

## REGIONALISMOS E REPRESENTAÇÃO DA CRISE EM *PAPA-RABO* E A *MORATÓRIA*

Duílio Pereira da Cunha Lima (UEPB)

**RESUMO:** Discutem-se aqui aspectos do regionalismo, a partir dos estudos de CANDIDO e Lígia Chiappini, procurando estabelecer relações de como visadas particulares, de um dado lugar, ajudam a refletir sobre questões mais amplas centradas em binômios, como: literatura e cultura, regionalismo e universalismo, dramaturgia e teatro, e, ainda, forma e conteúdo. Seja no amplo painel daquela sociedade rural açucareira do Nordeste brasileiro, representado na adaptação *Papa-rabo*, realizada por Solha, a partir do romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego, ou nos quadros em trânsito da crise cafeeira paulista dos anos 20-30, da peça *A moratória*, de Jorge Andrade. Dramaturgias da crise para representar tempos de crise, nas quais encontramos as frestas para a discussão de uma literatura inter-regional do Brasil, utilizando, muitas vezes, uma matéria histórica para tratar de questões do passado, pertinentes a uma construção da identidade brasileira a partir de regionalidades, mas que não se restringe a esse tempo, funcionando também, como um refletir sobre o presente e uma projeção sobre o futuro a ser construído.

Palavras-chave: Inter-regionalismo. Dramaturgia. Crise do Drama.

### 1. Sobre regionalismo(s)

Cercado de muitos usos e várias interpretações, o termo “regional” tem sido tomado, com maior frequência, em nosso tempo para romper com a noção de palavra comum, de modo a tornar-se um conceito, passível de muitos sentidos em diversas áreas da produção do conhecimento humano, tais como: as artes, a política e a economia, principalmente, para aqueles que residem em regiões afastadas dos grandes centros de produção econômica e cultural, como o Nordeste. Essa palavra de significação plural, demarcada por um sentido de alteridade, corriqueiramente, não expressa apenas identidade e valorização daquilo que é particular numa dada cultura, pois na maioria das vezes, está relacionada como um adjetivo de uso pejorativo capaz de revelar rebaixamento, divisão, atraso, ou, ainda, aparece como mera invenção histórica e artística a serviço de grupos dominantes em nossa sociedade.

Na literatura, de modo particular, segundo a visão de Antonio Candido, no seu estudo sobre a *Formação da literatura brasileira*, a produção marcada pelo regionalismo pode ser revelada a partir da dialética entre o universal e o particular, demonstrando o gosto do leitor pela expressão local e pelo sentimento do exótico, ou, por outro viés, num entrecruzamento entre literatura e subdesenvolvimento, em que pesem não apenas questões como produzir/difundir literatura em países com maioria da população analfabeta e de difícil acesso dos autores aos meios editoriais, mas, principalmente, como essas situações de dominação cultural e extrema pobreza de uma nação/região subdesenvolvida [ou em processo de desenvolvimento] terminam por influir diretamente na produção literária desses autores. Nesse quadro, o crítico enxerga duas possibilidades de posicionamento para funcionar como uma atividade compensatória dentro do sistema literário, apresentando-se ora como consciência de um país novo e louvação da paisagem nacional [Romantismo], ora como produção crítica fruto da consciência do subdesenvolvimento [Modernismo] (CANDIDO, 2006). Nesse sentido, compreendemos que o regionalismo pode ser caracterizado como certa tendência dentro da tradição formada no sistema literário, muitas vezes, constituindo-se como uma tentativa de construir uma identidade nacional a partir dos vários regionalismos; rompendo aquela noção de que o regionalismo estaria “morto” ou ligado apenas à produção do “romance social de 30” ou “romance nordestino”, por isso mesmo, visto por parcela da crítica como uma apologia ao atraso ou algo superado no tempo, uma produção artística sobre a qual não haveria novidades e nem sentido de transformar-se em objeto de pesquisa e estudo.

