos trilhados pelos espectadores.

¹⁶ BERTHOLD, 2001, p. 312.

Joost Daalder defende que a raiz desta mudança de pensamento do autor trágico começa a se formar bem antes de Shakespeare, no início do século I da era cristã, através do trabalho de Lucius Sêneca. Segundo Daalder, Sêneca soube incutir em suas tragédias mecanismos para a disseminação de uma propaganda negativa dos monarcas com os quais precisou lidar (e, de certa forma, combater) em sua vida de homem público: Calígula e Nero, por exemplo.¹⁷

É o próprio Daalder que traça este interessante paralelo entre a obra de Sêneca e a de Shakespeare:

(...) *Thyestes* é antes de mais nada uma peça sobre reis e governo. O Mal, na peça, assume um status colossal porque as apostas são altas tanto para Atreus quanto para Thyestes e porque, já que isso afeta um rei, inevitavelmente afetará o Estado e o universo. Como em, digamos, *Ricardo III* e *Macbeth*, a maldade dos protagonistas não pode ser vista como assunto meramente privado ou restrito. Para que o estado funcione bem – na verdade, para que o universo funcione bem – é crucial que os reis se comportem de forma apropriada. A atitude de Sêneca, no entanto, como a de Shakespeare ou Marlowe, também é, em parte, de considerável admiração por um rei ambicioso e sagaz, e embora o rei tenha obrigação para com outros, não há a sugestão de que a idéia da monarquia seja má em si. Do contrário, uma monarquia forte é essencial à ordem, e uma das razões para os desastres de Thyestes é que a monarquia é contestada.¹⁸

Há grande disputa sobre o grau exato de influência da obra de Sêneca sobre a produção de Shakespeare e de seus contemporâneos mas, divergências à parte, é inegável que o teatro elizabetano, em maior ou menor escala influenciado por Sêneca (e, em todo caso, infinitamente mais enraizado na celebração popular que o deste), estabelece uma divisão de águas com relação ao pensamento vinculado à produção de dramas históricos: como no tempo de Ésquilo, ainda se louva a ordem universal através da glorificação do passado, mas dessa vez os heróis retratados saem de suas batalhas

¹⁷ DAALDER, Joost. Introduction. In: SENECA, 1982, pp. x a xviii passim.

¹⁸ Idem, ibidem, p. xxviii. (Tradução nossa).

desprovidos de coturnos que os apartem grandemente do chão dos mortais e carregam consigo as marcas de ferimentos bem menos nobres que os de Édipo.

A revolução de Strindberg

Por mais surpreendente que possa parecer, o horizonte apontado por Shakespeare acaba por ser posto de lado, na Europa, com o declínio do teatro elizabetano. Ainda que isso não tenha acontecido de forma definitiva, é preciso notar que o legado literário de Shakespeare experimenta, de fato, mais de um século de ostracismo e descaso no Velho Continente. Na verdade, é só a partir de Victor Hugo, na primeira metade do século XIX, que o reconhecimento da importância de Shakespeare voltará a contagiar o continente como um todo.¹⁹

Em seu notório *Prefácio de Cromwell*, Hugo recorre à genialidade de Shakespeare para nela espelhar o ideal de liberdade criativa que almeja para o autor romântico, rompendo assim com a ortodoxia da escola trágica de Racine e de Corneille e reclamando uma interpretação da *Poética* de Aristóteles que tivesse como foco a unidade de ação (em sua acepção shakespeareana) e não mais as unidades de tempo e lugar (verdadeiras obsessões neo-clássicas).²⁰

O apelo de Hugo já se fizera ouvir, com antecedência razoável, na Alemanha do fim do século XVIII, época em que as traduções de Schlegel-Tieck para cerca de duas dezenas de peças shakespeareanas foram publicadas. Goethe e Schiller, seguindo uma diretriz já assinalada anteriormente por Lessing, recorreram ao exemplo de Shakespeare para chegar a uma forma teatral que se seguisse a suas leituras particulares de Aristóteles. O eco inconfundível de Shakespeare se fez claro, por exemplo, na construção das estruturas narrativas de dramas históricos como *Goetz von Berlichingen*, de Goethe, e na *Maria Stuart*, de Schiller.²¹

¹⁹ ROSENFELD, 2000, p. 70.

²⁰ HUGO, 1988, p. 46.

²¹ ROSENFELD, 2000, p. 67.

Mas se Lessing, Goethe, Schiller e Hugo vêm reacender a chama de Shakespeare e revitalizar as diretrizes que o mesmo apontara para a tragédia, em geral, e para o drama histórico, em particular, é só com o advento da modernidade, encarnada na obra do dramaturgo sueco August Strindberg, que presenciaremos uma revolução de pensamento semelhante à da ruptura à qual Shakespeare submetera a tradição de Ésquilo.

Em seu *O Teatro de Protesto*, Robert Brustein recorre a um par de imagens que representariam a natureza desta mudança de paradigma que o teatro moderno (o teatro de protesto) acarreta a todo o teatro que o antecede (o teatro de comunhão).

Para Brustein, o dramaturgo do teatro de comunhão seria o sacerdote de um universo organizado e imutável. Seu culto, heróico e arrebatador, teria levado platéias de crentes a um incontrolável frenesi, confrontando-as com a ameaça do iminente esfacelamento desta ordem. Este culto, entretanto, caminhará sempre para o restabelecimento de uma comunhão apaziguadora: derrotava-se o caos, celebrava-se a manutenção da ordem universal.²²

Do outro lado, os dramaturgos do teatro de protesto seriam sacerdotes esqueléticos e maltrapilhos que escandalizariam as multidões de descrentes presente em seus cultos torpes, agredindo-as com um espelho no qual se refletia a imagem de homens deformados, estupidamente sentados no chão áspero de um templo em ruínas irremediavelmente encravado num universo vazio.²³

O dramaturgo do teatro de protesto, portanto, é o dramaturgo de um teatro de destruição da noção de um universo organizado e, longe de se ocupar da celebração da ordem do presente, vai justamente declarar a sua platéia de descrentes a impossibilidade da coerência universal, confrontando-a com sua imagem borrada, despertando-lhe a consciência de que neste novo tempo a vida não escapa de um fluxo de disponibilidade, confusão e acidente.²⁴

²² BRUSTEIN, 1967, p. 17.

²³ Ibidem, p. 18.

²⁴ Ibidem, p. 18.

É o próprio Brustein que descreve o sueco Strindberg como “o espírito mais revolucionário deste teatro de protesto.”²⁵ Admirador dos românticos, Strindberg de certa forma pertencia ao Romantismo, tanto no sentido vulgar da paixão expressa abertamente quanto no sentido mais profundo de busca de um reconhecimento da magnitude da paixão e de seu status verdadeiro.²⁶ Mas também é verdade que o dramaturgo expressou de forma exemplar entre seus pares o conflito da existência do “moderno homem alienado, arrastando-se entre o céu e a terra desesperadamente tentando arrancar alguns absolutos de um universo abandonado.”²⁷

Uma informação que costuma escapar à maioria dos estudos críticos não-suecos sobre a obra dramática de Strindberg é o fato de que o dramaturgo experimentou extensivamente seus pressupostos teatrais em peças nas quais abordava temas da história de seu país. Strindberg se propusera, na verdade, a uma ousada empreitada: engendrar dois ciclos extensivos de peças históricas, um deles tratando de figuras da Suécia e o outro abordando personagens da história universal. Nenhum dos ciclos foi concluído, mas ainda assim registra-se a existência de vinte e três títulos históricos na obra de Strindberg.²⁸

Na visão de Erik Gustaf Geijer, um historiador sueco do século XIX, a história da Suécia seria a história de seus reis.²⁹ Strindberg, com o espírito demolidor de seu drama histórico, transforma esta imagem nobre e lírica num pesadelo que ultrapassa as fronteiras da Suécia e se alastra por todo mundo moderno.

Shakespeare já tinha manchado os heróis da história da Inglaterra, mas continuava, como Ésquilo, convidando seu espectador a comungar na celebração de uma ordem estabelecida em instituições que permaneciam sólidas a despeito das falhas dos homens que as representavam. Strindberg dá um segundo golpe no pensamento embutido na tradição de Ésquilo e faz apodrecer, junto com os heróis de seu drama histórico, a própria história. A rememoração do passado não serviria mais para o louvor do presente, mas sim para seu desmantelamento.

²⁵ Ibidem, p. 103.

²⁶ BENTLEY, 1991, p. 241.

²⁷ BRUSTEIN, 1967, p. 104.

²⁸ JOHNSON, Walter. Preface. In: STRINBERG, 1968. s/p.

²⁹ Apud JOHNSON, Walter. Preface. In: STRINBERG, 1968. s/p.

A revolução perpetrada por Strindberg acontece em parte no plano formal da escrita dramaturgica, no qual, destituídos do recurso ao verso, os heróis de seu drama histórico estão bastante mais próximos da platéia que estavam os de Shakespeare, Goethe ou Schiller. Walter Johnson observa ainda que Strindberg não fez nenhum empenho em aproximar o sueco falado por seus heróis históricos do que era corrente na época em que de fato viveram. Seus reis falavam, no palco, a língua do cidadão comum da Suécia do século XIX. Igualados aos espectadores na linguagem, aqueles nobres avatares da história estavam assim mais passíveis de julgamento.³⁰

Strindberg também se permitiu, em seus dramas históricos, o recurso à mistura de estilos dentro de uma mesma peça (uma liberdade até então sem precedentes em peças desta natureza). Fruto natural da inquietação que levava Strindberg a experimentar ao máximo suas habilidade de escritor, este fenômeno pode ser verificado, por exemplo, em sua *Carlos XII*, peça em cuja escrita o dramaturgo lança mão de elementos realistas e expressionistas. Walter Johnson ressalta ainda uma certa atmosfera de essência simbolista no texto:

(...) a vila arruinada ao lado do mar negro num dia de vento frio com sua madrugada pálida e cinza representa a Suécia que ao longo de quinze anos afundara da posição de um dos maiores poderes nórdicos para a de um país arruinado, à mercê de seus inimigos.³¹

Junto com a falta de princípios morais da Rainha Cristina, com a acedia de Carlos XII e com a frivolidade de Gustavo III, Strindberg implodia a idéia de um passado glorioso passado sueco. Junto com este passado, o autor implodia o sonho da possibilidade de afirmação da retidão do presente histórico. Strindberg não podia mais compactuar com uma comunhão que celebrasse a ordem do universo e do Estado. O dramaturgo procurou, do contrário, instaurar nos descrentes de sua platéia o desconforto de um presente absolutamente indissociável do tal fluxo de disponibilidade e acidente.

Ele conseguiu.

³⁰ JOHNSON, Walter. Introduction to 'Queen Christina'. In: STRINBERG, 1968, p. 16.

³¹ JOHNSON, Walter. Introduction to 'Charles XII'. In: STRINBERG, 1968, p. 97. (Tradução nossa)

Brecht e o século XX

O ponto de vista inaugurado por Strindberg com relação ao drama histórico faz escola no teatro do século XX e é a base na qual se sustentam, por exemplo, as incursões que realizaram neste gênero dramaturgos como Arthur Miller (*As Bruxas de Salem*), Fernando Arrabal (*Guernica*), Luigi Pirandello (*Henrique IV*) e Max Frisch (*A Muralha Chinesa*) – para limitar esta lista apenas a uns poucos exemplos de dramaturgos que contribuíram com suas mãos de cal para o sepultamento da esperança na reinstauração de uma ordem universal nos moldes da que julgavam ter os gregos, os renascentistas e, em alguma escala, também os românticos.

Mas a figura mais emblemática que o século XX nos apresenta neste cenário de íntima associação de história e teatro é, sem dúvida, Bertolt Brecht, com seu teatro épico.

Não se trata aqui do advento de outra revolução de pensamento com relação ao drama histórico no molde das que foram perpetradas anteriormente por Shakespeare e Strindberg. Do ponto de vista formal, também não se registra nenhuma invenção absoluta, já que o teatro épico de Bertolt Brecht se constrói a partir da sistematização de recursos que já existiam inclusive no próprio *teatro velho* que o dramaturgo alemão combatia.³² Brecht contribui para a evolução do drama histórico abordando-o através de uma apropriação particular da hermenêutica marxista, compreendendo a história a partir de uma ótica que Roberto Schwarz chama de *desnaturalizada* e que explica da seguinte forma:

Ao contrário dos economistas, que viam na divisão da sociedade em classes a expressão acabada da natureza humana, Marx a explicava como uma formação histórica, que surgira a certa altura e que desapareceria noutra. Seja dito entre parênteses que o autor de *O Capital* considerava esse resultado crítico um de seus motivos de orgulho.³³

³² BRECHT, Bertolt. El efecto de distanciamiento en el viejo teatro. In: BRECHT, 1973, v. 1, p. 189.

³³ SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: SCHWARZ, 1999, p. 115.

Relacionando este conceito à obra dramaturgica de Brecht, Schwarz defende que a proposta do dramaturgo alemão é a de despertar em seus espectadores a noção de que “na realidade como no teatro os funcionamentos são sociais e, portanto, mudáveis.”³⁴

Brecht dá prova textual deste propósito em um de seus ensaios tardios:

Como vocês sabem, estando vocês mesmos no ramo [do teatro], fiz numerosas tentativas de trazer o mundo de hoje ao encontro da vida presente do homem de hoje, dentro do espectro de visão do teatro. (...) No entanto, uma coisa se tornou bastante clara: o mundo de hoje só pode ser descrito para as pessoas de hoje se for descrito como capaz de transformação.³⁵

O presente transformável, obviamente, já guarda em si a semente do anacronismo, já está contaminado de passado, já é apropriável pela história. As reminiscências das conjunturas sociais de tempos remotos, agora tidas como superadas e anacrônicas, vêm pichar o presente histórico com a maldição (ou a dádiva) de uma precibilidade iminente. O presente de Brecht está mais próximo da história, por exemplo, que o presente do Realismo de Ibsen, pois não é mais só o registro de um *agora* fixável, mas sim de um *agora* fadado ao esfacelamento. O hoje é o ontem de amanhã, um amanhã que também será ontem, por ser igualmente passível de transformação.

Duas peças de Brecht, ambas escritas nos anos trinta refletem bem esta estratégia: *Mãe Coragem e seus Filhos* e *O Terror e a Miséria no Terceiro Reich* podem ser entendidas como peças históricas, só que na primeira o dramaturgo se apropria do passado para desestabilizar o presente histórico, ao passo que na segunda o dramaturgo se apropria do presente histórico para apontar-lhe as rachaduras que o transformarão inevitavelmente em passado.

Nestas duas peças, Brecht faz uso modelar dos recursos que caracterizam a escrita de seu teatro épico: a interrupção da ação por meio de narrativas e canções, a

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 114.

³⁵ BRECHT, Bertolt. Can the Present-day World be Reproduced by Means of Theatre? In: BRECHT, 2001, p. 274. (Tradução nossa).

atenuação dos clímax, a mistura de traços pertencentes a gêneros diversos... Mas o mais interessante é notar que de certa forma Brecht submete os heróis de seus dramas históricos a mais um duro golpe: vimos Shakespeare privar os heróis históricos da condição divina que herdavam da tragédia grega, vimos Strindberg arrancá-los de um mundo passível de organização e agora vemos Brecht destituir seus heróis históricos da própria nobreza heróica.

Nas duas peças citadas, Brecht não conta mais a história por intermédio de nobres, de indivíduos destacados da massa. A Guerra dos Trinta Anos em *Mãe Coragem e seus Filhos* é contada, sim, pelo itinerário de uma mascate ocupada em negociar despojos de guerra, a Alemanha da ascensão nazista de *O Terror e a Miséria do Terceiro Reich* é retratada por intemédio dos oficiais de baixa patente da SS, de pequenos funcionários públicos, de membros da pequena burguesia alemã, de prisioneiros anônimos...

Enxergando o mundo de suas peças através do ponto de vista da arraia miúda, Brecht pretendia incutir em seus espectadores o desconforto de um presente doente e a urgência da ação em prol de sua transformação. Uma transformação possível e provável.

Cabe ressaltar, em todo caso, que na fase final de sua carreira Brecht volta, em alguma escala, aos heróis de inspiração shakespeariana. Em um de seus ensaios sobre o teatro épico, Dort cita uma nota de Brecht na qual este critica nos seguintes moldes a ideologia incutida das peças de Shakespeare: “O indivíduo é sua matéria-prima; a paixão, o meio; e a experiência vivida (*Erlebnis*), a finalidade.”³⁶ A nota foi escrita durante os ensaios para a montagem de *Coriolano*, de Shakespeare, pelo Berliner Ensemble e, segundo Dort, reflete a forma como Brecht se sentia ao mesmo tempo atraído e repellido por Shakespeare, louvando seus méritos épicos mas recusando seu culto ao indivíduo.

De fato, em seu “Estudo da Primeira Cena de *Coriolano* de Shakespeare”³⁷, vemos um Brecht empenhado em construir uma encenação e uma dramaturgia que

³⁶ DORT, Bernard. Brecht diante de Shakespeare. In: DORT, 1977, p. 163.

³⁷ BRECHT, Bertolt. Estudio de la primera escena de “Coriolano” de Shakespeare. In: BRECHT, 1973, v. 3, p. 169.

desloquem a atenção dos espectadores para os personagens secundários da trama e para a importância dos mesmos no desenvolvimento do drama representado no palco, diminuindo assim a importância do indivíduo Coriolano como herói soberbo da peça.

Em todo caso, o Galileu de Brecht é, sob qualquer aspecto, um grande indivíduo. E ainda que Bornheim esteja certo ao dizer que a peça traça a “destruição da ideia do herói”, também é verdade que, como espectadores, apreendemos com a peça que o cientista genovês de fato fora – nas palavras do próprio Bornheim – “um homem que inventa[ra] o limiar de uma nova era, um dos principais criadores do que consistiria a própria novidade desta era, a ciência (...)”³⁸

A tal destruição à qual Brecht submete Galileu é uma trajetória de queda vertiginosa através da gulodice, da avareza, da ambição e da hipocrisia. Mas quedas tão monumentais são privilégios de grandes figuras históricas: Galileu, Rainha Cristina, Ricardo III, Xerxes...

Algumas questões críticas

A lista de dramaturgos citada até agora em suas relações com o drama de essência histórica deve ser suficiente para deixar clara a importância deste fenômeno no campo da literatura dramática. Esta lista, no entanto, tem caráter introdutório e por isso mesmo é incompleta, contenta-se com uma breve análise das mudanças de natureza mais marcante registradas na trajetória do drama histórico ocidental. Um estudo mais completo – que não cabe aqui – talvez pudesse apontar que o drama não apenas se limita a uma mera apropriação de temas da história, o drama seria o próprio exercício da história.

Atento à proximidade deste parentesco, Patrice Pavis defende com efeito uma total indissociabilidade prática entre dramaturgia e história, argumentando que toda “obra dramática, intitule-se ou não peça histórica, faz intervir uma temporalidade e

³⁸ BORNHEIM, 1992, p. 238.

representa assim um momento histórico da evolução social”.³⁹ Para Pavis, a relação do teatro com a história seria, nesse sentido, elemento constante e constitutivo de toda e qualquer peça teatral, ainda que esta peça tratasse, por exemplo, de uma ficção científica – uma vez que a mesma remeteria a uma situação histórica vindoura (ainda que apenas em tese), presentemente imaginada pelo dramaturgo.⁴⁰

Walter Benjamin também aponta para uma relação inata entre literatura e história ao analisar a obra literária do russo Nikolai Leskov. Benjamin, no entanto, mais restritivo que Pavis, sugere uma fronteira metodológica que apartaria o fabulador do historiador:

O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas.⁴¹

Benjamin, na verdade, está resgatando neste parágrafo o pensamento de Aristóteles acerca do tema. Para o filósofo grego (de forma bastante similar ao que aponta Benjamin), a diferença entre o trabalho do historiador e o do poeta é que aquele se ocuparia de contar as coisas que sucederam, ao passo que este se encarregaria das que poderiam suceder. Não seria ofício do poeta “narrar o que aconteceu” – diz Aristóteles – mas sim “representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.”⁴²

³⁹ PAVIS, 1999, p. 194.

⁴⁰ Ibidem, p. 194.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, 1994, v. 1, p. 209.

⁴² ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, 1979, p. 249.

Mas a história, como a pensamos hoje em dia, está ainda mais próxima da fabulação do que já a queriam Benjamin e Aristóteles. O próprio conceito de verdade histórica já não é mais visto como produto de um pensamento frio, distanciado e imparcial. Refletindo sobre o que venha a ser uma tal “verdade histórica” na contemporaneidade, Adam Schaff é claro ao defender que

É falso que o historiador comece o seu empreendimento científico pelos fatos; é igualmente falso que os fatos constituem o objeto do seu empreendimento, o objeto sobre o qual exerce o seu estudo e conhecimento. Estes erros são seqüelas da fé positivista de um modelo da história escrito *wie es eigentlich gewesen*, a partir de um mosaico de fatos constituídos que o historiador se contenta com reunir e expor.⁴³

A história deixa portanto de ser apenas uma disciplina, um método encarregado de enumerar “fatos notáveis ocorridos na vida dos povos, em particular, e na vida da humanidade, em geral.”⁴⁴ A história não mais se propõe a narrar o que de fato aconteceu.

O próprio Benjamin, em seu ensaio “Sobre o conceito da história”, é direto ao defender que: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”⁴⁵

Foucault, a partir de Nietzsche, também pensa na mesma direção e reclama uma história que vá espreitar a singularidade dos acontecimentos não no terreno do que o senso comum costuma entender por fato histórico, mas sim “lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos (...).”⁴⁶ Longe de defender a estratégia do ater-se à avaliação do que “de fato aconteceu”, Foucault defende que caberia aos historiadores voltar sua

⁴³ SCHAFF, 1991, p. 307.

⁴⁴ FERREIRA, 1999.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, v. 1, p. 224.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, 1979, p. 15.

atenção aos momentos em que os acontecimentos desempenham um papel distinto do esperado, ainda que estes sejam momentos de lacuna, de não-acontecer.⁴⁷

Itinerário da dissertação

Esta pesquisa se aninha justamente neste terreno onde a dramaturgia abraça a nova história. Aqui, o amálgama dramaturgia/história é acessado para abrir as portas do drama aos eventos relacionados ao aprisionamento de flagelados no estado do Ceará durante a seca de 1932, em isolamentos que eram oficialmente designados como *Campos de Concentração*, mas que receberam dos próprios flagelados o apelido de *currais do governo*.

A peça *Curral Grande*, resultado artístico de minha pesquisa, pode ser encontrada já no Capítulo I desta dissertação. A escolha de abrir este trabalho com o drama, e não com as reflexões teóricas que circundam sua escrita é deliberada: *Curral Grande* é o coração deste estudo, sua motivação primeira, sua contribuição mais original.

A peça foi escrita ao longo de vários meses de crises, abandonos e retomadas, entre novembro de 2002 e junho de 2003, na cidade de Salvador, enquanto eu cumpria com as disciplinas do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e sistematizava o estudo que desembocaria na parcela teórica desta pesquisa que, de resto, só entrou em bom caminho quando finalmente aceitei que a própria peça seria seu norte, sua régua, seu compasso.

É pitoresco notar que a primeira vez que tomei conhecimento da existência dos isolamentos de 1932 foi através de um programa de televisão: o *Fantástico*, da Rede Globo. A chamada deve ter vindo na forma de uma pergunta retórica e sedutora do tipo: “Você sabia que o Brasil também teve Campos de Concentração?” Eu não sabia e, surpreso, aguardei ansiosamente pelo bloco seguinte. Uma segunda surpresa me veio quando aprendi através da matéria que os tais Campos de Concentração haviam

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 15.

ocorrido em meu estado natal, o Ceará, menos de sessenta anos antes. Penso ter tomado já ali, naquela noite de domingo de 2000, a decisão de abordar o tema numa peça de teatro.

O projeto de escrita desta peça, no entanto, foi adiado pela imensa dificuldade que tive de encontrar material histórico tratando do tema: todas as buscas se revelavam absolutamente estéreis. Mas uma reviravolta estava guardada para o ano seguinte e o ânimo de retomar o projeto voltou com força assim que tomei conhecimento da publicação de uma obra de Kênia Rios tratando especificamente deste fenômeno. Tratava-se do livro *Campos de Concentração no Ceará: Isolamento e poder na Seca de 1932*, uma publicação do Museu do Ceará no ano de 2001.

O livro de Kênia me levou a outras fontes e mais informação apareceu ao longo do caminho. Uma síntese do levantamento bibliográfico que realizei sobre os isolamentos pode ser encontrada no Capítulo II. A fonte principal, como não poderia deixar de ser, é justamente Kênia Rios, mas outras vozes foram ouvidas para se rascunhar o panorama no qual se inseriram os currais do governo. Entre estas vozes está a de minha avó, Evangelina Barbosa Silva que, ainda criança, esteve isolada no Campo do Pirambu, em Fortaleza, no ano de 1932. Para minha grande surpresa, minha avó guardara esta história em segredo da maior parte da família (talvez por vergonha, talvez para evitar as lembranças dolorosas), mas se dispôs a comentar comigo sua experiência quando soube da natureza do meu trabalho.

No Capítulo III desenvolvo o que chamo de Itinerário Criativo, ou seja, proponho uma reflexão crítica sobre o processo de criação de *Curral Grande*. Neste capítulo, as referências mais imediatas e recorrentes se referem a peças de Bertolt Brecht e às reflexões de Walter Benjamin sobre o conceito de história. Estas escolhas são de ordem sentimental e refletem a afinidade de pensamento que imagino ter com estes autores.

É uma afinidade de mesma ordem, creio, que me liga ao binômio dramaturgia/história. Enquanto escrevia esta peça e esta dissertação, produzi ainda uma outra peça de motivação histórica, na qual abordo a vida de Lampião e de Maria Bonita (e o fenômeno do cangaço, por extensão) a partir da representação da última hora de

vida destes dois personagens, na Grota do Angico, fronteira de Alagoas e Sergipe, em 1938. Esta peça, *Auto de Angicos*, está em cartaz na cidade de Salvador enquanto escrevo este trabalho, dirigida por Elisa Mendes e estrelada por Fafá Menezes e Widoto Áquila.

Penso agora que uma comparação das estratégias de escrita que separam *Auto de Angicos* de *Curral Grande* resultaria num interessante estudo: de um lado a unidade plena, os heróis e o clímax; do outro a narrativa episódica, o esvaziamento dos heróis e a atenuação dos clímax.

