

Sertões Dilacerados: Ressemantizações do Ideário Regionalista Nordestino e Sertanejo na Dramaturgia de João Denys Araújo Leite.

Doutorando João Augusto de Medeiros Lira¹ (UFPE)

Resumo:

Este trabalho aborda um modelo particularizado de ficcionalidade na literatura dramática do dramaturgo e encenador potiguar João Denys Araújo Leite, focalizando e comparando como a forma de sua criação dramática contrapõe-se e diferencia-se de certos mecanismos tradicionalistas de representação literária do sertão nordestino, calcados em movimentos e ideários elaborados sob a égide da harmonização e da cordialidade. João Denys particulariza a sua discursividade artística com substratos intrinsecamente contraideológicos, urdindo através dos recursos antinaturalistas de sua dramaturgia um imaginário ficcional construído a partir da transgressão dos limites referenciais de uma realidade vivencial fincada nos ditames de uma dificuldade extrema, transgredindo e nomeando a condicionalidade limítrofe em que se lacera, e ainda persiste em resistir, a valoração cultural dos elementos que a configuram.

Palavras-chave: sertão nordestino, ressemantização, dramaturgia.

1 Introdução

Toda e qualquer análise de natureza crítica-demonstrativa requer um posicionamento, ou seja, uma definição quanto à perspectiva assumida pelo olhar analítico (o seu local de partida) e as diretrizes tomadas nos rumos de sua argumentação. No caso deste trabalho, o requerido posicionamento se coloca nos entremeios de uma abordagem interdisciplinar que pretende articular: (a) **discurso ideológico** (sem receios de assumir a acepção marxista do termo – sob o qual subjaz um lastro de persuasiva prevalência e sobrepujamento dos valores de certa classe dominante), (b) **discurso dramático** (pelo viés de uma forma particularizada de representação mítico-ficcional através do drama), e (c) **estética regionalista** (ao focalizar um modelo estético de temática nordestino-sertaneja ressemantizado a partir de uma dialogicidade empreendida com estatutos estéticos, filosóficos, e temáticos de natureza universal).

Assim, colocados os rumos que se entrelaçam na condução desta análise, partimos para o enfoque dado a cada um deles. Primeiramente, quanto ao questionamento voltado para as articulações do discurso ideológico, duas considerações precisam ser feitas. A primeira diz respeito ao fato de não termos como fugir das articulações impositivas da ideologia presentes em nosso globalizado capitalismo contemporâneo, e que, mesmo tentando ir contra a força de suas correntes, corremos muitas vezes o risco de estar agindo a seu favor. A segunda consideração se coloca através de algumas questões: por que o objeto analisado prefigura um modelo antidiscursivo e contraideológico de ressemantização do ideário regionalista nordestino e sertanejo? O que estabelece este **anti-** e este **contra-**? Qual a justificativa e, principalmente, a que se pretende o aplicativo de sua prefixação nos conceitos utilizados ao longo desta investigação?

De pronto, tanto o **anti-** quanto o **contra-** corroboram com uma via contrária, uma via de confronto, oponente aos artifícios e subterfúgios que suportam todo um projeto de predominância das vias manipulativas, redutoras, e castradoras, da ideologia burguesa, cujo discurso ocupa-se a pôr uma ordem no mundo e ensinar um conjunto de valores que lhe sejam justificáveis, ou seja, úteis para o projeto de legitimação e perenização do seu discurso ideológico, que segundo Marilena Chauí (1997, p.10), é um discurso “proferido do alto, que (...) nomeia o real, e possui critérios para distinguir o necessário e o contingente, a natureza e a cultura, a civilização e a barbárie, o normal e o patológico, o lícito e o proibido, o bem e o mal, o verdadeiro e o falso”.

É por entre as malhas estratégicas deste discurso ideológico que nossa abordagem analítica lança a sua interrogação, procurando pôr em xeque as premissas dicotômicas de sua ética homogeneizante, a qual segrega e estratifica ao passo que homogeneiza, e que ignora ou oculta, em sua nomeação da realidade as inúmeras contradições e diferenças correlatas, e também configuradoras dos fatores acima citados, e suas inúmeras vertentes. A perspectiva antidiscursiva e contraideológica proposta em nossa análise dialoga referencialmente com as orientações do discurso crítico especificado por Marilena Chauí.

Trata-se de encontrar uma via pela qual a contradição ideológica se ponha em movimento e destrua a construção imaginária. Essa via é o que denomino discurso crítico. Esse não é um **outro** discurso qualquer oposto ao ideológico, mas o **antidiscorso** da ideologia, o **seu** negativo, a **sua** contradição (...) um discurso que se elabora no interior do próprio discurso ideológico como o seu contradiscorso (...) um discurso negativo dentro do discurso ideológico. (CHAUÍ, 1997, p.22-23).