Diferentemente da posição desses setores da crítica literária brasileira que compreendem o regionalismo como uma “categoria ultrapassada”, a pesquisadora Ligia Chiappini (1994) defende a idéia de que o regionalismo, seja como tendência transversal no tempo ou como movimento programaticamente articulado, trata-se de um fenômeno presente e universal [não apenas brasileiro ou do nordeste de 1930] que continua sendo objeto crescente de produção e estudo, o que torna possível pensar em um conjunto de obras de momentos diferentes de nossa produção, inclusive da contemporaneidade, que se aproximam menos pelo local de nascimento do autor ou, unicamente, pela representação da paisagem ou de dados conteúdos de certa região

[nesse sentido, qualquer obra literária poderia ser considerada como regional]. Tal identificação seria muito mais, nas palavras de Chiappinni, dada pela harmonização entre:

[...] tema e estilo, matéria-prima e técnica, revelando, mais do que paisagens, tipos ou costumes, “estruturas cognitivas” e construindo uma verdadeira linhagem: da representação/apresentação dos brasileiros pobres das culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura. (CHIAPPINNI, 1994, p. 668)

Para a mesma pesquisadora, outro ponto de atenção estaria no fato que a crítica vai criando novos termos, tais como “super-regionalismo” ou “supra-regionalismo”, para abrigar produções e autores que porventura venham a se destacar dentro dessa tendência, como se o regionalismo abrigasse apenas uma produção menor e relacionada com a representação do caricato, do pitoresco e do meramente exótico. Nesse sentido, ao analisar uma obra vinculada à produção regionalista, como faremos nesse estudo com as peças *Papa-rabo* e *A moratória*, é preciso exercitar o olhar do pesquisador para observar além de uma leitura simplista e “folclórica”, muito comum nessa tendência, de modo a perceber como essas obras partindo da abordagem de um dado local alcançam uma qualidade de ordem ética e estética nos modos de representação e em sua tessitura interna, rompendo as barreiras geográficas e culturais, para tratar do particular sem ser estreito e falar de um mundo para todo o mundo.

## **2. Apresentação das obras: duas peças, duas regiões e uma mesma crise**

### **2.1. *Papa-rabo***

Realizada por W. J. Solha, em 1982, *Papa-rabo* é uma adaptação para os palcos do romance *Fogo morto* de José Lins do Rego, publicado em 1943. Embora o estudo dessa adaptação do romance para a peça dramática não seja o foco central desse trabalho, torna-se quase inevitável apontar algumas relações entre uma obra e outra. Muito calcada ainda à narrativa do romance fonte, a representação daquela paisagem canavieira e da crise dos engenhos produtores de cana-de-açúcar, no Nordeste brasileiro, na passagem do século XIX para o século XX, vai sofrer alguns recortes e/ou

reduções, próprias ao processo adaptativo e, também, à passagem do modo narrar ao modo mostrar, circunscritas [respectivamente] às formas do romance e do drama. Nessa passagem teríamos os liames do drama enquanto forma, de modo a favorecer a primazia do diálogo como meio, mesmo que problemático, atuando sobre a construção das personagens, ação, tempo e espaço.

A fábula do romance está presente na peça, ou melhor, salvo a omissão de curtas passagens ou personagens secundárias, arriscamos afirmar que a trama do texto dramático constituída dessas cenas curtas e, muitas vezes, simultâneas, confunde-se com a própria narrativa do romance fonte. Ao mesmo tempo, como todo texto resultante de um processo adaptativo, reafirmamos o caráter autônomo dessa nova obra que não é estruturada em cenas ou quadros, mas nas rubricas há sempre uma delimitação entre trevas e luz [os tais relâmpagos citados pelo adaptador] que marca a passagem de uma situação para outra, o que torna possível, por ocasião desse estudo, dividir a peça em cerca de vinte e quatro cenas/quadros, por onde transitam e se relacionam dezessete personagens e mais alguns figurantes.