Mas isso é um outro trabalho e já chega de história. Ou melhor: Já chega a hora da história, da história que interessa.

CAPÍTULO I

CURRAL GRANDE

A despeito de algumas designações repetidas, cada personagem tem sua participação na peça limitada a uma única cena, exceção feita apenas a dois caracteres da Cena 1 (Menino e seu irmão), que reaparecem na cena de número oito.

Um ator, ao público:

Seca de 1932, Ceará.

A fim de proteger a cidade de Fortaleza de uma invasão maciça de retirantes miseráveis, o poder público do estado decidiu aprisionar flagelados em sete Campos de Concentração distribuídos ao longo do estado.

Os sertanejos presos batizaram os campos de “Currais do Governo”.

Curral Grande.

Cena 1

Interior do Ceará. Sala de portas e janelas trancadas numa pequena casa de fazenda.

Uma velha, uma mulher com um bebê nos braços e um menino, depois um homem.

A mulher embala seu bebê, enquanto murmura, uma canção de ninar.

Ao contrário da velha, que ocupa seu tempo com qualquer coisa num canto da sala, o menino perambula inquieto pelo cômodo, até que resolve interromper sua mãe.

MENINO. Mãe.

A mulher pede silêncio ao garoto e volta a embalar o bebê. Passado algum tempo, o menino insiste:

MENINO. Mãe.

A mulher pára de embalar o bebê e se dispõe a ouvir o menino.

MENINO. Pai não vem mais não?

MULHER. Vem.

MENINO. Está demorando tanto.

MULHER. Ele vem.

MENINO. E está demorando por que?

No que a mulher não responde, a velha intervém:

VELHA. (para o menino) Venha cá, ande, venha pra perto da sua avó.

Com resignação infantil, o menino vai para perto da avó.

VELHA. *(ainda para o menino)* Fique aqui, que sua mãe está botando seu irmão pra dormir.

A mulher volta a ninar o bebê. Um pouco a contragosto, o menino ocupa um lugar próximo da avó, mas não consegue se deter por muito tempo:

MENINO. Eu queria era que meu pai chegasse logo.

VELHA. Daqui a pouco ele chega.

E voltam à espera inicial, até que a mulher finalmente pára de embalar o bebê.

VELHA. *(após uma pausa)* Dormiu?

A mulher faz que sim.

VELHA. *(indicando o bebê)* Ele ainda com febre?

MULHER. Melhorou.

VELHA. Louvado seja Deus.

Silêncio.

VELHA. Quer levar ele pra rede?

A mulher faz que não.

MULHER. Deixe ele aqui mesmo.

VELHA. Bote ele na rede, pra você descansar.

MULHER. Não. Pode deixar.

VELHA. Que foi? Ficou impressionada com a história?

MULHER. História?

VELHA. A da menina. A que deixaram na rede e os morcego chuparam o sangue dela.

MULHER. Não senhora. Isso é conversa, história de Trancoso. Não é verdade, não. Eu ia lá ter medo de uma história dessa? O povo é que fica inventando. Não bastasse o que já tem de verdade ficam inventando coisa.

VELHA. Não é conversa, não senhora. Conversa, coisa nenhuma. É verdade. Foi na seca dos três oito. Isso já botaram até em livro/

MENINO. *(corta)* Cadê meu pai, heim, vó?

VELHA. Está vindo. Já-já ele chega.

MENINO. Eu queria era que ele viesse logo.

MULHER. *(reparando na impaciência do menino)* A senhora fica contando história, o menino fica assim.

VELHA. Isso aconteceu, mesmo.

MULHER. E precisa falar na frente dele?

VELHA. *(para o menino)* Venha, meu filho, fique perto da sua avó, venha.

MENINO. Queria que meu pai chegasse.

VELHA. Daqui a pouco ele chega, seu pai. Venha cá. Venha dar o abraço da sua avó, que daqui a pouco seu pai chega, venha.

*Chegando-se meio a contragosto, o menino recebe os afagos de sua avó.
Ouvem-se pancadas na porta.*

MENINO. *(desvencilhando-se)* É meu pai.

A mãe pede silêncio.

MENINO. *(baixinho)* É ele...

Outra vez, a mãe pede silêncio, mas agora com mais rispidez. Após um tempo, novas batidas.

HOMEM. Sou eu, abra.

MENINO. Não disse?

VELHA. Já vai.

A velha vai até a porta, retira as travas e dá passagem ao homem, que entra trazendo consigo uma cabaça com água.

HOMEM. A bênção, minha mãe.

VELHA. Deus lhe abençoe.

HOMEM. Eu saí, a senhora ainda estava dormindo. Eu não quis lhe chamar.

VELHA. Devia ter chamado.

HOMEM. *(indica a esposa)* Ela acordou, veio comigo trancar a porta.

VELHA. Mas isso não é bom, não, porque ela ainda está, bem dizer, de resguardo, não pode estar fazendo força, não. Ainda mais no escuro, correndo o risco de tropeçar.

Neste meio tempo o menino apareceu com uma caneca de lata.

MENINO. A bênção, pai.

HOMEM. Deus lhe abençoe.

MENINO. O senhor me dá minha água agora?

HOMEM. Primeiro sua mãe e sua avó.

MULHER. *(para o esposo)* Pode dar a dele logo.

O homem olha para a mãe.

VELHA. *(concorda)* Pode dar.

O homem recebe a caneca do menino e, com um cuidado extremo, despeja nela uma cota racionada de água: não mais que dois dedos.

O menino toma tudo, até a última gota.

HOMEM. *(pedindo a caneca ao menino)* Me dê.

O menino entrega a caneca ao homem, que repete então a operação e repassa para a mãe e depois para a esposa uma cota similar de água, tudo sob o olhar atento do menino.

MENINO. *(após uma pausa)* Sobrou?

O homem observa o menino, não lhe responde a pergunta, sai para um cômodo contíguo, levando a cabaça.

MULHER. De tarde ele lhe dá mais.

Passado um tempo, volta o pai. A cabaça ficou guardada, escondida.

MULHER. Como é que foi lá?

HOMEM. Difícil.

Silêncio.

HOMEM. E diz que viram uma turma de flagelado zanzando aqui perto. É pra tomar cuidado. Se souberem que tem gente aqui é pior. Hoje é bom ninguém sair, ficar todo mundo aqui dentro. É melhor.

MULHER. É pra onde é que será que esse povo está indo?

VELHA. Deve ser pro Cariri...

HOMEM. Não. Não estão mais indo pro Cariri, não. A notícia é que lá estão matando os flagelado que chegam.

MULHER. Deus tenha misericórdia. Será verdade, isso?

O homem não responde.

VELHA. Quem foi que lhe contou?

HOMEM. Um rapaz, lá, que conseguiu voltar.

MULHER. Voltar pra quê?

HOMEM. Pra demorar mais de morrer.

Silêncio.

MULHER. E se não estão indo pro Cariri vão pra onde?

HOMEM. Pra Senador Pompeu, e de lá tomam o rumo de Fortaleza, no trem.

MULHER. Eu fico pensando se não era melhor nós ir logo, também.

HOMEM. E deixar tudo aqui?

MULHER. Tudo o quê?

HOMEM. *(após algum vacilo)* Tudo.

MULHER. Por mim, eu ia.

HOMEM. Quando for a hora, se não tiver mais jeito, nós vamo. Por enquanto está dando pra ficar. *(indica o bebê)* Se botar um menino desse num trem é capaz de não chegar lá vivo.

VELHA. *(fazendo o sinal da cruz)* Jesus, Maria, José.

HOMEM. É verdade. É um perigo. Se morre até homem e mulher, quem dirá um menino de braço.

VELHA. Toda vida, criança é que sofre mais.

HOMEM. E eu não sei? Não fui eu que encontrei os dois anjo lá, e as mãe morta?

MULHER. *(contrariada)* Já vai lembrar dessa conversa?

VELHA. Que conversa?

HOMEM. Não contei pra a senhora, não?

A velha faz que não.

HOMEM. Tanta coisa que nós acaba é esquecendo.

MULHER. Deixe pra falar nisso mais tarde.

VELHA. *(para o homem)* Diga aí, o que foi.

MULHER. *(para o menino)* Vá ficar lá fora.

HOMEM. Não. É perigoso sair, não já disse?

MULHER. E ele tem que ficar ouvindo vocês falarem nisso?

HOMEM. Essa história ele já sabe.

MULHER. Mas ele se impressiona.

HOMEM. Impressiona não. Ele já ouviu mais de uma vez. *(para o menino)* Não saia não, que está perigoso lá fora. *(para a velha, após uma pausa)* Eu tinha ido na Sede, ainda estava com o cavalo, nesse tempo. Quando eu estava voltando, no que dei fé, vi foi o monte de urubu numa touceira. Cheguei perto pra ver e estava lá, duas mulher. *(indica a esposa)* Assim, novinha feito ela. As duas morta. Tinha um menino pequeno, já no tamanho de andar, que elas tinham amarrado com um pano pelo pé. O pezinho do menino amarrado na perna de uma delas, acho que pra não ir muito longe, não se perder. Na certa, quando sentiram fraquejar, amarraram o menino, pra não fugir e algum bicho pegar, talvez. Também estava morto, o menino. E a outra, a outra mulher, estava com um menino de braço, pequeno ainda, de aleitar. Eu tirei o menino do peito dela e vi que ainda estava vivo, só que foi só eu tirar ele do peito que ele deu um suspiro, desfaleceu, morreu naquela hora, que eu puxei ele.

VELHA. Misericórdia.

HOMEM. Eu que dei um jeito de enterrar eles, porque senão ficava lá, pros bicho comerem.

VELHA. Nossa Senhora foi que olhou pelas pobre na hora da morte e lhe mandou lá.
(*pausa*) Vocês ainda não tinham me contado isso não.

HOMEM. Se for contar tudo... (*pausa*) Quando eu lembro do meninozinho nos meus braço parece que estou é vendo.

MULHER. Não fale mais nisso não, homem. (*indica o menino*) Olha aí. Toda vida que conta essa história ele fica assim.

Silêncio.

VELHA. Nossa Senhora que lhe botou no caminho delas. Por Deus que meu filho fez o mais certo e enterrou os quatro. Por Deus, Nosso Senhor, porque um cristão faltar com a ajuda a um povo desse, nesse estado, Deus tenha piedade.

Silêncio.

MENINO. Pai... O senhor demorou por que?

HOMEM. Depois eu lhe conto/

*Antes que o homem possa concluir sua resposta, ouvem-se pancadas na porta.
Na casa, todos fazem silêncio. Esperam.*

Outras pancadas. Silêncio.

Ouve-se, vinda de fora, uma voz.

VOZ. (*fora de cena*) Ô de casa!

MENINO. (*baixinho, para os de casa*) Quem é?!

O homem tapa a boca do menino com a mão, impedindo-o de terminar sua pergunta.

Outras pancadas na porta.

VOZ. *(fora de cena)* Ô de casa! Pela fé de Cristo! *(pausa)* Pela caridade de meu Padim Pade Ciço! *(pausa)* Ô de casa!

Dentro da casa, silêncio absoluto.

Outras pancadas.

VOZ. Ô de casa!

Silêncio na casa e, desta vez, um silêncio longo também do lado de fora, o que permite imaginar que quem quer que lá estivesse desistiu da tentativa de comunicação e partiu.

HOMEM. Foram embora.

MULHER. Terá sido os flagelado?

O homem faz que sim.

MULHER. Será?

VELHA. Só pode.

MULHER. Deus tome de conta. *(pausa)* Que será que eles queriam?

HOMEM. Ninguém tem nada pra dar. Não tem nem pros de casa.

MULHER. Talvez fosse só alguma ajuda, quem é que sabe?

HOMEM. Já foram embora.

Silêncio, ainda há alguma tensão na casa.

MENINO. Tem gente lá fora...

HOMEM. Que foi?

MENINO. Tem gente lá fora. Eu estou ouvindo.

HOMEM. Ouvindo o quê?

MENINO. Tem gente aí na porta.

Faz-se um silêncio. Os adultos tentam escutar, mas aparentemente não há nada.

VELHA. Ele está impressionado.

HOMEM. Ainda está ouvindo?

O menino faz que sim.

O homem se aproxima da porta.

HOMEM. Vou abrir.

O homem desembainha a faca que trazia consigo.

HOMEM. Fiquem prestando atenção.

A mulher se afasta o mais que pode da porta, com seu bebê. A velha, atenta, protege o menino atrás de si. O homem abre a porta com cautela, põe o rosto para fora examina dos dois lados e constata para os de casa:

HOMEM. Deixaram uma menina aí no chão.

As duas mulheres da casa e o garoto acodem para ver do que se trata. A curiosidade do menino, no entanto, não pode ser satisfeita, uma vez que o homem bloqueia-lhe o caminho.

Os adultos espiam através da porta aberta:

VELHA. Está morta?

HOMEM. Voltem pra dentro.

MULHER. Veja aí como é que ela está.

HOMEM. Voltem pra dentro que eu vou olhar.

As mulheres obedecem à indicação do homem, que sai para examinar a menina. É a chance que o garoto precisava para chegar a porta, mas antes que ele possa olhar para fora, volta o pai, que entra na casa fechando a porta atrás de si. Ele vem sem a menina.

VELHA. Está morta?

HOMEM. Não. Viva.

MULHER. E o que é que nós faz?

HOMEM. Tem que devolver.

MULHER. Já foram embora, nem se avista mais eles.

HOMEM. Mas tem que devolver. Vai fazer o quê?

MULHER. Bote ela pra dentro.

VELHA. Não devem estar longe, não. Devem estar escondido por aí afora.

MULHER. Não estão escondido, não. Foram embora. Se deixaram essa menina aí, assim, é porque estavam mesmo de passagem. Seguiram aí pelo mato, como é que vai achar eles agora?

HOMEM. (*precipitando-se para fora*) De algum jeito vai ter que achar. Tem que achar eles e devolver. (*já na soleira, para a velha*) Passe trava na porta, só abra quando eu voltar. Não abra pra mais nada. Mais nada.

O homem sai correndo e a velha, obedecendo ao comando, passa a trava na porta. Ficam as mulheres e os meninos no interior da casa, em silêncio por algum tempo.

MULHER. Deus me perdoe, mas eu acho que ele não devia ter feito isso não.

VELHA. E ia fazer o quê?

MULHER. Botasse ela pra dentro.

VELHA. Ia cuidar dela como?

A mulher não responde.

MULHER. Ele não vai achar esse povo. Não vai. Eles não foram pela estrada, não, senão a gente via nem que fosse a poeira, longe. Se embrenharam foi no mato. Como é que vai saber pra onde é que foram?

VELHA. Não estão indo pra Senador Pompeu? Então? É uma direção só.

MULHER. Antes de ir pra Senador Pompeu estão vendo se não morrem de fome. (*um tempo*) A senhora reparou na menina?

A velha não responde.

MULHER. Me deu foi muita pena, a bichinha olhando pra nós. Deus proteja a pobre.

Silêncio.

MULHER. Fale com ele. Ele escuta a senhora. Diga pra ele que nós não pode mais ficar aqui, que não tem mais como.

VELHA. E quem é que garante que em outro canto é melhor?

MULHER. Meu medo é que uma hora dessa seja nós na situação desse povo.

VELHA. Deus proteja.

MULHER. Amém.

Silêncio.

MULHER. Largar uma filha assim, desse jeito, porque não pode mais cuidar, não tem mais como...

VELHA. Não pense nisso, não.

MULHER. E como é que não pensa?

Silêncio.

MULHER. Está demorando, ele.

VELHA. Daqui a pouco ele chega.

Silêncio.

MULHER. Se tiver de enfrentar o trem, nós enfrenta. O melhor é ir logo enquanto está forte. Morrer na viagem é pra quem já sai daqui padecendo, já sai daqui meio morto. O melhor é ir enquanto ainda se tem algum dinheiro e alguma força, pra quando chegar lá ter como começar, ter como ir tocando uma vida, por pior que seja. Meu medo é ter que me ver numa situação dessa, Deus o livre, Ave Maria, de ter que deixar cria minha assim, na porta de um desconhecido.

A velha se benze.

Silêncio.

MULHER. Está demorando.

Pancadas na porta. Silêncio na casa.

MENINO. *(baixinho)* É meu pai...

As mulheres não dão ouvido ao garoto, fazem sinal para que ele se cale e esperam alguma confirmação.

HOMEM. *(fora de cena)* Sou eu, abra.

MENINO. Não disse?

VELHA. Já vai.

A velha vai até a porta, retira a trava. O homem entra, sem a criança, trava a porta e procura um lugar para sentar e aí fica, um tempo, em silêncio.

MULHER. *(criando coragem)* Como foi?

O homem se volta para esposa, dando a entender que não compreendeu exatamente a pergunta, que não estava prestando atenção.

MULHER. Encontrou eles?

Após refletir um pouco, o homem faz que sim.

MULHER. *(cautelosa)* E estavam onde?

HOMEM. *(ainda perdido em pensamento)* Estavam lá...

Silêncio.

VELHA. Deus foi que ajudou. Deus fez a coisa mais certa. O lugar daquela menina não era aqui, não. Era lá com os dela. Melhor assim.

MULHER. *(outra vez para o esposo)* Eles estavam onde?

Silêncio.

MULHER. Encontrou eles mesmo?

Silêncio.

MULHER. Queira Deus que não chegue nossa vez.

Mais silêncio, que vai ser quebrado uma hora pelo menino:

MENINO. *(para o pai)* O senhor vai dar mais água pra nós quando?

O homem não responde. A mulher volta a cantar para ninar o filho de braço.

Cena 2

*Vagão de um trem de carga viajando à noite, de Senador Pompeu a Fortaleza,
apinhado de flagelados.*

Na escuridão, os flagelados não se enxergam verdadeiramente: quase que só se ouvem.

*Há no vagão um grupo de bêbados, responsáveis pela maior parte do que se diz na
cena, especialmente pelas troças.*

*Cortando o escuro, o apito de um trem de carga, súbito, faz despertar um choro
de criança e a zombaria dos bêbados:*

– Pára de apitar aí, carniça! Não está vendo que o diabo dessa menina desata a chorar toda vez que esse troço apita!

– E ainda faz mais zoadá que o trem!

Risos, a criança ainda chora.

Outra vez, os bêbados:

– Não chore não, meu bem, que daqui a pouco chega!

– Só se for o trem, que chega. Porque nós mesmo ninguém sabe se bota vivo lá não.

– Mas que chega, chega: vivo ou morto. Se aqui não tem janela, como é que vai jogar fora a carcaça dos que morrer?

Mais risos. A criança ainda chora.

– Chora é forte, essa aí. Com fome, não deve de estar.

Outros risos.

– *(uma voz reservada, talvez o pai da criança se dirigindo à esposa)* Veja aí como é que faz pra ela parar.

Após alguns instantes, a criança pára de chorar. Os bêbados retomam:

– Benza Deus: parou. Agora, só quando apitar de novo!

Como sempre, os risos.

– *(a voz de uma mulher de idade, que de algum tempo vinha tossindo)* Estou sem ar, minha filha.

– Quando chegar lá e desembarcar, a senhora melhora.

Alguém se intromete na conversa e inicia um outro diálogo ali perto:

– Lá em Fortaleza, na estação, deve estar é mais cheio do que aqui.

– A fedentina sendo menor, eu já me dou por satisfeito.

– Tendo o vento, já melhora.

A velha tosse.

– O que é que ela tem, tossindo desse jeito? É tísica, é?

– *(falando da mãe, que tosse)* É que está muito abafado.

– Veja se eu estou com febre, minha filha.

– Espere aí, mamãe. *(para uma criança sua, ao lado)* Segura aqui esse saco pra mim, menino. Não solte, não, viu? Cuidado. *(de novo para a velha)* Cadê, mamãe, deixe eu ver.

– Estou queimando de febre.

– *(após uma pausa)* Não. Não está não.

– *(um dos bêbados do início da cena)* Pois eu vou é aproveitar que o vagão está cheio desse jeito e vou mais é dormir, aqui em pé mesmo, que eu quero chegar em Fortaleza descansado e bonito pra quando o presidente vier me ver na estação!

Outros risos.

– *(alguém contrariado com tanta troça)* Falta tudo, mas não falta o dinheiro da cachaça.

– Quem foi que falou aí? Está me chamando de cachaceiro, é?

– *(um oportunista do outro lado do vagão)* Cachaceiro!

– Venha me chamar de cachaceiro aqui. Quero ver quem é o homem pra dizer na minha cara!

– Cachaceiro!

– Pra merda!

Risos. O apito do trem. A criança não chora.

– *(um bêbado)* E a menina gasguita parou de chorar, foi? *(uma pausa)* Que foi que houve? Acostumou-se?

– *(uma mulher bêbada)* Ainda está viva, essa sua menina, dona?

– *(uma voz feminina reprimindo o comentário anterior)* Isso não é coisa que se brinque, não, minha senhora. Respeite o sentimento de uma mãe.

– E quem é que está brincando? Se eu perguntei foi pra saber!

– *(o oportunista de antes)* Moça dama!

– Moça dama eu vou já lhe dizer quem é!

Risos. O apito do trem.

– Afinal, minha senhora, essa sua menina está viva ou está morta?

– Viva, sim senhora.

– Pronto: perguntei, a mãe respondeu, não se ofendeu nem nada. E os que não tem nada a ver com a história fica falando. Depois arranja briga e ninguém sabe porque foi.

– Está querendo brigar com quem, mulher?

– Não é da sua conta!

– *(o mesmo oportunista, num alarme)* Minha senhora, pelo amor de Deus, guarde essa faca!

Algum alvoroço no trem.

– É mentira! Mentira desse cachaceiro. Aqui não tem ninguém com faca não!

– *(uma voz conciliadora, restabelece a paz)* Meu povo, pelo amor de Deus, ajudem. Tem gente doente, aqui, criança de braço, tudo. Estão querendo arranjar briga pra quê? Se dissesse que era hora de brincadeira, mas ninguém sabe nem o que é que vai ser de nós quando chegar lá.

– E o pior é que chegando lá vai estar a polícia esperando, isso vai, sim. Só deixaram partir o trem porque não tinha ninguém lá em Senador Pompeu, na hora, pra resolver a história do fiscal que mataram.

– E quem foi que matou? Alguém viu?

– Ninguém viu, não.

– Viu, sim. Na hora, tem sempre um que viu e conta. Eu mesmo é que não vou punir por ninguém, quanto mais assumir culpa de assassino.

– Por bem ou por mal, se não tivesse sido o rapaz lá furar o fiscal e ameaçar o maquinista nós não tinha nem entrado no trem.

– Pois vá você pra a cadeia no lugar dele. Porque na hora eles vão querer prender qualquer um que seja pra prestar conta da morte e é que eu não vou preso pelo que eu não fiz.

– *(uma voz que só agora se pronuncia)* Quem matou fui eu. Precisando, eu assumo.

Silêncio. Passa-se então a ouvir a renitência da tosse que o ardor da conversa de antes havia ocultado.

– Está é bem, heim, minha avó?

Risos.

– *(a mesma voz que confessou o crime)* E é melhor parar de brincadeira que ninguém aqui está com motivo pra rir!

Cessam os risos.

– Quando chegar em Fortaleza o senhor procure o povo do jornal. Diz que eles ajudam. É só perguntar pra qualquer um que estava lá, todo mundo viu que o fiscal puxou a arma pra afastar o povo do trem. Ia atirar. Todo mundo viu. Estava certo o senhor de matar ele. Foi justo. Todo mundo viu. Vá no jornal que eles ajudam.

– *(alguém que entra na conversa)* Ajuda lá o quê!

– Ajuda, sim.

– Ajuda, não. Tu aparece lá pra dizer qualquer coisa, é pior: vai é preso. Deixe como está. Na hora vai ser tanta gente saindo desse trem! Homem, velho, mulher, menino. Na hora ninguém segura, não, é muita gente.

– Ninguém vai lhe entregar pra polícia, não.

– Ninguém está nem enxergando sua cara, como é que vai saber quem é?

– Deus lhe proteja, que se o senhor não tivesse cortado a barriga do fiscal, lá mesmo em Senador Pompeu nós tinha ficado preso.

– Deus lhe proteja, moço. Deus e Nossa Senhora e meu Padim Pade Ciço.

– Amém.

– É por causa do senhor que está todo mundo a caminho de Fortaleza, bem ou mal. O fiscal lá, eu vi a cara dele. Não vai morrer, não. Eu conheço a cara de quem está pra morrer de facada. Aquele lá se salva. Pode ter certeza. Foi só o susto.

– Deus que me livre de um susto desse!

Outros risos. Silêncio.

– (*a voz que confessou o assassinato*) Se alguém aqui souber de alguma coisa, de algum trabalho lá em Fortaleza, me diga. Me diga, que eu sou de roça, de lida com terra, mas sei fazer muita coisa.

– Sabe ler e escrever?

Silêncio.

– (*outra voz*) Eu sei. Tanto leio como escrevo. Tem alguém precisando de quem leia e escreva? (*após uma pausa, não tendo recebido resposta*) Tem ou não tem?

– Vai cair em conversa de cachaceiro, rapaz? Deixe de ser besta!

Risos.

– Diga, moço, se é verdade. Quem foi que falou? O senhor sabe de quem precisando de quem leia e escreva?

Pausa. Alguém tenta prender um riso mas não consegue e explode. Os outros riem junto.

– Agora está todo mundo igual. Quem escreve, quem não escreve, quem tinha e quem não tem mais. Ô, rapaz da facada no fiscal! Cadê ele?

– Que foi?

– Não tenha medo, não, que chegando em Fortaleza ninguém tem como lhe encontrar, não.

– Por que?

– Por que agora nós tem tudo a mesma cara.

O apito do trem.

Cena 3

Fortaleza, carnaval de 1932. Sala de estar de uma casa abastada.

A família de um médico (sua esposa e um casal de filhos), depois o próprio médico.

A esposa do médico arremata no corpo da filha a costura de um vestido verde esmeralda, enquanto seu filho lê um jornal.

FILHA. Queria que vocês vissem o carro. Cheio. Abarrotado. Juro. Juro por Deus. Não dava nem pra acreditar no tanto de gente. Todo mundo cantando. A coisa mais linda. E todo enfeitado, tipo um balão daqueles, assim. Como é o nome? *(nenhuma resposta)*
Como é, mãe, o nome?

MÃE. Do quê?

FILHA. Daquele balão, assim.

MÃE. E existe balão assim?

FILHA. Aquele, mãe! O grande, com a cabine embaixo. Como é o nome?