Os esforços levantados por esta via negativa de criticidade discursiva investem contra aquilo que Antônio Fausto Neto chama de os mecanismos ocultos e o espaço secreto onde a ideologia tece o seu jogo de prevalência e mais-valia e cuja “performance se dá com o trabalho simbólico, desfigurando e dissimulando os níveis da violência, instaurada entre os homens (...) pelo poder da linguagem (...) enquanto prática social, para deformar a realidade social concreta” (FAUSTO NETO, 1979, p.33), sendo esta uma das formas mais eficientes da ação, e astúcia, de suas práticas persuasivas, manipulativas, e deformadoras.

A astúcia da ideologia reside no fato de insinuar que as contradições da sociedade se resolvessem no âmbito dos textos. Assim sendo, pelo mecanismo de apresentar a produção textual como algo específico é que se dá o trabalho simbólico-ideológico, ou seja, de condensar para explicar, de explicar para dissimular, de dissimular para oprimir, de oprimir para estabilizar, de estabilizar para institucionalizar o poder e a lógica de uma determinada linguagem. (FAUSTO NETO, 1979, p.50-51).

Ao tomarmos como objeto referencial de estudo a produção dramaturgical do escritor, professor, e encenador João Denys Araújo Leite, nós situamos o foco argumentativo de nossa abordagem no âmbito desta competência simbólico-ideológica. Assim sendo, adentramos no campo representacional, alegórico, e performativo da mimetização do real pelo viés do discurso dramático, enquadrando a obra de João Denys enquanto produção textual e prática social, a fim de demonstrar que, mesmo inserida nos domínios do próprio código ideológico, ela ousa violar limites impositivos e desconstruir as suas bases e estruturas, transgredindo a sua ética reducionista e invertendo os seus valores instituídos. Desta maneira, o discurso de sua obra vai corroendo o discurso ideológico por dentro, colocando em prática a experimentação do jogo transversal e especular de uma deformação singularizada sobre a concretude do real, oposto ao da performance ideológica assinalada por Fausto Neto, a qual deforma a realidade social a fim de dissimular, ocultar ou, ao menos, apaziguar, demagogicamente, as suas problematizações. O discurso dramático de João Denys não se aproxima de nenhum projeto que seja partidário de qualquer dissimulação astuciosa, apaziguamento oportunista, amenização predatória, e ocultação excludente. Colocado frente a esta perspectiva, o seu discurso se posiciona como um **anti-projeto** em relação a todo este conjunto de motivações ideológicas subjacentes.

A deformação singularizada empreendida pela dramaturgia de João Denys não dissimula, não oculta, e não apazigua problematização alguma. Tudo tende a evidenciar-se, desvelar-se, arriscar-se, pôr-se à prova, consumir-se. Nada é escamoteado pela concepção antinaturalista e alegórico-conceitual do seu drama. Daí a natureza performativa e antidiscursiva de sua produção mimética, e do seu modelo multifacetado de representação do referencial estético-sertanejo, e decantado em singulares leituras articuladas em seus processos de criação, englobando influências e processando renovações expressas no seu estilo de encenador. Desta forma, a sua obra dramática transgredir e ultrapassar contraideologicamente os limites conformativos e apaziguadores de uma

tradição regionalista e naturalista calcada nos ideais de uma suposta harmonização e uma pretensa cordialidade, que não passam de ferramentas oportunistas, utilitárias, provedoras e mantenedoras da funcionalidade e perenidade de seu discurso ideológico.

2 Um homem, uma tradição, uma arte: rupturas e ressemantizações através de um olhar problematizante.

Da forma como procuramos focalizar o discurso dramático de João Denys – dentro de uma perspectiva contraideológica – é imprescindível que, inicialmente, façamos o recorte do contexto estético-cultural e ideológico contra o qual a sua obra se opõe antidiscursivamente: o tradicional modelo de estética regionalista brasileira de temática nordestina, interiorana, e especialmente, sertaneja; resultado de um longo e complexo projeto de configuração cultural-identitária de um povo e uma nação brasileira calcado na mestiçagem de suas origens. Projeto este, que se baseia no ideário regionalista e tradicionalista do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, aquele para quem, segundo a professora e pesquisadora Sônia Ramalho de Farias:

A nação brasileira luso-tropical alicerça-se na ideologia cordial asseguradora de uma convivência democratizante entre os três povos que constituem o fundamento da nossa nacionalidade. Esta se delinea pelas inter-relações regionais, raciais e culturais através das quais concebe a nação brasileira, definida pelos impulsos tropicalizantes que imprimem sua marca nas diversificadas manifestações artísticas que teriam sido produzidas sob a égide do ideário regionalista expresso no Movimento Regionalista de Recife, na década de 20. (FARIAS, 2007, p.265-266).