A ação se passa no decadente Engenho Santa Fé, localizado no município de Pilar, na Paraíba, um espaço de trabalho que já foi sinônimo de progresso e riqueza no período de apogeu da produção açucareira e, no tempo presente, está prestes a encerrar sua produção, a ficar de fogo morto. O espaço dramático é apresentado como tendo de um lado a casa do morador do engenho, o Mestre José Amaro, que fica na beira da estrada e num entrecruzamento dos muitos caminhos feitos pelos personagens da peça, e do outro, a casa-grande do senhor de engenho e dono da terra, o Coronel Lula de Holanda. Entre esses dois espaços, das casas e da vida privada, temos a rua, a cadeia, a Igreja Matriz, o rio e a estação de trem; espaços de e em trânsito onde se constroem as cenas da vida pública que dizem respeito ao embate entre as muitas esferas de poder e/ou grupos sociais (cangaceiros, volante, senhores de engenhos, trabalhadores livres, populares, representantes da usina), para, a partir desses encontros/enfrentamentos, dar margem a uma série de comentários, xingamentos e especulações, num cenário em que, na maioria das vezes, a personagem central, ligação entre muitos elos, seria o quixotesco Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, insistentemente apelidado/insultado como “papa-rabo”.

## 2.2. A *moratória*

Escrita em 1954, *A moratória* é a peça de estreia do dramaturgo paulista Jorge Andrade que foi encenada no ano seguinte pela companhia do Teatro Maria Della Costa, com direção e cenários de Gianni Ratto. A escritura/montagem dessa peça representa um marco importante na produção do moderno teatro brasileiro, que, àquela altura, começa a voltar seu foco para a produção de dramaturgos brasileiros, visando o fortalecimento de uma identidade nacional no teatro. Inspirado pelo modelo do drama norte-americano e pelas lembranças de infância, o jovem dramaturgo, vai utilizar a matéria histórica da crise da produção cafeeira paulista, a decadência da classe patriarcal de fazendeiros vitimados pela crise econômica de 1929 e o estabelecimento de uma nova ordem social imposta por Getúlio Vargas em 1930, compondo essa peça que vai fazer parte do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*.

A ação da peça se passa em dois planos espaciais diferentes para representar esse universo de decadência a partir do cotidiano da família de um fazendeiro do café, antes (1929, ainda na fazenda) e depois da crise econômica (1932, na cidade). As rubricas indicam que apenas três anos separam duas realidades tão distintas na vida daquela família, o plano da ação presente na sala de uma modesta residência de uma pequena cidade nas proximidades da fazenda, do outro plano, concomitante, num degrau acima, caracterizado pela sala espaçosa de uma antiga e tradicional fazenda de café, que é acionado pelas reminiscências das personagens [no tempo presente da ação], pois estes permanecem presos a esse tempo da memória. Além da presença das personagens que no palco vivem o embate do conflito de gerações e, principalmente, a convivência ou difícil adaptação de valores tradicionais com um novo cenário de mudanças marcado pelo êxodo rural, pela modernização dos modos de produção e pelo inchamento das cidades; esses planos espaciais possuem alguns objetos em comum, a saber: o relógio grande de parede e dois quadros: *Coração de Jesus* e *Coração de Maria*. Entre os planos, preso à parede, como se fosse um enfeite, a indicação de um galho seco de jaboticabeira, que, numa interpretação muito pessoal, compreendo como um símbolo do

apego a terra, uma síntese da própria família que arrancada do seu chão/de sua raiz, está seca e sem vida.

No enredo da peça temos a família representada pelo pai, Joaquim, que perdeu a fazenda para pagar dívidas num ano de crise da produção cafeeira e, passa toda peça, acreditando na certeza de uma moratória como forma de reaver o bem e o prestígio perdidos; ao seu lado está a esposa Helena que, mesmo presa às lembranças do passado, encara essa mudança de fortuna com maior resignação e serve como mediadora e elo de conciliação dos conflitos entre seu marido e o filho Marcelo, um boêmio que nunca se interessou pela fazenda e pelos negócios do pai e, nessa nova realidade, também não consegue se adaptar à vida proletária; por fim, temos a filha Lucília, que de moça prendada, à espera de um bom casamento, torna-se o arrimo da família através do seu trabalho como costureira, o que faz adiar o seu casamento com Olímpio, que passa da condição de noivo indesejável pelo pai no passado à única esperança de redenção da família no tempo presente, seja através do casamento com a moça da casa, seja como advogado que conduz o processo de moratória que, no final da peça, não alcança a vitória almejada.