Percebendo a mãe sem resposta, o filho deixa o jornal de lado, por um instante, e responde:

FILHO. Zepelim.

FILHA. É! Zepelim. Fizeram um negócio em volta do carro, assim. Parecia um Zepelim. A senhora ia achar lindo.

MÃE. Eu ia era ter medo.

FILHA. Ia nada.

MÃE. Ia, sim. Um negócio desse em tempo de quebrar, de causar um acidente.

FILHA. Não tem perigo nenhum. Se a senhora fosse, tinha visto. Devia ter ido.

MÃE. Seu pai não estando comigo, eu não gosto de sair, não.

FILHA. Besteira. E não foi ele que deixou eu ir?

MÃE. Deixou *você* ir. E só porque ia estar com seu tio e com sua tia.

FILHA. E o que é que tinha se a senhora fosse também?.

MÃE. Nada. Mas eu não gosto. Depois, o curso lá na Major Facundo eu já conheço. Já vi mais de uma vez, com seu pai.

FILHA. Mas todo ano muda.

MÃE. Muda, mas é parecido. E todo mundo diz que, entra ano e sai ano, está é piorando.

FILHA. Eu gosto do corso. Meu tio disse que se ano que vem a gente quiser pode sair com eles no Bloco do “Eu Quero É Brincar”.

MÃE. Diz que bom agora é carnaval de clube...

FILHA. Então por que a senhora não vem pro Ideal, com a gente?

MÃE. Ano que vem, se seu pai puder ir comigo, eu vou. Levanta. Deixa eu ver como foi que ficou na cintura.

FILHA. Está bom.

MÃE. (*examina-lhe o vestido mais a fundo*) Estou achando muito cintado.

FILHA. Não. Está bom.

MÃE. Vou afrouxar.

FILHA. Não! Está bom...

MÃE. Não está bom nada. Não sabe como é esse povo do Ideal? Gente de dinheiro é que repara mais. Vão lá pro Baile da Esmeralda, só pra ficar falando mal da roupa uns dos outros: se não estava da cor certa, se estava muito decotado, se estava cintado demais...

FILHA. Se a senhora mexer vai piorar. Não está muito cintado, não. Olha aqui. Está é sobrando.

MÃE. Pois se seu pai reclamar eu não vou dizer nada.

FILHA. *(para o irmão, interrompendo-lhe a leitura)* Ficou bonito?

O irmão retoma a leitura, sem responder.

FILHA. *(sem se deixar abater pelo descaso do irmão, dirige-se à mãe)* Já pensou, mãe, se amanhã eu sou eleita a fada do carnaval?

FILHO. Por que vocês não vão conversar lá dentro?

FILHA. E por que o senhor não vai ler lá dentro?

MÃE. *(para o garoto)* E afinal, o que é que você tanto lê, aí?

FILHO. Jornal.

MÃE. Cuidado. É o jornal do seu pai.

FILHO. Não estou nem amassando nem nada. Ele sabe que eu leio o jornal dele. Ele deixa. *(após uma pausa)* E pelo menos eu fico em casa. *(indica a irmã)* Ela sai pra brincar carnaval e a senhora não diz nada.

FILHA. Meu pai deixou.

FILHO. Deixou comprar lança-perfume, também? E ainda fica aí, gastando dinheiro com vestido!

MÃE. E acabou-se a conversa. Eu não quero briga!

Silêncio.

FILHO. A senhora toda vida só reclama de mim.

MÃE. Não estou reclamando de ninguém. Mas se foi seu pai que deixou ela brincar o carnaval, então pronto. Acabou-se. Aliás, ele deixou vocês dois. Você que não quis ir.

FILHO. Não quis mesmo não.

MÃE. Mas ela quis, então ela vai.

FILHO. Por mim...

Silêncio.

FILHA. *(para a mãe, indicando o irmão)* Toda vida ele tem que inventar uma briga.

FILHO. Que briga?

MÃE. Não quero conversa, já disse! *(para o filho, após uma pausa)* Você tem esse seu jeito de falar. Parece que está julgando todo mundo. Por isso é que vez por outra seu pai perde a cabeça.

FILHO. Não estou fazendo nada de errado.

MÃE. Não é questão de certo nem de errado. É que tem coisa que ele não gosta e você faz. Já mais de uma vez ele disse pra você parar de ler esse monte de besteira que você anda lendo. Você escuta? Não. Aliás escuta, mas continua.

FILHO. O que eu ando lendo não é um monte besteira, não senhora.

MÃE. Está vendo?

FILHO. O quê?

MÃE. É o jeito que você fala.

O filho vai responder, mas se controla. Volta à leitura do jornal.

Silêncio.

MÃE. E, aliás, o que foi que tanto lhe interessou aí nesse jornal?

FILHO. A senhora está perguntando porque quer saber ou é só pra me vigiar?

MÃE. Estou perguntando porque eu quero saber.

FILHO. (*lendo o jornal*) Os flagelados estão assaltando os trens. Em Praiano atacaram um comboio, armados de cacetes e ferramentas. Os famintos já se desesperaram e estão lançando mão de todo tipo de ato como meio de solução para a fome que os devora. Cenas impressionantes como estas, resultantes da grande crise de chuvas em 1932, nos são contadas diariamente/

MÃE. (*interrompe*) Eu sabia...

FILHO. Sabia o quê?

MÃE. O tempo todo essa conversa! Você fica aprendendo isso pra depois afrontar seu pai. Como se a gente já não desse nossa ajuda. Seu pai, agora mesmo, está lá no areal do Pirambu, trabalhando, fazendo caridade. Ele ganhava mais ficando na cidade, que é onde tem quem pague por médico, mas está lá, ajudando, cuidando deles, sem ganhar nada.

FILHO. Desde quando?

MÃE. Desde hoje. Por que?

FILHO. Por que foi que não começou antes?

MÃE. E vai culpar seu pai por isso?

FILHO. Não estou culpando ninguém.

FILHA. Não está não, mas daqui a pouco começa.

FILHO. *(para a irmã)* Queria ver se fosse vocês no lugar deles.

MÃE. Vira essa boca pra lá, menino!

FILHO. Queria ver se fosse a gente.

MÃE. Chagas abertas, coração ferido!

FILHO. Depois a senhora pergunta a meu pai como é lá. Como é num areal desse. Quando ele chegar, a senhora pergunta. Vocês duas/

Entra em casa o pai, fazendo o filho interromper a fala. O médico chega sem os sapatos e senta-se numa cadeira.

FILHA. A bênção, pai.

FILHO. A bênção, meu pai.

O pai abençoa os filhos com um gesto.

Silêncio.

MÃE. Vou botar seu jantar.

PAI. Não.

MÃE. Não está com fome, não?

Ele faz que não.

MÃE. E está sem sapato por que?

PAI. Deixei lá fora. *(para o filho)* Pegue lá a cachaça de seu pai.

O garoto olha para a mãe.

PAI. Ande. Vá...

O garoto obtém uma aprovação silenciosa da mãe e sai para atender a vontade do pai.

MÃE. (para o esposo) Não comeu nada e já vai beber?

Nenhuma resposta.

O filho entra e entrega ao pai uma garrafa e um copo. O pai se serve de uma dose de cachaça e esvazia o copo num gole.

FILHO. Como foi lá, pai?

Silêncio.

PAI. (para sua esposa) Bote depois o sapato num saco e amarre. Dê pra alguém que precise, na rua, mas não traga pra dentro de casa, não. (indica a roupa que está vestindo) Essa roupa, depois você ferve, viu?

Ele se serve de outra dose de cachaça e outra vez esvazia o copo num gole.

FILHO. Como foi lá, pai?

Silêncio.

Ele serve outra dose de cachaça, mas dessa vez usa o líquido para desinfetar as mãos e os braços. Por fim, se levanta e sai.

Longo silêncio.

Cena 4

Fortaleza. Interventoria do Estado do Ceará. Sala contígua a um salão nobre.

Dois funcionários públicos.

*Um dos funcionários vigia uma mesinha móvel, posta com um serviço de café.
Passado algum tempo entra um colega que o cumprimenta.*

FUNCIONÁRIO 1. Tudo em ordem?

O colega aquiesce.

FUNCIONÁRIO 1. *(indicando as xícaras)* Será que dá pra todo mundo?

FUNCIONÁRIO 2. Dá. Acho que dá.

FUNCIONÁRIO 1. Tem quantos, lá dentro?

FUNCIONÁRIO 2. Não deu nem pra contar direito.

FUNCIONÁRIO 1. Eu vi de longe, quando passaram. Bem uns dez.

FUNCIONÁRIO 2. Se não for mais.

Funcionário 1 conta as xícaras na mesinha.

FUNCIONÁRIO 1. Deve dar.

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 1. Começou faz tempo?

FUNCIONÁRIO 2. Mais de hora.

FUNCIONÁRIO 1. E ainda não pediram o café?

O colega faz que não.

FUNCIONÁRIO 1. Então é sério, mesmo. Quem é que está aí, heim?

FUNCIONÁRIO 2. Todo mundo. Até doutor Carneiro.

FUNCIONÁRIO 1. Sério?

O colega aquiesce.

FUNCIONÁRIO 1. E é reunião de quê?

FUNCIONÁRIO 2. Estão vendo aí o que é que faz com os flagelado.

FUNCIONÁRIO 1. Não sei pra quê tanta reunião. Toda vida a mesma coisa: vira, mexe, diz isso, diz aquilo... No fim, acabam mandando eles embora pro norte.

FUNCIONÁRIO 2. Dessa vez, não. Vão parar de distribuir passagem. Aliás já pararam.

FUNCIONÁRIO 1. Por que?

FUNCIONÁRIO 2. Esse povo indo pro Pará, pro Maranhão, no que acaba a seca a maioria fica por lá, nunca mais volta.

FUNCIONÁRIO 1. E ainda queriam que voltassem?

O colega dá de ombros.

FUNCIONÁRIO 1. (*ironiza*) Querer que depois de tudo ainda voltassem...

Funcionário 1 ri, seu colega o acompanha.

FUNCIONÁRIO 1. Cada uma... Mas é isso mesmo: se é de mandar esse povo pra trabalhar fora, bota pra trabalhar aqui, né? E tome a inventar mais frente de serviço!

FUNCIONÁRIO 2. E por acaso tem dinheiro pra isso?

FUNCIONÁRIO 1. E quanto é que tu pensa que eles pagam a esse povo?

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 2. Não sei não, viu? Frente de serviço já tem é demais. Pra onde se virar só se vê é esse povo abrindo rua, construindo praça...

FUNCIONÁRIO 1. É mesmo. *(pausa)* Outro dia, eu chega tomei um susto. Tinha um meninozinho deste tamanho assim, na lida. Dá pena, mas vai fazer o quê? Até mulher grávida já estão botando pra trabalhar também...

FUNCIONÁRIO 2. Grávida?

FUNCIONÁRIO 1. Juro.

FUNCIONÁRIO 2. Só eu vendo...

FUNCIONÁRIO 1. Não quer acreditar, não acredite. Eu vi.

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 1. Eu, por mim, mandava logo esse povo embora. Isso é gente que lida com terra, com criação. Não nasceram pra ser pedreiro, não. Faz é pena ver. Mandava logo tudo embora.

FUNCIONÁRIO 2. *(indicando o salão nobre, da reunião)* Mas aí quem é que ia trabalhar pra eles? Nós?

Os dois riem.

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 1. Cada uma...

FUNCIONÁRIO 2. E não é?

FUNCIONÁRIO 1. Por isso é que todo dia dá uma coisa diferente no jornal.

FUNCIONÁRIO 2. Eu nem leio mais.

FUNCIONÁRIO 1. Eu leio. Não tem nada pra fazer.

FUNCIONÁRIO 2. Eu, nem assim.

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 1. (*indicando a mesinha*) Esse café vai esfriar.

FUNCIONÁRIO 2. Mas se eles não pedem...

FUNCIONÁRIO 1. É. Se não pedem, deixa aí. (*indica, na mesinha, uma bandeja coberta por uma toalha*) E o que é que tem aí embaixo?

FUNCIONÁRIO 2. Sequilho doce.

FUNCIONÁRIO 1. De goma?

O colega aquiesce.

Funcionário 1 espia embaixo da toalha e tira alguns sequilhos.

FUNCIONÁRIO 2. (*assustando-se*) Cuidado! (*apressa-se em cobrir a bandeja*) Se te pegarem mexendo na comida deles, já viu.

FUNCIONÁRIO 1. (*mostrando os sequilhos*) Só peguei três. (*come um deles*) Está bom. Quer um?

O colega faz que não.

FUNCIONÁRIO 1. Está bom!

O colega dá de ombros.

Funcionário 1 acaba de comer seus sequilhos, vai até a mesinha e começa a servir uma xícara de café.

FUNCIONÁRIO 2. (*tentando, em vão, impedi-lo*) Ei!

FUNCIONÁRIO 1. Que foi?

FUNCIONÁRIO 2. Está doido?

FUNCIONÁRIO 1. Por que?

FUNCIONÁRIO 2. E se faltar xícara?

FUNCIONÁRIO 1. E eu por acaso vou jogar essa fora?

FUNCIONÁRIO 2. Mas suja.

FUNCIONÁRIO 1. Eu limpo.

Funcionário 1 acaba de tomar seu café. Olha em volta, certifica-se de que ninguém se aproxima e limpa a xícara na toalha da mesinha. O colega, a esta altura já bastante contrariando, deixa escapar um gesto de impaciência.

FUNCIONÁRIO 1. (*tentando amenizar a situação*) Não vão nem notar...

FUNCIONÁRIO 2. Depois vai sobrar pra mim!

FUNCIONÁRIO 1. (*indica a toalha, agora suja de café*) Pronto. Quem vê diz que foi café que escorreu do bule.

FUNCIONÁRIO 2. Você que está dizendo...

FUNCIONÁRIO 1. Também não precisa ficar me olhando assim, não! Não poder nem usar uma xícara... Não sou nem doente!

FUNCIONÁRIO 2. Se fosse, não tinha problema: o que não falta aí é médico.

FUNCIONÁRIO 1. Tem médico aí no meio, é?

FUNCIONÁRIO 2. Bem uns quatro.

FUNCIONÁRIO 1. Ah! Então eu já dou por visto a conversa.

FUNCIONÁRIO 2. Por que?

FUNCIONÁRIO 1. (*zomba*) Não lê jornal, por isso é que não sabe de nada.

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 2. Não vai contar, não?

FUNCIONÁRIO 1. Estão querendo fechar de novo as areias.

FUNCIONÁRIO 2. Fechar como?

FUNCIONÁRIO 1. Fechar. Igual na seca do quinze? Estão querendo mandar prender esse povo. Campo de concentração.

FUNCIONÁRIO 2. Sério?

Funcionário 1 aquiesce.

FUNCIONÁRIO 2. Estão tudo é doido... (*pausa*) Mas, não. Está aí um monte médico. Eles não vão deixar, não.

FUNCIONÁRIO 1. Deixar? Eles é que estão querendo.

FUNCIONÁRIO 2. Mentira!

FUNCIONÁRIO 1. Está duvidando? Pois leia o jornal e depois venha me dizer.

FUNCIONÁRIO 2. Então é melhor mandar logo matar, porque é prender esse povo e as doença começar a se alastrar.

FUNCIONÁRIO 1. Deus tenha piedade.

FUNCIONÁRIO 2. Por isso que eu não dou confiança a médico.

FUNCIONÁRIO 1. Se bem que a conversa é que agora vai ser diferente, que vão tomar cuidado...

FUNCIONÁRIO 2. Cuidado como?

FUNCIONÁRIO 1. Deus é que sabe.

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 2. Não... No fim das contas eles vão dar um jeito. Não vão fazer um negócio desse, não. (*pausa*) Será?

FUNCIONÁRIO 1. Acho que não. Vão inventar outra coisa. Prender esse povo assim, sem terem feito nada... Acho que não.

FUNCIONÁRIO 2. É. Vão pensar noutra coisa, que Deus está vendo.

FUNCIONÁRIO 1. Amém.

FUNCIONÁRIO 2. Amém.

Silêncio.

Funcionário 1 cutuca o colega e indica a sala de reunião.

O colega olha para a sala ao lado, constata que é sua hora.

FUNCIONÁRIO 2. Vou lá

Funcionário 2 vai em direção à sala de reunião, empurrando a mesinha.

FUNCIONÁRIO 1. Espera aí!

No que o colega pára, ele vai até mesinha e tira mais alguns sequilhos.

FUNCIONÁRIO 2. (tentando impedir) Não...

Funcionário 1 é mais ágil, consegue tirar alguns sequilhos da bandeja.

FUNCIONÁRIO 1. (rindo) Vá lá que estão lhe esperando. (indicando os sequilhos) Eu guardo um pra você.

O colega sai, com a mesinha.

Funcionário 1 fica onde está, comendo seus sequilhos.

Um tempo.

O colega volta.

FUNCIONÁRIO 1. (oferecendo o sequilho que prometeu guardar) Toma.

Funcionário 2 recebe o sequilho.

Silêncio.

FUNCIONÁRIO 1. Que cara é essa?

FUNCIONÁRIO 2. Já resolveram. Vão mandar prender, mesmo.

Longo silêncio.

Um ator, ao público:

“Para atender com eficiência os serviços de socorro aos flagellados, e evitar o deslocamento deveras temível para a saúde e a tranquilidade públicas das populações sertanejas que emigravam para diversos pontos, principalmente para a capital, a interventoria tomou urgentes providências. Tratou o governo de concentrar os flagellados em pontos diversos, afim de socorrer-os com eficiência e no tempo oportuno. Foram criadas, sob a fiscalização do Departamento das Secas, sete concentrações: Burity, no Município do Crato; Quixeramobim, no Município do mesmo nome; Patu, no Município de Senador Pompeu; Cariús, no Município de São Matheus; Ipú, no município de mesmo nome; Urubu e Otávio Bonfim, no Município de Fortaleza.” Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente da República pelo Interventor Federal (Cap. Roberto Carneiro de Mendonça).

Cena 5

Campo do Urubu, Fortaleza.

Um médico, dois soldados e um rapazinho débil mental, depois a madrinha deste (uma benzedeira).

Sob o olhar vigilante de um médico, dois soldados tentam, a força, dominar um rapazinho de barba crescendo e de cabelos desalinhados um tanto longos.

O rapaz não fala propriamente, não articula claramente palavras, mas grunhe enquanto se debate na tentativa de se desvencilhar.

SOLDADO 1. Calma, rapaz! Tenha calma! Se estribuchar é pior.

SOLDADO 2. Segura, que se deixar ele escapole.

SOLDADO 1. *(para o rapaz)* Deixe de agonia! Quer que nós lhe amarre, feito um bezerro?

O rapaz redobra as forças, tentando fugir.

MÉDICO. Pode amarrar. Cadê a corda?

Os soldados se entreolham.

MÉDICO. A corda. Cadê?

SOLDADO 1. Achamo que não precisava, doutor.

O rapaz, num rompante, quase escapa.

MÉDICO. Segura!

SOLDADO 1. Segura aí!

O rapaz é detido outra vez.

SOLDADO 2. Pronto, daqui não solta mais não.

MÉDICO. Pois passe logo a navalha. Anda.

O rapaz retoma seu desespero na tentativa de fugir.

SOLDADO 1. *(para o rapaz)* Fique direito que senão vai sangrar muito!

O rapaz não se contém e é reprimido com um excedente de força dos soldados.

SOLDADO 1. Nós segura ele e o senhor passa a navalha, doutor.

MÉDICO. Eu, não. Vocês.

SOLDADO 1. E como é que faz?

MÉDICO. Sente em cima dele que sua mão fica livre. Segure com a perna.

O soldado segue a instrução do médico.

MÉDICO. Isso. *(entregando-lhe uma navalha)* Pega aqui.

SOLDADO 1. *(recebendo a navalha)* Tem algum restinho d'água, doutor, pra ir limpando o sangue?

MÉDICO. *(o Médico faz que não)* Faça aí do jeito que der.

No que o soldado vai começar a raspagem da barba do rapaz, este começa a se debater, em pânico. A seus gritos se junta então a voz de uma mulher idosa, que entra carregando consigo uma grande sacola surrada na qual traz garrafas de vidro. Ela chega empurrando e estapeando os soldados que, ao verem-na, largam o garoto.

MÉDICO. *(para os soldados)* O que é isso?

Os soldados se esquivam.

A velha senta-se no chão e toma no colo o rapaz, que começa a choramingar. Ela inicia então uma prece que não conseguimos compreender.

SOLDADO 2. É ela, doutor.

A benzedeira faz o sinal da cruz, indicando o fim da oração. O garoto já se acalmou, em seu colo.

MÉDICO. Essa aí?

O soldado faz que sim. O médico se aproxima da velha e do garoto.

MÉDICO. A senhora fique tranqüila. Ninguém ia fazer mal ele, não.

A benzeadeira murmura ao médico qualquer vitupério ininteligível.

MÉDICO. Mas ele é homem. Vai ter que raspar a barba. A cabeça e a barba.

BENZEDEIRA. Não se encosta mais nele, não. Já agoniaram demais o menino. Acabou.

MÉDICO. É pro bem dele. Ele tem mais piolho que todo mundo aqui.

BENZEDEIRA. O senhor devia ter era vergonha. Açoitar um menino que não faz mal a ninguém. Batendo a cabeça do pobre no chão. O menino está todo ferido de vocês bater.

MÉDICO. É ferida de piolho, que ele tem muito.

BENZEDEIRA. É de vocês bater. *(para os soldados, indicando o médico)* Por que é que não raspa a cabeça dele? Batendo no filho alheio... Não criaram ele, por que bate?

MÉDICO. Esse rapaz é o quê seu?

BENZEDEIRA. *(sem dar ouvidos ao médico)* Tinha que bater era nos desordeiro.

MÉDICO. *(insiste)* Esse rapaz é o quê seu?

BENZEDEIRA. Só sabem fazer ruindade...

MÉDICO. Estou lhe fazendo uma pergunta. Esse rapaz é o quê seu?

BENZEDEIRA. Filho.

MÉDICO. *(para os soldados)* Pensei que o doido fosse só ele. Tem algum cabimento esse rapaz ser filho dela?

BENZEDEIRA. Afilhado.

MÉDICO. Afilhado?

A velha não diz nada.

MÉDICO. E por que não disse logo?

BENZEDEIRA. Afilhado é mesmo que filho, quando os pai morre. É meu filho, na vontade de Deus.

O médico se aproxima da velha e do rapaz, o rapaz se mostra mais nervoso com esta aproximação e se agarra na madrinha.

MÉDICO. Não vou lhe encostar, não.

O rapaz se acalma um pouco.

MÉDICO. O povo aqui confia muito na senhora. Mas a senhora está piorando a situação deles...

BENZEDEIRA. Meu mandado no mundo é ajudar. Mal a ninguém eu não faço.

MÉDICO. A senhora está dizendo a eles pra não tomarem vacina. Até criança com sarampo já estão escondendo.

BENZEDEIRA. Mal a ninguém eu não faço.

MÉDICO. Se não começarem a tomar a vacina vai morrer muita gente.

BENZEDEIRA. Se é tão bom, porque o senhor não toma?

MÉDICO. Já tomei. E seu afilhado mesmo eu acabei de vacinar.

A velha olha assustada para o menino e ele lhe mostra a marca de injeção no braço. A madrinha é rápida: tira do saco um trapo, amarra o braço do menino acima da marca, chupa repetidamente a picada e cospe, enquanto murmura sua reza ininteligível. Tira então do saco algumas folhas, amassa-as e esfrega-as no braço do rapazinho, na marca da vacina. O garoto chora, a velha o abraça.

BENZEDEIRA. Pronto. Acabou. Não chore, não. Não chore, não... (*ajudando o menino a levantar*) Venha.

A velha se prepara para sair, levando o rapaz, mas o médico a interpela, fazendo-a parar.

MÉDICO. A senhora querendo, pode até ir embora. Mas ele fica.

BENZEDEIRA. Já judiaram demais dele. Vão querer mais o quê?

MÉDICO. Se não é seu filho, vai ter que ficar no pavilhão de solteiro.

BENZEDEIRA. É meu filho.

MÉDICO. É seu *afilhado* e não é mais criança. Tentei conversar com a senhora, mas se não quer me ajudar eu vou lhe tratar igual o resto e aí nós vamo ver se no pavilhão de solteiro a senhora vai me atrapalhar quando eu voltar pra raspar a cabeça dele.

Por um tempo, a velha não diz nada. Só enfrenta o médico com o olhar.

SOLDADO 2. Não faça raiva a ela não doutor... Deixe eles ir, que depois se ajeita. Depois nós resolve.

BENZEDEIRA. Cabelo dele é luto. Luto da mãe. Promessa. Não pode raspar, não.

MÉDICO. Mas vai.

Outra vez, a velha enfrenta o médico com o olhar.

SOLDADO 1. Deixe, doutor. Se é promessa, não é bom mexer, não. O menino é doido, é afilhado dela, ela que tome de conta. Deixe ele ir.

MÉDICO. *(para a benzedeira)* Posso até deixar. Mas a senhora vai ter que me prometer que de agora em diante a senhora vai me ajudar a convencer esse povo daqui tomar a vacina.

A velha continua silenciosa.

MÉDICO. Estou lhe pedindo um favor.

BENZEDEIRA. Mas se eles não querem sua ajuda, doutor... Cada um é senhor da sua cabeça. Deus mesmo não ensinou ninguém a tomar vacinar.

MÉDICO. E aí faz o quê? Deixa todo mundo morrer?

BENZEDEIRA. Meu mandado nesse mundo é curar.

MÉDICO. E vai curar sarampo, tifo, disenteria como? Com garrafada, com benzedura? Vai cuidar desse povo como?

A velha não responde.

MÉDICO. Heim? Me responda!

A velha não responde.

SOLDADO 2. Ela tem uma água, doutor. O povo está dizendo que é santa.

MÉDICO. E não vão tomar vacina se confiando nessa água santa?

Os soldados se calam.

MÉDICO. O nome disso que a senhora está fazendo é bruxaria.

BENZEDEIRA. Peça desculpa a Deus, pra não pagar pela língua!

MÉDICO. A senhora não é santa, não. É bruxa.

SOLDADO 1. Não diga mais nada, não, doutor/

MÉDICO. *(cortando a fala do soldado)* Cala a boca! *(para a benzedeira)* E eu vou dar ordem de mandar a senhora pra delegacia. Está me ouvindo? Pra aprender a não sair por aí dizendo que é santa/

BENZEDEIRA. *(cortando a fala do médico)* Santo só é Deus! *(após uma pausa)* E Deus é que cura.