A figura emblemática e exponencial de Freyre encabeçou um coro de variados tipos de seguidores, inclusive aqueles que se colocavam como desviantes de sua temática, mas que acabavam corroborando com os princípios de suas ideias harmônicas e conciliadoras quanto à formação de um Brasil mestiço. Dentre estes seguidores diferenciados, gostaríamos de destacar o romancista e dramaturgo Ariano Suassuna – paraibano radicado na cidade do Recife – como figura referencial de um projeto extensivo ao projeto maior de Gilberto Freyre, e que se orienta na configuração modelar de uma estética elaborada a partir de um ideário nordestino aglutinador e de traços próprios – um **ideário armorial** –, provedor de uma arte genuinamente brasileira, e de origens essencialmente populares, que conseguiu, por fim, legitimar valores culturais e estéticos propriamente nacionais.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974, p.07).

Esta é a forma como Ariano concebe a **sua** arte nordestina e procura propagá-la através de suas criações. Elevando-a ao patamar de um Movimento cultural e artístico, ele não poupa esforços em disseminá-la através das mais variadas expressões – da tapeçaria ao cinema. A escolha do termo Armorial, segundo justificativa do próprio Suassuna (1974, p.04), “tem ligação com os esmaltes de uma Heráldica, um conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, e que no Brasil, é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa”. Desta forma, o escritor paraibano procura nobilitar, contraditoriamente, a cultura popular, revestindo-a com um tipo de envernizamento erudito, cujo brilho puro de sua imagética salienta os aspectos encantatórios do locus regional sertanejo – e ofusca todo um conjunto de outros aspectos não problematizados – procurando focalizá-lo como um **locus de positividade** e magia, e não, como um **locus de dificuldade**. É a partir desta perspectiva, que Sônia Ramalho de Farias aponta uma clara consonância entre o ideário tradicionalista-regionalista de Freyre e o ideário armorial de Suassuna.

De forma análoga a este [Freyre], Ariano pensa a questão da cordialidade como elemento mediador da história brasileira, interpretando-a também pela valorização positiva conferida ao conceito de miscigenação. Desloca, no entanto, o locus regional privilegiado pelo autor de Casa Grande & Senzala. Tal deslocamento pressupõe o privilégio concedido ao espaço regional do Nordeste pecuário-algodoeiro, o sertão, em contraposição ao Nordeste açucareiro, distinguido no discurso de Freyre como cerne dos autênticos valores nacionais. (FARIAS, 2007, p.267).

O papel de Ariano Suassuna como criador e intelectual nos interessa, particularmente, pelo fato de sua obra dramática ter-se incorporado como uma referencialidade máxima de arte dramática nordestina – tendo em vista a popularidade de sua obra – referenciando, claramente, o contexto estético-cultural e o cenário de produção teatral de onde surge a criação do discurso dramático de João Denys Araújo Leite. O interesse de abordar a dramaturgia de Suassuna – ao situar o contexto da produção dramática de João Denys – não segue apenas um critério concernente ao fato de ambos partilharem do exercício de uma mesma expressão artística, mas sim, e principalmente, pelos enfoques diferenciados que assumem na criação representacional de um mesmo locus regional: o Sertão.

Na trilha das diferenciações acerca do posicionamento estético e intelectual de Ariano Suassuna e João Denys, nós gostaríamos de destacar as posições antagônicas que eles assumem em relação ao Teatro e ao Discurso Dramático. Ariano deixa bastante claro, no escopo da publicação do seu Movimento Armorial, quais as orientações seguidas pela sua concepção de um teatro armorial e, pretensamente, popular.

Nosso teatro armorial tem seus pontos de vista firmados e próprios. Não digo que sejam os únicos certos, os únicos válidos. Mas, discordando, nisso, mesmo de alguns amigos e velhos companheiros de trabalho, não conhecia – nem as aceito, agora que as conheço – as formulações teóricas do Teatro sectário de Bertolt Brecht e de seus seguidores latino-americanos de segunda-mão. A fórmula brechtiana começou investindo contra o **ilusionismo teatral** e está destruindo *a ilusão e a encantação do teatro* (grifos do autor), coisas fundamentais para essa Arte. (...) Meus fundamentos de criação eram e continuam a ser muito diferentes das estreitas fórmulas brechtianas. Não aceito o **distanciamento** brechtiano, fórmula crítica, política, estreitamente sectária e ideológica. Não aceito a sua fragmentação exagerada da ação. (SUASSUNA, 1974, p.25).