### **3. Exercício de análise**

#### **3.1. A representação do espaço regional**

Realizada a apresentação geral de cada uma das peças em estudo, percebe-se que elas recuperam/reconstroem, no âmbito do enredo, a partir de caracterizações muito peculiares da paisagem física e social, um dado momento histórico de sua região de origem, que serve como pano fundo para o drama das personagens de cada um dos textos. Porém, mais do que essas diferenças de ordem geográfica e cultural entre as regiões formalizadas nos textos, o que prevalece na relação entre essas duas dramaturgias é a aproximação das duas diferentes regiões através de uma temática comum, a saber: a crise financeira e a decadência da sociedade patriarcal rural, ligada ao cultivo da cana-de-açúcar (no caso do Nordeste) e do café (no caso do Sudeste). Essa relação já foi apontada por Gilda Melo e Sousa (1980), ainda na década de 1950, por ocasião da estréia d'*A moratória*, quando refletia que o processo de modernização do

país, marcado pela transição de uma sociedade rural oligárquica para uma sociedade urbana e burguesa, na Região Nordeste, foi processado de modo lento e progressivo, de tal modo que conseguiu ser recriado artisticamente e vir a testemunho do público, quase que concomitantemente, pelo grupo dos “romancistas da memória”, do qual José Lins do Rego teria sido mais o alto expoente; enquanto que, no Sul [Sudeste]:

[...] ao mesmo tempo em que a ordem antiga se rompia, a urbanização se processava de maneira acelerada. A decadência de todo um setor da sociedade era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez. (SOUSA, 1980, p. 110)

Para a autora, essa dinâmica justificaria o fato de que a crise do café teria levado quase trinta anos para ser aproveitada como matéria artística para o construto de um espetáculo teatral. Nessa relação romance/drama, o romance aparece como mais adequado para representação de um processo mais longo, haja vista ser uma forma mais distensa, diferente da capacidade de concisão própria do texto dramático. Ainda chama atenção para o fato de que as condições materiais presentes na cena teatral paulistana teriam determinado a forma dramática como a mais adequada para essa representação, enquanto que, mais ao Norte, o romance teria se apresentado como a forma mais viável. Haja vista que a adaptação para os palcos data do início dos anos oitenta, quase quarenta anos depois da publicação do livro de José Lins do Rego, se demarcaria uma maior dificuldade na estruturação de um sistema teatral em terras paraibanas.

Na adaptação do romance *Fogo morto* para os palcos, são vários os trechos de textos em que é possível exemplificar essa caracterização do espaço regional marcado pelo trânsito entre a derrocada dos engenhos e a ascensão dos processos mecânicos avançados da usina, responsável não apenas pela renovação da maquinaria, mas, também, pela instituição de novas relações de produção e formas de organização social do trabalho. Um dos primeiros textos que faz essa correlação na peça sai da boca de personagens muito secundários na trama, um grupo socialmente rebaixado que nem está diretamente ligado ao ciclo de produção do açúcar, tratam-se das putas, ou “imundas” na visão de Sinhá, que vão passando em frente à casa do mestre artesão:

Mulé, eu vi no Recife  
um sonho, assim, de pensão.  
De três andar, luxuosa,  
só de usineiro e grandão!

[...] Usina não é engenho,  
e a esperança que eu tenho  
é sair daqui da pobreza.

Não se preocupe, querida,  
Que aqui já chega a usina,  
trazendo tanto dinheiro  
que vão mudar nossa sina.  
- Mas se eles têm as polaca  
quem quer nossas bruaca  
se lá oferecem vagina? (SOLHA, 1982, p. 34)

Essa passagem revela um dado curioso no processo adaptativo, pois por mais que a presença das putas, mesmo rápida, seja uma referência potente no romance, aqui elas ganham voz e, diferentemente de outros personagens, são capazes de enxergar essa transformação social, já que esses versos, existentes apenas no texto para o teatro, antecipam esse descompasso entre um mundo e valores em ruínas e, diante da proximidade geográfica, a chegada gradativa de novas máquinas e de um sistema industrial que mudará a paisagem física e humana. Apesar da insistência em não querer ouvir o som do “progresso”, o protagonismo da cena açucareira vai saindo das mãos dos senhores de engenho, como o Coronel Lula de Holanda, surdo com seu insistente “hein”; e, à custa de alguns contos de réis, sendo assumido por novos personagens, os representantes das grandes usinas que vão se instalando na região sob o fogo morto dos engenhos.