MÉDICO. Deus e eu.

BENZEDEIRA. *(após uma pausa)* O doutor só quer é mandar em tudo, mas não manda! Manda lá o quê? O tempo da vida e da morte só estão é na mão de Deus. Eu morri, com mais um dia eu voltei. Deus mandou. Mandou eu voltar pra curar as enfermidade, pra tratar desse povo aí. Eu não sou ninguém não, doutor, mas Deus é. Quem faz o milagre é Ele.

MÉDICO. *(desdenha)* Que milagre? Essa água?

BENZEDEIRA. Pelo meno eu não ando amarrando os outro, feito bicho. O povo aqui não é bicho. É gente tal e qual os outro. Fica aí, dando pro povo beber um negócio que eles não sabe o que é/

MÉDICO. *(corta a fala da velha, falando para os soldados e indicando o rapaz)* Pega aí ele!

Os soldados não atendem à ordem.

MÉDICO. Anda!

Os soldados não atendem à ordem.

BENZEDEIRA. Que é que o menino tem culpa de nada?

MÉDICO. Paga o justo pelo pecador. E a senhora vai pra delegacia, que eu não quero mais ninguém por aqui morrendo de tifo, nem de sarampo, nem de disenteria/

A velha ri.

MÉDICO. Que foi?

BENZEDEIRA. De nada dessas coisa aí que o senhor diz ninguém não morreu ainda, doutor. *(pausa)* Eles estão morrendo tudo é de outra coisa.

MÉDICO. De quê?

BENZEDEIRA. Não sabe o que é, não?

MÉDICO. De quê?

BENZEDEIRA. De fome.

Agora é o médico que ri.

BENZEDEIRA. Ria, doutor. Se ri, é por que duvida.

O médico fica sério.

MÉDICO. *(seco, para os soldados)* Pega o rapaz.

Os soldados não reagem.

MÉDICO. Anda! Ou eu boto os dois pra fora do quartel!

Os soldados não reagem.

MÉDICO. Agora, ou eu boto os dois pra fora do quartel!

O Soldado 2 vai se aproximar da benzedeira e do rapaz, mas o Soldado 1 o detém.

MÉDICO. Que história é essa, soldado? Vai me desafiar?

SOLDADO 1. Minha filha, doutor. A menina cega que eu trouxe pro senhor ver... Ela lavou a cara da bichinha com a água, agora ela enxerga tudo.

Um silêncio.

MÉDICO. *(para os soldados, reiterando a ordem)* Traga o rapaz.

BENZEDEIRA. *(pede o doutor, sempre protegendo o afilhado)* Tire ele de mim, não...

MÉDICO. *(para os soldados)* Tragam o rapaz. Ou então vão os dois pra fora.

SOLDADO 1. *(se aproximando com cuidado da velha)* É pro bem do menino, dona. Aqui está dando esse piôi Lelé. Desse tamanho assim, ó. *(mostra a cabeça do indicador)* Se pegar nele, vão chupar o resto do sangue do menino.

Uma pausa, a velha continua protegendo o garoto.

MÉDICO. Estão esperando o quê?

Os soldados avançam e arrancam o rapaz dos braços da velha. O garoto volta a espernear e a gritar enquanto o levam embora, sob o olhar atento do médico e da benzedeira.

Cena 6

*Próximo aos banheiros do Campo do Pirambu, em Fortaleza.
Três flagelados, depois outras duas (mãe e filha); por fim, três militares e um flagelado promovido a vigia.*

*Os três flagelados, em meio a uma crise de riso, riso de piada boa.
Aos poucos, vão se contendo.*

FLAGELADO 2. *(retomando após um breve silêncio)* Como foi mesmo?

Com esta fala os três voltam a rir, até que o riso perca outra vez a força.

FLAGELADO 3. *(contendo-se)* Melhor parar...

FLAGELADO 2. *(pede ao Flagelado 1, sem dar trela ao que acaba de ser dito)* Conte aí, de novo.

FLAGELADO 3. Ei! Não. É pra parar. Comida é coisa sagrada, não é pra farra, não. Nem eu gosto de piada com a mãe dos outro. Mãe também é coisa santa.

FLAGELADO 1. Piada? Contei do jeito que foi, de a vera.

FLAGELADO 3. Mesmo assim.

FLAGELADO 1. Agora deu pra dar ordem. *(meio de lado, para Flagelado 2)* Daqui a pouco botam ele pra vigiar nós.

FLAGELADO 3. E qual foi a ordem que eu dei?

FLAGELADO 2. De não rir mais!

FLAGELADO 3. Eu disse isso? Disse não senhor. Só reclamei porque comida e a mãe dos outros é coisa sagrada, não é pra mangofa.

FLAGELADO 1. Pois uma coisa eu digo: Enquanto tiver força pra rir é que ainda não morreu. O cabra mais sério que eu vi por aqui era aquele sarará da barbearia. Como era o nome?

FLAGELADO 3. Qual?

FLAGELADO 1. O do chapéu mole, assim.

FLAGELADO 3. Sei. O que é que tem nele?

FLAGELADO 1. Nunca vi ele rir de nada. Nunca.

FLAGELADO 3. Sim... E o que é que tem?

FLAGELADO 1. *(após um pequeno suspense)* Morreu.

Flagelado 1 e Flagelado 2 ensaiam risos.

FLAGELADO 3. Vai fazer troça com finado, agora?

Flagelado 1 e Flagelado 2 controlam o riso.

Silêncio.

FLAGELADO 2. Ontem repartiram cachaça aí.

FLAGELADO 1. (*incrédulo*) Cachaça? Ora se isso lá é conversa... Vão bem dar cachaça a nós!

FLAGELADO 2. Teve uns aí que receberam. Eu vi.

FLAGELADO 1. Dou por visto como.

FLAGELADO 3. Teve cachaça mesmo, mas era só pros da patrulha. Um tanto assim. Bem dizer um litro. (*para Flagelado 1*) Aquele galeguinho que trabalhava mais nós na marcenaria passou aí todo prosa, todo calçado de bota, mostrando a quartinha cheia de cana.

FLAGELADO 1. Olha a inveja...

Flagelado 3 faz um muxoxo de impaciência para os amigos.

FLAGELADO 3. Agora inventaram essa história que eu quero entrar na patrulha.

FLAGELADO 2. E não quer, não?

FLAGELADO 3. Não quero nada.

FLAGELADO 2. Mas e se chamassem?

FLAGELADO 3. O quê?

FLAGELADO 2. Se chamassem pra tu entrar na patrulha?

FLAGELADO 3. Ora se lá vão me chamar...

FLAGELADO 2. Mas se chamassem?

Ele não responde.

FLAGELADO 1. Ele ia.

FLAGELADO 3. Pois ia mesmo! Dos serviço daqui, a patrulha é o melhor que tem. É ou não é? Estou mentindo?

FLAGELADO 1. (*para Flagelado 2*) Viu? O olho chega brilha.

FLAGELADO 3. Mas eu não ia faltar com os amigo, não.

FLAGELADO 1. (*irônico*) Não ia, não...

FLAGELADO 3. Não ia mesmo não. Se me dessem cachaça, vamo dizer, se me dessem cachaça como deram pros outro agora, eu chamava vocês, dividia, nós proseava junto, tomava um trago.

FLAGELADO 1. (*ainda irônico*) Tomava...

FLAGELADO 3. Pra tu, também, ninguém é bom. Ninguém presta! Se estou dizendo que não ia fazer igual aos outro é porque não ia.

FLAGELADO 1. Se já está dando ordem em nós agora, quem dirá se fosse patrulha!

FLAGELADO 3. Não estou dando ordem em ninguém. Pedi pra parar porque, no meu ver, está errado fazer troça de coisa santa.

FLAGELADO 1. Se não pode mais nem fazer troça de nada, vai fazer o quê? Chorar? Tem que ir é pra frente, os vivo.

FLAGELADO 3. Começou de novo a conversa.

FLAGELADO 1. Todo dia aqui vai quantos pra vala? Seis? Sete? Mais de cinco, todo dia morre.

Passam um tempo em silêncio.

FLAGELADO 1. E me diga se eu tenho lá culpa que era a mãe dela?

Rebote da piada contada logo antes do início da cena: voltam Flagelado 1 e Flagelado 2 a rir. O terceiro não consegue segurar por muito tempo o ar de contrariado e, por fim, também cede ao riso.

Meio à parte, aparece uma senhora com uma garota, sua filha. Elas não dão atenção à troça dos gaiatos, nem mesmo os cumprimentam, mas a chegada das mulheres drena o riso.

FLAGELADO 1. Boa tarde.

A Mulher aquiesce.

FLAGELADO 2. Aliás, boa noite, né? Já-já escurece...

A mulher não diz nada.

FLAGELADO 2. Boa noite, cumade, eu disse.

A mulher não responde.

FLAGELADO 1. (para Flagelado 2) Deixe de troça, que ela é mulher casada.

MULHER. Viúva.

Os homens mudam de semblante com esta notícia.

FLAGELADO 1. (fazendo o sinal da cruz) Deus o tenha.

Os outros também fazem o sinal da cruz e comunicam seus pêsames:

FLAGELADO 3. Deus o tenha.

FLAGELADO 2. Deus o tenha.

Uma pausa.

FLAGELADO 2. E isso foi quando, cumade?

MULHER. Sou cumade de vocês não, me desculpe.

Silêncio.

FLAGELADO 2. E estão aqui fazendo o quê?

FLAGELADO 1. Ela não já disse que não está pra conversa?

FLAGELADO 2. Não é pra ofender, não. É só perguntando.

MULHER. Estamos fazendo nada, não.

FLAGELADO 3. Então sente aí. Estamos aqui de prosa, conversando.

MULHER. Não, senhor. Ninguém quer prostrar, não. Pode deixar. Estamos bem de pé.

Há um silêncio: a chegada das mulheres meio que tirou o norte da conversa que estava estabelecida.

FLAGELADO 3. O finado era homem bom. Trabalhou comigo. Nós ficamos um tempo na funilaria, não foi? Eu lembro. Muito ordeiro. Bom, mesmo. Homem bom. Mas é muita doença, muita coisa... Deus o tenha.

Ela faz outra vez sinal da cruz, os outros acompanham.

Há um breve silêncio, e então Flagelado 2 ri, de repente, num rompante. Mas rapidamente consegue prender o riso.

FLAGELADO 2. A senhora desculpe, viu? Não é faltando com o respeito, não senhora. É que eu lembrei duma coisa.

GAROTA. Do quê?

A mulher repreende a intromissão da filha com um safanão.

FLAGELADO 1. *(respondendo à menina, a despeito do comentário da mãe)* Nada, não. É que eu estava contando um história, um negócio que aconteceu/

Ele não consegue terminar a frase: gargalha. Com ele passam a rir os dois outros flagelados e a menina e, aos poucos, também a senhora compartilha o riso, que finalmente esvanece.

Silêncio.

MULHER. *(para a filha, fazendo menção de ir embora)* Vamo.

FLAGELADO 2. Fique aí, cumade, mais um pedaço.

Mulher recusa o pedido com um aceno de cabeça.

FLAGELADO 1. Fique, que a gente não faz mais molecagem, não.

MULHER. Não é isso, não. *(para a menina)* Vamo.

FLAGELADO 3. A senhora ficou sentida.

MULHER. E tem lá motivo pra estar sentida?

Flagelado 3 dá de ombros.

MULHER. Tem não, senhor. É que está na hora de ir mesmo. *(para a filha)* Anda.

Vão saindo as duas.

FLAGELADO 1. Espere aí, dona.

Elas param.

FLAGELADO 1. Agora que— assim— agora que a senhora está viúva, a senhora precisando de alguma ajuda, ou sua filha— precisando, qualquer coisa, pode falar.

Ela não responde. Segue com a filha. Estão prestes a sair quando se ouve a aproximação de outros homens em troça. Param para ver quem chega: são quatro soldados, ou ainda: três soldados (um deles de patente mais alta que a dos outros dois) e um flagelado incorporado ao serviço de patrulha do campo, que não veste farda nem porta arma de fogo, mas que calça bota e que, como seus novos colegas, está de posse de um porrete de madeira.

Quando estes homens vêem os flagelados, param de rir.

SARGENTO. E que marmota é essa aqui?

Ninguém responde.

SARGENTO. É festa?

Outra vez, ninguém responde.

SARGENTO. Estão fazendo o quê?

FLAGELADO 3. Nada, não senhor.

SARGENTO. Pois então vão pra outro canto, que se não estão fazendo nada já estão errado. Por que não estão trabalhando?

FLAGELADO 3. Pararam as oficina, que faltou gás. O trabalho só segue amanhã, clareando o dia.

SARGENTO. Pois vão embora. Anda. Vão arranjar molecagem noutro canto.

FLAGELADO 3. *(para os amigos)* Vamo.

FLAGELADO 1. *(detendo os outros dois)* Não. *(para os militares)* Ninguém está fazendo nada de errado. Por que é que não pode ficar aqui?

SOLDADO 1. Que conversa é essa rapaz? Está falando com quem?

SAGENTO. *(para o soldado)* Deixa. *(para o flagelado)* Tu trabalha onde, rapaz?

O flagelado não responde.

PATRULHA. Responde, homem! Trabalha onde?

O flagelado não responde.

PATRULHA. *(cutucando-o com o porrete)* Responda ao sargento!

O flagelado, acossado, reage: segura a ponta do porrete e encara o patrulha.

PATRULHA. *(tentando não se mostrar intimidado)* O sargento perguntou onde tu trabalha.

FLAGELADO 1. *(ainda segurando o porrete)* Tu sabe. Tu trabalhava lá mais eu até um dia desse. Pois ainda estou no mesmo canto.

Os outros militares riem. O Patrulha puxa o porrete das mãos de Flagelado 1.

SOLDADO 2. *(para o patrulha, em troça)* E vai deixar por isso, é?

FLAGELADO 2. Nós já estamos indo embora. *(para Flagelado 1)* Anda.

FLAGELADO 1. *(resistindo aos companheiros que tentam conduzi-lo para fora, fala para o Patrulha)* Veja aí se no cabo desse porrete, no fundo, não tem uma estrela de cinco ponta.

FLAGELADO 2. *(para os militares)* Besteira dele... *(para o amigo flagelado, num pedido)* Vamo embora.

FLAGELADO 1. Veja aí, se não tem.

O Patrulha verifica o cabo do porrete. Não diz nada.

FLAGELADO 1. Tem, não tem? Pois fui eu que fiz esse porrete aí na sua mão. Isso é trabalho meu.

PATRULHA. Rapaz, responda aí ao sargento e vá embora. Pronto. Acabou.

FLAGELADO 1. Se fui eu que fiz o porrete, já está respondido. Ou não está? *(para o Sargento)* Trabalho na marcenaria, sim senhor.

FLAGELADO 2. Nós tudo trabalha lá.

FLAGELADO 1. Satisfeito?

SARGENTO. Atrevimento tem preço, viu, sujeito? Custava ter respondido, sem fazer graça? Estamos aqui é pra ajudar a botar ordem no campo. Ninguém quer confusão. Estão tudo trabalhando na marcenaria, muito bem, mas pra eu botar vocês num serviço pior é fácil, viu? Aqui ninguém dá trela a gente atrevida, não. Malandro pra mim é no cabresto curto.

SOLDADO 2. *(para o sargento)* A delegacia está cheia, mas o senhor querendo nós bota ele lá no sebo, pra ver se a castanha dele não quebra.

SARGENTO. Quer ir pro sebo, sujeito? Ficar lá preso, no cercado?

Nenhuma resposta.

SOLDADO 1. Quem cala consente...

SARGENTO. *(para o flagelado)* Tua sorte é que tem navio chegando no Mucuripe. Qualquer hora entra aí turista, jornalista, o cão que o valha e aí tu estando no sebo é complicação pra nós. *(para o Patrulha)* Sabe o nome dele?

PATRULHA. Sei, sim senhor.

SARGENTO. Pois corte o nome dele da lista da comida aí uns três dia, tire o cartão dele, contando de amanhã.

PATRULHA. *(para o Sargento)* Sargento...

SARGENTO. Que foi?

PATRULHA. Ele tem família. Tem mulher e uma menina pequena, de braço.

SARGENTO. *(para Flagelado 1)* Rapaz... Tão atrevido, sabendo que tem mulher e filha pra cuidar... Não pensa nelas não?

FLAGELADO 1. Na vinda pra cá já se passou foi muito mais de três dia sem comer.

SARGENTO. Não tem jeito mesmo, não... Esse aí não sabe dizer nada sem atrevimento.

FLAGELADO 1. Atrevimento é uma coisa, verdade é outra. Verdade não é pra esconder, não.

SARGENTO. *(conferindo com o Patrulha)* Tem mulher e uma menina de braço?

O Patrulha faz que sim.

SARGENTO. Pois corte a comida deles só um dia, pra ele lembrar que aqui, por pior que seja, gente de bem não morre de fome. Aqui, quem passa fome é malandro.

FLAGELADO 2. *(tentando puxar consigo o amigo)* Vamo embora.

Flagelado 1 se desvencilha.

FLAGELADO 3. *(ainda para o amigo, em quase sigilo)* Pelo amor de Deus...

Flagelado 1 outra vez se desvencilha: não parece disposto a sair.

SARGENTO. Que é que ainda tem pra dizer?

Flagelado 1 não responde.

SARGENTO. *(saca o revolver, sem apontar)* Quer conversar, se conversa.

Flagelado 1, que estava resoluto, hesita. Por fim, decide-se por ir embora. Saem os três amigos mas, no caminho, Flagelado 1 ainda se dirige à mulher e à mocinha:

FLAGELADO 1. Vamo, deixa eles aí.

SARGENTO. Não. Elas ficam. Não estavam fazendo arruaça, não têm porquê sair.

MULHER. *(para os outros flagelados, após uma pausa)* Nós fica.

Os flagelados saem.

SARGENTO. Cada uma... *(para o Patrulha)* Não deixe lhe montarem, não, que você agora é da patrulha. Não vá dar asa a eles, não, que você se quebra. Bote reparo.

PATRULHA. Sim, senhor.

SARGENTO. E não corte o nome dele da lista, não. Que a mulher e a filha não têm culpa do atrevimento dele.

SOLDADO 2. É melhor cortar, sargento. Se ficar deixando passar, já viu.

SARGENTO. E quem é que dá ordem aqui?

Os outros se calam.

SARGENTO. Quando eu souber que não tem navio chegando no Mucuripe pra trazer ninguém pra cá eu me lembro de acertar com ele. *(para Soldado 2)* E você, fique no seu canto, que uma coisa que eu não dou a soldado meu é intimidade.

SOLDADO 2. Sim, senhor.

SARGENTO. Mas vamo resolver logo essa outra história. *(para a mulher)* É esses três, né?

MULHER. É, sim senhor.

SARGENTO. Pois vamo logo ajeitar isso.

MULHER. Já escolheu?

SARGENTO. Olhe, minha senhora, eu não sou de me meter em conversa de soldado meu, não, que se está a meu serviço é porque eu confio, mas já vieram os três me azucrinar o juízo porque do jeito que quiseram resolver não deu certo. Combinaram uma partida de 31, esse aí perdeu, mas os dois aqui ficou dando empate. Empataram três mão e aí disseram que não ia jogar mais, que eu resolvesse. Logo eu, que não gosto de jogo nem de quizila no serviço. Aliás, de jogo eu não gosto é de jeito nenhum, muito menos se for jogo de carta apostado. Deixo jogarem porque todo mundo precisa de folga, mas gostar eu não gosto. Agora, se é pra resolver, vamo resolver.

MULHER. E como é que faz?

SARGENTO. Pois é por isso que eu trouxe eles aqui, que a última partida eu acompanhei, fui juiz pra garantir que era jogo sério, que não era safadeza, porque canalhice eu não admito, a senhora sabe. Não sabe?

A mulher aquiesce.

SARGENTO. Pois então. Estão aí os cabra, agora a senhora é que vai resolver.

MULHER. Eu?

SARGENTO. É, a senhora.

Um silêncio, a mulher não diz nada, não parece sequer estar entendendo a situação.

SARGENTO. A senhora diz quem ganhou.

MULHER. Como assim?

SARGENTO. A senhora aponta um, quem a senhora apontar ganhou.

Silêncio.

SARGENTO. Porque se não for assim vai ser como?

Outra vez, a mulher não consegue dizer nada.

SARGENTO. A senhora aponta e pronto, acabou.

Silêncio.

SARGENTO. Ande, minha senhora, resolva logo isso que ninguém tem o dia todo, não. Quem a senhora escolher ganhou, está bom, não vai ter confusão, não, que eu estou

aqui, estou botando sentido. Já disse pra eles que ia ser assim, que o que a senhora dissesse era o justo, estava certo e ninguém discutia.

Silêncio.

PATRULHA. Escolha então o senhor, sargento.

SARGENTO. Cale a boca!

Os homens continuam a esperar da mulher uma resposta, uma resposta que não vem.

PATRULHA. *(para o outro soldado)* Pois vamos fazer assim: tu me dá essa boina. Pronto. Me dando a boina nós faz negócio, é o desempate.

SOLDADO 2. Ficou doido, foi? Vou lá lhe dar minha boina o quê? Minha boina não vale nem a aposta toda, quanto mais isso. Já dei o que tinha de dar, está aí meu dinheiro na banca. Tu andando por aí com a boina do exército ia era desmoralizar nós tudo. Tu não é flagelado, não é soldado!

Os soldados riem, com o sargento.

SARGENTO. *(para a mulher)* Vamos logo. Escolha, que senão ganharam os dois, aí a situação complica...

Mais risos.

SARGENTO. *(já um tanto impaciente)* Vou dizer uma coisa: Qualquer dia eu acabo com o jogo apostado aqui. Acabo logo de vez. Outro dia começaram com essa história de jogo apostado, quando eu vi estava o circo armado, murro pra todo lado, pontapé, o diabo. Que é que estavam apostando mesmo?

SOLDADO 1. Nem lembro.

SARGENTO. *(para o Patrulha)* O que era?

PATRULHA. Um pedaço de carne seca.

SARGENTO. Pois por causa dessa carne, olha o inferno que deu. Mas se já começaram essa aposta, vamo terminar direito. *(para a mulher)* Diga aí quem foi que ganhou, porque senão ganharam os dois. E o dinheiro é só esse mesmo, é o dinheiro da banca, que os três botaram. Está na minha mão.

O Sargento mostra a ela o dinheiro. Silêncio.

SARGENTO. A senhora querendo dar pra trás, também não tem problema, não. Eu desmancho a aposta.

A mulher não diz nada.

SARGENTO. Quer desfazer a aposta?

Ela faz que não.

SARGENTO. Pois então escolha!

A mulher aponta o Soldado 2.

PATRULHA. *(para a mulher)* É só porque ele é soldado, né?

SARGENTO. *(para o patrulha)* Ôpa! Não tem conversa! Já disse que o que ela resolvesse era o justo, não tem discussão. *(para Soldado 2)* Ganhou, pode ir.

SOLDADO 2. *(após alguma hesitação)* E é aqui, é?

MULHER. Não!

SARGENTO. *(para Soldado 2)* Vá lá no banheiro, no dos homens – eles não usam mesmo. Em todo caso não vamo deixar ninguém entrar lá, não. Pode ir sem medo. Vá naquele que ainda não terminaram, o que está sem coberta.

SOLDADO 1. Lá é até mais fresco.

Algum riso.

MULHER. *(para o sargento)* Pois o senhor me dê logo o dinheiro.

SARGENTO. Agora, não. Depois. *(para o Soldado 2)* Vá lá.

Soldado 2 se dirige aos banheiros, mas quando está prestes a sair, pára e se volta para as mulheres.

SOLDADO 2. Cadê? Ela não vem, não?

Mãe e filha se olham, a mulher acena para a menina com a cabeça e a garota então sai, acompanhando Soldado 2.

SARGENTO. Vocês me metem em cada uma que eu vou dizer uma coisa: eu só agüento porque sou besta, mesmo. Agora, se depois começarem a encher minha paciência eu vou fazer o certo: boto ele e essa menina pra casar.

SOLDADO 1. É bom, que assim ele ganha o enxoval!

Os homens riem.

Silêncio.

SOLDADO 1. *(manipulando o baralho que estava em suas mãos)* Quer jogar uma partida, sargento? Aproveitar o restinho de sol? Dá pra mais uma partida, nós três.

SARGENTO. Não quero jogo, não. Vão vocês dois.

SOLDADO 1. De dois não tem graça não.

Silêncio.

SOLDADO 1. Vamo esperar aqui?

SARGENTO. Melhor.

Silêncio.

Ouve-se um grito seco da menina. Um grito prontamente abafado, como se a boca dela fosse fechada por uma mão forte. Soldado 1 e Patrulha se entreolham e esboçam uma risada. O Sargento faz sinal para que se controlem.

A mãe meio que vai em direção ao local onde está a filha, o Sargento a detém:

SARGENTO. Não vá lá, não, espere aqui.

Esperam.

Após algum tempo, ouve-se então outro grito abafado da menina. Os soldados acham graça.

SARGENTO. Cala a boca os dois!

Os soldados se calam.

SARGENTO. *(para a mulher)* Pegue aqui o dinheiro.

Entrega o dinheiro à mulher.

SARGENTO. Não vá lá, não. Espere. Eu vou embora. Vou levar esses dois daqui. *(para seus homens)* Vamo embora!

Saem os três homens.

Mesmo ansiosa, a mulher obedece a ordem do Sargento e permanece imóvel.

Ouvem-se ainda alguns gritos abafados da menina, mas a Mãe controla a força seu impulso de ir até ela. Há por fim um silêncio mas, estranhamente, não voltam nem o Soldado nem a garota. A mulher já está para ir até o banheiro quando volta Soldado 2.

SOLDADO 2. Ela disse pra tu não ir lá agora, não. Disse pra tu esperar, que daqui a pouco ela vem. *(pausa)* Ela está bem.

Soldado 2 sai. A mulher espera pela filha.

Intrometendo-se nesta espera, volta Flagelado 1 e se aproxima à mulher.

MULHER. Está querendo o quê! Não já te mandaram embora? Por que é que não foi?

FLAGELADO 1. *(após algum silêncio)* Agora, ela não sendo mais moça, o que é que tu quer pra deixar eu me deitar mais ela?

Silêncio.

Cena 7

Campo de Concentração do Buriti, Crato.

Um padre, três músicos com seus instrumentos (sanfona, zabumba e triângulo), depois um soldado, uma mulher e, por fim, mais flagelados e um outro soldado.