Acreditamos que pouco precisa ser dito para comentar a citação acima, já que ela se explicita por si mesma, denunciando, de forma indisfarçável, alguns equívocos significativos; entretanto, dando-nos a possibilidade de entrever no seu ato falho, o caráter neutralizador e esquivante do seu discurso dramático. Chamar as formulações teóricas de Bertolt Brecht de sectárias é um equívoco gritante, pois chega a denotar, até mesmo, o desconhecimento do que seja teatro popular – um teatro voltado para a problemática do povo, que considera, engendra, e também faz valer o mágico, o fantástico, o ilusionismo, a catarse; mas não, única e prioritariamente, em função de um encantamento irreduzível, sem espaço para o questionamento, a indagação, o confronto, o conflito, o diferencial. Isto, sim, parece-nos segregário e sectário. Rechaçar os seguidores latino-americanos das idéias de Brecht (um dos fundadores do teatro moderno e contemporâneo), classificando-os de segunda-mão, é passar por cima ou, melhor dizendo, descredenciar o trabalho de criadores do porte de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, e José Celso Martinez Correa, todos partidários do distanciamento brechtiano, e tão renegado pela perspectiva naturalista-encantatória de Suassuna. Não aceitando o distanciamento e a fragmentação, Suassuna acaba por renegar a diferença, ao voltar-se contra o distanciado e o fragmentário – ou seja, contra a pluralidade –, mesmo fazendo parecer que o seu teatro popular pretende salientá-la. Isto, sim, também nos parece um tipo de deformação ideológica – e não a sectariedade obtusa que ele ver, equivocadamente, nas idéias transformadoras de Brecht.

Já no posicionamento de João Denys Araújo Leite, vamos encontrar contornos declaradamente diferenciados. Na introdução de sua obra ensaística *Um Teatro da Morte: Transfiguração Poética do Bumba-meu-boi e Desvelamento Sociocultural na Dramaturgia de Joaquim Cardozo* (2003), ele estabelece a sua concepção de texto dramático, revelando a sua postura e pluralidade quanto à arte teatral.

Um texto teatral é, essencialmente, um organismo tenso de diálogos e narrações, de ruídos e silêncios, de ações e inações, de palavras e gestos, de dança e música, elementos que em sua latência poética, como um dínamo, lutam para se materializar no tempo e no espaço, pelas vias do corpo e do espírito dos atores e dos públicos. (...) O texto teatral não é apenas literatura nem reino da linguagem verbal. Ele, quando verdadeiramente teatral, é um cárcere de poesia viva. Infiltradas entre as palavras, encontram-se várias linguagens poéticas vestidas ou disfarçadas de palavras. Postas em liberdade, elas viverão em plenitude, como um suspiro, uma cor, uma atmosfera, um pequeno gesto, uma claridade, uma solidão, um sorriso. Na verdade, palavras e linguagens na pele de palavras bradam para existir em sua polissemia. (LEITE, 2003, p.15).

É sob a luz da codificação deste organismo tenso, cheio de ruídos e silêncios, ações e inações, que o discurso dramático de João Denys se performatiza, e se diferencia. No bojo deste cárcere de poesia viva em que ele localiza o texto dramático e no entrecruzamento de suas várias linguagens poéticas, ele abre o lacre de sua polissemia textual, libertando palavras, diálogos, e narrações na vastidão pluralizada dos seus significados. Desta forma, ele liberta a sua dramaturgia das referencialidades e convencionalidades instituídas e dominantes, pluralizando-a através da capacidade multifacetária de suas diferenciações e singularizações. O seu discurso dramático em momento algum homogeneiza realidades, procurando assim, sempre diferenciá-las e problematizá-las. Daí o olhar problematizante e plural com que ele reconfigura a estética regionalista nordestina. É desta maneira que ele dramatiza – e não ameniza como faz Ariano Suassuna – o seu **locus de dificuldade**. Daí a fonte de sua antidiscursividade contraideológica, a sua ruptura, o seu corte, o seu rompimento com o meramente ilusório do qual o discurso ideológico se vale. E retomando Chauí (1997, p.22), “se quisermos ultrapassar esta ilusão, precisaremos encontrar um caminho graças ao qual façamos o discurso ideológico destruir-se internamente (...) encontrando uma via pela qual a contradição interna do discurso ideológico o faça explodir”. É pelo viés da explicitação dramática e antinaturalista destas contradições internas que a dramaturgia de João Denys Araújo Leite articula as suas implosões e ressemantizações discursivas.