A teimosia do coronel senil e epilético não resistirá por muito tempo nesse embate com o “estranho moço bem vestido”, conforme indica a rubrica de apresentação da nova personagem. Semelhante dificuldade de aceitação da derrocada dos modos de uma economia mercantilista e adaptação a um universo capitalista também pode ser observada em Joaquim, o pai de *A moratória*, para quem papéis e promissórias tem pouco valor diante da “palavra empenhada de um homem de bem”, e, nesses moldes de transação comercial, vendeu a sua produção de café e contraiu dívidas no banco tendo a fazenda como garantia de pagamento, porém, com a repentina crise econômica e o sumiço dos credores, perde a fazenda e só resta como esperança acreditar na moratória

que não se tornará realidade. Para ele, a riqueza de um fazendeiro dependia da quantidade de pés de café em produção e não de manobras especulativas do capital financeiro, em que, inexplicavelmente, mercadoria vira papéis que perdem valor rapidamente.

### 3.2. Uma dramaturgia da crise, uma dramaturgia em crise

Nesse mesmo período histórico em que passam as peças, passagem do século XIX para o século XX, ou primeira metade do século XX, não é apenas a economia ou os valores de uma região do Brasil que estão em crise, a forma do drama burguês ou absoluto, até aquele momento tida como a-histórica ou forma única para escrita dos textos teatrais, também vai atravessar uma profunda crise que vai mudar os paradigmas da dramaturgia em nossos dias. Pois, como já nos ensinou Peter Szondi (2001), na sua *Teoria do Drama Moderno*, a emergência de novos conteúdos e relações sociais implica, necessariamente, na elaboração de novas formas ou estratégias dramáticas, que de algum modo, seriam capazes de reduzir estruturalmente essa nova dinâmica social para os palcos. E, nesse sentido, a conhecida forma do drama (caracterizada pelo diálogo intersubjetivo como forma única de comunicação, dentro de uma ação que se desenvolve no tempo presente, num palco que não constrói relações diretas com o mundo externo) já não dá mais conta do burburinho causado pela vida pós-revolução industrial, pelo êxodo do campo para a cidade e pela afirmação do sistema capitalista de produção, o que força os dramaturgos a encontrarem outras possibilidades capazes de representar esse novo mundo, numa gradativa epicização desses textos dramáticos, primeiramente como tentativa de salvamento (Ibsen, Tchekhov, Strindberg) e depois como tentativa de solução dessa crise do drama (Piscator, Pirandello, Wilder, O'Neill, Brecht).

Evidentemente, dentro desse cenário definido pela palavra crise, as peças aqui em estudo também sofreriam os impactos dessa problemática e encontrariam suas próprias soluções na representação desses conteúdos sociais. Em *A moratória*, de 1954, Jorge Andrade precisa representar a explosão e conseqüências da crise econômica do café num período de três anos, um tempo relativamente longo para ser abarcado sem

ruídos pela forma tradicional do drama. Sem abrir mãos dos elementos básicos dessa forma, ainda hegemônica nos palcos brasileiros naquela época, como a comunicação através dos diálogos intersubjetivos e o desenrolar da ação dramática centrada na sala de estar da família, ele resolve magistralmente o problema de tempo que tem nas mãos, ao fracionar o palco em dois espaços distintos, tanto na localização geográfica quanto no tempo; e, desse modo, como se construísse dois tempos presentes e através do recurso da reminiscência, possibilita um deslocamento no tempo e no espaço construindo uma relação dinâmica entre os planos em que se passa a peça.