Um padre conversa com três flagelados, músicos, que estão se preparando para tocar. Um deles, o zabumbeiro, tenta consertar algo em seu instrumento.

SANFONEIRO. Se preocupe não, viu, padre? Se preocupe não, que vai dar certo. No fim dá certo. O senhor está triste, está contrariado, mas não fique assim, não, que vai indo, vai indo, as coisa vão se ajeitando. Não tem o bem que nunca acabe, nem o mal que sempre dure. É ou não é?

O padre aquiesce.

SANFONEIRO. Aliás, só tem um mal que é pra sempre. Sabe qual é?

O padre pensa um pouco, mas por fim desiste da charada.

SANFONEIRO. O inferno, padre! O inferno...

ZABUMBEIRO. (*zomba*) Esquecendo o inferno, heim, padre? Cuidado, que inferno é coisa importante. Ainda mais o senhor sendo um homem de Deus. Não pode esquecer, não. Nós mesmo pelega pra esquecer e não esquece!

Eles riem.

PADRE. (*após uma pausa, numa desabafo*) Vim pra ajudar, mas não teve jeito. Vou embora.

TRIÂNGULO. Não, padre! Que é isso? Fique aí. Ora se isso lá é conversa! O senhor não já foi lá, não conversou com ele?

O padre aquiesce.

TRIÂNGULO. Pois só isso já é de muita ajuda.

PADRE. Será?

TRIÂNGULO. Lhe digo. O que o senhor fez já é muita coisa.

PADRE. Quando eu soube que tinham colocado ele no sebo eu vim, pra ver se conseguia soltar, mas—

TRIÂNGULO. Mas só quem pode tudo é Deus. Nós faz só a nossa parte.

SANFONEIRO. O senhor tentou. Se não deu jeito é porque não tinha por onde. É isso mesmo: o que não tem remédio remediado está. De todo jeito, ele é forte. Ele agüenta.

PADRE. O roubo dele não foi crime. Tirou coisa pouca, pra comer. Isso não é crime. E aquilo lá parece cercado de botar bicho.

SANFONEIRO. O sebo?

O padre aquiesce.

SANFONEIRO. (*indicando todo o campo a sua volta*) E por acaso esse curral que botaram nós é melhor? Curral grande. Curral pra guardar os bicho: nós. Pra nós não fugir, pra estar ali perto. Só que no sertão, quem vai lá, vê: os bicho estão ali preso, mas nós cuida. Estão preso porque nós precisa deles e eles precisa de nós, mas tem nosso bem-querer pelas criação, mesmo as que vai matar. Tem um bem-querer. Aqui, não. Só isso é que muda. No resto é igual. E aliás eu lhe digo uma coisa: talvez ainda seja até melhor ficar trancado lá no sebo. Lá, pelo menos, o preso ainda consegue olhar pra fora. Daqui, nem ver o lado de fora nós consegue.

PADRE. Do sebo só dá pra ver o mato lá atrás. O descampado.

SANFONEIRO. Daqui nem isso. Quando nós estava em Fortaleza e botaram nós pra abrir rua de pedra, eu até gostei. Pelo trabalho não, que quase eu perco esse meu dedo/

O zabumbeiro ri, cortando a fala do sanfoneiro.

SANFONEIRO. Está rindo de quê?

ZAMBUMBEIRO. (*tentando conter o riso*) De tu tocando com o dedo todo esfolado...

Todos riem.

TRIÂNGULO. (*para o padre*) Nós dizia pra ele não tocar. Não tinha jeito.

SANFONEIRO. Tem que dar um jeitinho de animar. Não é não, padre? (*indica a sanfona*) Não vendi minha danada pra comprar comida no caminho do sertão pra cá,

vou ficar sem tocar? Vou lá o quê! Já perdi mulher, perdi filho, perdi tudo, vamo ficando ao meno nós dois, eu e ela. (*indica o zabumbeiro*) Esse aí caiu na besteira de vender a zabumba dele.

ZAMBUMBEIRO. Vendi porque precisou.

SANFONEIRO. Cada cabeça uma sentença. Agora fica aí com esta porcaria. Estou pra ver quando é que ele não está consertando essa porqueira. Essa aí foi ele que fez, viu padre? Por isso que é boa desse jeito.

Todos riem.

TRIÂNGULO. (*mostrando seu instrumento*) Esse aqui também fui eu que fiz, na funilaria, com apara de ferro. (*toca um pouco*) Nem parece. Bom pra danar.

SANFONEIRO. (*ironiza*) Bom pra danar, mesmo. Chega eu perdi foi o rumo da prosa! O que era mesmo que eu estava dizendo?

ZAMBUMBEIRO. De quando tu esfolou o dedo com a marreta.

SANFONEIRO. Pois sim. Quando botaram nós pra abrir rua calçada em Fortaleza eu gostei, porque ao meno nós via a cara do povo, nem que fosse debaixo do sol quente e agüentando piada de soldado. Nós é gente do mato. Gente do mato gosta é de olhar pra fora, de ver. Em curral nós só bota é os bicho. Gente não era pra estar apinhada num troço desse, não. E nós, até onde eu sei, é tudo gente, tudo cristão. Nós não é bicho, não. Deixe ele lá no sebo olhando pro mato, pro descampado, que se duvidar ele está melhor que nós. (*após uma pausa*) E se não está ainda vai ficar.

Os músicos riem.

PADRE. (*sem entender o motivo do riso*) Que foi?

SANFONEIRO. Nada não, padre. Besteira. (*para o zabumbeiro*) Como é que está aí?

ZABUMBEIRO. Tá quase.

SANFONEIRO. Eu vou puxar, vocês vão atrás, pra nós ver se já está bom.

ZABUMBEIRO. Ainda não acabei, não.

SANFONEIRO. Mas já deu a hora de nós dar o sinal.

PADRE. Hora de quê?

Os músicos se entreolham.

Sem responder a pergunta do padre, o sanfoneiro começa a puxar um forró, no que é acompanhado pelos outros músicos. Tocam mais alto, cada vez mais alto.

Nisso, entra um soldado.

SOLDADO. *(grita)* Estão querendo ir lá pro sebo com o outro?

A música pára.

SOLDADO. A cela é uma só, mas onde cabe um cabe quatro!

O soldado só agora se dá conta da presença do padre.

SOLDADO. *(retraindo-se um pouco)* O senhor está aí, padre?

TRIÂNGULO. Parece.

Os músicos riem entredentes. O soldado os fita. Cessam os risos.

SOLDADO. Estava lá, vigiando o prisioneiro. Ouvi essa marmota aqui, vim saber o que era.

PADRE. Eles já terminaram o trabalho deles.

SOLDADO. *(fazendo menção de sair)* Se o senhor está dizendo... Vou voltar pro meu posto.

PADRE. Como é que ele está?

SOLDADO. Está bem, padre. Está lá, no canto dele. O senhor se preocupa demais.

PADRE. Já deram alguma coisa pra ele comer?

SOLDADO. Isso aí só quando derem a ordem. Sua licença.

O padre aquiesce, o soldado sai.

SANFONEIRO. Por Deus que o senhor estava aqui mais nós, padre.

PADRE. E eu não estando ele ia fazer o quê?

O sanfoneiro não responde.

PADRE. Antes de eu ir embora eu converso de novo com o sargento.

SANFONEIRO. Melhor não, padre. O senhor indo lá de novo ele fica com raiva. É pior.

PADRE. Será?

SANFONEIRO. É, sim.

PADRE. Ele conversou comigo. Explicou o lado dele. Disse que não podia tirar ninguém do sebo, não, que se não fosse dando o exemplo, uma hora ia faltar comida pro resto do povo.

ZABUMBEIRO. *(num rompante)* Filho de uma égua! Quem rouba comida é ele! Ele é que rouba/

O sanfoneiro faz um sinal para que o zabumbeiro se cale.

Silêncio.

PADRE. É verdade?

Silêncio.

PADRE. Isso é coisa muito séria, isso aí que você está dizendo.

SANFONEIRO. Dizendo o quê, padre, se ele nem disse nada?

Silêncio.

PADRE. Comigo vocês podem falar.

ZABUMBEIRO. *(após uma pausa)* Eles tudo leva comida daqui, padre. Leva pra vender...

SANFONEIRO. Padre, o senhor é um homem de conhecimento, o senhor sabe como é que são as coisa do mundo. Não vá dizer por aí que ouviu isso de nós, não.

PADRE. Alguma coisa eu vou ter que fazer.

SANFONEIRO. Como eu disse: o senhor é um homem de conhecimento.

ZABUMBEIRO. *(após uma pausa)* Vá qualquer dia na cozinha, padre. Chegue, como quem não quer nada, e entre. Entre lá, que eu garanto que o senhor nunca mais esquece do inferno. Os capeta pelo meno já estão lá, e de avental vermelho, pra piorar.

Os músicos riem.

SANFONEIRO. As coisa de Deus é assim mesmo: nós peleja, peleja e não entende.

PADRE. Cristo só pregou justiça.

SANFONEIRO. Fé em Cristo.

TRIÂNGULO. Lá vem.

Os homens voltam sua atenção a uma mulher que se aproxima.

MULHER. A bênção, padre.

PADRE. Deus a abençoe. *(após uma pausa)* Eu falei com seu marido.

MULHER. Como é que ele está?

PADRE. *(após uma pausa)* Está preso, mas está bem. Está calmo.

A mulher e os músicos se entreolham.

MULHER. *(para os sanfoneiro)* Vamo?

SANFONEIRO. *(para os colegas)* Vumbora!

O sanfoneiro começa a tocar e os outros músicos o acompanham.

A música segue com vigor aumentado. Alguns flagelados vão se achegando, juntando-se à festa.

Passado um tempo, volta o soldado.

SOLDADO. Pode parar!

A música pára.

SOLDADO. O senhor me perdoe, padre, mas estão fazendo zoada demais.

PADRE. É música.

SOLDADO. É música, mas aqui não é lugar pra festa, não, que a zoada atrapalha. Que é que adianta eu estar vigiando, se lá não dá pra escutar nada?

MULHER. O senhor gosta de dançar?

Sem responder, o soldado avalia a mulher.

MULHER. Por que o senhor não fica aí um pedaço mais nós, ouvindo a música?

O soldado continua avaliando a mulher. Pelo seu semblante, nota-se que ele está inclinado a aceitar o convite.

SANFONEIRO. *(para o soldado)* Pode seguir?

SOLDADO. *(para a mulher)* Se eu tiver com quem dançar...

A música recomeça e, com ela, o senso de festa entre os presentes.

O soldado retira a mulher para um canto e lhe fala algo em particular. Ela hesita, mas por fim aquiesce. Os dois começam a dançar.

Os músicos se entreolham, satisfeitos. A música revigora. Tocam alto, animando o baile. Outros casais entram na dança, mas o soldado e a mulher se sobressaem em técnica e animação.

Estão todos em festa. Quem não dança bate palmas, marca o compasso do forró com o pé ou canta.

Nisso entra outro soldado, correndo. Ele tenta interromper a dança de seu colega.

SOLDADO 2. Fugiu!

SOLDADO 1. *(sem parar de dançar)* Que foi?

SOLDADO 2. Ele fugiu!

Soldado 1 larga a mulher e grita para os músicos:

SOLDADO 1. Pára aí!

A música e a festa param. Soldado 1, lívido, encara o colega.

SOLDADO 2. O prisioneiro fugiu!

Soldado 1 permanece sem ação.

SOLDADO 2. (*insiste com o colega*) Anda!

Saem os dois soldados, correndo e, logo após, sai também o padre.

A mulher olha para os colegas do isolamento e dá uma gargalhada.

MULHER. Fugiu!

Uma salva de gritos.

SANFONEIRO. Vumbora!

A música recomeça. A festa revigora, acelera sempre mais e, só aos poucos, se esvai, enquanto um barulho de chuva torrencial vai tomando seu lugar.

Um ator, ao público:

“(...) Perguntamos, então: ficará o Campo do Pirambu abandonado, sem outro aproveitamento dagora em diante? Serão retirados os seus pavilhões, sua capelinha, seu posto de saúde? (...) Achamos que não e, até, é possível que o governo do estado já tenha em mente alguma coisa a propósito (...) cremos que o Campo de Concentração do Pirambu auxiliaria a solução do sério problema de mendicância, que de muito vem sendo objeto de comentários e cogitações nesta capital (...) A mendicância precisa ser socorrida pelo poder público e este bem poderia transformar o antigo “curral do

governo” num abrigo para os mendigos de toda sorte que andam pedinchando diariamente pelas ruas de Fortaleza, pondo a nu o aspecto deprimente desse problema que ainda está por resolver”. Gazeta de Notícias, 25 de fevereiro de 1933.

Cena 8

O garoto da primeira cena está só, segurando nos braços seu irmão bebê, envolto em panos, e canta para nina-lo (a mesma canção que sua mãe solfejava na primeira cena).

O bebê é um pouco pesado demais para o menino, de modo que este o muda constantemente de posição, na tentativa de descobrir a forma menos desgastante e desconfortável de segura-lo.

Passado algum tempo, o garoto pára de cantar e observa o irmão. Olha para os lados: não vem ninguém.

Longo silêncio.

Cai o pano.

CAPÍTULO II

CURRAIS DO GOVERNO: UMA HISTÓRIA

Acordar os mortos

No final dos anos noventa, enquanto pesquisava conflitos sociais relacionados às secas no Ceará, a historiadora Kênia Sousa Rios deparou-se com matérias de jornais de 1932 e de 1933 dando conta de eventos surpreendentes que a posterior historiografia oficial do estado viria a negligenciar sistematicamente nas sete décadas seguintes⁴⁸:

Naquele início dos anos trinta, o poder público do estado (às voltas com os problemas decorrentes de uma estiagem de grandes proporções) comandou o isolamento de dezenas de milhares de flagelados retirantes em Campos de Concentração⁴⁹, a fim de barrar-lhes a chegada a Fortaleza, impedindo assim um eventual colapso urbano da capital cearense.

A idéia de que em pleno século XX um governo estadual brasileiro tenha recorrido a este tipo de expediente, violando o dispositivo constitucional do *habeas corpus*, é menos estranha que o fato de eventos desta natureza terem conseguido “escapar” durante tanto tempo ao foco da historiografia oficial do Ceará.

⁴⁸ RIOS, 1998 p. 7.

⁴⁹ A terminologia “Campo de Concentração” foi adotada pelos próprios responsáveis pela instituição dos isolamentos, em 1932. É assim que os jornais e relatórios oficiais da época se referiam aos mesmos.

Os principais registros documentais que nos restam acerca destes eventos, nos conta Kênia Rios, são os depoimentos orais de uns poucos isolados que ainda vivem e mais uma série de artigos em jornais mantidos sem organização e sem cuidados de preservação no Arquivo Público de Fortaleza, onde deterioram-se dia após dia.⁵⁰

Reacender a discussão sobre este tema, recontando-o neste início de século XXI (seja através da historiografia propriamente dita ou do drama histórico), é uma forma de “despertar no passado centelhas de esperança”, uma tarefa que, segundo Benjamin, cabe ao historiador “convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.”⁵¹

Um dos inimigos, em nosso tempo, é o recorrente sepultamento de histórias desta natureza para a memória posterior dos cidadãos. Trata-se de um poderoso inimigo que, como ressalta o próprio Benjamin, “não tem parado de vencer”, mas que agora, com esta pesquisa, ajudamos a combater.

No coração do Brasil: a Revolução de 1930

Nosso percurso rumo à compreensão da história dos Campos de Concentração que serviram ao isolamento de retirantes durante a seca de 1932, no Ceará, começa no Rio de Janeiro de 1929, então capital do Brasil.

Começamos, portanto, longe do sertão, do semi-árido brasileiro, desta mancha que cobre a região central do nordeste do país e que cobra a cada um de seus estados (e mesmo a Minas Gerais, embora em escala muito pequena) uma porção de terra na qual, numa periodicidade ainda não satisfatoriamente compreendida pelos meteorologistas, o regime de chuvas alterna anos úmidos, de precipitações regulares, com longos períodos de absoluto estio.

Começamos distante do cenário principal de nossa história para deixar claro que as preocupações centrais do país (e mesmo as do estado do Ceará) passavam, à época,

⁵⁰ RIOS, 1998, p. 16.

ao largo dos eventos que impeliram dezenas de milhares de cearenses a abandonarem suas casas no interior do estado e a migrarem para Fortaleza, numa estratégia cruel (mas absolutamente indispensável) de luta por sobrevivência. Na capital do país, as discussões político-administrativas e as preocupações centrais dos setores públicos e das poderosas oligarquias do café e da indústria giravam principalmente em torno da acomodação (ou da falta de acomodação) do país ao estabelecimento de um governo provisório revolucionário, capitaneado por Getúlio Vargas e instituído através do golpe que veio a ser batizado como “Revolução de 1930”, e é do estabelecimento deste cenário político que tratamos agora.

No início do século XX o Brasil ainda era um país essencialmente rural, com cerca de 70% de sua população vivendo fora das grandes cidades. Este número crescia consideravelmente se fossem excluídos dessa estatística os casos isolados das cidades de São Paulo e Rio Janeiro, que sozinhas concentravam dois dos trinta milhões de habitantes do país em 1920.⁵²

Aliás, não só a concentração populacional, mas também uma severa concentração regional de renda (ainda mais pronunciada que a de nosso tempo) era traço marcante da estrutura da sociedade brasileira da época. Investimentos governamentais e diversificação da economia eram privilégio quase exclusivo dos estados do Sudeste, à época governados por uma pequena rede de oligarquias responsáveis pelo controle integrado de fazendas de café, de indústrias, de bancos e até de estradas de ferro.⁵³

O poder da oligarquia paulista, intimamente associado ao da oligarquia mineira, alastrava-se por todo território nacional, valendo-se, em cada estado, do apoio seguro de pequenas oligarquias regionais, as quais acatavam sem grandes questionamentos as decisões dos parceiros mais fortes em troca de favores políticos.⁵⁴

Esta sólida rede de exercício de poder político, no entanto, não foi suficiente para silenciar um razoável número de vozes descontentes com os rumos da nação que se

⁵¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, v. 1, pp. 224 e 225.

⁵² ALENCAR et alii, 1985, p. 214.

⁵³ Ibidem, p. 217.

⁵⁴ Ibidem, p. 217.

industrializava de acordo com as mais perversas lógicas capitalistas de obtenção de lucro imediato e com clara vocação à subordinação a economias mais desenvolvidas. E foi assim que o país assistiu, por exemplo, ao fortalecimento dos movimentos sindicais a partir da greve geral de 1917, em São Paulo, e também ao estabelecimento do movimento tenentista que, contestando os desmandos do regime oligárquico vigente, se insurgiu militarmente contra o governo em mais de uma ocasião, como na rebelião que terminou com as mortes dos “18 do Forte”, no Rio de Janeiro, em 1918, ou através da marcha nacional da Coluna Prestes, entre 1925 e 1929.⁵⁵

Mas o grande levante militar anti-governista (e tenentista) do início do século XX no Brasil foi, sem dúvida, a Revolução de 1930, responsável pela reorganização do cenário político do país:

O rompimento, em 1929, do acordo da política do café-com-leite (caracterizada pela alternância de representantes das oligarquias paulista e mineira na presidência da república), protagonizado pelo então presidente Washington Luís, instaurou um clima de absoluta tensão política nas eleições presidenciais que se aproximavam. De um lado estava o candidato da situação, Júlio Prestes (sem nenhuma relação imediata de parentesco com Luís Carlos Prestes), do outro a oposição capitaneada por Getúlio Vargas, então presidente do Rio Grande do Sul, o qual contava com o paraibano João Pessoa como vice.⁵⁶

O resultado das eleições, fraudado pelos dois lados, deu a vitória a Júlio Prestes, com 1.097.000 votos, contra os 744.000 votos de Getúlio Vargas, mas a questão em torno da ocupação da cadeira presidencial estava apenas começando, pois pouco tempo após a promulgação do resultado das urnas e tomando o assassinato de João Pessoa, na Paraíba, como pretexto para um golpe, movimentos militares se voltaram contra o governo em vários estados do país, levando a cabo a deposição de Washington Luís e a nomeação de Getúlio Vargas como novo presidente revolucionário de um governo, em princípio, provisório. O Congresso, os legislativos estaduais e municipais e os partidos políticos foram fechados e, para o governo dos estados, foram nomeados chefes do

⁵⁵ Ibidem, pp. 225, 229 e 231.

⁵⁶ Ibidem, p. 234.

movimento tenentista, os quais passavam a exercer em seus domínios a função de “Interventores”.⁵⁷

Estes representantes de Getúlio nos estados passavam a ser os únicos responsáveis regionais pelo pleno exercício dos poderes executivo e legislativo, agindo de acordo com um Código dos Interventores, documento promulgado pelo governo provisório a fim de garantir uma certa uniformidade à ação das interventorias na reorganização administrativa que se pretendia realizar nos estados.⁵⁸

Longe da capital: as Interventorias no Ceará

A despeito de seu caráter despótico e de sua pouca divergência ideológica com a situação deposta, a Revolução de 1930 foi saudada com entusiasmo nos estados como o tão aguardado momento da redenção política e econômica das regiões marginalizadas do país. No Ceará, o apoio ao golpe não foi menos entusiástico e, para o estado, foi nomeado como Interventor o doutor Fernandes Távora, médico civil e um dos fundadores do Partido Republicano no Ceará (uma dissidência do Partido Democrata).⁵⁹

No pequeno mundo do Ceará, um estado absolutamente marginal em relação ao resto da nação, caberia a Fernandes Távora a complicada missão de estabelecer acordos entre as oligarquias locais e de guiar o estado nos rumos ditados pelo Governo Federal.

A indicação de um civil para a Interventoria do estado, no entanto, causou profundo descontentamento nos setores militares das oligarquias cearenses, os quais acusavam o Interventor de obstruir a instauração dos ideais tenentistas e ainda de algo muito mais “grave”: Fernandes Távora estaria usando de seu poder para fortalecer e apadrinhar a própria família.⁶⁰

Diante da insistência dos apelos de seus descontentes apoiadores cearenses, Vargas acaba por destituir Fernandes Távora da Interventoria do estado poucos meses

⁵⁷ Ibidem, p. 236.

⁵⁸ SOUZA, Simone. *As Interventorias no Ceará (1930-1935)*. In: SOUZA, 1994, pp. 322 e 323.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 325.

após tê-lo empossado, nomeando então para o Ceará um novo Interventor: o Capitão Roberto Carneiro de Mendonça. Forasteiro, militar e neutro, o carioca Carneiro de Mendonça passava a ser o responsável designado pelo governo provisório para levar a cabo o estabelecimento de acordos entre as oligarquias que dominavam o Ceará e a implantação das reformas requeridas por Vargas para a máquina administrativa do estado.⁶¹

Carneiro de Mendonça permanece na posição de Interventor do estado do Ceará até fins de 1934, quando seu pedido de destituição do cargo é aceito pelo Governo Federal. O pedido foi motivado pela crescente pressão do Partido Social Democrata – representante dos interesses getulistas no Ceará – contra o Interventor: liderados por Juarez Távora, tenentista pejorativamente apelidado de “Vice-Rei do Norte”, os pessedistas argumentavam que Carneiro de Mendonça, após um curto período de exercício de uma diplomacia neutra no gerenciamento das vontades das oligarquias locais, acabara por tender fortemente para os setores conservadores (e anti-getulistas) da política cearense, organizados em torno da Liga Eleitoral Católica, grande vencedora das eleições de 3 de maio de 1933, para a Constituinte Federal.⁶²

Carneiro de Mendonça, ao lado de Juracy Magalhães (na Bahia) e de Lima Cavalcante (em Pernambuco), foi dos interventores federais que mais tempo se mantiveram no poder, justamente por ter-se aliado aos setores mais poderosos das oligarquias locais.⁶³ Em todo caso, sua empreitada (falida, por fim) de tentar instaurar ordem e estabilidade consoantes com os princípios do Governo Federal entre as oligarquias cearenses foi o que marcou seu registro na historiografia do Ceará, como se pode verificar no compêndio *História do Ceará*, edição da Fundação Demócrito Rocha e do Núcleo de Documentação da Universidade Federal do Ceará sob organização de Simone Souza.⁶⁴

⁶⁰ Ibidem, p. 327.

⁶¹ Ibidem, p. 328.

⁶² Ibidem, pp. 339 e 341.

⁶³ Ibidem, p. 329.

⁶⁴ Publicado no início dos anos noventa sob a coordenação da historiadora Simone Souza, esta *História do Ceará* é provavelmente a maior tentativa de sistematização da história do estado em uma publicação até esta data.

Mas longe dos gabinetes, dos quartéis e das fazendas onde se discutia e se exercia o controle do poder político do Ceará, e ainda mais longe do eixo formado pelas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo (onde os rumos políticos e econômicos da nação eram objeto de disputa entre o Governo Federal revolucionário e seus dissidentes), e até mesmo ao largo dos eventos que a historiografia cearense privilegiou para contar a história do estado, um flagelo natural se instaurava no semi-árido nordestino e passava a ditar os rumos da vida de dezenas de milhares de cearenses, de partida já excluídos das preocupações imediatas do Interventor Carneiro de Mendonça, do Partido Social Democrata, da Liga Eleitoral Católica e do Governo Provisório de Getúlio Vargas: a seca de 1932.

Com efeito, é só no final dos anos noventa que a historiadora cearense Kênia Souza Rios decide pesquisar a fundo a existência de Campos de Concentração para o isolamento de flagelados retirantes durante os anos de 1932 e 1933 no Ceará. O estudo resultou, em 1998, numa dissertação de mestrado intitulada *Isolamento e Poder: Fortaleza e os Campos de Concentração na Seca de 1932*, defendida no Departamento de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O mesmo trabalho foi ligeiramente modificado (reduzido, basicamente) e publicado numa edição de bolso do Museu do Ceará e da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, sob o título *Campos de Concentração no Ceará: Isolamento e poder na seca de 1932*, integrando a Coleção Outras Histórias.

Esta “outra história” que Kênia Rios nos vem contar foi reconstituída a partir de uma pesquisa de documentos (jornais e relatórios oficiais) referentes à seca de 1932 e também de depoimentos orais de alguns sobreviventes. A compreensão desta história, no âmbito deste trabalho, é fundamentalmente apoiada no trabalho de Rios.