3 Um sertão, tal deus, qual danação: as raízes dilaceradas de um drama seco.

O texto dramático *Deus Danado* – tomado como objeto referencial desta abordagem – foi escrito por João Denys Araújo Leite em 1993 (mesmo ano de sua primeira encenação, dirigida pelo próprio autor, para a Companhia de Arte Pernambuco-Brasil com os atores Gilberto Brito e Junior Sampaio no elenco). No texto de apresentação da montagem – e posterior publicação da obra –, ao introduzir a temática do espetáculo, João Denys permite vislumbrar alguns fundamentos de sua criação artística, assim como alguns contornos do modelo estético-filosófico de sua atividade criadora e intelectual.

Este projeto, de agora, busca descer mais fundo na crueldade humana, na veia nordestina, procurando, numa história de trancoso, resgatar um universo arcaico, de infinito deserto, onde o nada é a verdadeira experiência interior. Com *Deus Danado*, tento colocar tudo em jogo. Reinventar o continente das minhas origens com as lições do conhecimento que fui cavando nestes últimos anos. Cavei e me perdi em *Eclesiastes*, *Calderón de la Barca*, *Antônio Vieira*, *Nietzsche*, *Kafka*, *Guimarães Rosa*, *Nelson Rodrigues*, *George Bataille*, *Pier Paolo Pasolini*, *Artaud*, *Beckett*...(...) Plasmei nestes universos distantes de mim procurando respostas. O

nada, talvez. E este nada já estava dentro de mim. Escondido e cristalizado no mais escuro e matuto dos meus modelos. (DENYS, 1999, p.03).

Alguns pontos desta apresentação da obra são bastante significativos para traçarmos um perfil das condições de produção da dramaturgia de João Denys Araújo Leite, assim como, do seu posicionamento enquanto artista e intelectual. No exercício de criação e encenação do texto *Deus Danado*, nós encontramos uma reconfiguração do universo nordestino que foge completamente ao modelo tradicional de representação regionalista do Sertão e do homem sertanejo. A proposta de descida a um mais fundo na crueldade humana – mergulhando nos domínios de uma veia nordestina – assinala a condição performativa com que ele pretende estabelecer o diálogo entre o local e o universal. Na sua proposta de mimetização do sertão e do sertanejo, a significação destes referentes se dilata – e se delata. Ultrapassam-se as barreiras de suas referências tradicionais e convencionais. O **locus de dificuldade** do Sertão se transfigura no **locus de crueldade** da própria – e adversa – natureza humana, metaforizando as suas intrínsecas condições dificultosas e cruéis na ideia conceitual de um infinito deserto, onde a imagem problematizada do homem sertanejo se amplia na própria condição do Homem frente ao extremo das adversidades tanto do mundo exterior quanto de sua experiência interior.

Acima de quaisquer características geofísicas e socioculturais particulares, o Sertão nunca deixou de ser uma zona de exploração – e consequente dominância – de uma classe oligárquico-latifundiária cujos modelos literário-representacionais sempre tenderam a endossar os princípios do seu discurso ideológico. No enredamento dramático com que João Denys elabora o seu **Drama Seco**, toda esta conjuntura é demolida. Ao apresentar-nos o drama das personagens Teodoro (um pai) e Luiz (um filho) através de **treze jornadas da existência trágica do homem do nosso tempo e do nosso lugar** (subtítulo do texto original) –, João Denys desvia-se radicalmente de um modelo de representação harmônica e conciliadora do sertão e do seu homem. Podemos perceber isto desde a primeira rubrica do texto, quando o autor situa o locus dramático em que transcorrem as cenas.

Uma habitação-santuário em pedaços. A terra tremeu, o mundo está se acabando. Grossas paredes, enegrecidas pelas chamas de velas e lamparinas, que sustentavam um teto inexistente. No alto da parede de fundo, uma grande estrela de cinco pontas, moldada em ferro. Abaixo, cobrindo-a por inteiro, uma infinidade de chocalhos de todos os tipos e tamanhos, dependurados por tiras de couro. Tudo que restou de uma cultura se espalha pelo espaço: dois grandes caixões de farinha, quartinhas de barro, cochos, fogareiros de ferro, treze lamparinas de formas e tamanhos variados, couros de boi e bode, restos de rede de dormir, picaretas, pás, martelos, facas, peixeiras e o pó. Pó, pó e pó... (DENYS, 1999, p.05).

No cenário devastado em que se passa o drama, não há mais nada a ser explorado, senão a busca incansável por algo possível de livrar-los da miséria sem fim que, lentamente, os consumia. O autor recorre a um elemento arcaico, lendário, e mágico para metaforizar a possibilidade deste algo que os pudesse salvar: uma **botija** (um vaso de barro contendo um tesouro) enterrada em algum ponto perdido na vastidão desértica de um sertão implacável. No rastro desta “história de trancoso” (relato fantasioso de causos e lendas do imaginário popular) – assim como o autor a define na apresentação da obra –, as personagens vão revelando a desesperança e os infortúnios que os levaram a tal condição de miserabilidade e abandono.