Já a adaptação *Papa-rabo*, mesmo datando de um período bem posterior, 1982, ainda se prende às convenções tradicionais do drama, e nessa transposição vai encontrar uma série de problemas que logo vai dando margem a possíveis soluções dentro daquela carpintaria dramática. O maior deles está relacionado com a passagem da segunda parte do romance que se detém, quase todo tempo, na narração de um passado de glória do Engenho Santa Fé. Além da dificuldade em traduzir a narrativa extensa de um romance no curto tempo de uma ação dramática do texto dramático, como representar essa distensão no tempo e uma matéria do passado das personagens dentro dos limites da forma tradicional do drama, que prima pela realização da ação no tempo presente? O adaptador vai encontrar a solução dentro de estratégias de escrita do próprio José Lins do Rego, que mescla ao discurso do seu narrador as vozes do romancista tradicional popular do Nordeste. Desse mesmo modo, o adaptador encontra no canto das lavadeiras e das putas ou na presença do cego Torquato, a possibilidade de incluir cantorias que, acompanhadas pelo som da rabeca, rememoram e comentam passagens de um tempo remoto, um tempo de ascensão e apogeu do mesmo engenho, que no tempo presente da ação da peça, está em decadência. Nessa estruturação, quebra-se o fluxo normal do diálogo e, na intromissão dos versos rimados da canção (épica por natureza), abre-se o espaço para rememorar o passado, a exemplo desse fragmento da narrativa da chegada do piano na cidade de Pilar cantada, para as comadres Sinhá e Adriana, pelo cego Torquato:

Torquato

Eu vou distrair as senhoras que esperam por seus maridos  
contando a história de um piano cheio de sons escondidos,  
comprado na Áustria ou na França pelos patrões falecidos

Sinhá  
Ôh, seu Torquato, que bom!

Torquato  
Foi uma festa a passagem do piano na trilha brava.  
A fascinação era tanta, que o povo vinha... e calava...  
Em cima dez escravos, de dez pesados agravos  
o esplendor viajava. (SOLHA, 1982, p. 28-29)

A canção segue seu curso tratando de informar o leitor/espectador sobre fatos do passado que ajudam a compreender situações que se agravam no presente. Ao longo de todo texto, outras intromissões musicadas cumprem essa função que normalmente estariam destinadas ao narrador na estrutura do romance, e, mesmo que ainda recorra a utilização dessas tentativas de salvamento da forma do drama, essa experiência de transposição da literatura para o palco, tão em voga no teatro brasileiro a partir de fins da década de 1970, termina abrindo caminhos para saltos mais amplos rumo a um processo inevitável de gradativa epicização da cena teatral na contemporaneidade.

#### 4. Considerações finais

A sistematização desse trabalho, longe de apresentar uma visão conclusiva sobre os temas aqui tratados, consiste numa primeira incursão/reflexão [pessoal] sobre aspectos do regionalismo representados em textos dramáticos, procurando estabelecer relações de como essas visadas particulares de um dado lugar ajudam a refletir sobre questões mais amplas centradas em binômios, como: literatura e cultura, regionalismo e universalismo, dramaturgia e teatro, e, ainda, forma e conteúdo. Seja no amplo painel daquela sociedade rural açucareira do Nordeste brasileiro, representado na adaptação *Papa-rabo*, ou nos quadros em trânsito da crise cafeeira paulista dos anos 20-30, da peça *A moratória*, encontramos as frestas para uma discussão de uma literatura interregional do Brasil, utilizando, muitas vezes, uma matéria histórica para tratar de questões do passado, pertinentes a uma construção da identidade brasileira a partir de regionalidades, mas que não se restringe a esse tempo, funcionando também, como uma possibilidade de refletir sobre o presente e uma projeção sobre o futuro a ser construído.

## 5. Referências

ANDRADE, Jorge. A moratória. In: \_\_\_\_\_. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 119-187.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Quando o teatro tece a trama – apontamentos históricos na dramaturgia de Jorge Andrade. **Revista Brasileira de História**. S. Paulo, v.21, n. 42, p.457-481, 2001.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 169-196.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p.665-702. v.2.

FARIA, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

SOLHA, W. J. **Papa-rabo**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB/FUNAPE, 1982.

SOUSA, Gilda de Melo e. Teatro ao Sul. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas cidades, 1980. p. 109-116.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.