Ainda mais longe: o semi-árido cearense na seca de 1932

A seca de 1932, no Ceará, deu aviso de sua chegada já em 1931, ano de inverno parco. Mas foi a partir de março de 1932, passado – sem nenhuma chuva – o dia 19 (dia de São José, padroeiro do Ceará e anunciador das chuvas e das estiagens, segundo as

crenças populares), que grandes levas de retirantes passaram a encher as estradas do sertão, em direção à capital, Fortaleza.⁶⁵

Recorrer ao êxodo como estratégia de sobrevivência era comum entre os sertanejos durante os estios prolongados, uma vez que inexistiam políticas sérias de apoio ao homem do campo no Ceará. Duas eram as rotas principais de fuga do semi-árido: uma delas levava ao Cariri, região rica em fontes naturais e em mananciais subterrâneos, situada ao sul do Ceará, na fronteira com o estado de Pernambuco; a outra levava a Fortaleza, cidade que acumulava quase toda a riqueza do estado, reproduzindo, em menor escala, o modelo brasileiro de centralização econômica que privilegiava as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo em detrimento do resto da Federação.⁶⁶

Naquele ano, especificamente, o caminho para Fortaleza se configurava como a principal rota de fuga para os retirantes. Havia duas razões principais para isso: a primeira delas era o fato de que os administradores locais do Cariri cearense estavam lançando mão de estratégias enérgicas (entre elas, espancamentos e assassinatos) para desestimular as invasões dos flagelados; a segunda é que as estradas de ferro de Baturité e de Sobral inauguravam naquela seca um meio de transporte de massa que facilitava a chegada dos retirantes à capital, economizando longos percursos que outrora eram feitos, em sua maior parte, a pé.⁶⁷

A tomada da capital por retirantes em tempo de seca não seria novidade. A população de Fortaleza aumentava assustadoramente em tempos de estio por conta das migrações de flagelados. Durante a seca de 1877, por exemplo, 110 mil dos 130 mil habitantes de Fortaleza eram retirantes emigrados do sertão.⁶⁸ Os famintos tomavam as periferias da capital, instalando-se como podiam em ambientes insalubres, desprovidos de saneamento básico e de serviços médicos. As aglomerações eram uma porta aberta à disseminação de epidemias e, de fato, no ano de 1878, uma epidemia de varíola dizimou uma parcela significativa da população do estado, chegando a vitimar em um só dia (10

⁶⁵ RIOS, 1998, p. 19.

⁶⁶ Ibidem, p. 93.

⁶⁷ Ibidem, pp. 22 e 94.

⁶⁸ NETO, 2001, p. 88.

de dezembro de 1878) 1.004 pessoas em Fortaleza, ocasião que passou a ser conhecida como “dia dos mil mortos”.⁶⁹

Em 1932, a fim de evitar as conseqüências de uma nova migração maciça de flagelados à capital, o poder público resolveu proteger a parcela da cidade ocupada pelas classes mais abastadas contra a invasão dos miseráveis, recorrendo para isso à instituição de frentes de trabalho, de políticas de emigração para outros estados e da construção de locais para o aprisionamento de retirantes. Naquele ano, por iniciativa do poder público, parte significativa dos sertanejos migrantes foram isolados em sete Campos de Concentração estrategicamente distribuídos ao longo do estado.⁷⁰ Os sertanejos isolados nestes campos passaram a chamá-los de “currais do governo”.⁷¹

A idéia de que os líderes do estado do Ceará tenham recorrido, naquele ano de 1932, ao expediente inconstitucional de isolar cidadãos que não haviam cometido nenhum crime (violando, portanto, o preceito constitucional que lhes garantia o direito de ir e vir e de permanecer, o *habeas corpus*), pode parecer estapafúrdia à primeira vista, mas não se tratava de nenhuma novidade. Já na seca de 1915 construíram-se no Ceará campos semelhantes, ainda mais precários que os de 1932. Os campos da seca de 1915 foram longamente descritos (e combatidos) por Rodolfo Teófilo, um historiador, farmacêutico e literato baiano radicado no Ceará, em seu tratado *A Seca de 1915*.⁷²

E assim como o isolamento sumário de cidadãos inocentes no nordeste brasileiro não começa em 1932, também não é neste ano que o é abolido em definitivo. Em 1937, por exemplo, o Capitão João Miguel, da Bahia (um dos responsáveis pela caça a Lampião em solo baiano), arquitetou, para privar o cangaceiro do apoio dos sertanejos, um plano que consistia no agrupamento das populações interioranas de uma parte do estado na sede das comarcas e cidades maiores. O plano foi prontamente aprovado pelo Secretário de Segurança do estado e pelo então Interventor Juracy Magalhães e a seca daquele ano foi apelidada pelos retirantes baianos isolados nas cidades de Juazeiro, Jeremoabo, Bonfim e Uauá como o da “Seca de João Miguel”.⁷³

⁶⁹ Ibidem, pp. 98 e 99.

⁷⁰ RIOS, 2001, p. 8.

⁷¹ RIOS, 1998, p. 139.

⁷² NETO, 2001, pp. 98 e 99.

⁷³ CHANDLER, 1980, pp. 198 e 199.

Currais do Governo

Passada uma curta fase de discussão nos jornais e na Interventoria do Ceará sobre a necessidade e sobre a propriedade do isolamento de retirantes daquela seca de 1932, o Interventor Carneiro de Mendonça anuncia oficialmente, no fim de abril, a construção dos campos:

Para atender com eficiência os serviços de socorro aos flagellados, e evitar o deslocamento deveras temível para a saúde e a tranquilidade publicas das populações sertanejas que emigravam para diversos pontos, principalmente para a capital, a interventoria tomou urgentes providências. Tratou o governo de concentrar os flagellados em pontos diversos, afim de socorrel-os com eficiência e no tempo oportuno. Foram criadas, sob a fiscalização do Departamento das Secas, sete concentrações: Burity, no Município do Crato; Quixeramobim, no município do mesmo nome; Patu, no Município de Senador Pompeu; Cariús, no Município de São Matheus; Ipú, no município de mesmo nome; Urubu e Otávio Bonfim, no Município de Fortaleza.⁷⁴

A localização dos campos obedecia a uma estratégia das autoridades públicas que visava ao isolamento do maior número possível de retirantes: sabendo que eram as ferrovias o meio principal de chegada dos flagelados à capital, os campos foram construídos como barreiras sucessivas ao longo das estradas de ferro de Sobral e de Baturité. Mesmo os campos localizados em Fortaleza estavam alinhados com os trechos finais de chegadas destas linhas férreas à cidade.⁷⁵

Os Campos de Concentração eram, em resumo, terrenos cercados ou murados contendo infra-estrutura básica composta por posto médico, cozinha, barbearia e casebres separados por família. Projetados para abrigar de dois a cinco mil flagelados,

⁷⁴ Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente da República pelo Interventor Federal (Cap. Roberto Carneiro de Mendonça) 22/09/1931 a 05/09/1934 – Ceará – Fortaleza. Apud RIOS, 1998, pp. 112 e 113.

⁷⁵ RIOS, 1998, pp. 73 e 74.

chegavam a comportar mais de cinquenta mil (caso do Campo do Buriti). Em fins de junho de 1932, estatísticas oficiais já apontavam para um total de 73.918 isolados nos sete campos.⁷⁶

O funcionamento destas concentrações era como o de uma prisão comum e, uma vez isolados, os retirantes só poderiam sair se convocados para o trabalho, o qual estava geralmente associado à construção de estradas e de açudes ou ao melhoramento urbano de Fortaleza (no caso dos retirantes detidos no Campo do Urubu ou no de Otávio Bonfim). Aliás, 1932 e 1933 são anos de grande melhoria da condição urbana de Fortaleza, impulsionada justamente pelo trabalho destes isolados na construção de ruas e de praças.⁷⁷

O dia-a-dia nos Campos de Concentração

A vida cotidiana dos retirantes isolados nos Campos de Concentração era marcada por severas tensões. De partida, homens, mulheres e crianças habituados a uma vida de contato íntimo com o campo precisaram se adaptar (em pouquíssimo tempo) ao isolamento e a uma vigilância ininterrupta realizada por policiais, por soldados ou, em alguns casos, por outros flagelados que, adequando-se exemplarmente ao funcionamento dos campos, eram colocados em postos de vigilância.⁷⁸

Há registros coletados através de entrevistas com os sobreviventes do isolamento dando conta da ocorrência de castigos e punições exemplares nos campos. Esta punição se dava através de um segundo aprisionamento (interior aos muros e cercas dos campos) em “sebos”, estruturas que remetiam a pequenos cárceres, formadas por cercados de madeira, altos e seguros. Para os sebos eram enviados os retirantes que não se adequavam ao funcionamento do Campo, fosse insurgindo-se contra as ordens dos vigias, realizando pequenos furtos ou se opondo às indicações dos médicos. Houve

⁷⁶ Ibidem, pp. 127 e 129.

⁷⁷ Ibidem, p. 130.

⁷⁸ Ibidem, p. 130.

ainda casos de retirantes que não foram confinados nos sebos, mas sim enviados para prisões comuns.⁷⁹

Também havia rígido controle da “moralidade”, nos Campos. Era preocupação constante dos vigias o controle do comportamento sexual dos isolados. De fato, parecia ser mais importante que a garantia da provisão adequada de alimentação nos Campos de Concentração a garantia da manutenção do decoro.⁸⁰

As estratégias de limitação da prática sexual julgada “amoral” nos campos era combatida, em parte, com a manutenção de pavimentos distintos para alojar solteiros e viúvas e ainda de casebres individuais para abrigar as famílias. A igreja colaborava neste sentido: no Campo de Concentração do Ipu, por exemplo, o vigário Gonçalo Lima celebrou trinta e cinco casamentos em cerca de oito meses, oficializando relações conjugais entre casais de isolados que estavam vivendo maritalmente sem o sacramento matrimonial.⁸¹

Em todo caso, uma reportagem d’O Nordeste, de 11 de julho de 1932⁸², indica que o controle da “moral” nos campos não foi de todo eficiente:

(...) Ah senhoras nada é tão doloroso como o lado moral do flagelo da seca (...) Depois de uma seca, duplicava-se e reduplicava-se a prostituição nas cidades de maior ajuntamento de flagelados (...) Ainda não entrastes, senhores, num desses arraiais, num Campo de Concentração de flagelados (...) havereis de ver ali os que exploram a miséria, os que attentam contra a honra da família, os que abusam contra a ingenuidade da donzela.⁸³

Em entrevista, Evangelina Barbosa Silva conta que em alguns casos foram os próprios vigias dos Campos de Concentração os responsáveis por “explorar a miséria”,

⁷⁹ Ibidem, pp. 131 e 132.

⁸⁰ Ibidem, p. 133.

⁸¹ Ibidem, pp. 133 e.134

⁸² Kênia Rios (1998, p. 121) registra que a matéria que aqui citamos é de onze de julho de 1933, mas como por essa época os campos já haviam sido desmontados, cremos ser este registro produto de um erro de digitação, sendo a matéria, de fato, do ano anterior.

⁸³ Apud RIOS, 1998, p. 121.

“atentar contra a honra da família” e “abusar contra a ingenuidade” de donzelas isoladas.

O disciplinamento dos flagelados também se dava através da imposição de trabalhos. Entendendo a inatividade como inimiga da disciplina, os administradores dos Campos exploravam a mão-de-obra dos isolados, por exemplo, na construção de barracas ou em serviços de olaria, carpintaria, alfaiataria, funilaria ou barbearia. Trabalhavam homens, mulheres e crianças nestes serviços, percebendo em troca uma melhor “ração” ou ainda uma diária mínima irrisória.⁸⁴

Havia ainda, como mencionado anteriormente, trabalhos externos de maior extensão, como a construção de estradas de rodagem, calçamentos e calçadas.⁸⁵ A cidade crescia não “a despeito” da seca, mas justamente “por causa” dela. Das 163 ruas inauguradas em Fortaleza entre os anos de 1856 e 1936, 98 foram construídas durante as secas de 1879, 1888 e 1932.⁸⁶

O trabalho dos médicos higienistas no controle da disseminação de epidemias nos Campos de Concentração também foi impulsionador de diversos conflitos. Em primeira ordem as desavenças eram geradas pela incompreensão dos isolados acerca das práticas dos médicos, os quais recorriam à força, via de regra, para incutir nos sertanejos noções de higiene que eram completamente estranhas aos mesmos, tais como o uso de banheiros para eliminação de dejetos e a prática de imunização pela vacinação. É fácil perceber a gravidade que estes conflitos tomaram no gerenciamento das concentrações se acompanharmos os apelos que o Doutor José Jacome, um dos médicos responsáveis pelos Campos, dirige à imprensa da época queixando-se da atuação de uma certa curandeira:

Sr. Diretor, peço-vos conseguir o afastamento, desta área, da curandeira Raimunda de tal que vem interrompendo os serviços de assistência, prejudicando ainda mais a saúde dos pobres ignorantes

⁸⁴ RIOS, 1998, pp. 137 e 138.

⁸⁵ Ibidem, p. 138.

⁸⁶ NOGUEIRA, João. *Fortaleza Velha*. Apud RIOS, 1998, p. 61.

que dão crédito as suas bruxarias e beberragens aplicadas aos doentes.
(O Nordeste, 23/03/1933)⁸⁷

E ainda:

O serviço de vacinação, anti-variolice e anti-tifo tem sido bastante prejudicada, visto a referida brucha aconselhar ao povo a não aceitar as vacinas, dizendo serem prejudiciais à saúde. Espero que o ilustre chefe, como autoridade, tomará enérgicas providências aos fanáticos da Terra. (O Nordeste, 26/03/1933)⁸⁸

Encarregados de disseminar higiene e instrução nos campos, os médicos responsáveis pelo cuidado com os isolados, pelo visto, se preocupavam muito pouco com o fator instrução, o que acarretava uma série de disputas entre médicos e retirantes (disputas que, a maior parte das vezes, acabavam sendo resolvidas com a imposição das práticas médicas pelo intermédio da força).⁸⁹

Vale no entanto ressaltar que, apesar de laborioso, o controverso trabalho dos médicos nos Campos de Concentração da seca de 1932 não impediu um grande número de óbitos entre os isolados. Remonta a 23.000 o número de mortos registrados no obituário oficial da seca de 1932. Os registros da Igreja Matriz do Município de Ipu dão conta de uma média de seis a sete mortes diárias somente no campo desta cidade.

A insatisfação com as condições de vida no isolamento instigou a fuga de muitos dos retirantes aprisionados⁹⁰. Os sertanejos não podiam encontrar contentamento com as limitações que lhes eram impostas nos Currais do Governo. Mas além das fugas propriamente ditas vale registrar outro expediente ao qual recorriam os retirantes presos para amenizar a insalubridade da vida nas concentrações:

Muitos depoentes contam que, à noite, quando todos os flagelados terminavam seus serviços, eles se reuniam e entoavam cantigas, faziam desafios e repentos. Tocavam instrumentos e dançavam. Como

⁸⁷ Apud RIOS, 1998, p. 143.

⁸⁸ Apud RIOS, 1998, p. 144.

⁸⁹ RIOS, 1998, p. 146.

lembra o Sr. Francisco Lima: “a gente sempre dava um jeitinho de animar aquela vida difícil”.⁹¹

O fim dos Campos de Concentração?

As chuvas do início de 1933 recompuseram os pastos e os sertanejos isolados passaram a reclamar o direito de voltar ao sertão. Em todo caso, a liberação dos retirantes não foi imediata, houve discussão acerca da importância da manutenção das prisões, uma vez que a mão-de-obra que se fazia disponível se mostrava muito útil à manutenção das obras de melhoramento urbano de Fortaleza. Mas o fim da seca determinava também o fim do envio de verbas da União para o socorro aos flagelados e, aos poucos, chegou-se ao consenso de que os flagelados deviam ser libertados.⁹²

É interessante notar que, durante o processo de tomada de decisão acerca da liberação dos retirantes isolados, questionou-se o uso que seria dado à infra-estrutura construída para os Campos de Concentração, como registra esta matéria do periódico *Gazeta de Notícias*, de 25 de fevereiro de 1933:

(...) Perguntamos, então: ficará o Campo do Pirambu abandonado, sem outro aproveitamento dagora em diante? Serão retirados os seus pavilhões, sua capelinha, seu posto de saúde? (...) Achamos que não e, até, é possível que o governo do estado já tenha em mente alguma coisa a propósito (...) cremos que o Campo de Concentração do Pirambú auxiliaria a solução do sério problema da mendicância, que de muito vem sendo objeto de comentários e cogitações nesta capital (...) A mendicância precisa ser socorrida pelo poder público e este bem poderia transformar o antigo “curral do governo” num abrigo para os mendigos de toda sorte que andam pedinchando diariamente pelas ruas de Fortaleza, pondo a nú o aspecto deprimente desse problema que ainda está por resolver.⁹³

⁹⁰ Ibidem, p. 138.

⁹¹ RIOS, 2001, pp. 68 e 69.

⁹² RIOS, 1998, pp. 104 a 107.

⁹³ Apud RIOS, 1998, p. 124.

Mas ao contrário do que sugeria a matéria do Gazeta de Notícias, os campos não serviram ao propósito de solucionar o problema da mendicância em Fortaleza. Muito pelo contrário, estudos sobre o processo de favelização de Fortaleza assinalam os anos de 1932 e 1933 como marcos na expansão da periferia de Fortaleza. Os retirantes que ficaram na capital após as chuvas de 1933 passaram de flagelados a favelados e fundaram, no entorno do que era antes o Campo de Concentração do Pirambu, a favela do Pirambu, a maior de Fortaleza ainda nos dias de hoje.⁹⁴

⁹⁴ RIOS, 2001, p. 18.

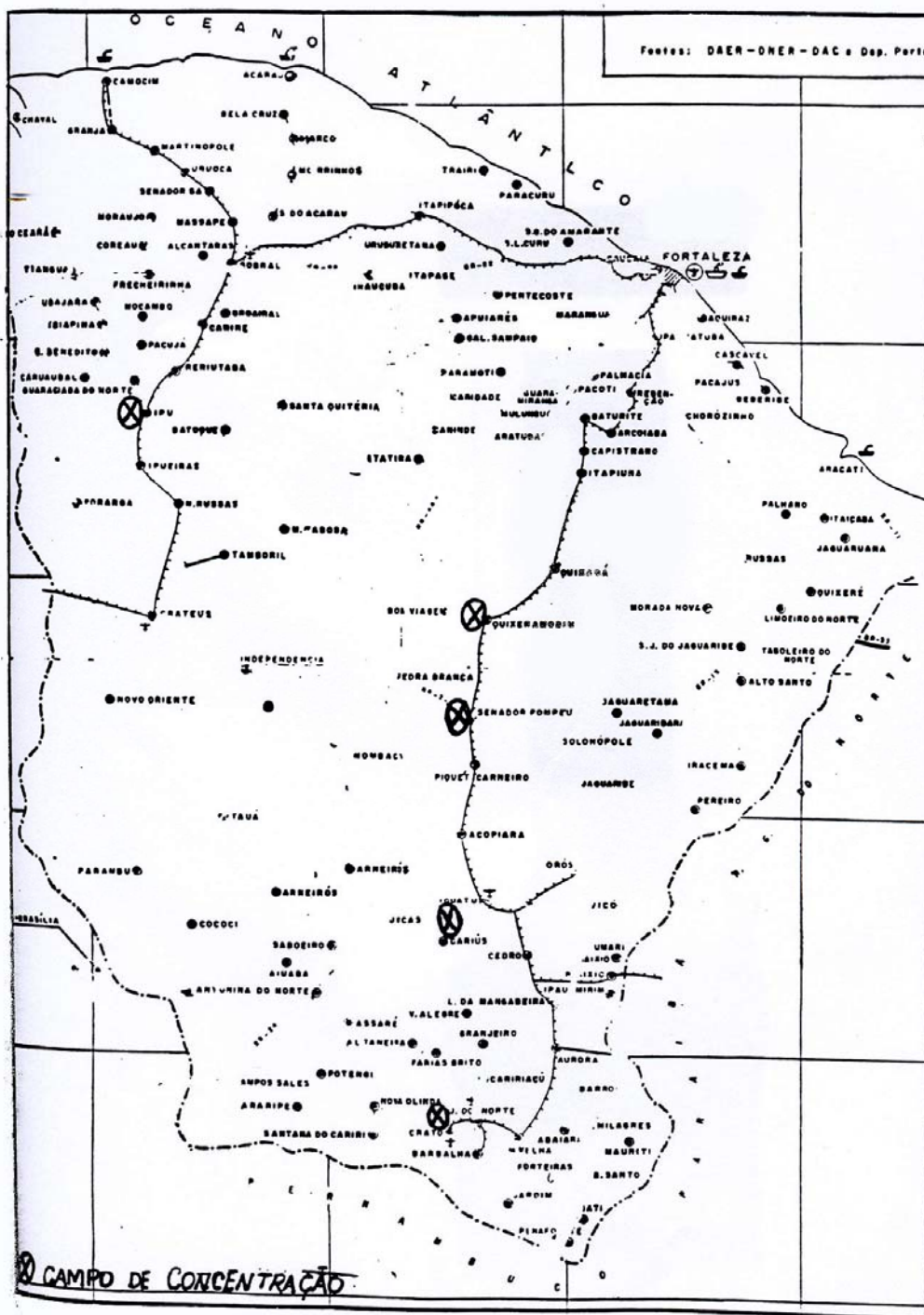


Figura 1: Mapa do estado do Ceará indicando a localização das sete concentrações (apud RIOS, 1998: 73).

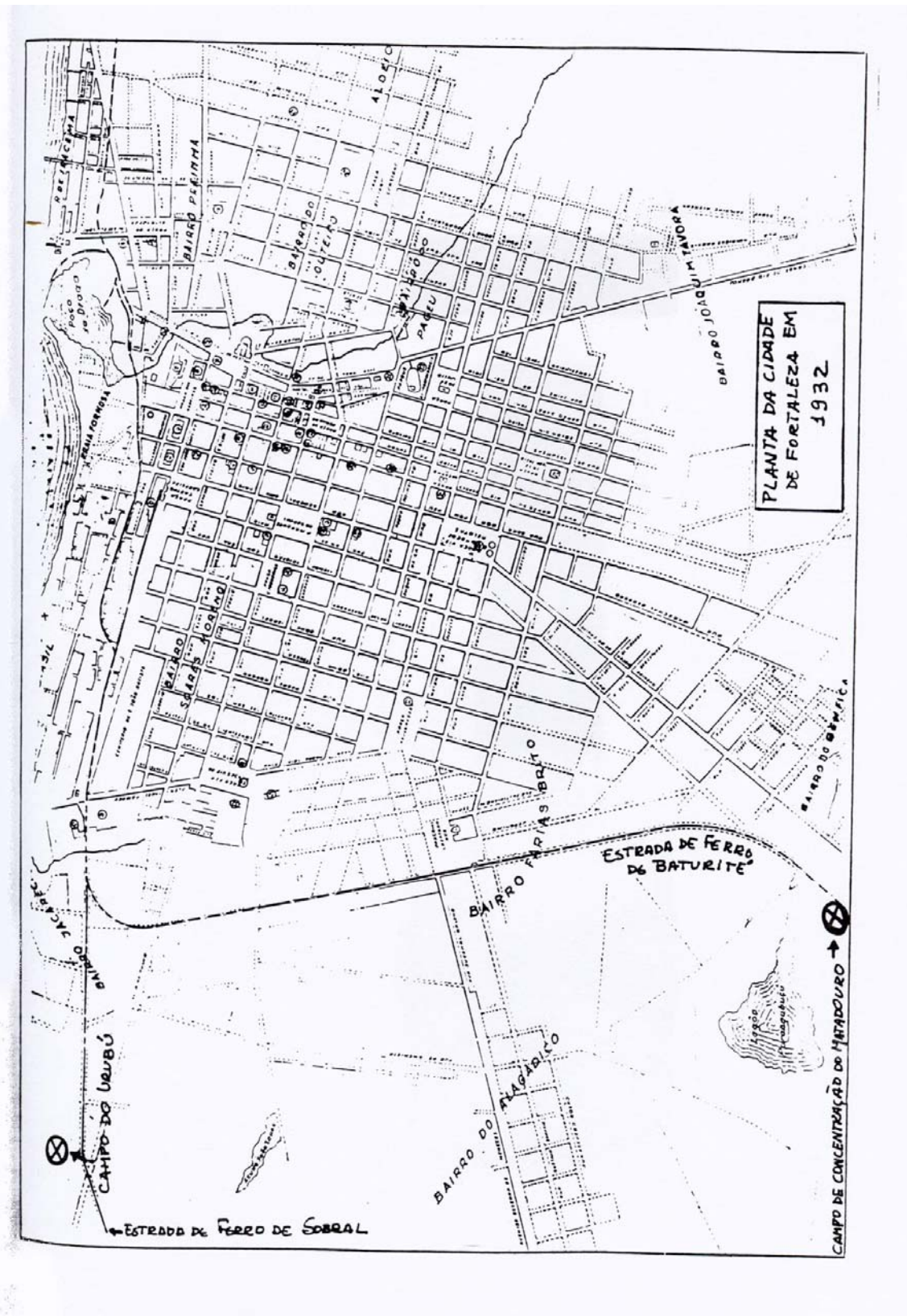


Figura 2: Mapa da cidade de Fortaleza no ano de 1932 indicando a localização das ceoncentrações de Matadouro e Urubu (apud RIOS:1998, 74).

CAPÍTULO III

ITINERÁRIO CRIATIVO

Pensamento

Em “Não há segredos”, um dos ensaios que compõem seu *A Porta Aberta*, o encenador inglês Peter Brook trata do tortuoso caminho que percorreu até chegar finalmente à decisão de, no fim dos anos oitenta, encenar em Paris *A Tempestade*, de Shakespeare, com seu grupo internacional. Analisando o caso em retrospectiva, alguns anos depois, Brook nos conta: “Não foi a primeira vez que percebi como todos os fatores para a tomada de uma decisão já estavam preparados na parte inconsciente de minha mente, sem que a parte consciente tivesse participado da deliberação.”⁹⁵

De forma bastante similar, as decisões que um dramaturgo precisa tomar no processo de escrita de uma peça são também processadas, a maior parte das vezes, em diversos planos de consciência, numa interação complexa e confusa que, quando observada em retrospectiva (e só assim), por vezes acaba por revelar a existência de um movimento oculto que guiava o escritor através das “etapas de um plano em permanente processo de revelação.”⁹⁶

⁹⁵ Brook, 1999, p. 88.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 88.