Teodoro chega da caatinga. Conduz Luiz às costas. Está exausto e coberto de pó. Parece o morto carregando o vivo. (...) Parecem bichos/homens destroçados. Teodoro traz, dependurado no pescoço, um chocalho de touro; Luiz, um chocalho de cabrito. Teodoro, com muito esforço, consegue transpor a entrada, que mais parece uma cerca ou mata-burros, entra na habitação e começa a girar em torno de uma cadeira improvisada com tijolos crus; pedaços dos escombros.
TEODORO: Nada!

LUIZ: Ah, Deus!

TEODORO: Nadinha de nada. Onde o pai escondeu a botija, pai do céu?

LUIZ: Nadinha de nada. Foi-se embora a vida. Ah, pai do céu?

TEODORO: A vida está na boca da noite...

LUIZ: A noite é um sol, padrinho?

TEODORO: Eita peso! Arreia, minha sina! Tá variando outra vez?

LUIZ: Tá brabo, padrinho? Tá cansado? Tô pensando?

TEODORO: Como é que eu posso escavar a terra, rachar a pedra, arrancar raiz?

(...)

LUIZ: Tô com fome, tô com sede, tô com sono, tô com dor, tô com medo, tô espatifado!

TEODORO: Você é minha carga!

(...)

LUIZ: Amanhã eu morro, viro graveto e o senhor acha a botija.

TEODORO: Não posso... Eu tenho que me perder nas profundezas do chão. Como vou rasgar o corpo desse bicho, desse sertão, com você no meu espinhaço? Como? Me diga! Responda, carrapato! (DENYS, 1999, p.06).

A estruturação dramática e temática do texto teatral *Deus Danado* desarticula qualquer possibilidade de representação meramente reflexiva, documental e naturalista do universo sertanejo nordestino e da condição humana dos seus agentes. Os elementos referenciais que compõem este universo são redesenhados performativamente, e não, representados naturalisticamente. Estabelece-se um processo de recriação deste universo, não seguindo um modelo meramente reflexivo – especular, naturalista, conformativo, e neutralizante –, mas sim, assumindo uma forma diferenciada, pela qual a representação dramático-ficcional transubstancia diferencialmente as mesmas fontes e recursos utilizados por uma reflexividade que prioriza a semelhança no seu engenho representacional.

Ao diferenciar-se, o objeto artístico insurge-se além dos limites das expectativas que convencionalmente lhe são atribuídas. No prefácio da publicação do texto, o sociólogo e professor Fernando Mota Lima localiza o caráter diferenciador da obra de João Denys.

E eis que emerge a peça *Deus Danado*, de João Denys, dissolvendo expectativas previsíveis, (...) e alçando a temática sertaneja a planos de perturbadora universalidade. Quando tantos se acomodam ao culto de um regionalismo estético de metro fechado, passível de no limite reduzir nossa expressão artística àquilo que Oswald de Andrade certamente chamava “macumba de turista”, João Denys escreve e encena um espetáculo cujas credenciais o situam à margem e acima das duas pragas dominantes na cena pernambucana: o teatro digestivo e nossa indefectível estética regional-naturalista (...) com a sua tradição ancorada no folclore e numa rica e resistente mitologia de extração rural e notadamente sertaneja (...) e uma estetização da miséria nordestina temperada por mitos surrados falcando na moldura do pitoresco regionalista. (MOTA LIMA, 1999, p.02).

A forma diferenciada, assumida pela dramaturgia de João Denys Araújo Leite, rompe categoricamente com o culto de um regionalismo estético de metro fechado, denunciado por Mota Lima, batendo de frente com a tradicionalista e indefectível estética regional-naturalista e suas vias alegóricas de representação não-problematizante, que se ocupam, na maioria das vezes, em medievalizar o sertão, como o faz, por exemplo, Ariano Suassuna com o seu modelo armorial de heráldica popular. A atividade criadora e intelectual de João Denys segue através de caminhos outros, bastante adversos e pouco cordiais, dentre os quais nós podemos destacar os caminhos da dificuldade, do penar, da dúvida, do assombro, do horrível, do inexorável, do abandono, do clamor sem resposta, da crueldade. Caminhos estes, que demonstram o universo multifacetário de sua criação, como ele mesmo afirma, fruto das múltiplas “lições de conhecimento [...] plasmadas em universos distantes” (DENYS, 2003, p.03), dentre os quais se faz imprescindível ressaltar a

influência das concepções estético-teatrais do poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista, e encenador francês Antonin Artaud, e os fundamentos do seu Teatro da Crueldade.

Em sua emblemática obra ensaística *O Teatro e Seu Duplo* (1938), um dos mais relevantes escritos sobre a arte teatral no século XX, Antonin Artaud (1987, p. 17) afirma que “se o teatro existe para permitir que o recalcado viva, uma espécie de atroz poesia se expressa através de atos estranhos onde as alterações do fato de viver mostram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor”. É no terreno desta espécie de atroz poesia e de seus atos estranhos, que a dramaturgia de João Denys Araújo Leite edifica o antidiscurso ideológico de sua estética regionalista universalizante. Tomando a crueldade como instrumento discursivo basilar na criação dramática do texto teatral *Deus Danado*, o autor assume o **flagelo** enquanto linguagem. Eis a forma como ele faz a sua leitura contraideológica do sertão e do homem sertanejo. A tomada deste recurso associa analogamente o seu teatro com as premissas artuadianas de um Teatro da Crueldade.

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele presencia todos os desvios da moral, todos os fracassos da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, ficam pesados e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão. Será tarde demais para conjurar o flagelo? Mesmo destruído, mesmo aniquilado e pulverizado organicamente, e queimado em suas entranhas, ele sabe que não se morre em sonhos, que no sonho a vontade está presente de modo até absurdo, até o ponto de negar o possível, até uma espécie de transmutação da mentira com a qual se refaz a verdade. (ARTAUD, 1987, p.25-26).

Na condução das treze jornadas da existência trágica do homem do nosso tempo e do nosso lugar – vivenciadas pelas personagens Teodoro e Luiz –, João Denys vai desvelando o universo miserável do sertão, reduzindo o homem ao estado da mais abjeta indulgência, assim como ele próprio define, “nesta danação hiper/realista/fantástica, o homem já não difere dos animais, nem das plantas e tampouco das pedras. (...) Nestas longas jornadas, o eterno conflito dos poderosos versus oprimido é levado às últimas conseqüências” (DENYS, 1999, p.04). Ao longo das dez primeiras jornadas, a personagem Teodoro/Pai nega, humilha, e brutaliza de forma extrema a personagem Luiz/Filho, sem que este saiba que aquele quem o oprime e desumaniza é o seu próprio pai. Na décima primeira jornada – denominada *Lux in Tenebris* – as personagens enfrentam o seu momento de máxima tensão dramática, promovido pela circunstância cruel em que se evidencia a violência de tamanha revelação.

A noite surge, cheia de escuridão. Luiz acende as lamparinas, forçado por Teodoro. Luiz é jogado sobre o que restou da cadeira. Teodoro ameaça-o com uma picareta.
TEODORO: Nada! A noite ta correndo. Cadê a valentia?
LUIZ: Quero saber o resto. Dona Luzia me contou quase tudo. Tem um mistério: sua mãe.
TEODORO: Cale a boca! O que foi que ela falou daquela mulher?
LUIZ: O senhor não perdoa sua mãe, não é? Frouxo! Medroso! Sua mãe não tolerava sua mulher Luzia. Ela, sua mãe, estuporou de raiva. Rogou a maior praga do mundo. (...) Praguejou que se nascesse filho ia ser morto. Se vivo nascesse, era pra ser cego, doido e endemoniado. Praguejou que o filho, se vivo fosse, era pra matar o pai. Foi praga por cima de praga, não foi? O senhor casou, sua mãe morreu de desgosto. Dona Luzia ficou prenha. Veio a tromba d'água. Veio um menino. Mais outro. Dois meninos. Dois machos. No quartinho. Morreu tudo!
TEODORO: Pare, pare, pare! A noite tá indo embora!
LUIZ: Que se dane a noite! No quartinho só tem um menino. Eu quero ver o outro!
TEODORO (Alcança um jarrinho, dos penduricalhos do traje, destampa-o e despeja o conteúdo nos olhos de Luiz): Não vai ver nunca! Não pode, não pode, não pode.

LUIZ (Desatinado com a dor): Paaaaaaaai!
TEODORO (Descontrolado): Cego! Cego da mulinga! (Solta Luiz) Você cavou e se perdeu. Tá tudo perdido, meu filho. Seus olhos são dois buracos escorrendo leite de avelós. Leite das unhas do cão. (Cai, exausto)
(Luiz se levanta e tateia no ar. Teodoro cai exausto sobre a cadeira. Luiz apanha uma enxada e, vendo tudo, avança e quebra as pernas de Teodoro.)
LUIZ: Tome isso, desgraçado! Tome isso, cão dos infernos!
TEODORO (Aos berros): Bata, meu filho!
LUIZ: Bato, bato e rebato!
(...)
TEODORO: Ai, que dor! Estou quebrado! Você é muito besta. Besta! Não está vendo que você está cego?
LUIZ: Tô vendo sim. Tô vendo tudo. Agora é tudo igual: noite e dia. (Apanha um chocalho de touro na parede do quartinho). (DENYS, 1999, p.27).