A escrita de uma peça pode quase sempre ser entendida como uma guerra ferrenha travada entre o dramaturgo e a página em branco. Muitos dos preparativos para esta guerra costumam ser feitos antes do embate propriamente dito, mas é somente no decorrer do ato de escrever (no verdadeiro desenrolar da luta) que se perceberá com clareza que tipo de batalha se está travando, que armas serão as mais eficientes e de que estratégias terá o escritor de lançar mão para que saia, por fim, vitorioso.

Vitorioso?

É preciso notar que a topografia deste campo de batalha muda com o próprio desenrolar da guerra e que, por vezes, uma decisão do dramaturgo o obrigará a retroceder, a rescrever seus mapas e a percorrer outra vez caminhos que já julgava sob seu controle. Este vaivém pode ser penoso e desgastante e, levando-se em conta que muitas vezes perdura mesmo após a conclusão da peça, nos faz constatar que, em arte, ser “bem sucedido” é uma abstração impossível de alcançar, na exata medida em que é igualmente impossível suscitar, pela arte, qualquer unanimidade de recepção.

Ao artífice do teatro resta orgulhar-se, quando muito, do sincero e obstinado esforço ao qual se entrega para engendrar, com mais uma obra, mais um laborioso erro.

Algumas das mais importantes decisões que servem de suporte à dramaturgia de *Curral Grande* passam, certamente, pela leitura das peças de Bertolt Brecht (bem como de seus escritos sobre distanciamento e dialética no teatro), dos estudos de Eric Bentley acerca do engajamento na arte e das teses de Walter Benjamin sobre o conceito da história. Mas mesmo agora, quando se propõe, em retrospectiva, uma reflexão crítica sobre o itinerário criativo que resultou na escrita da peça, a parcela subterrânea e obscura do processo de criação torna difícil precisar se estes conceitos foram intuídos *a priori*, sistematizados através de leituras e então confirmados pela escrita propriamente dita, ou se foram justamente o gatilho da escrita, ou mesmo se foram em larga medida reformulados (ou negados) no decorrer da construção da peça.

De uma forma ou de outra, não se pode dissociar a arquitetura da escrita de *Curral Grande* da concepção benjaminiana de uma história “anti-linear, baseada na

descontinuidade, na ruptura, na catástrofe, e não na sucessão, simples ou dialética, de fatos ou etapas.”⁹⁷

A Eric Bentley devo o desconforto (mas também o conforto) da constatação de que em nosso tempo não há caminho que desvie o produto cultural da condição de propaganda, de forma que a única escolha que ainda caberia ao dramaturgo ocupado com a construção de uma peça envolvendo material histórico seria a de estabelecer sua posição, seus aliados na história a ser contada, esforçando-se por evitar, contudo, um grande risco: a tentação de “marcar as cartas” desta história, produzindo uma peça que não serve a nada além de uma pregação vazia a convertidos.⁹⁸

Com Bertolt Brecht, dividi o anseio de produzir uma peça que “emprestasse ao espectador uma atitude crítica de investigação relativa aos acontecimentos que deveriam ser representados”.⁹⁹ Meus eventos sendo, no caso, os relacionados aos isolamentos de 1932, no Ceará.

Mas estas diretrizes, estas linhas gerais de pensamento que agora sinalizo, remetem, em primeira ordem, apenas à superestrutura da peça, ao seu mundo das idéias. A prática da escrita muitas vezes impõe ao dramaturgo desvios que o afastam de qualquer rota conceitual previamente traçada. Desta forma, passo agora a discorrer mais a fundo sobre o itinerário criativo da escrita de *Curral Grande* através da abordagem de aspectos específicos da infra-estrutura do texto.

Personagens

Acompanhemos algumas das “Perguntas de um operário que lê”, de Brecht:

Quem construiu a Tebas das sete portas?
Nos livros constam os nomes dos reis.
Os reis arrastaram os blocos de pedra?
(...)

⁹⁷ ROUANET, 1990, pp. 20 e 21.

⁹⁸ BENTLEY, 1981, pp. 130 e 131.

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
Ele sozinho?
César bateu os gauleses.
Não tinha pelo menos um cozinheiro consigo?¹⁰⁰

Nas peças de Brecht, assim como neste fragmento de poesia, é clara a preocupação do autor em observar a história não pela perspectiva dos grandes heróis que centralizam as atenções de uma certa historiografia tradicional, mas sim a partir do ponto de vista da massa que, apesar de anônima e amorfa para esta mesma historiografia, sempre se fez presente e operante nos momentos de transformação da história.

Esta estratégia de Brecht é levada a cabo de forma exemplar em sua *Mãe Coragem e seus Filhos*. Nessa peça, que o próprio dramaturgo entende como “Uma Crônica da Guerra dos Trinta Anos”, observamos as transformações que se processavam na Europa em guerra do início do século XVII através dos desdobramentos da vida de Mãe Coragem, uma mascate que, com seus três filhos, percorre os campos de batalha arrastando consigo uma carroça e negociando despojos de guerra sem diferenciar aliados e inimigos a não ser na medida em que representam bom ou mau comércio.

Com efeito, por vezes o que é sucesso para os “heróis” da guerra representa grande revés para Mãe Coragem e vice-versa. Já no título da quinta cena vemos que “A vitória de Tilly em Magdeburgo custa a Mãe Coragem quatro camisas de oficial.”¹⁰¹ Ganha o general Tilly e perde a mascate, que nada lucra com a vitória de seu patrício. Do oposto, logo adiante somos informados do sepultamento do general Tilly, trazido à cena através de “Tambores e música fúnebre à distância.”¹⁰², justamente enquanto Mãe Coragem, com sua filha, faz o inventário (bastante satisfatório) dos despojos recolhidos numa batalha ante a cidade de Ingolstadt, na Baviera: “Uma pena, o general – vinte e dois pares de meia – quer dizer, que ele tenha morrido, foi azar. Estava um nevoeiro na colina, a culpa foi dele.”¹⁰³

⁹⁹ Apud BORNHEIM, 1992, p. 243.

¹⁰⁰ Apud ALENCAR et alii, 1985, s/p.

¹⁰¹ BRECHT, Bertolt. Mutter Courage und ihre Kinder. In: BRECHT, 1997, p. 562. (Tradução nossa)

¹⁰² Idem, ibidem, p. 563. (Tradução nossa)

Entre o populacho, a arraia miúda, uma história de lucro e satisfação se verifica, portanto, para além do que a historiografia tradicional poderia entender apenas como a derrota do general Tilly, em Ingolstadt. E é com essa história lateral que se preocupa Brecht, estando nisso alinhado com o anseio de seu amigo, o filósofo Walter Benjamin, no que este se ocupa do estabelecimento de um certo conceito de história:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado.¹⁰⁴

Nunca faltou quem se preocupasse com os grandes acontecimentos, caberia portanto ao materialismo histórico (e a Brecht, no âmbito desta análise) se ocupar em resgatar os pequenos acontecimentos, num esforço pela redenção da humanidade. Redenção que, de resto, dependeria não só do registro dos feitos do general Tilly, mas também (e na mesma medida) do caderno de contas de Mãe Coragem.

Em sua crítica aos investigadores historicistas, Benjamin transforma em severa acusação a constatação de que estes estabelecem uma relação de empatia com os vencedores e convoca o materialista histórico a contemplar com distanciamento esta empatia e a abraçar como tarefa o “escovar a história a contrapelo.”¹⁰⁵

Este apelo de Benjamin estabelece no entanto uma séria dificuldade para o historiador materialista e para o dramaturgo que lhe seja aliado: negar a empatia com o vencedor pode facilmente resultar em estabelecer a empatia com o vencido, e a fronteira entre vencidos e vencedores não tem delimitação rígida. Todo monumento da cultura é documento da barbárie – garante Benjamin – mas como não é possível estar fora da cultura, também não é possível encontrar porto seguro onde se esteja longe da barbárie.

Um exemplo prático de aplicação desta problemática ao teatro pode ser observada no “Estudo da Primera Cena de *Coriolano* de Shakespeare”, no qual Brecht

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 563. (Tradução nossa)

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, v. 1, p. 223.

¹⁰⁵ Idem, ibidem, p. 225.

problematiza, entre outras coisas, a melhor forma de retratar em cena os plebeus, os “vencidos” que integram a cena analisada.¹⁰⁶

Uma das preocupações centrais discutidas neste estudo é evitar uma representação que retrate os plebeus (armados para vitimar Caio Marcio, um patricio hostil) como facilmente subjugáveis ou como fracos de intenção. Afinal é preciso dar-lhes o crédito de terem feito a escolha da rebelião, a qual “lhes exige o mesmo esforço que o que exigiria ao cientista uma nova concepção do mundo.”¹⁰⁷ Desta forma, argumenta-se pela importância de não se incorrer no deslize de representá-los como débeis, sob qualquer hipótese. Se é verdade que recorriam ao uso de armamentos improvisados, seriam então retratados como bons improvisadores capazes de terem fabricado suas lanças e suas armas brancas. Não estariam munidos, portanto, apenas com pedras e paus.¹⁰⁸

A preocupação com a representação desta força coletiva de plebeus (e com suas implicações na percepção do espectador) centraliza o estudo de Brecht. Trata-se de uma questão mais urgente que o trato dos protagonistas: “Em primeiro lugar se mostra uma guerra civil. Isso, por si, tem demasiado interesse para que se trate apenas de uma preparação e de um fundo para a aparição de um protagonista.”¹⁰⁹

Certamente se pode argumentar que tanto cuidado com os plebeus pode resultar na construção de um novo corpo de “vencedores”, o que poderia instigar vozes dissonantes que, em contrapartida (como de fato se insinua ao longo do estudo citado), saíssem na defesa dos “pobres patricios”.

De fato, não há solução fácil para o problema, ou ainda: não há solução definitiva possível para o mesmo. Tudo que resta ao dramaturgo que se depara com essas questões em seu trabalho parece ser, portanto, como argumentamos num tópico anterior, se manter em estado de alerta e descobrir, para além de um emaranhado de armadilhas ideológicas, a melhor forma de errar.

¹⁰⁶ BRECHT, Bertolt. Estudio de la primera escena de ‘Coriolano’ de Shakespeare. In: BRECHT, 1970, v. 3, p. 169.

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 170. (Tradução nossa)

¹⁰⁸ Idem, ibidem, p. 176.

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p. 176. (Tradução nossa)

As questões até aqui levantadas a partir de Brecht e de Benjamin ilustram de forma bastante peculiar as dificuldades experimentadas na elaboração do conjunto de personagens de *Curral Grande*. Dado seu tema, a peça poderia configurar um tentador convite a uma divisão tola de personagens entre vencedores e vencidos: de um lado, os miseráveis isolados; do outro, os responsáveis pela instauração e pela manutenção dos isolamentos.

Mas um olhar mais demorado observa sutilezas que revelam ser esta fronteira entre bem e mal muito mais flúida do que possa parecer na superfície:

Afinal, quem “venceu” com os isolamentos? O interventor Carneiro de Mendonça, que manteve mais ou menos preservada a imagem pública da capital do estado que governava? A comunidade de Fortaleza, que passou a desfrutar das melhorias urbanísticas construídas com a mão-de-obra dos concentrados? Não teria pago Mendonça com a ferrenha pressão dos inimigos políticos e a comunidade fortalezense com o ônus de ver alavancar-se àquela época a favelização da cidade?

Poderíamos identificar como os flagelados como os grandes “vencidos” sabendo que alguns deles sobreviveram ao flagelo da seca justamente a partir da pouca ração que receberam, cativos aos muros dos isolamentos? Não aceitaram, alguns deles, de bom grado, a tarefa de patrulhar seus semelhantes nos campos?

Os soldados e policiais que vigiavam as concentrações eram, em sua maior parte, excluídos das camadas abastadas da sociedade da época, mas serviram ao poder público no controle de outros cidadãos ainda mais desprivilegiados. Como caracterizar então a real posição dos mesmos no mapa desta guerra?

Para além dessa discussão (que só é importante na exata medida em que não tem fim), tomei, na escrita de *Curral Grande*, a decisão de trilhar um caminho alinhado ao sugerido por Benjamin e executado por Brecht: a voz da peça, o ponto de vista pelo qual se observaria o isolamento dos miseráveis de 1932 é o do populacho, o da arraia miúda mais imediatamente envolvida com o surgimento, a operação e o desmonte dos campos.

Benjamin acredita que o anjo da história, fitando em estupor a imensa catástrofe que é o passado, gostaria de se deter em reconstruir as ruínas e ressuscitar os mortos, mas é impedido de levar à frente seu desejo por ser impelido para o futuro pela tempestade do progresso.¹¹⁰ Pois me dispus a caminhar contra o vento do progresso para ressuscitar miseráveis, mulheres, adolescentes e pequenos funcionários públicos que guiassem os espectadores na percepção dos eventos em torno dos isolamentos de 1932.

Esta empreitada foi ajudada, de início, pela própria estrutura da pesquisa historiográfica de Kênia Rios, na qual se baseia em maior escala a história contada na peça. O trabalho de Rios não privilegia o ponto de vista dos grandes líderes partidários na percepção da história dos Campos de Concentração cearenses. A historiadora se preocupa fundamentalmente com a perspectiva dos isolados e dos cidadãos comuns, justamente os grupos que elegi como personagens de minha história.

Uma das preocupações com a caracterização destes personagens foi garantir que os mesmos exprimissem um senso de coletividade que caracterizasse a existência real e participativa de uma volumosa massa humana, direta ou indiretamente afetada pelos isolamentos, presente e operante na história dos Campos de Concentração. Tomada esta decisão, foi imediato o movimento de se abdicar do uso de personagens que integrassem a lista dos grandes nomes dos quais já se ocupara a historiografia tradicional do Ceará. Mais ainda: abdiquei de particularizar o ponto de vista de apenas um, ou de alguns poucos anônimos para se contar esta história.

Em termos práticos, *Curral Grande* é uma peça na qual a participação dos personagens é limitada, via de regra, a uma única cena. Este recurso é um tanto mais radical na construção de um senso de coletividade que o empregado por Brecht ao narrar a Guerra dos Trinta Anos, privilegiando o ponto de vista da mascate Mãe Coragem. Em *Curral Grande* não se privilegia a trajetória de nenhum dos marginais retratados, no que a peça se revela similar a um outro texto de Brecht (*O Terror e a Miséria no Terceiro Reich*) no qual a Segunda Guerra Mundial é observada a partir de uma sucessão de vinte e quatro cenas independentes.

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, v. 1, p. 226.

É importante se dizer que “coletividade” não implica, aqui, “abstração”. Os personagens de *Curral Grande* são individualizados e, mesmo se levando em conta a cena em que não são propriamente vistos pela platéia (Cena 2), não se diluem em coros sem feição definida (como é comum se verificar em algumas peças do expressionismo alemão). Trata-se de personagens coletivos na medida em que repartem entre si (de forma mais ou menos equitativa) a tarefa de levar adiante o enredo da peça e porque representam, cada um deles, um sem-número de semelhantes da história. Se não têm nomes próprios, respondendo no texto por denominações genéricas como *Mulher*, *Flagelado 1* ou *Funcionário 2*, nem por isso deixam de encerrar contradições e particularidades. É verdade que têm trajetórias negligenciadas, se tivermos em conta suas curtas participações no arco geral do enredo, mas observados no breve intervalo de suas existências, se revelam protagonistas pontuais da história.

A abertura de um caminho para garantir que ecoassem na peça as vozes geralmente ignoradas pela historiografia tradicional foi reforçada também com o recurso de sempre revelar pela perspectiva de subalternos a movimentação dos líderes do poder público do Ceará de 32. Exemplos disso são as terceira e quarta cenas, nas quais se depreendem as questões públicas que tomavam conta das altas esferas governamentais de Fortaleza não pelas vozes dos grandes chefes de oligarquias ou pelas vozes do interventor e de seus adeptos, mas sim através do diálogo de uma família ocupada com o arremate de uma fantasia de carnaval ou das reflexões de dois pequenos funcionários que aguardam a hora certa para servir café a seus superiores.

O risco, real e sério, de engendrar uma peça excessivamente complacente com os personagens retratados, assumindo para com eles uma postura paternalista tola, não foi perdido de vista. O problema, que se revelava particularmente pronunciado nas cenas em que havia embate direto entre os isolados e representantes dos líderes governamentais (caso das quinta, sexta e sétima cenas), foi atacado com caracterizações que não definiam a índole dos personagens a partir de suas funções. Ser isolado não seria, em princípio, nenhum mérito de caráter; representar o poder público, em contrapartida, não implicaria demérito sumário. É assim que, na sexta cena, vemos o sargento responsável por resolver a pendenga em torno de qual de seus subordinados teria ganho a aposta que garantia ao vencedor o “direito” de deflorar uma menina retirante oferecer à mãe da garota o direito de desfazer o “acordo”. A mulher resolve

levar o negócio adiante e, por fim, chega a receber outra proposta de prostituir a filha, a qual parte, desta vez, de um outro flagelado.

Mas se é possível garantir que o risco de ser paternalista com alguns personagens foi observado com atenção na escrita da peça, não se pode dizer que esta armadilha tenha sido eficientemente driblada. Eric Bentley nos lembra que se os fatos da ciência são frios, a busca deles implica paixões quentes.¹¹¹ No calor da escrita teatral, a paixão encontra tanto (ou mais) espaço para se manifestar quanto na pesquisa científica e, se podemos constatar como fato frio que Bertolt Brecht evitou uma caracterização heróica superficial e tola para seu Galileu “pichando-o” com atos que revelavam oportunismo, conivência e covardia, não podemos tampouco deixar de perceber o calor da paixão que o dramaturgo dedica a seu personagem ao longo da peça.

Enredo

Ao se insurgir contra o que convencionou chamar de “dramaturgia aristotélica”, Brecht manifestava sua insatisfação ante a crença de que o objetivo final da mimese fosse o estabelecimento de uma relação de empatia entre espectador e personagem, via ator.¹¹²

A bem da verdade, como aponta Gerd Bornheim em seu *Brecht: a estética do teatro*, o dramaturgo alemão estava se insurgindo, na verdade, contra uma certa apropriação de Aristóteles corrente nos palcos alemães do início do século XX.¹¹³ O *teatro velho* criticado por Brecht era, portanto, o teatro da Berlin dos anos 20 e 30, muito mais que o teatro grego da antigüidade ática.

Em todo caso é certo que, por julgar que a identificação espectador-personagem (da forma como vinha sendo usada neste *teatro velho*) era uma das responsáveis por dificultar à platéia o despertar para uma atitude de maior teor crítico à sociedade, Brecht passou a se dedicar, na escrita de suas peças, ao desenvolvimento de estratégias de

¹¹¹ BENTLEY, 1981. p.102.

¹¹² BRECHT, Bertolt. Crítica de la identificación. In: BRECHT, 1973, v. 1, p. 121.

¹¹³ BRNHEIM, 1992, p. 213.

escrita que viessem a instigar a platéia através de uma forma de empatia que se opusesse à identificação alienante e que, ao contrário desta, não implicasse obstáculo ao desenvolvimento de uma percepção crítica do mundo extra-palco por parte do espectador.

Brecht definiu assim o propósito maior desta nova estratégia de fazer teatro: “A finalidade dessa técnica do *efeito de distanciamento* consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser representados. Para isso, os meios eram artísticos.”¹¹⁴

Um grande número de estudos de Brecht sobre o efeito de distanciamento se dedica à aplicação do tal efeito à *mise-en-scène* teatral, mas não é deles que me ocuparei aqui. Privilegiarei os questionamentos levantados por Brecht no que se referem à dramaturgia e, ainda assim, não porque *Curral Grande* se proponha a um alinhamento fiel à estética dramaturgical do teatro épico-dialético de Brecht, mas por compartilhar com o dramaturgo alemão o anseio da produção de uma peça capaz de instigar no espectador uma “atitude crítica” com relação aos acontecimentos que vê retratados na peça, para além de um entretenimento imediato de segunda ordem.

Analisando a estrutura da dramaturgia não-aristotélica de Brecht, Gerd Bornheim recorre a um ensaio de Hinck, no qual este autor, por sua vez, mapeia cinco estratégias principais das quais se teria valido Brecht na escrita de suas peças da maturidade e que serviriam como modelo exemplar da estrutura da dramaturgia não-aristotélica brechtiana: “1. a relativização da ação; 2. a interrupção da ação; 3. o distanciamento da ação; 4. a ação como instigadora da tomada de decisões; 5. a continuação da ação (no sentido de que ela não termina com o fim da peça).”¹¹⁵

Todos estes recursos, em maior ou menor escala, se manifestam na estrutura do enredo de *Curral Grande*. A saber:

A relativização da ação é a propriedade do texto de apontar o olhar do espectador para além do que é representado na cena, convidando-o a pensar não apenas

¹¹⁴ Apud BORNHEIM, 1992, p. 243.

¹¹⁵ Idem, ibidem, p. 319.

no que vê no palco, mas a relativizar o que é visto em prol de um pensamento crítico acerca da vida social concreta que se encontra na base das ações representadas.¹¹⁶

O historiador alinhado ao materialismo histórico, diz Benjamin, também relativiza o que vê a ponto de conseguir enxergar, para além da agradável visão dos “despojos” que “chamamos de bens culturais”, os cadáveres de todos os que foram vencidos pelo progresso.¹¹⁷ Em *Curral Grande*, partindo-se de uma estratégia similar à de Brecht em *Mãe Coragem e seus Filhos* ou em *O Terror e a Miséria do Terceiro Reich*, tenta-se fazer um caminho inverso ao sugerido por Benjamin: mostram-se os cadáveres do vencidos para que se deduza, a partir desta visão, que é sobre a subjugação destes que foram edificadas os bens culturais.

Dessa forma é que, por exemplo, dá-se voz na quarta cena de *Curral Grande* a dois pequenos funcionários públicos (com fome, a julgar pela avidez com que um deles se apropria dos sequilhos destinados a seus superiores) para que o espectador enxergue que havia, para além das salas de reunião onde se decidiu o destino dos retirantes da seca de 1932, uma massa humana bastante volumosa que garantia o funcionamento das reuniões dos líderes políticos do estado do Ceará. O espectador é informado, finalmente, do teor da ata lavrada naquela reunião, mas o que vê é o conflito dos pequenos funcionários que discutem suas próprias visões acerca das migrações de retirantes a Fortaleza, em 1932, enquanto esperam a hora de servir café a seus superiores.

Com relação à ruptura da ação, Hinck remete, em maior escala, ao uso de *songs* nas peças de Brecht, mas comenta também a existência de uma ruptura que é executada pelo espectador, no que este percebe contradições subliminares aos conflitos que vê retratados em cena.¹¹⁸ Bornheim argumenta que, neste sentido, Brecht talvez tenha sido otimista demais ao contar com a participação crítica do público, superestimando a boa-vontade de uma certa “parcela preguiçosa da platéia”.¹¹⁹ Dizendo isso, Bornheim talvez esteja na verdade subestimando a capacidade do dramaturgo em urdir sua peça de forma que fiquem claras as contradições que se desenvolvem para além da cena. O próprio

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 319.

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, v. 1, p. 225.

¹¹⁸ Apud BORNHEIM, 1992, p. 322.

¹¹⁹ BORNHEIM, 1992, p. 322.

Bornheim faz essa auto-crítica comentando que, de fato, “é muito difícil para um espectador não perceber a contradição crucial em que se debate Mãe Coragem”.¹²⁰

Em *Curral Grande* interrompe-se a ação da peça em três momentos, através de intervenções épicas nas quais um ator dirige-se ao público sem o intermédio de um personagem intrínseco à ação da peça. Isto acontece, por exemplo, logo após a cena comentada anteriormente (Cena 4), através da leitura de um trecho do relatório do capitão interventor Roberto Carneiro de Mendonça ao então presidente da república, Getúlio Vargas, informando-lhe de sua decisão de construir as concentrações.

O distanciamento da ação na estrutura da dramaturgia não-aristotélica brechtiana, como descrito na obra de Bornheim, se processaria por intermédio de dois aspectos: a ruptura das unidades de espaço e de tempo e a ruptura da unidade estética da peça. Os exemplos ali analisados, outra vez, privilegiam o uso de *songs* nas peças de Brecht, sendo as rupturas das unidades de espaço e tempo e de unidade estética ilustradas por um viés essencialmente voltado à *mise-en-scène* do espetáculo, à execução cênica de *songs*.¹²¹

Mas sabemos que estas rupturas não dependem exclusivamente do uso de canções para se manifestarem em uma peça teatral. Os expressionistas dissolveram a unidade de espaço e de tempo (e também a de ação) sem dedicarem tanta atenção ao uso da música cantada em cena. Da mesma forma, os experimentos dos absurdistas levaram a extremos as rupturas de unidade estética que não dependiam absolutamente de elementos que remetessem às *songs* brechtianas.

Curral Grande, da mesma forma, não recorre ao emprego de canções que comentem a ação da peça para estabelecer alguma fragmentação nas unidades de espaço, tempo ou estética. No entanto, trata-se de um texto construído a partir de uma sucessão contínua de pequenos quadros independentes, de forma que a continuidade de tempo e espaço, na peça, é continuamente perturbada. Esta estrutura deveria alertar o espectador de que a história retratada no palco acontecia em todos os lugares do estado do Ceará ao longo do início da década de 30, acumulando, simultaneamente, um sem-

¹²⁰ Ibidem, p. 322.

¹²¹ Ibidem, p. 322.

número de pequenas histórias, conflitos e dramas, não podendo ser entendida como um evento de pequena monta.

Por outro lado, preserva-se em *Curral Grande* uma certa unidade estética. Observados individualmente, os quadros podem ser analisados como pequenas peças realistas. Se há alguma quebra de unidade estética sugerida no texto, esta se dá com o recurso das intervenções de narrações épicas já comentadas anteriormente.

O quarto ponto apontado por Hinck e comentado por Bornheim para a estrutura da dramaturgia não-aristotélica de Brecht é a ocorrência de uma ação que instiga a tomada de decisões do espectador. Por este recurso, cobra-se do público uma participação intelectual voluntária e deliberada para que ocorra uma percepção satisfatória da peça.¹²²

Tomou-se, na escrita de *Curral Grande*, o cuidado de se construir cenas que terminam em perguntas abertas. Questões centrais para o desenvolvimento dos quadros que compõem a peça são preservadas inconclusas propositadamente. É assim que saímos da primeira cena sem saber o que aconteceu de fato com a menina abandonada, é assim que somos levados a nos perguntar sobre qual será o fim do agressor que, na Cena 2, foge num vagão de trem em direção à capital...

O texto não oferece respostas a essas perguntas. Deixa-as a encargo do espectador que, de outra forma, não terá como estabelecer uma possível conclusão para a ação engatilhada no enredo dos quadros que compõem a peça.