O reconhecimento de Luiz toma proporções catárticas pela intensidade performativa de seu grito proferido do mais fundo da miséria sertaneja, costumeiramente tão maculada por contínuas privações, negligências, perdas, dores extremas, desesperanças, loucura, e morte ingrata. O discurso de Luiz, acerca da sua origem e destino, metaforiza a voz do desespero mudo e do medo abafado do homem sertanejo, entrecruzando-se com a voz do homem universal e suas eternas auguras, e que ousa pronunciar-se literária e teatralmente através da engenhosidade dramaturgicamente de João Denys Araújo Leite. Da fala de Luiz emana o grito de todo o clamor do flagelo sertanejo, assim como a profusa referencialidade fragmentária e cruel do seu Sertão e o código velado de suas privações, transfiguradas em um estatuto performativo de danação.

LUIZ: Tudo está desembestado. O dia se intrometendo... (Pondo, lentamente, o chocalho no pescoço) (...) Estou cego, enxergando tudo. Os astros se rebulindo dentro da minha cabeça... (Silêncio) Não pode ser! Não pode ser! E eu imaginando que não tinha o seu sangue de bicho dentro das minhas carnes. Tudo por causa do medo... Que danado de medo é esse pai? O medo, o medo, o medo... O tempo todo o senhor me arrebetando... Todo dia, todo dia (Grita) Ai, minha cabeça! (Chora) Morto. Tudo morto. Fui parido morto! Finado a vida toda! Como pai? Que porcalhada é essa? Não pode ser! Não pode ser tanta malvadeza! Infeliz! Só pode ser isso. O senhor sempre foi isso. Um bicho sem alegria. (...) E eu? Eu sempre aprendendo o nada que o senhor me ensinava (...). Ai, meus olhos! Duas bolas de fogo. (Silêncio) Tudo é uma danação: ave avelós, botija, cruz, chão, diabo, escavar, fel, goela, honra, inferno, juízo, luto, maldade, nada, ouro, pó, quente, réstia, sangue, tempo, última, vida, xiquexique, zunido. Eu não agüento mais esta passagem! O senhor tem precisão dos olhos. Eu tenho precisão das pernas. Estou solto! Desagarrado! Que danado é estar solto? Só sei que sou solto! Seu corpo no meu corpo, e vou. Vou me danar desembestado no dia. (Tempo) Lá vem a barra... (DENYS, 1999, p.28).

Conclusão

Na performatividade vertiginosa e violenta orquestrada na fala final da personagem Luiz (com a qual se encerra o texto), ou seja, no pronunciar de sua voz derradeira, condensa-se a investida contra todo um projeto de positivação generalizante propagada pelas formas tradicionais de representação, asseverando a experimentação de uma referencialidade diferenciada para uma estética regional, nordestina, e sertaneja. O jogo multifacetado urdido no discurso revoltoso do filho performatiza a figura oponente do pai, entrelaçando-a com a mudez onipotente de um Deus, e com a inaudita circunstancialidade provedora da existência e do espírito humano. O discurso dramático de João Denys Araújo Leite revolve o labirinto assustador destas forças, dando-lhes voz através dos caminhos tortuosos e dilacerados do seu **Drama Seco**.

Referências Bibliográficas

- 1] ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.
- 2] CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- 3] DENYS, João. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1999.
- 4] FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. Diverso, mas não plural: reconfigurações de um Brasil mestiço em Ariano Suassuna em cotejo com Gilberto Freyre. In: JOACHIM, Sébastien (Org.). **Anais do II colóquio Cidadania Cultural: diversidade cultural, linguagens, identidades**. Recife: Elógica Livro Rápido, 2007, p.265-273.
- 5] FAUSTO NETO, Antônio. **Cordel e a ideologia da punição**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1979.
- 6] LEITE, João Denys Araújo. Deus Danado: uma opção estética pelo homem da terra e seu drama seco. In: DENYS, João. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1999, p.3-4.
- 7] _____. **Um teatro da morte: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.
- 8] MOTA LIMA, Fernando. 1999. Potiguar e potiguares. In: DENYS, João. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1999, p.2-3.
- 9] SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Editora Universitária, 1974.

i **João Augusto de Medeiros LIRA, Doutorando.**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Programa de Pós Graduação em Letras

joaoaugustolira@hotmail.com