O quinto e último ponto listado por Bornheim a partir do trabalho de Hinck é a continuação da ação: “O cuidado aqui está em fazer com que o espectador não possa se fixar na linearidade compreendida como um todo acabado da ação, justamente um dos pontos de honra da dramaturgia aristotélica.”¹²³

A ação não acaba, portanto, com o fim da peça. É assim, por exemplo, em *Mãe Coragem e seus Filhos*. Acompanhamos a mascate até o momento em que ela perde o

¹²² Ibidem, p. 325.

¹²³ Ibidem, p. 326.

último de seus filhos: a menina Katrin, mas a viagem dela através de uma Europa em guerra continua. A ação segue.

O objetivo deste recurso é justamente o de deixar claro para o espectador que o fim do espetáculo não é *o fim*. Deixamos o teatro, mas o que foi anunciado no palco ecoa na vida fora da casa de espetáculos.

Eric Bentley problematiza assim os finais das peças de teatro:

Um final pessimista nos diz que não se pode fazer nada. Um final otimista nos diz que não se precisa fazer nada: uma vez que já está tudo em ordem, deveríamos sentir-nos reconciliados com o Universo. Na realidade, é difícil encontrar um final para uma peça que não tenha esse caráter conclusivo, quer otimista, quer pessimista.¹²⁴

A continuação da ação clama justamente por esse final difícil de encontrar, este final que dificulta a vida do espectador, sonogando um desfecho conclusivo (seja conciliatório ou não) e convidando-o a completar o que vê em cena através de um julgamento individual e deliberado.

Bentley chama estes finais que pedem uma continuação do espectador de finais “amargos”, e diz que os mesmos ocupam um lugar de destaque numa certa dramaturgia ativista, polêmica, engajada.¹²⁵

Com efeito, podemos classificar como amargo o final de *Mãe Coragem e seus Filhos*, que após se livrar do corpo de sua filha Katrin, segue puxando, sozinha, sua carroça, enquanto canta para que todos acordem: “A primavera chega! Acorda, cristão.”¹²⁶

Foi também um final amargo que tentei alcançar para *Curral Grande*: a criança que tenta, a custo, solitária, ninar o irmão bebê. Para onde irão os dois, o que acontecerá com eles? Não estarão ainda na rua, na esquina do teatro, após os espetáculo?

¹²⁴ BENTLEY, 1969, p. 171.

¹²⁵ Idem, ibidem, p. 171.

¹²⁶ BRECHT, Bertolt. Mutter Courage und ihre Kinder. In: BRECHT, 1997, p. 578. (Tradução nossa)

Linguagem

Analisando a linguagem do texto teatral, Eric Bentley nos alerta para o fato de que, mesmo sendo toda literatura feita de palavras, a literatura para teatro assume natureza específica pelo fato de suas palavras serem destinadas à fala – uma fala particular (que o autor chama de “declamação”), bastante mais elaborada que a que usamos corriqueiramente nas conversas do dia-a-dia ou mesmo na leitura em voz alta das palavras da literatura não-dramática.¹²⁷

A fala teatral constitui assim uma complicada síntese da fala cotidiana, do discurso da prosa literária e do verso poético. Se por um lado é mais elaborada e mais concisa que a de nossas conversas corriqueiras, precisa, ainda assim, ser mais fluente e pronunciável que a fala da prosa – e tudo isso sem perder de vista a elaboração rítmica, o senso musical do verso poético.

As falas de um *Esperando Godot* podem parecer simples, mesmo simplórias à primeira vista, mas essa sensação de simplicidade não é alcançada pelo dramaturgo de forma gratuita, é sim resultado de uma tremenda elaboração de Beckett, como se pode observar, por exemplo, numa breve análise das três réplicas iniciais da versão inglesa do texto:

ESTRAGON: (*giving up again*). Nothing to be done.

VLADIMIR: (*advancing with short, stiff strides, legs wide apart*). I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resumed the struggle. (*He broods, musing on the struggle. Turning to Estragon.*) So there you are again.

ESTRAGON: Am I?¹²⁸

¹²⁷ BENTLEY, 1981, p. 75.

¹²⁸ “Estragon: (*desistindo outra vez*). Nada a Fazer. / VLADIMIR: (*aproximando-se com passos curtos e rígidos, as pernas bem separadas uma da outra*). Estou começando a concordar com esta opinião. Minha vida toda eu tentei afastá-la de mim, dizendo, Vladimir, seja razoável, você ainda não tentou de tudo. E recomecei a batalha. (*Ele fica sério, ponderando sobre a batalha. Dirige-se a Estragon.*) E cá está você, de novo. / ESTRAGON. Estou?” (BECKETT, 1965, p. 9). (Tradução nossa).

Trinta e duas das quarenta e três palavras pronunciadas nestas falas são monossílabos. Com este recurso, deliberado e proposital, o autor impõe um ritmo especialmente fluido a seu texto, dota-o de uma melodia específica que simula um eventual registro mecânico de falas de uma conversa trivial qualquer, mas que é, na verdade, produto de uma cuidadosa manipulação estética de linguagem. O diálogo soa, sem dúvida, coloquial, mas para que isso aconteça a escrita precisa ser sofisticada a ponto de “mimetizar” esta coloquialidade. O registro de uma conversa corriqueira real, gravada nas ruas, certamente não se revelaria tão conciso nem tão fluido.

Naturalmente, esta fluidez de diálogo numa peça não deriva exclusivamente da troca de réplicas breves ou construídas com períodos curtos. A música de um texto pode bem abrigar (de forma eloqüente) a anti-eloqüência dos silêncios, titubeios e tropeçares verbais dos personagens. Em todo caso, uma certa melodia dialógica precisa existir e, se for verdadeiramente respeitada pelo dramaturgo, cada fala (ou ausência de fala, ou inviabilidade de fala) do texto surgirá como conseqüência natural da fala anterior e construirá o alicerce perfeito para a fala que segue.

Na escrita de *Curral Grande* existe uma preocupação intencional de manipulação de linguagem no sentido de fazer com que as falas soem numa espécie de *staccato*, ou seja, que se construam (em maior escala) pela sucessão de blocos discretos e não em torrente de contínua loquacidade, como exemplifica este trecho da primeira cena:

MENINO. A bênção, pai.

HOMEM. Deus lhe abençoe.

MENINO. O senhor me dá minha água agora?

HOMEM. Primeiro sua mãe e sua avó.

MULHER. (*para o esposo*) Pode dar a dele logo.

O homem olha para a mãe.

VELHA. (*concorda*) Pode dar.

Este tempo de desenvolvimento de diálogo, com falas que abrigam no intervalo entre si um pequeno tempo de vacilo, de hesitação, foi utilizado para instigar no

espectador a atenção a uma certa tensão subliminar às falas, interessante para o texto na medida em que muito do que acontece em *Curral Grande* é deduzido *a partir* do que é visto, e não *no* que é visto.

Buscou-se ainda lograr o mesmo efeito em muitas das falas longas:

MÉDICO. Pois se é seu filho, ajude. Ajude a gente. Estamos querendo raspar a cabeça dele é pra ele melhorar. Pra acabar com essa piolhada. Meu trabalho aqui é ajudar, não é maltratar ninguém, não.

Esta mesma fala poderia se desenvolver num contínuo, mas fez-se a opção da fala que tropeça em pontos finais e apêndices, revelando a insegurança do médico acerca do que afirma com aparente convicção.

Esta tensão, esta suspensão dramática urdida num plano subjacente ao das falas também foi buscada na escrita de *Curral Grande* através da ausência de palavra. O recurso pode parecer estranho à primeira vista, mas se observamos esta fala de Harold Pinter, em *Mountain Language*, veremos o quanto pode ser eficiente:

OFFICER

What was his name? *Pause*. What was his name? *Pause*. Every dog has a *name*! They answer to this name. They are given a name by their parents and that is their name, that is their *name*! Before they bite, they *state* their name. It's a formal procedure. They state their name and then they bite. What was his name? If you tell me one of our dogs bit this woman without giving his name I will have that dog shot! *Silence*. Now – attention! Silence and attention! Sergeant!¹²⁹

¹²⁹ “OFICIAL. Qual era o nome dele? *Pausa*. Qual era o nome dele? *Pausa*. Cada cão tem um *nome*! Eles respondem por esse nome. Eles recebem um nome de seus pais e é esse o nome deles, é esse o *nome*! Antes de morderem, eles informam o nome. É um procedimento oficial. Eles informam e só então eles mordem. Qual era o nome dele? Se você me disser que um de nossos cães mordeu essa mulher sem fornecer o nome eu vou mandar fuzilar este cão. *Silêncio*. Agora, atenção! Silêncio e atenção! Sargento!” (PINTER, Harold. *Mountain Language*. In: PINTER, 2001, pp. 7 e 8.) (Tradução nossa).

Os interlocutores do oficial e o alto grau de submissão que os mesmos lhe devem ficam claramente explícitos na forma como estes não respondem ao que lhes é severamente perguntado. Aprendemos acerca destes personagens sem precisar ouvi-los. Os silêncios e pausas, nestes casos, têm valor de réplica.

É assim que recorro, em *Curral Grande*, a diálogos como o deste trecho da Cena 3:

MÃE. Não comeu nada e já vai beber?

Nenhuma resposta.

O filho entra e entrega ao pai uma garrafa e um copo. O pai se serve de uma dose de cachaça e esvazia o copo num gole.

FILHA. Como foi lá, pai?

Silêncio.

A dificuldade do *Pai* em se comunicar com sua família é retratada pela sucessão de silêncios, de vazios de palavra na cena. Dificulta-se, com isso, o avanço do verbo no diálogo, mas esta ausência de verbo serve bem à construção de uma melodia inquietante para o diálogo da cena, instaurando-lhe a tensão em torno do teor da conversa que o *Pai* tenta driblar.

Mas além da elaboração de ritmo e do uso de silêncios na construção do diálogo dramático, há, como se é de esperar, um sem número de recursos dos quais podem lançar mão os dramaturgos na lapidação de seus textos. A linguagem de uma peça pode, por exemplo, ser colorida a partir do emprego de palavras específicas ou da ocorrência de idiossincrasias que marquem o discurso das personagens.

Brecht, como poucos dramaturgos, soube se valer de um vasto leque de possibilidades de manipulação de linguagem desta ordem em suas peças. Se tomamos como exemplo suas peças didáticas e, de forma específica, sua *A Peça Didática da Concordância de Baden*, veremos o dramaturgo trabalhar (quase que sem nenhuma exceção, neste texto) com uma linguagem rigorosamente desenhada dentro de um alemão padrão, de redação essencialmente normativa. Transparece no texto, em decorrência disso, uma universalidade de linguagem que permite ao leitor atento antever

traduções possíveis de seus diálogos para outros idiomas, sem que a transposição lingüística implique perdas excessivamente penosas (sendo essa, provavelmente, a exata intenção do dramaturgo ao optar por este tipo de linguagem na escrita destas peças).

Por outro lado, observemos esta breve troca de réplicas entre dois oficiais da SS em um dos quadros de *O Terror e a Miséria do Terceiro Reich*:

DER ERSTE Is det nich die Jejend, wo der Kanal langjeht?
DER ZWEITE Weeß ick nich.¹³⁰

O Brecht das peças didáticas certamente teria reprovado este diálogo como excessivamente colorido e marcado pela caracterização idiomática dos oficiais, e recorreria a réplicas do tipo:

DER ERSTE Ist das nicht die Gegend, wo der Kanal entlang geht?
DER ZWEITE Ich weiß es nicht.

Mesmo para o leitor não familiarizado com a língua alemã, a simples visualização destas duas possibilidades deve ser suficiente para revelar uma considerável diferença na construção dos trechos e para trazer à luz a engenhosidade de Brecht em saber escolher que recursos de manipulação de linguagem seriam mais adequados a cada uma das peças que escrevia.

Em *Curral Grande*, fez-se a opção da fala motivada por um falar que podemos identificar como o discurso corrente no sertão do nordeste brasileiro:

FLAGELADO 3. Tinha cachaça mesmo, mas era só pros da patrulha.
Um tanto assim. Bem dizer um litro. (*para Flagelado 1*) Aquele galeguinho que trabalhava mais nós na marcenaria passou aí todo prosa, todo calçado de bota, mostrando a quartinha cheia de cana.

Um carioca provavelmente teria visto o vigia transportar sua cachaça numa garrafa, mas Flagelado 3 identificou o recipiente como sendo uma *quartinha*. O termo é

dicionarizado, pertence ao registro formal da língua brasileira, mas só é corrente no nordeste do país. Se a mesma fala fosse rescrita da seguinte forma:

FLAGELADO 3. Tinha cachaça mesmo, mas era só para os vigias.
Um tanto assim. Quase um litro. (*para Flagelado 1*) Aquele louro que trabalhava com a gente na marcenaria passou aí todo exibido, calçando bota, mostrando a garrafa cheia de aguardente.

certamente comunicaria aos espectadores as mesmas informações que a da versão original (extraída da sexta cena de *Curral Grande*), mas não contribuiria muito para a construção de uma mimese do falar do nordeste brasileiro.

Recorremos ao termo *mimese* (em contraposição a *reprodução*, por exemplo) por estarmos tratando aqui verdadeiramente de uma simulação, de um artifício. O olhar de um lingüista sobre o texto muito provavelmente levaria à conclusão de que a linguagem da peça, de fato, não é característica do discurso corrente no sertão do nordeste brasileiro. Mas, para o texto, vale o que logra o efeito de convencer, de ludibriar o espectador. Assim é que um certo falar sertanejo é forjado para a peça, colorido com uma escolha específica de vocabulário, de supressões de artigos e adjetivos, de inversões na ordem corriqueira de sujeito e verbo...

Comentando a fala teatral no naturalismo, Eric Bentley diz que o dramaturgo John Synge “parece ter inventado um irlandês que ninguém fala” – e ainda que: “Se ele é um autor naturalista, então o naturalismo contém um delicioso elemento de persuasiva fluência”.¹³¹ É justamente isso: o irlandês de John Synge, o brasileiro marginal de Plínio Marcos e o falar sertanejo de *Curral Grande* são invenções. Na vida fora do palco é bastante provável que ninguém fale como os personagens retratados. Mas o espectador pode vir a acreditar no contrário graças a uma eventual capacidade de persuasão artística dos dramaturgos.

É sempre bom lembrar que não só as falas são objeto das estratégias de linguagem dos dramaturgos. À sua disposição estão, também, as rubricas. Eric Bentley

¹³⁰ “O PRIMEIRO: Não é esse o lugar por onde passa o canal? / O SEGUNDO: Não sei.” In: BRECHT, 1997, p. 429. (Tradução nossa)

vai ao extremo de declarar que um dramaturgo nato é o que não precisa de rubricas, sendo capaz de exprimir a realidade (como a vê), comprimindo-a apenas em diálogos.¹³² Mas ao dizer isto, Bentley está questionando, na verdade, o mal uso das rubricas, o uso das indicações que apenas tentam (sem conseguir) suprir deficiências do drama com sugestões de pirotecnia cênica, ou de uma *movimentação* que venha a maquiar a falta de *ação*.

Aprendemos com a primeira rubrica de *Esperando Godot* que o personagem Estragon tenta descalçar sua bota, puxando-a com ambas as mãos, ofegante, até que desiste, exaurido, pára para descansar e volta mais uma vez a tentar descalçá-la, falhando novamente em seu intento.¹³³

Esta rubrica de Beckett não é mera ilustração. O dramaturgo tem o cuidado de iniciar sua peça com uma movimentação que encerra a ação (o drama) que serve de síntese à penosa falência que caracteriza seus personagens. Nesse sentido, não se trata de uma rubrica gratuita e descartável que possa ser ignorada ou distorcida pelo encenador sem que haja sério prejuízo ao texto. A tentativa frustrada de Estragon de descalçar a própria bota tem o valor de uma confissão de impotência, sendo no entanto muito mais eloqüente que qualquer texto que revelasse esta condição por intermédio de uma declaração.

Assim como muito do que é importante para a compreensão da história abordada em *Curral Grande* não é mostrado explicitamente na peça, também há no texto uma série de movimentos que não são desenvolvidos no campo da palavra, do verbo, e sim no das rubricas. Este recurso foi empregado sempre que se julgou que a ação estaria melhor representada por uma configuração imagética que pelo verbo, como acontece no final da terceira cena:

*Ele se serve de outra dose de cachaça e outra vez esvazia o copo num
gole.
Silêncio.*

¹³¹ BENTLEY, 1981, p. 85 e 86.

¹³² Ibidem, p. 82.

¹³³ BECKETT, 1965, p. 9.

Ele serve outra dose de cachaça, mas dessa vez usa o líquido para desinfetar as mãos e os braços. Por fim, se levanta e sai.
Longo silêncio.

O médico não atende ao pedido da família e não discorre sobre o que acaba de ver nas “areias” de Pirambu, entre os retirantes. O espectador, assim como a família do médico, também não obtém essa informação via palavra, mas pode imaginar que algo de particularmente grave está acontecendo na periferia de Fortaleza através da ação do médico de utilizar a cachaça que está bebendo (após ter recusado a comida do jantar) para desinfetar mãos e braços.

De forma análoga, retratou-se a euforia dos isolados que constatam que um dos seus conseguiu fugir do Campo do Buriti (sétima cena) através de uma rubrica, partindo-se da crença de que qualquer declaração de regozijo nesse sentido se revelaria tola, numa análise mais cuidadosa. Assim, a cena termina com a rubrica: “A música recomeça. A festa revigora, acelera sempre mais e, só aos poucos, se esvai, enquanto um barulho de chuva torrencial vai tomando seu lugar”.

Há ainda em *Curral Grande* um uso particular de rubrica em sua oitava (e última) cena. Em verdade, toda esta cena abdica do verbo como veículo da ação. Em seu lugar, recorri exclusivamente a uma rubrica que assume a função de remeter o espectador à constatação de que a construção dos isolamentos, longe de resolver um problema, inaugurou um outro, bastante maior:

O garoto da primeira cena está só, segurando nos braços seu irmão bebê, envolto em panos, e canta para niná-lo (a mesma canção que sua mãe solfejava na primeira cena).

O bebê é um pouco pesado demais para o menino, de modo que este o muda constantemente de posição, na tentativa de descobrir a forma menos desgastante e desconfortável de segurá-lo.

Passado algum tempo, o garoto pára de cantar e observa o irmão. Constata que o neném já está dormindo. Olha para os lados: não vem ninguém.

O garoto permanece onde está.

Longo silêncio.

CONCLUSÃO

Abordando os processos de reflexão sobre a criação em dramaturgia, José Eduardo Vendramini se propõe a seguinte questão: “O que sabe um artista a respeito da própria obra?” Em sua busca por uma resposta, Vendramini desenvolve o seguinte raciocínio:

O que um dramaturgo sabe a respeito da própria peça, se esta é boa e aquele competente, deverá estar plasmado em forma de diálogos e rubricas, os quais, por sua vez, comportam enredo, personagens, tempo e espaço e, principalmente, ação dramática. Por mais culto que seja o dramaturgo, sua capacidade de analisar a própria peça não é garantia suficiente para torná-la teatral, encenável, de qualidade.¹³⁴

A reflexão de Vendramini desestimula qualquer comentário adicional que, nesta conclusão, venha sugerir uma exegese última de *Curral Grande*, subordinada à ótica de seu autor. Cabe até admitir que muito do material que já consta no “Itinerário Criativo” desta dissertação brota, em alguma escala, da tentação de explicar a peça, de interpretá-la fora dos limites de sua natureza primeira de texto escrito para o palco. Sendo assim, friso aqui minha crença de que qualquer dimensão que se agregue à peça nestes termos é acessória, posto que escapa ao fenômeno teatral imediato, ao evento mágico (e cada vez mais raro) em que se estabelece a comunhão entre atores e espectadores na celebração de uma representação. E muito embora acredite que não sejam aquelas reflexões digressões inúteis e vazias, não se pode perder de vista em nenhum momento que *Curral Grande* foi escrita para a arena do teatro e que é nesta seara que se almeja que a peça alcance suas maiores vitórias.

¹³⁴ VENDRAMINI, 1994, p. 2.

Em todo caso, cabe apontar que se o exercício da reflexão sobre a criação em dramaturgia não engrandece a peça, certamente contribui para o amadurecimento de seu autor, de forma que, analisando em retrospectiva todo o percurso que trilhei ao longo da escrita de *Curral Grande* e desta dissertação, percebo a recompensa de ter despertado, entre outras coisas, para o grau de intimidade da relação entre história e dramaturgia. Relação esta que transcende qualquer prática restritiva – e, por isso mesmo, inócua – de organização de estantes ou de obras completas a partir de etiquetas que classifiquem este ou aquele texto como “peça histórica”.

Sinalizei na introdução deste trabalho que um olhar mais cuidadoso acerca do binômio história/dramaturgia constataria não apenas uma promissora possibilidade de colaboração entre as partes, mas também a existência de uma afinidade tão plena que confundiria o exercício das duas práticas. Uma argumentação mais intensiva em favor desta hipótese exigiria um estudo de mais fôlego, que naturalmente não cabe aqui, mas espero em todo caso ter contribuído neste trabalho com a sistematização de indícios que apontem para esta comprovação, mesmo sabendo que ficaram de fora desta análise, em outras coisas, as muitas trajetórias do drama histórico em suas vertentes não ocidentais – uma elipse que só é perdoável na medida em que este estudo não poderia dar conta de um panorama mais abrangente sobre o assunto. Mas aproveito este espaço para dar ao menos algum crédito à insurgência do drama histórico em gêneros teatrais como o *bhavai*, o *maach*, o *svanga* ou o *natakam*, na Índia dos séculos XV e XVI, ou ainda na alegorizações do *zaju*, na China, ao longo dos séculos XIII e XIV, ou mesmo no extenso trabalho do dramaturgo japonês Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), que se valeu diversas vezes de temas da história de seu país para compor peças de *kabuki* e de *bunraku*.¹³⁵

Curral Grande se insere, portanto, em uma vasta tradição que une as mais diversas vertentes da dramaturgia oriental e ocidental na busca de uma melhor compreensão da história através da prática do teatro, e já me considero suficientemente recompensado por acreditar que a retomada da história dos isolamentos de flagelados cearenses durante a seca de 1932 contribui para a solidificação do amálgama de dramaturgia/história e da formação da percepção histórica dos espectadores/leitores que

¹³⁵ MACKERRAS, Colin. *East Asian Theatres*. In BROWN, 1995, pp. 456 a 472 passim.

vierem a vivenciar este texto no que antes chamei de “a arena do fenômeno teatral imediato”, na celebração de sua representação.

BIBLIOGRAFIA

AESCHYLUS. *Plays I*. Tradução para o inglês de Frederic Raphael e Kenneth McLeish. Londres: Methuen Drama, 1991. Reimpresso em 1998. 153 p.

AESCHYLUS. *The Oresteia: Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*. Tradução para o inglês de Robert Fagles. Nova Iorque: Quality Paperback Book Club, 1994. 335 p.

ALENCAR, Francisco, RAMALHO, Lucia Capri e RIBEIRO, Marcus Venício Toledo. *História da Sociedade Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985. 340 p.

ARISTÓTELES. *Aristóteles (II)*. Tradução de Vincenzo Cocco *et alii*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 336p. Coleção Os Pensadores.

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot: A tragicomedy in two acts by Samuel Beckett*. 2 ed. Londres: Faber and Faber, 1965. 95 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v. 1. 256 p.

BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 323 p.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador: Um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 446 p.

BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. 181 p.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 580 p.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992. 382 p.

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre: The development of an aesthetic*. Edição e tradução para o inglês de John Willet. Berkshire: Methuen, 2001. 294 p.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Tradução para o espanhol de Jorge Hackler. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. v. 1, 2 e 3. 200, 252 e 212 p.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 96 p.

BROWN, John Russel (ed.). *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995. Reimpresso em 2001. 582 p.

BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 451 p.

CHANDLER, Billy Janes. *Lampião, o Rei dos Cangaceiros*. Tradução de Sarita Linhares Barsted. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 289p. Coleção Estudos Brasileiros.

DORT, Bernard. *O Teatro e Sua Realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. 414 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI*. Versão 3.0. Lexicon Informática, Novembro de 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 295 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. 131 p. Coleção Estudos.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 192 p.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: Tradução do Prefácio de Cromwell*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva., 1988. Coleção Elos. 92 p.

KOTT, Jan. *Shakespeare Nosso Contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 384 p.

LANDIM, Teoberto. *Seca: A estação do inferno*. Fortaleza: UFC / Casa José de Alencar, 1992. 248 p. Coleção Alagadiço Novo.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971. 267 p. Coleção Debates.

MARCOS, Plínio. *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. 3 ed. São Paulo: Parma, 1984. 93 p.

MARCOS, Plínio. *Navalha na Carne e Quando as Máquinas Páram*. 2 ed. São Paulo: Global, 1979. 95 p.

NETO, Lira. *O Poder e a Peste: A vida de Rodolfo Teófilo*. 2 ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001. 226 p.

NOVAES, Aduino (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 394 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 485 p.

PINTER, Harold. *Mountain Language & Ashes to Ashes*. Londres: Faber and Faber, 2001. 69 p.

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: Reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. 3 ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001. 208 p.

RIOS, Kênia Souza. *Campos de Concentração no Ceará: Isolamento e poder na seca de 1932*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001. 126p. Coleção Outras Histórias.

RIOS, Kênia Souza. *Isolamento e Poder: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932*. São Paulo, novembro de 1998. Dissertação de mestrado do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 194 p. (mimeo)

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. Coleção Debates. 183 p.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo. Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990. 175 p.

SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. Tradução de Paula Duarte. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 317 p. Série Novas Direções.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 249 p.

SENECA, Lucius Annaeus. *Thyestes*. Tradução para o inglês por Jasper Heywood (1560). Nova Iorque: New Mermaids, 1982. 88 p.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo. *Fortaleza: Imagens da cidade*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001. 133p. Coleção Outras Histórias.

SOUZA, Simone (coord.) *História do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1994. 416 p.

STRINBERG, August. *Queen Christina, Charles XII, Gustav III*. Tradução para o inglês de Walter Johnson. Seattle: University of Washington, 1968. 282 p.

STRINDBERG, Johan August. *Plays: One*. Tradução para o inglês de Michael Meyer. Londres: Methuen Drama, 1993. Reimpresso em 1994. 192 p.

VENDRAMINI, José Eduardo. *Dramaturgia: Criação e reflexão*. São Paulo: ECA-USP, 1994. 8 p. (mimeo)